

53279

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ*SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MEVLEVÎ ÂYİNLERİNDE KULLANILAN USÛLLER
VE
KULLANILIŞ SEBEPLERİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

NERMİN GÜLTEK

T. 53279

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 03.09.1996

Tezin Savunulduğu Tarih : 24.12.1996

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Nevzad Athığ

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca

Prof. Dr. Güner Yavuz

ARALIK 1996

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

ÖNSÖZ

"Mevlevî Âyînlerinde Kullanılan Usûller ve Kullanılış Sebepleri" başlıklı bu çalışma, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Musiki Sanat Dalı Türk Sanat Müziği Alanında Sanatta Yeterlik Tezi olarak hazırlanmıştır.

Tezin hazırlanmasında bana yol gösteren, kıymetli yardımlarını gördüğüm Devlet Sanatçısı, Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu Şefi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü ve Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi ve Tez Danışmanım Prof. Dr. Sayın Nevzad ATLIĞ'a; Farsça güftelerin vezinlerinin bulunması konusunda çok büyük yardımlarını gördüğüm İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Sayın A. Naci TOKMAK' a; tezin anket bölümünde yer alan sorulara verdikleri cevaplarla bugüne kadar üzerinde durulmamış hususların açığa çıkmasına ve mevcut bilgilere yeni bilgilerin eklenmesine katkıları olan günümüz kudûmzenlerine, âyînhanlarına, âyîn-i şerîf bestekârlarına ve semâzenlerine en derin şükranlarımı sunmayı şerefli bir görev sayarım.

Ayrıca; Mevlevî mukabelesi konusunda vermiş oldukları bilgilerden çok istifâde ettiğim Hz. Mevlânâ'nın 21. kuşaktan torunu merhûm Celâleddin ÇELEBİ'yi ve Bahariye Mevlevîhânesi son şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'nin torunu merhûm Selman TÜZÜN'ü sonsuz şükranla yâd ederim.

19.06.1996

Nermin GÜLTEK

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
İÇİNDEKİLER	III
KISALTMALAR LİSTESİ	VIII
RESİMLER LİSTESİ	IX
ŞEKİLLER LİSTESİ	X
TABLolar LİSTESİ	XII
ÖZET	XIII
SUMMARY	XIV
 BÖLÜM 1: GİRİŞ	 1
 BÖLÜM 2: MEVLEVÎ SEMÂİ VE ÂYİN-İ ŞERİFLERİN TARİHÇESİ	 6
2.1. ÜLKEMİZDE MEVLEVÎ SEMÂİ VE ÂYİN-İ ŞERİFLERİN TARİHÇESİ	6
2.2. DÜNYADA MEVLEVÎ SEMÂİ İLE İLGİLİ YAPILAN ÇALIŞMALAR	10
 BÖLÜM 3: MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN, MUKABELE-İ ŞERİF, ÂYİN-İ ŞERİF VE TÜRK MÜSİKİSİNDE USÛL	 13
3.1. MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN	13
3.1.1. Hayatı	13
3.1.2. Fikirleri	14
3.1.3. Eserleri	16
3.1.3.1. Mesnevî	16
3.1.3.2. Dîvân-ı Kebîr	16
3.1.3.3. Fîhi mâ-fih	17
3.1.3.4. Mecâlis-i Seb'a	17
3.1.3.5. Mektubât	17
3.1.4. Mevlânâ ve Eserleri ile İlgili Yurt Dışında Yapılan Belli-Başlı Çalışmalar	17
3.2. MUKABELE-İ ŞERİF	19
3.2.1. Mukabele ve Semâ	19
3.2.2. Mukabele-i Şerîfin Yapısı	20
3.2.2.1. Nâ't-ı Şerîf	21
3.2.2.2. Ney Taksimi	21
3.2.2.3. Sultan Veled Devri	22
3.2.2.4. Birinci Selâm	23

3.2.2.5. İkinci Selâm	24
3.2.2.6. Üçüncü Selâm	25
3.2.2.7. Dördüncü Selâm	25
3.2.2.8. Son Peşrev	26
3.2.2.9. Son Yürük Semâî	27
3.2.2.10. Son Taksim	27
3.2.2.11. Kur'ân-ı Kerîm'den Bir Aşr-ı Şerîf	27
3.2.2.12. Dua	27
3.3. ÂYİN-İ ŞERÎF	27
3.3.1. Âyîn-i Şerîflerin Yapısı	27
3.3.2. Âyîn-i Şerîflerin Güfteleri	29
3.4. TÜRK MÛSİKÎSİNDE USÛL	30
3.4.1. Usûllerin Tasnifi	31
3.4.2. Usûllerde Mertebe	31
3.4.3. Usûllerin Vurulması	32
3.4.4. Usûllerin Yazılması	32
3.4.5. Usûllerin Velveleleri	33
3.4.6. Velvelelerin (Kudûm Usûllerinin) Vurulması	33
3.4.7. Velvelelerin (Kudûm Usûllerinin) Yazılması	34
3.4.8. Türk Mûsikîsinde Usûl-Vezin Münâsebeti	35
BÖLÜM 4: ÂYİN-İ ŞERÎFLERİN USÛL YÖNÜNDE İNCELENMESİ	38
4.1. I. DÖNEMDE BESTELENMİŞ ÂYİN-İ ŞERÎFLER	38
4.1.1. Usûl Yönünden İncelenmesi	40
4.1.1.1. Pençgâh Âyîn-i Şerîfi (Beste-i Kadîm)	40
4.1.1.2. Dügâh Âyîn-i Şerîfi (Beste-i Kadîm)	41
4.1.1.3. Hüseyînî Âyîn-i Şerîfi (Beste-i Kadîm)	42
4.1.1.4. Bayâtî Âyîn-i Şerîfi (Köçek Derviş Mustafa Dede) ..	42
4.1.1.5. Segâh Âyîn-i Şerîfi (Bûhûrizâde Mustafa İtrî Efendi)	43
4.1.1.6. Râst Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)	44
4.1.1.7. Uşşâk Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)	45
4.1.1.8. Çargâh Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)	45
4.1.1.9. Hicâz Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)	46
4.1.1.10. Hicâz Âyîn-i Şerîfi (Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa) ..	46
4.1.1.11. Nihâvend Âyîn-i Şerîfi (Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa)	47
4.1.1.12. Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi (Bursalı Sâdık Efendi)	48
4.1.1.13. Irâk Âyîn-i Şerîfi (Hâfız Abdürrahim Şeydâ Dede) ..	48
4.1.1.14. Nühüftî Âyîn-i Şerîfi (Eyyûbî Hüseyin Dede)	49
4.1.1.15. Şedarabân Âyîn-i Şerîfi (Mustafa Nakşî Dede)	50
4.1.1.16. Sûz-i Dilârâ Âyîn-i Şerîfi (III. Selim)	50
4.1.1.17. Acembûselik Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede)	51
4.1.1.18. Hicâz Âyîn-i Şerîfi (Abdürrahim Künhî Dede)	51
4.1.1.19. Nevâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)	52
4.1.1.20. Sabâbüselik Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)	53

4.1.1.21. Sabâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)	53
4.1.1.22. Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)	54
4.1.1.23. Hüzam Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)	54
4.1.1.24. Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)	55
4.1.1.25. Şevk u Tarab Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi) ...	55
4.1.1.26. İsfahân Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)	56
4.1.1.27. Sûznâk Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)	57
4.1.1.28. Sûz-i Dil Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)	57
4.1.1.29. Mâye Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)	58
4.1.1.30. Sabâzemzeme Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi) ..	59
4.1.1.31. Dügâh Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Mehmet Celâleddin Dede)	59
4.1.1.32. Râhatü'l-Ervâh Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Hüsameddin Dede)	60
4.1.1.33. Acemaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede)	61
4.1.1.34. Bûselik Âyîn-i Şerîfi (Bolâhenk Nuri Bey)	61
4.1.1.35. Karcıgar Âyîn-i Şerîfi (Bolâhenk Nuri Bey)	62
4.1.1.36. Neveser Âyîn-i Şerîfi (Rıfat Bey)	62
4.1.1.37. Bayâtîbûselik Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi)	63
4.1.1.38. Müsteâr Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi)	64
4.1.1.39. Dilkeşide Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)	64
4.1.1.40. Bûselikaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk) ..	65
4.1.1.41. Rûy-i Irâk Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)	66
4.1.1.42. Yegâh Âyîn-i Şerîfi (Rauf Yekta Bey)	66
4.1.1.43. Sultânîyegâh Âyîn-i Şerîfi (Kâzım Uz)	67
4.1.2. Varılan Sonuçlar	67
4.2. II. DÖNEMDE BESTELENMİŞ ÂYÎN-İ ŞERÎFLER	90
4.2.1. Usûl Yönünden İncelenmesi	91
4.2.1.1. İsfahân Âyîn-i Şerîfi (Hüseyin Sadettin Arel)	91
4.2.1.2. Nikriz Âyîn-i Şerîfi (Hüseyin Sadettin Arel)	92
4.2.1.3. Nikriz Âyîn-i Şerîfi (Kemal Batanay)	92
4.2.1.4. Hisârbûselik Âyîn-i Şerîfi (Sadeddin Heper)	93
4.2.1.5. Acem Âyîn-i Şerîfi (Alâeddin Yavaşca)	94
4.2.1.6. Muhayyersünbûle Âyîn-i Şerîfi (Bekir Sıdkı Sezgin)	94
4.2.1.7. Bayâtîarabân Âyîn-i Şerîfi (Cinuçen Tanrıkorur)	95
4.2.1.8. Evcârâ Âyîn-i Şerîfi (Cinuçen Tanrıkorur)	95
4.2.1.9. Nişâbûr Âyîn-i Şerîfi (Cüneyd Kosal)	96
4.2.1.10. Ferahnâkaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Doğan Ergin)	96
4.2.1.11. Uşşâk Âyîn-i Şerîfi (Fatih Salgar)	97
4.2.1.12. Hisâr Âyîn-i Şerîfi (Fırat Kızıltuğ)	98
4.2.1.13. Şehnâz Âyîn-i Şerîfi (Hasan Esen)	98
4.2.1.14. Mâhûr Âyîn-i Şerîfi (İrfan Doğrusöz)	99
4.2.1.15. Muhayyersünbûle Âyîn-i Şerîfi (İrfan Doğrusöz) ...	99
4.2.1.16. Segâh Âyîn-i Şerîfi (İrfan Doğrusöz)	100

4.2.1.17.Nihâvend Âyîn-i Şerîfi (Kemal Tezergil)	100
4.2.1.18.Hüseyinî Âyîn-i Şerîfi (Kemal Tezergil)	101
4.2.1.19.Şehnâz Âyîn-i Şerîfi (Mutlu Torun)	101
4.2.1.20.Neveser Âyîn-i Şerîfi (Necdet Tanlak)	102
4.2.1.21.Tâhir Âyîn-i Şerîfi (Necdet Tanlak)	102
4.2.1.22.Evc Âyîn-i Şerîfi (Necdet Tanlak)	103
4.2.1.23.Nişâbürek Âyîn-i Şerîfi (Necdet Tanlak)	104
4.2.1.24.Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)	104
4.2.1.25.Şevk u Tarab Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)	105
4.2.1.26.Bayâtî Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)	105
4.2.1.27.Hüzzam Âyîn-i Şerîfi [1] (Okyay Yiğitbaş)	106
4.2.1.28.Hüzzam Âyîn-i Şerîfi [2] (Okyay Yiğitbaş)	106
4.2.1.29.Hüseyinî Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)	107
4.2.1.30.Râst Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)	107
4.2.1.31.Sabâ Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)	108
4.2.1.32.Sâzkâr Âyîn-i Şerîfi (Sadun Aksüt)	108
4.2.1.33.Acemkürdî Âyîn-i Şerîfi (Zeki Atkoşar)	109
4.2.1.34.Mâhûr Âyîn-i Şerîfi (Zeki Atkoşar)	109
4.2.1.35.Sâzkâr Âyîn-i Şerîfi (Zeki Atkoşar)	110
4.2.2. Varılan Sonuçlar	110
4.3. I. VE II. DÖNEMDE BESTELENMİŞ ÂYÎN-İ ŞERÎFLERİN USÛL YÖNÜNDEN KARŞILAŞTIRILMASI	119
BÖLÜM 5: ÂYÎN-İ ŞERÎFLERDE USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ	123
5.1. ÂYÎN-İ ŞERÎFLERİN 4. VE 2. SELÂMLARINDA USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ	123
5.2. ÂYÎN-İ ŞERÎFLERİN 3. SELÂMLARININ MISRALARI SON “TEK” LERDEN GİREN YÜRÜK SEMÂÎ BÖLÜMLERİNDE USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ	132
BÖLÜM 6: GÜNÜMÜZ KUDÛMZENLERİNE, ÂYÎNHANLARINA, ÂYÎN-İ ŞERÎF BESTEKÂRLARINA VE SEMÂZENLERİNE UYGULANAN ANKET	153
6.1. ANKET YÖNTEMİ	153
6.2. KUDÛMZENLER, ÂYÎNHANLAR VE ÂYÎN-İ ŞERÎF BESTEKÂRLARINA YÖNELTİLEN SORULAR, VERİLEN CEVAPLAR VE DEĞERLENDİRME	156
6.2.1. Kudûmzenler, Âyînhanlar ve Âyîn-i Şerîf Bestekârlarına Yöneltilen Sorular ve Verilen Cevaplar	156
6.2.2. Değerlendirme	232
6.3 SEMÂZENLERE YÖNELTİLEN SORULAR, VERİLEN CEVAPLAR VE DEĞERLENDİRME	244
6.3.1. Semâzenlere Yöneltilen Sorular ve Verilen Cevaplar	244
6.3.2. Değerlendirme	261
SONUÇLAR VE ÖNERİLER	267

KAYNAKLAR	272
GÖRÜŞMELER.....	275
EK A: Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'nin Rast Nâ't-ı Şerîfi'nin notası.....	277
EK B: Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'nin Rast Nâ't-ı Şerîfi'nin notası.....	283
EK C: Beste-i Kadîm Pençgâh Âyîn-i Şerîfi'nin notası	289
EK D: Beste-i Kadîm Pençgâh Âyîn-i Şerîfi'nin notası	306
EK E: Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyîn-i Şerîfi'nin notası	321
EK F: Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyîn-i Şerîfi'nin notası	339
ÖZGEÇMİŞ	354



KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	: aynı eser
a.g.e.	: adı geçen eser
a.g.m.	: adı geçen makale
bkz.	: bakınız
Haz.	: hazırlayan / hazırlayanlar
hş.	: hicrî şemsî
Hız.	: Hazret-i
İ.K.N.	: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
K.B.	: Kültür Bakanlığı
nşr.	: neşre hazırlayan
s.	: sayfa
S.S.K.	: Sosyal Sigortalar Kurumu
T.D.K.	: Türk Dil Kurumu
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
vd.	: ve diğer

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1: Sultan Veled Devri	22
Resim 3.2: Semâ etmek için şeyhten izin alan semâzenler	23
Resim 3.3: Semâzenlerin mihrevî ve devrî hareketleri	24
Resim 3.4: Üçüncü Selâmda semâ	25
Resim 3.5: Dördüncü Selâmda semâ	26



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1: İkiz Aksak usûlünün yazılışı	32
Şekil 3.2: İkiz Aksak usûlünün tek çizgi üzerine yazılışı	33
Şekil 3.3: Müsemmen velvelesinin yazılışı	34
Şekil 3.4: Müsemmen velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı	34
Şekil 4.1: Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı	69
Şekil 4.2: Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün velveleli vuruluşu	70
Şekil 4.3: Devr-i Revân usûlünün ana kalıbı	71
Şekil 4.4: Devr-i Revân usûlünün velveleli vuruluşu	71
Şekil 4.5: Ağır Düyek usûlünün ana kalıbı	71
Şekil 4.6: Ağır Düyek usûlünün velveleli vuruluşu	72
Şekil 4.7: Ağır Evfer usûlünün ana kalıbı	72
Şekil 4.8: Ağır Evfer usûlünün velveleli vuruluşu	72
Şekil 4.9: Ağır Aksak Semâî usûlünün ana kalıbı	73
Şekil 4.10: Ağır Aksak Semâî usûlünün velveleli vuruluşu	73
Şekil 4.11: Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı	73
Şekil 4.12: Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı	74
Şekil 4.13: Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı	74
Şekil 4.14: Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı	74
Şekil 4.15: Devr-i Kebîr usûlünün velveleli vuruluşu	74
Şekil 4.16: Devr-i Kebîr usûlünün velveleli vuruluşu	75
Şekil 4.17: Frenkçîn usûlünün ana kalıbı	75
Şekil 4.18: Frenkçîn usûlünün velveleli vuruluşu	76
Şekil 4.19: Darb usûlünün ana kalıbı	76
Şekil 4.20: Darb usûlünün ana kalıbı	76
Şekil 4.21: Darb usûlünün velveleli vuruluşu	77
Şekil 4.22: Evsat usûlünün ana kalıbı	77
Şekil 4.23: Evsat usûlünün velveleli vuruluşu	77
Şekil 4.24: Evsat usûlünün velveleli vuruluşu	78
Şekil 4.25: Aksak Semâî usûlünün ana kalıbı	78
Şekil 4.26: Aksak Semâî usûlünün velveleli vuruluşu	78
Şekil 4.27: Yürük Semâî usûlünün ana kalıbı	79
Şekil 4.28: Yürük Semâî usûlünün velveleli vuruluşu	79
Şekil 4.29: Düyek usûlünün ana kalıbı	79
Şekil 4.30: Düyek usûlünün velveleli vuruluşu	80
Şekil 4.31: Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı	80
Şekil 4.32: Âyîn Devr-i Revâm velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı	81
Şekil 4.33: Ağır Evfer velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı	81
Şekil 4.34: Devr-i Kebîr velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı	81
Şekil 4.35: Aksak Semâî velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı	82

Şekil 4.36: Yürük Semâî velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı.....	82
Şekil 4.37: Düyek velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı	82
Şekil 4.38: Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarındaki Türkçe dörtlüğün usûl darblarına göre hece taksimatı	85
Şekil 4.39: Devr-i Hindî usûlünün ana kalıbı	112
Şekil 4.40: Devr-i Hindî usûlünün velveleli vuruluşu	112
Şekil 4.41: Devr-i Hindî usûlünün velveleli vuruluşu	112
Şekil 4.42: Durak Evferi usûlünün ana kalıbı	113
Şekil 4.43: Durak Evferi usûlünün velveleli vuruluşu	113
Şekil 4.44: Aksak usûlünün ana kalıbı.....	114
Şekil 4.45: Aksak usûlünün velveleli vuruluşu	114
Şekil 4.46: Semâî usûlünün ana kalıbı.....	115
Şekil 4.47: Semâî usûlünün velveleli vuruluşu	115
Şekil 4.48: Semâî usûlünün velveleli vuruluşu	115
Şekil 4.49: Açık Curcuna usûlünün ana kalıbı	116
Şekil 4.50: Kapalı Curcuna usûlünün ana kalıbı	116
Şekil 4.51: Curcuna usûlünün velveleli vuruluşu	116
Şekil 5.1: Köçek Derviş Mustafa Dede'ye ait Bayâtî Âyîn-i Şerîfi'nin 2. Selâmının ilk ölçüsü	132

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2.1: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin Bestekârları ve Yaşadıkları Yüzyıllar	7
Tablo 3.1: Mukabele-i Şerîfin Bölümleri ve Uygulama Sırası	21
Tablo 3.2: Âyîn-i Şerîfin Bölümleri ve İcra Sırası.....	28
Tablo 4.1: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin Bestekârları ve Makamları	39
Tablo 4.2: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin Bölümlerinde Kullanılan Usûller	68
Tablo 4.3: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin Bölümlerinde En Çok Kullanılan Usûller	68
Tablo 4.4: Mevlevîhâne Faaliyetlerinin Sona Ermesinden Sonra Bestelenip, Bestekârları Hayatta Olmayan Âyîn-i Şerîflerin Bestekârları ve Makamları.....	90
Tablo 4.5: Yaşayan Âyîn-i Şerîf Bestekârlarımız ve Besteledikleri Âyîn-i Şerîflerin Makamları	91
Tablo 4.6: Mevlevîhâne Faaliyetlerinin Son Bulduğu 1925 Yılından Sonra Bestelenmiş 35 Âyîn-i Şerîfin Bölümlerinde Kullanılan Usûller	111
Tablo 5.1: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin 4. ve 2. Selâmlarında Kullanılan Ağır Evfer Usûlündeki Güftelerin Vezinlerinin Kullanılma Sayıları ve Oranları ..	131
Tablo 5.2: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin 3. Selâmlarının Yürük Semâî Bölümlerinde Mısraları Son “Tek” lerden Giren Güftelerin Vezinlerinin Kullanılma Sayıları ve Oranları	148
Tablo 6.1: Anket Uygulanan Günümüz Kudûmzenleri, Âyînhanları, Âyîn-i Şerîf Bestekârları ve Semâzenleri ile İlgili Genel Bilgiler	155

ÖZET

"Mevlevî Âyînlerinde Kullanılan Usûller ve Kullanılış Sebepleri" başlıklı çalışmamızda, bugüne kadar üzerinde durulmayan hususlar ele alınmış, âyîn-i şerîflerin, Mevlevî semâî'na eşlik etmek amacıyla bestelenmiş olmaları gözönünde tutularak konu, Mevlevîlerin dinî töreni olan "mukabele" çerçevesinde incelenmiştir.

Araştırmamızda; Konya ve İstanbul'da yapılan Mevlevî mukabelelerinden elde edilen ses ve görüntü kayıtları, fotoğraflar, âyîn-i şerîflerin notaları ve yazılı kaynaklar ile konu hakkında derin bilgi ve tecrübe sahibi üstadların görüşleri materyal olarak kullanılarak değerlendirilmiştir.

Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş âyîn-i şerîfler ile, Mevlevîhâne faaliyetlerinin son bulduğu 1925 yılından sonra bestelenmiş âyîn-i şerîflerin notaları üzerinde yapılan incelemede; âyînlerde kullanılan bütün usûller, karakteristik özellikler ve geleneksel uygulamalar tesbit edilmiştir. Bu incelemelerde varılan sonuçlar, sebepleriyle izâh edilmiş ve günümüzde bestelenen âyîn-i şerîflerde klâsik âyîn formunun dışında yapılan farklı uygulamalar belirlenmiştir.

Âyîn-i şerîflerin 2. ve 4. Selâmlarında kullanılan Ağır Evfer ile 3. Selâmlarının mısraları son "Tek" lerden giren Yürük Semâî bölümlerinde usûl-vezin münâsebeti de incelenerek, neticeleri ortaya konulmuştur.

Âyîn-i şerîflerde belirli usûller kullanılmasının ve geleneksel uygulamaların nedenleri, konunun semâ ile olan ilişkileri, ayrıca; günümüzde yaşanan bazı problemlerin çözümleri hakkında hazırlanan sorularla günümüz kudûmzenleri, âyînhanları, âyîn-i şerîf bestekârları ve semâzenlerine anket uygulanmıştır. Anket sorularına verilen cevaplar değerlendirilerek ortak ve farklı görüşler tesbit edilmiştir.

Bu araştırmada elde edilen sonuçların âyîn-i şerîf bestelemeye yönelecek bestekârlarımıza ve konuyla ilgili araştırmacılarımıza fayda sağlayacağı ümit edilmektedir.

SUMMARY

In my study of the subject of "Usûl" (rythmic pattern) used in the "Mevlevî Âyîn" (Mevlevî Ceremony) I have taken up particularities that have not been touched upon up to now. The subject has been examined within the frame of the "Mevlevî Mukabele" (Mevlevî Meeting) keeping in mind that the "Âyîn-i Şerîf" had been composed to accompany the "Mevlevî Semâ" (Whirling Ceremony).

The "Mevlevî" order, whose members are known as "Mevlevî" is a religious order founded in the 13th century by Sultan Veled, the son of the greatest mystic the Turkish Islamic world has ever known, Mevlânâ Jelaledin and based on the later's thinking. In the Mevlevî order, the "Semâ" (Whirling Ceremony) initiated with Hazret-i Mevlânâ and was later further developed and organized. It took its final form during the 15th century under the title of "Mukabele" (the Meeting) at the time of Pîr Abdal Çelebi, a descendant of Mevlânâ.

The "Mevlevî Mukabele" (Mevlevî Meeting) has been performed as a religious ceremony for centuries, as it is today, in "Mevlevîhâne" (Mevlevî lodges) following a certain sequence and in a disciplined way from start to end. As the Mevlevî Semâ grew into a religious ceremony, the "Âyîn-i Şerîf" (Sacred Ceremony) came into existence. It was set to music by composers almost all of whom were "Mevlevîs" (members of the Mevlevî order).

Among the oldest Âyîn-i Şerîf (Sacred Ceremony) that have been performed and have come down to us with their scores, during the period when the Mevlevîhâne" (Mevlevî lodges) were in existence is believed to be "Beste-i Kadîm" composed in the second half of the 15th century or the beginning of the 16th century in the Pençgâh, the Dügâh and the Hüseynî makam (mode). After taking its example from the "Beste-i Kadîm" and with time, the Âyîn-i Şerîf (Sacred Ceremony) took a certain pattern as well as gaining a classical form of its own that had specific rules.

Following the "Miraciye", the Âyîn-i Şerîf, which is the second greatest form in our music, has preserved its characteristic of being a masterpiece. The Âyîn-i Şerîf (Sacred Ceremony), which were originally set to music to accompany the "Mevlevî Semâ" (Whirling Ceremony) as an inseparable part of the "Mevlevî Mukabele" (Mevlevî Meeting) forms a complete whole with the "Semâ" (Whirling Ceremony).

Starting with the "Peşrev" (Overture piece), then proceeding to a four parts section under the name of "Selâm" (Salutation) and concluding with the "Son Peşrev" (Final overture piece) and "Son Yürük Semâî" (Final fast Semâî), each part of the "Âyîn-i Şerîf" being linked to the "Semâ" (Whirling Ceremony) carries a mystic

significance. It is because of this that the lyrics, the melodies and the "usûl" (rhythmic pattern) used in the "Semâ" are of great importance.

The Âyîn-i Şerîf (Sacred Ceremony) is divided into seven parts and beside the majestic mystic meaning it carries within itself, the changes in the rhythmic pattern, the pleasant chanting, the transition in the "Makam" (mod), the speeding up of the rhythm in the third "Selâm" (Salutation) to slow down again in the fourth and gaining speed again in "Son Yürük Semâî" (Final fast Semâî), all these characteristics display its splendor and richness and also charms the performer as well as the viewers.

The Âyîn-i Şerîf has been performed at the "Mukabele-i Şerîf" (Sacred Meeting) at Mevlevî lodges to accompany the Semâ (Whirling Ceremony) until 1925. After that year, with the prohibition of 1925 putting an end to the activities of the Mevlevî lodges, the "Semâ" (Whirling Ceremony) were not performed for a long time and the "Âyîn-i Şerîf" could not, of necessity, be performed.

In 1954 parts of the "Mukabele-i Şerîf" (Sacred Meeting) began to be performed by a few semâzen (whirling dervishes) in Konya, even though only for the purpose of demonstration within the framework of the lectures scheduled for the commemoration programs of Mevlânâ. Starting from 1959 it was performed in full and later, with regular performances in Istanbul, it focussed the attention upon itself. In 1979, with the Konya Tourism Society opening a competition for the composition of an "Âyîn-i Şerîf" and as other competitions followed, enthusiastic and capable new composers were steered to compose new works or were given the opportunity to publish the "Âyîn-i Şerîf" they had previously composed.

Today, the number of composers composing "Âyîn-i Şerîf" is in the increase and new works are performed by the Turkish Sufi Music choirs as an accompaniment to the "Semâ" (Whirling Ceremony). On the other hand, works pertaining to the "Âyîn-i Şerîf" have been recorded on cassettes or CD's and offered to the public.

The fact that the Ministry of Culture since 1977 has arranged every year during the Mevlânâ Commemoration week an "Âyîn-i Şerîf" concert concurrently with the Istanbul Turkish Classical Music state choir, as well as the fact that concerts are followed by large audiences show that the Âyîn-i Şerîf, in its classical form, has kept its place as a musical entity by itself, outside the "Semâ" (Whirling Ceremony).

As to our research on the "Usûl" (Rhythmic pattern) used in the "Mevlevî Âyîn" (Mevlevî Ceremony), and as a result of our observation of the "Mevlevî Mukabele" (Mevlevî Meeting) performed since 1982 in Konya and Istanbul, we have evaluated materials consisting of sound and image recordings, photographs, scores of the "Âyîn-i Şerîf", written records, views of experienced masters with profound knowledge on the subject and the results of surveys with present day composers of Âyîn-i Şerîf, "âyînhan" (singers), "kudûmzen" (drum players) and semâzen (whirling dervishes).

We have examined the written scores of the Âyîn-i Şerîf (Sacred Ceremony) into two groups. The ones composed and performed during the period when the

Mevlevî lodges were active in the first group, and the ones composed after 1925, the year that witnessed the end of the activities of the Mevlevî lodges in the second group. The following is the "Âyîn-i Şerîf" composed during the period the Mevlevî lodges were active and their composers :

Name of the composer	Name of the Âyîn-i Şerîf
Beste-i Kadîm (composer unknown)	Pençgâh Dügâh Hüseynî
Köçek Dervîş Mustafa Dede	Bayâtî
Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi	Segâh
Nâyî Osman Dede	Râst Uşşâk Çargâh Hicâz
Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa	Hicâz Nihâvend
Bursalı Sâdık Efendi	Bestenigâr
Hâfız Abdürrahim Şeydâ Dede	Irâk
Eyyûbî Hüseyin Dede	Nühüft
Mustafa Nakşî Dede	Şedarabân
III. Selim	Sûz-i Dilârâ
Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede	Acembûselik
Abdürrahim Kûnhî Dede	Hicâz
Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi	Nevâ Sabâbûselik Şevk u Tarab Sabâ Bestenigâr Hüzzam Ferahfezâ
Zekâî Dede Efendi	İsfahân Sûznâk Sûz-i Dil Mâye Sabâzemzeme
Şeyh Mehmet Celâleddin Dede	Dügâh
Ahmet Hüsameddin Dede Efendi	Râhattî'l-Ervâh
Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede	Acemaşîrân
Bolâhenk Nuri Bey	Bûselik Karcıgar
Rıfat Bey	Neveser
Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi	Bayâtîbûselik Müsteâr
Ahmet Avni Konuk	Dilkeşîde Bûselikaşîrân Rûy-i Irâk
Rauf Yekta Bey	Yegâh
Kâzım Uz	Sultânîyegâh

The following is the "Âyîn-i Şerîf" composed after 1925 during the period the Mevlevî lodges were closed and their composers :

Name of the composer	Name of the Âyîn-i Şerîf
Alâeddin Yavaşca	Acem
Bekir Sıdkı Sezgin	Muhayyersünbüle
Cinuçen Tanrıkorur	Bayâtîfarabân Evcârâ
Cüneyd Kosal	Nişâbûr
Doğan Ergin	Ferahnâkaşîrân
Fatih Salgar	Uşşâk
Fırat Kızıltuğ	Hisâr
Hasan Esen	Şehnâz
İrfân Doğrusöz	Mâhûr Muhayyersünbüle Segâh
Kemal Tezergil	Nihâvend Hüseynî
Mutlu Torun	Şehnâz
Necdet Tanlak	Neveser Tâhir Evc Nişâbürek
Okuy Yigitbaş	Ferahfezâ Şevk u Tarab Bayâtî Hüzzam* Hüseynî Râst Sabâ
Sadun Aksitt	Sâzkâr
Zeki Atkoşar	Acemkürdî Mâhûr Sâzkâr

* He has been composed two âyîn-i şerîfs in this mode.

We have determined the nature of all the "usûl" (rythmic pattern) by examining the Âyîn-i Şerîf composed and performed during the period when the Mevlevî lodges were active as well as the scores of the ones composed after 1925, the year that witnessed the end of the activities of the Mevlevî lodges. Accordingly, it has been observed that the following are the "usûl" (rythmic pattern) most preferred for the respective parts of the Âyîn-i Şerîf :

- Peşrev (Prelude or Overture) : The Devr-i Kebîr (Grand Cycle)
- First Selâm (Salutation) : The Devr-i Revân (Walking Cycle)
- Second Selâm (Salutation) : The Evfer rythmic pattern
- Third Selâm (Salutation) : During this "Selâm", three different rythmic patterns : the Devr-i Kebîr, the Aksak Semâî (limping) and the Yürük Semâî (fast) have been used consecutively.
- Fourth Selâm : The Evfer rythmic pattern
- Son Peşrev (Final Prelude) : The Düyek (two-to-one rythmic pattern)
- Son Yürük Semâî : The Yürük Semâî (Fast Semâî)

Because of its connection with the "Semâ", the preferential use of the above rhythmic patterns in the related parts of the "Âyîn-i Şerîf" has become traditional.

In the Âyîn-i Şerîf composed prior to 1925, in the first "Selâm" a second preference and to a lesser degree the "Düyek" rhythmic pattern was used. In the third "Selâm" again as a second preference and to a lesser degree the "Frenkçîn" rhythmic pattern was used. Nevertheless these rhythmic patterns were preferred because of their convenience for the performance of the "Semâ" (Whirling Ceremony).

We have brought out in our research and shown on a chart which usûl (rhythmic pattern) and how many times each have been used in the Mevlevî ceremonies.

In our examination from the point of view of rhythmic patterns we have brought out their characteristic features and their traditional applications.

The following stand out : One feature is the entrance from the last five stroke and the ending just in the midst of the usûl (rhythmic pattern) and the next poetic line starting also from the middle. Another one is the use of the Evfer rhythmic pattern at the beginning of the "Selâm" (Salutation) in the lyrics of the second and fourth salutations of the "Âyîn".

On the other hand, in the Persian and to a lesser extent in the Arabic lyrics used after the Turkish quatrain beginning with the words "Ey ki hezâr âferin" the poetic line frequently enters from the last "Tek" of the rhythmic pattern, which is a high characteristic feature.

In order to research the reason for this application and determine its true nature we have examined the relationship between the prosodic meter of the second and fourth Selâm (Salutation) of the "Âyîn", which makes use of the Evfer rhythmic pattern, and the part of "Yürük Semâî (Fast Semâî) rhythmic pattern of the third Selâm (Salutation).

We have shown on a chart which meter has been used in which proportion by going through the meters of the lyrics entering on the last "Tek" in the rhythmic pattern of the third "Selâm" (Salutation) and all the lyrics used in the second and fourth salutations.

After 1925, the year the activities of the "Mevlevî" lodges were put to an end, we notice that the "Âyîn-i Şerîf" composed during this period follow the traditional rhythmic pattern. We have determined in which topics the divers usage are.

The line followed in choosing the "usûl" (rhythmic pattern) the reason for this choice, and the relationship between these and the "Selâm" (Salutation), as well as the peculiar characteristics of the "Âyîn-i Şerîf" together with the answers given to the poll we had prepared in this connection with the problems and solutions relating to that subject have shed light to our research and have played a dominant part in reaching a solution.

A twenty-question-survey was arranged for the “kudûmzen” (drum player)), “âyînhan” (singer) and the composers of the Âyîn-i Şerîf (Sacred ceremony). The same twenty questions were set to each group, only the first question, because of its relation to the execution or composition of the Âyîn, is different, the remaining 19 questions are similar.

The questions were more concerned with the rhythmic patterns used in the Mevlevî ceremonies. But questions have been asked about some of the problems and their solutions, apart from the ones on the rhythmic patterns, that have come out in the examination of the Âyîn-i Şerîf comprising the execution of the "Âyîn", the new compositions, and the composers of the "Âyîn-i Şerîf".

The purpose in asking some questions apart from the ones concerning rhythmic patterns is to draw the attention of researchers to other aspects of the Mevlevî Âyîn that should be examined, and also to benefit from the experience, the views and the knowledge of the people the survey was directed at.

A sixteen-question-survey was arranged for the “semâzen” (whirling dervishes).

The answers given to the questions have been evaluated in an appraisal section where we have drawn attention to the approach, the common and conflicting views on the topic.

The points we have reached as a result of our research have been contrasted with the answers of our survey and the results have been put forward for consideration.

The aim of our research and the ensuing results are very important from the standpoint of composers who are inclined preferentially to compose the "Âyîn-i Şerîf". We have indicated in the appraisal section what should be taken into account when setting the "Âyîn-i Şerîf" to music, the factors that should be kept in mind when choosing the "usûl" (rhythmic pattern), the relationship of the subject with the “Semâ” (Whirling Ceremony), the reason for choosing the traditional “usûl” (rhythmic pattern) and the benefit to be gained from the conclusions arrived at. The conclusions that have been reached are of a kind that constitutes a source for the composers who are enclined to set the Âyîn-i Şerîf to music.

On the other hand, we have in our research drawn attention to other subjects related to the Âyîn-i Şerîf that need exploring. It is important for our music that the "Âyîn-i Şerîf", together with the aspects that have not been taken into consideration or have not been researched be examined.

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Türk-İslâm âleminin en büyük mutasavvıflarından Mevlânâ Celâleddin'in fikirleri üzerine kurulan "Mevlevîlik", mûsikîmizin gelişmesi ve yaygınlaşmasında çok önemli rol oynamıştır. Mûsikîmizin en önde gelen bestekârları devrin konservatuarları olan Mevlevî dergâhlarında yetişerek, başta âyîn-i şerîfler olmak üzere dinî ve din dışı formlarda sayısız eserler bestelemişlerdir.

Âyîn-i şerîfler içinde en eskileri; bestekârları bilinmeyen Pençgâh, Dügâh ve Hüseyinî makamlarındaki âyîn-i şerîflerdir. "Beste-i Kadîm" adıyla anılan bu eserlerin, daha sonraki yüzyıllarda bestelenen âyîn-i şerîflere rehberlik görevi yapmış olmaları nedeniyle tarihî değerleri ve önemleri çok büyüktür.

Mevlevî âyînleri; zaman içinde bir kalıba oturtularak, belli kuralları olan klâsik bir form hüviyeti kazanmıştır. En kıymetli mûsikî varlıklarımızdan olan âyînler, şâheser olma niteliklerini bugüne kadar korumuşlardır.

Mevlevî mukabelesinin ayrılmaz bir parçası olan âyîn-i şerîfler, semâ ile birlikte bir bütün oluşturmaktadır. Peşrevle başlayıp, "selâm" adı verilen dört bölümü takiben Son Peşrev ve Son Yürük Semâî bölümleri ile tamamlanan âyîn-i şerîflerde her bölümün semâ ile bağlantılı olarak taşıdığı tasavvufî mânâlar vardır. Selâmlarda kullanılan güfteler, usûller ve melodiler bu bakımdan büyük önem taşımaktadır. Âyîn-i şerîflerin her bölümünde yapılan usûl değişiklikleri, kullanılan terennümler ve makam geçkileri gibi karakteristik özellikleri onun zenginliğini ve ihtişamını ortaya koymaktadır.

Âyîn-i şerîfler, 1925 yılına kadar faaliyetlerini sürdüren Mevlevîhânelerde yapılan mukabele-i şerîflerde icrâ edilmişlerdir. Mevlevîhâne faaliyetlerinin 1925

yılında son bulmasından sonra uzun süre semâ yapılamadığı için âyîn-i şerîfler de icrâ edilememişlerdir. Ancak, 1959 yılında Konya’da semâ törenlerinin gösteri niteliğinde de olsa, yeniden yapılmaya başlaması ve her yıl tekrarlanarak devam etmesi, ilgiyi yeniden Mevlevî âyînleri üzerine çekmiştir.

Teşvik amacıyla, 1979 yılında Konya Turizm Derneği’nin “Mevlevî Âyîni Beste Yarışması” düzenlemesi ve bunu 1984 yılında yapılan ikinci yarışmanın izlemesi, bu konuda heves ve kabiliyeti olan bestekârları yeni besteler yapmaya yöneltmiş veya daha önceki tarihlerde besteledikleri âyînlerini ortaya çıkararak, tanıtma imkânını sağlamıştır.

Günümüzde Mevlevî âyîni besteleyen bestekârların sayısı giderek artmakta ve yeni bestelenen bazı âyînler, çeşitli topluluklarda semâ’ya eşlik etmek suretiyle icrâ edilmektedirler. Bu gelişmeler sevindirici olmakla birlikte, Mevlevîhâne faaliyetlerinin son bulduğu 1925 yılından sonra bestelenmiş âyînlerin bir kısmında klâsik âyîn formunun dışına çıkılarak, özellikle usûl konusunda değişik uygulamaların yapıldığı tesbit edilmiştir. Bu uygulama, günümüzde bestelenen bazı âyînlerde de görülmektedir. Ayrıca, âyîn-i şerîflerde yenilik ve değişikliklerin yapılabileceği, eski âyînlerde kullanılan usûllerin dışında çok çeşitli başka usûllerin de kullanılabileceği yolunda son zamanlarda bazı mûsikîşinâslar tarafından görüşler de dile getirilmektedir. Ancak, klâsik formlar üzerinde yapılan değişiklik ve yeni uygulamaların zaman içinde formu tanınmaz hâle getirdiği bilinmektedir. Bu nedenle, Mevlevî âyînlerinin usûlleri hakkında bir araştırma yapılmasının son derece gerekli ve yararlı olacağı düşünülmüştür.

Âyîn-i şerîflerde kullanılan usûllerle ilgili olarak bazı mûsikîşinâslar tarafından çeşitli makaleler yazılmış ve özellikle Mevlevîlikle ilgili bazı eserlerde bu konuya kısmen yer verilmişse de, bu makale ve eserlerde Mevlevî âyînlerinde kullanılan usûller sadece ismen belirtilmiş veya buna ilâve olarak, usûllerin vuruluş şekilleri gösterilmiştir. Âyîn-i şerîflerin notaları üzerinde yapılacak bir incelemede, âyînlerin bölümlerinde hangi usûllerin kullanılmış olduğu görülebilecektir. Bu çalışmanın asıl amacı; âyînlerin bölümlerinde kullanılan bütün usûllerin tesbit ve tasnifinden sonra, bugüne kadar üzerinde durulmamış olan âyînlerdeki usûl geleneğinin nedenleri, konunun semâ ile olan ilişkileri, usûllerin hangi amaçlara

yönelik olarak, hangi esaslar dâhilinde seçildiği ve icrâda sağladığı kolaylıklar ve faydalar üzerinde araştırmalar yaparak, bilinenlere yeni bilgiler katmaktır.

Mevlevî âyînleri, semâ'ya eşlik etmek için bestelenmiş olduklarından, bu eserleri semâ'dan ayrı, sadece mûsikîmizin bir formu olarak ele alıp, âyînlerde kullanılan usûlleri bu çerçevede incelemenin son derece eksik olacağı, yapılacak tesbit ve değerlendirmelerin ise sağlıklı olamayacağı gerçeğiyle konu, Mevlevîlerin dinî töreni olan “mukabele” çerçevesinde incelenmiştir. Bu incelemede; yazılı kaynaklar ile her yıl, özellikle Aralık ayında Konya ve İstanbul'da yapılan Mevlevî mukabelelerinin 1982 yılından itibaren izlenmesi neticesi elde edilen fotoğraf, ses ve görüntü kayıtları ile âyîn-i şerîf notaları materyal olarak kullanılmıştır.

Mevlevî semâi ve âyîn-i şerîflerin tarihçesinin yer aldığı 2. Bölüm'den sonra konuyla ilgili genel bilgiler 3. Bölüm'de verilmiştir. 4. Bölüm'de âyîn-i şerîfler, usûl yönünden incelenmiştir. Bu bölümde, önce I. Dönem olarak adlandırdığımız Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş âyîn-i şerîfler ele alınmıştır. Bu konuda iki temel kaynak olan İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı (İ.K.N.) “Mevlevî Âyinleri”¹ ile Sadeddin Heper'in hazırladığı “Mevlevî Âyinleri”² kitabında yer alan toplam 43 âyîn-i şerîfin notaları üzerinde inceleme yapılmıştır. Bilhassa özel kütüphânelerde mevcut diğer âyîn-i şerîf notalarının ilâvesiyle bu sayı, mutlaka çok daha fazla olacaktır. Ancak, konumuz âyîn-i şerîflerin nota tesbiti olmadığından, özel kütüphânelerdeki âyînlerin araştırılması yönüne gidilmemiş, elimizde mevcut 43 âyîn-i şerîfin notaları üzerinde usûl incelemesi yapmak yeterli görülerek, konuya sınırlılık getirilmiştir.

Bu incelemede; anılan iki temel kaynak karşılaştırılarak, âyîn-i şerîflerde kullanılan bütün usûller ile bu konudaki geleneksel uygulamalar ve karakteristik özellikler tesbit edilmiş, varılan sonuçlar, sebepleriyle izâh edilmiştir.

4. Bölüm'de II. Dönem olarak adlandırdığımız Mevlevîhâne faaliyetlerinin son bulduğu 1925 yılından sonra bestelenmiş âyîn-i şerîfler de usûl yönünden

¹ İstanbul Konservatuvarı, “Mevlevî Âyinleri”, Haz. Ali Rifât (Çağatay), Rauf Yekta, Zekâizade Ahmet, Suphi (Ezgi), Mesut Cemil, *Türk Musikisi Klasikleri*, VI-XVIII/1-41, İstanbul 1934-1939, s.258-974.

² Sadettin Heper, *Mevlevî Âyinleri*, Konya Turizm Derneği Yayını, 2. Baskı, Konya 1979, s.1-560.

incelenmiştir. Bu inceleme; ebediyete intikâl etmiş bestekârlarımız ile yaşayan bestekârlarımızın besteledikleri toplam 35 âyîn-i şerîfin notaları üzerinde yapılmış ve varılan sonuçlar belirtilmiştir. Yine bu bölümde I. ve II. Dönem’de bestelenmiş âyîn-i şerîfler usûl yönünden karşılaştırılarak, benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur.

Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş 43 âyîn-i şerîfin incelenmesinde; 2.ve 4. Selâmlarda kullanılan Ağır Evfer usûlündeki güftelerin bütün mısralarının usûlün son 5 zamanından başlaması; ayrıca, 3. Selâmların Yürük Semâî bölümlerinde “Ey ki hezâr âferîn” sözleriyle başlayan Türkçe dörtlükten sonra ve özellikle selâm sonlarına doğru kullanılan beyitlerde, mısralara genellikle usûlün son “Tek” inden girilmesi çok karakteristik özellikler olarak karşımıza çıkmıştır. Bu uygulamaların sebepleri araştırılırken, doğru tesbitler yapabilmek için konunun vezinlerle alâkalı olup olmadığı hususuna açıklık getirmek amacıyla, âyîn-i şerîflerin 2. ve 4. Selâmlarında kullanılan Ağır Evfer ile 3. Selâmlarının mısraları son “Tek” lerden giren Yürük Semâî bölümlerinde usûl-vezin münâsebeti 5. Bölüm’de incelenmiş ve neticeleri ortaya konulmuştur.

Mevlevî âyînlerinde niçin belirli usûllerin kullanılmış olduğu ve bu konudaki karakteristik özellikler ve uygulamaların nedenleri araştırılırken, bazı hususlarda somut neticeler alınmış, bazı hususlarda ise kesin neticelere varılamayarak, bu konularda yapılan uygulamaların icrâda getirdiği kolaylıklar ve sağladığı faydalardan yola çıkılıp, tarihî gerçekler de gözönünde tutularak yorumlar ve tahminler yapılabilmektedir. Araştırma konumuzun nedenleri hakkında yazılı kaynaklara rastlanılmamış olduğundan, bu konudaki soruların hepsine doğruluk derecesi % 100 olan cevaplar bulabilmek çok zordur. Mevlevîhâne yaşantısı 1925 yılında fiilen bittiğine göre, konunun yerinde incelenmesi de imkânsızdır. Tekke hayatı yaşamış, Mevlevî semâî ve mûsikîsi ile âyîn-i şerîflerde kullanılan usûllerin nedenleri hakkında bilgi verebilecek Mevlevî büyüklerinin son temsilcileri de birer birer göçerek Hak’ka kavuşmuş olduklarından yakın geçmişte birinci derecede yaşayan kaynaklar olma özelliğine sahip bu Mevlevî âyîni bestekârları ve icrâcılarının çok değerli bilgilerine müracaat etme imkânı da ne yazık ki hemen hemen hiç yoktur. Ancak, bu son derece kıymetli Mevlevî mûsikîşinâsların sahip oldukları bilgi ve tecrübelerden istifâde etmiş ve bu kuşaktan yetişmiş talebelerden bir kısmı bugün

konservatuarlarda ve çeşitli müzik topluluklarında görev yapmaktadırlar. Bu talebeler içinde âyîn-i şerîf bestelemiş bazı bestekârlarımız da mevcuttur. Bu sebeple, birinci dereceden kaynak olma özelliği taşıyan mûsikîşinâslardan istifâde etme şansını kaybetmiş olmakla birlikte, onlardan yetişen talebeler veya o bilgi ve birikimlerden istifâde etmiş günümüz mûsikîşinâsları da yine kaynak niteliği taşıdığından, incelemede bu kişilerin bilgilerine müracaat etme yoluna gidilerek, anket yapılmıştır.

6. Bölüm olan anket; bilgi toplama yöntemiyle üstâd kişilerin bilgi, tecrübe ve görüşlerinden istifâde edilerek, bugüne kadar üzerinde durulmayan bazı hususlara açıklık getirilebilmesi ve yeni bilgilerin elde edilebilmesi amacıyla yapılmıştır. Bunun yanında konu ile ilgili bugünkü uygulamalar, icrâ tarzları ve bakış açıları yönünden bir durum tesbiti yapılmasına imkân sağlayacak kişilerin görüşlerinin alınması amacını da taşıdığı için anket sahası geniş tutulmuştur.

Anket; kudûmzenler, âyînhanlar, âyîn-i şerîf bestekârları ve semâzenler olmak üzere dört gruba uygulanmıştır. Anket sorularına verilen cevaplar değerlendirilerek, ortak ve farklı görüşler tesbit edilmiştir. Yazılı olarak alınan anket cevaplarından istifâde edilebilecek birçok hususun bulunduğu gözönünde tutularak, cevapların tamamının aynen cevap verildiği şekliyle bölüm içinde yer almasında fayda görülmüştür.

Sonuçlar ve öneriler bölümünde; araştırma sonucu tesbit edilen hususlar, anket cevaplarıyla da karşılaştırılarak, neticeler ortaya konulmuştur.

Mûsikîmizin en değerli hazinelerinden olan âyîn-i şerîf formunun bozulmadan korunabilmesi ve gelecek nesillere aktarılabilmesi açısından bu inceleme neticesi âyîn-i şerîflerde kullanılan usûllerle ilgili tesbit edilen hususların ve elde edilen yeni bilgilerin âyîn-i şerîf bestelemeye yönelecek bestekârlarımıza ve konuya ilgi duyan araştırmacılarımıza ışık tutup, fayda sağlayacağı ümit edilmektedir.

BÖLÜM 2

MEVLEVÎ SEMÂÎ VE ÂYÎN-İ ŞERÎFLERİN TARİHÇESİ

2.1. ÜLKEMİZDE MEVLEVÎ SEMÂÎ VE ÂYÎN-İ ŞERÎFLERİN TARİHÇESİ

Mevlevîlik, XIII. yüzyılda yaşamış, Türk-İslâm âleminin en büyük mutasavvıflarından Mevlânâ Celâleddin'in fikirleri üzerine, ölümünden sonra oğlu Sultan Veled tarafından kurulmuş bir tarikattır.³ Mevlevîlikte Hz. Mevlânâ ile başlayan "semâ", daha sonra geliştirilerek kurallara bağlanmış ve XV. yüzyılda Mevlânâ soyundan Pîr Âdil Çelebi zamanında "mukabele" denilen en son şeklini almıştır.⁴ Böylece, Mevlevî semâ'nın dinî tören hüviyetine bürünmesiyle, bu semâ'ya eşlik için, hemen hepsi Mevlevî olan bestekârlar tarafından âyîn-i şerîfler bestelenmeye başlanmıştır.

Âyîn-i şerîfler içinde en eskileri, XV. yüzyılın ikinci yarısında veya XVI. yüzyılın başlarında bestelenmiş oldukları tahmin edilen ve "Beste-i Kadîm" adıyla anılan Pençgâh, Dügâh ve Hüseyînî makamlarındaki âyîn-i şerîflerdir. Türk mûsikîsi tarihi ile meşgul olan pek çok kişi tarafından yüzyıllar boyu yapılan araştırmalara rağmen, bu eserlerin bestekârlarının kimler olduğu hakkında bir ipucu elde edilememiştir. Bu âyîn-i şerîflerin, ilk sözlü eser bestekârı olan Abdülkadir Meragî, oğlu Abdülaziz, torunu Mahmut ve hattâ Molla Câmi tarafından bestelenmiş olduğu ihtimalleri üzerinde durulmuşsa da, bunlar tahminden ileri gidememiştir.⁵

Beste-i Kadîmlerin üslûplarına, güftelerine ve asırlardanberi geleneksel olarak intikal edişlerine bakılırsa, bunların en az Fatih Sultan Mehmet devrinden kalmış

³ Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul 1983, s.29.

⁴ *a.e.*, s.383.

⁵ Hayri Yenigün, "Mevlevî Mûsikîsi", *Musiki Mecmuası*, Sayı:154, İstanbul 1960, s.679.

olmalarına hükmetmek gerekir.⁶ “Eski Beste” anlamındaki “Beste-i Kadîm”lerin daha sonraki yüzyıllarda bestelenmiş olan âyîn-i şerîflere yol gösterip, örnek teşkil etmiş olmaları dolayısıyla, tarihî kıymetleri ve önemleri çok büyüktür.⁷

Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş ve elimizde notaları mevcut 43 âyîn-i şerîf bestekârlarının yaşadıkları yüzyıllara göre tasnifi Tablo 2.1’de verilmiştir.

Tablo 2.1: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin Bestekârları ve Yaşadıkları Yüzyıllar	
Yaşadıkları Yüzyıllar	Bestekâr Adı
XV. veya XVI. yüzyıl	Beste-i Kadîm
XVII. yüzyıl	Köçek Derviş Mustafa Dede*
XVIII. yüzyıl	Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi Nâyî Osman Dede Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa Bursalı Sâdık Efendi Hâfız Abdürrahim Şeydâ Dede Eyyûbî Hüseyin Dede
XIX. yüzyıl	Mustafa Nakşî Dede III. Selim Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede Abdürrahim Kûnhî Dede Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi Zekâî Dede Efendi Şeyh Mehmet Celâleddin Dede Ahmet Hüsameddin Dede Efendi Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede Bolâhenk Nuri Bey Rıfat Bey
XX. yüzyıl	Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi Ahmet Avni Konuk Rauf Yekta Bey Kâzım Uz
* Genellikle “Köçek Derviş” lâkabıyla bilinen Mustafa Dede’nin asıl lâkabı “Köçek Derviş”tir. Köçek; Mevlevîler arasında şeyhlere hizmet eden genç dervişlere verilen addır. Mustafa Dede, şeyh olduktan sonra da dergâha ait bütün hizmetleri severek fiilen yapmış olduğu için bu lâkabla anılmaktadır, (bkz. İstanbul Konservatuarı, “a.g.e.”, VII, s. III-VI).	

Kaynak: Sadettin Heper, a.g.e., s.533-560’dan derlenmiştir.

XVI. yüzyıldan sonra Mevlevî tekkeleri, genellikle beyler ve vezirler tarafından yaptırılmış, XVII. yüzyıldan itibaren ise Mevlevîlik, âdeta bir devlet müessesesi hâline gelmiştir. XVIII. yüzyılda III. Selim devrinde Mevlevîlik, münevver zümre içinde en yüksek mevkî almış, Mevlevîhâneler onarılarak, vakıfları

⁶ Hüseyin Sadettin Arel, “Mevlevî Musikisi ve Âyinleri”, *Musiki Mecmuası*, Sayı:73, İstanbul 1954, s.4-5.

⁷ Sadettin Heper, a.g.e., s.534.

çoğaltılmış ve böylece birçok kişi Mevlevîliğe intisab etmiştir. Âyîn-i şerîflerin yüzyıllara göre tasnifinde görüldüğü gibi en fazla âyîn-i şerîf, XIX. yüzyılda bestelenmiştir. Bunun en büyük sebebi; bu yüzyılda yaşayıp aynı zamanda bestekâr olan III. Selim ve II. Mahmud olmak üzere Osmanlı padişahlarının Mevlevîliğe teveccühü, Mevlevî mukabelelerine izleyici olarak katılmaları ve bestekârlara büyük değer vererek, onları sarayda himâyelerine alıp, teşvik etmeleridir.⁸

Mevlevîhâne faaliyetlerinin son bulduğu 1925 yılından sonra uzun süre Mevlevî mukabelesi yapılamamıştır. Mevlânâ'yı anma törenleri, Konya'da 1944 yılında konferanslar şeklinde başlamış ve her yıl tekrar edilerek, Türkiye'nin birçok yerinden gelen bilim adamları Mevlânâ hakkında konuşmalar yapıp, bildiriler sunmuşlardır.

1954 yılından itibaren konferanslara ilâve olarak, Mevlevî müziğinden de örnekler verilmek suretiyle, Mevlânâ'yı anma programlarına devam edilmiştir. Daha sonraki yıllarda birkaç semâzenin de katılmasıyla, âyîn-i şerîf eşliğinde semâ gösterileri yapılmıştır.

1959 Aralık ayında tam anlamıyla yapılmaya başlanılan semâ gösterileri her yıl tekrarlanmakta, yerli ve yabancı topluluklar tarafından gittikçe artan bir ilgi ile takip edilmektedir.⁹ Mevlânâ'nın Hak'ka kavuştuğu ve Şeb-i Arûs (Düğün Gecesi) olarak kabul ettiği 17 Aralık gecesi ve bu ayın üçüncü haftası boyunca Konya'da ve İstanbul'da, ayrıca bu tarihin dışında, İstanbul Festivali Programı çerçevesinde ve çeşitli sebeplerle Mevlevî semâ gösterileri yapıldığı görülmektedir.

Her yıl Aralık ayında Mevlânâ haftası düzenlenmekte; semâ törenlerinin yanısıra kongrelerde yapılan konuşmalarla Mevlânâ yurt çapında anılmakta, radyo ve televizyonlar da hazırladıkları programlarla bu hizmete katkıda bulunmaktadır. Daha önceleri Konya Turizm Derneği, son yıllarda da Selçuk Üniversitesi tarafından uluslararası düzeyde düzenlenen Mevlânâ kongrelerinde dünyanın birçok yerinden gelen bilim adamları bildiriler sunmaktadırlar. Alman Prof. Anne Marie Schimmel, Roma Üniversitesi'nden Prof. Anna Masala, Fransız müzikolog Bernard Mauguin ve

⁸ Abdülbâki Gölpınarlı, *a.g.e.*, s.248-249.

⁹ Feyzi Halıcı (Konya Kültür ve Turizm Vakfı Başkanı) ile 16.12.1987 tarihinde Konya'da yapılan görüşme.

Alman müzikolog Kurt Reinhart; Mevlânâ ve Mevlevî müziği konularında yaptıkları konuşmalar ve sundukları bildirilerle en çok ilgi gören bilim adamlarıdır.

Mevlevîhânelerin kapatılmasından sonra, her ne kadar Mevlevî semâî uzun süre yapılamamışsa da, ona eşlik eden âyîn-i şerîfler mûsikî varlıklarını sürdürmüşler, bunlara daha sonra bestelenen çok sayıda âyîn-i şerîfler de ilâve edilmiştir. Mûsikîmizin sanat değeri en yüksek, muhteşem eserleri olan âyîn-i şerîflere günümüz bestekârları tarafından da ilgi fazladır.

Âyîn-i şerîfler, semâ dışında mûsikî eseri olarak, 1960'lı yılların sonlarından itibaren İstanbul Konservatuari İcra Heyeti tarafından kısmen icrâ edilmiştir. Bu eserlerin bütün olarak icrâsı, 1977 yılından itibaren Prof.Dr.Nevzad Atlığ yönetimindeki Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu ile olmuştur. Her yıl Aralık ayında, Mevlânâ haftası dolayısıyla düzenlenen konserlerde, koro tarafından bir âyîn-i şerîfin ezbere okunması uygulamasına hâlen devam edilmektedir.¹⁰

Son yıllarda, geleneği yaşatmak amacıyla Mevlevî âyîni beste yarışmaları düzenlenmiştir. 1979 yılında Konya Turizm Derneği'nce düzenlenen ilk yarışmada Mevlânâ birincilik ödülünü Cinuçen Tanrıkorur'un Bayâtîarabân Âyîn-i Şerîfi kazanmıştır. Yarışma kuralları gereğince bir sonraki (1980) ihtifâlde; aynı yıl Paris'te düzenlenen 13. Uluslararası Büyük Sanat Yarışması'nda altın madalya birincilik ödülünü almış olması sebebiyle de 1981'de, yâni iki yıl üstüste Konya'da yapılan semâ törenlerinde icrâ edilmiştir. Şems ikincilik ödülünü Necdet Tanlak'ın Neveser Âyîn-i Şerîfi, Muhammed İkbâl üçüncülük ödülünü ise Zeki Atkoşar'ın Acemkürdî Âyîn-i Şerîfi kazanmıştır. 1984 yılında Konya Kültür ve Turizm Vakfı tarafından düzenlenen ikinci yarışmada ise birinciliğe lâyık eser bulunamamış, Zeki Atkoşar'ın Mâhûr ve Sâzkâr Âyîn-i Şerîflerinin her ikisi de ikincilik ödülünü, Fatih Salgar'ın Uşşâk Âyîn-i Şerîfi ise üçüncülük ödülünü kazanmıştır.¹¹

¹⁰ Prof. Dr. Nevzad Atlığ (Kültür Bakanlığı, İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu Şefi) ile 17.02.1995 tarihinde Fatih-İstanbul'da yapılan görüşme.

¹¹ Doğan Ergin (Mevlânâ Kültür ve Sanat Vakfı kurucusu ve Mutrib Heyeti neyzenbaşısı) ile 15.02.1995 tarihinde İstanbul Radyosu'nda yapılan görüşme.

1990 yılında kurulan Kültür Bakanlığı Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği ve İstanbul Devlet Tarih  Türk Müziği Toplulukları, yurt içi ve yurt dışında düzenlenen sem  törenlerinde    n-i şer fleri mukabele şeklinde icr  etmektedirler. Ayrıca, İstanbul'da faaliyet gösteren bazı sem  grupları tarafından Galata Mevlev  anesi ve kültür merkezlerinde yapılan sem  törenleri de yerli ve yabancılar tarafından büyük bir ilgiyle izlenmektedir.

Mevlev liğe gönül vermiş bazı m sik şin slarımızın evlerinde belli günlerde    n-i şer f meşk etme geleneği de h len sürdürülmektedir.    n-i şer fler, çeşitli topluluklar tarafından gerek sözlü, gerek enstrümantal olarak kaset ve CD'lere kaydedilmek suretiyle de müzikseverlerin istif delerine sunulmaktadır.

Böylece, günümüzde bestelenen    n-i şer flerin sayısının giderek artması ve bu eserlerimizin gerek mukabele-i şer f içinde sem 'ya eşlik edilerek, gerekse sem  dışında m sik  eseri olarak icr  edildiğinde ilgi, beğeni ve takdir görmesi son derece sevindirici olduğu gibi,    n-i şer flerimizin geleceği açısından da umut vericidir.

2.2. DÜNYADA MEVLEV  SEM İ İLE İLGİLİ YAPILAN  ALIşMALAR

Mevlev  anelerde yapılan mukabeleler, çeşitli vesilelerle ülkemizde bulunan yabancıları da fazlası ile ilgilendirmiştir. Yabancıların oręinal buldukları bu mukabeleleri takipleri, hayli eski tarihlere dayanmaktadır. İstanbul'un Fransız Büyükelçisi M. Ferriol, bir ara Türk m sik sini öğrenmek hevesine kapılmış, hatt  Galata Mevlev  anesi'ne giderek, yapılan mukabeleyi takip etmiş ve icr  olunan    n-i şer fi notaya alarak, 1714 yılında Paris'te bastırđı Türkiye hakkındaki "Recueil de cent estampes" adlı kitapta yayınlamıştır. Aynı eser, daha sonraki bir tarihte Almanca olarak, Almanya'da basılmıştır. M.Ferriol'un sözkonusu kitabında Mevlev  sem 'nı bütün teferruatı ile tasvir eden ressam Van Mour tarafından yapılmış bir resim de mevcuttur. Bu resim hay l  olmayıp, tamamen gözleme dayalıdır. Resimde mutrib, sem  eden dervişler, hareketleri ve kıyafetleri tamamen asıllarına uygun resmedilmiştir.¹²

¹² Sel m  Bertuğ, "Sem  ve Eski Bir Kitapta Bulunan    n Notası", *Musiki Mecmuası*, Sayı:202, İstanbul 1964, s.296.

Mevlânâ'yı anmak amacıyla her yıl Aralık ayında yapılan konferanslar ve semâ törenleri, Mevlânâ'nın fikirlerine ve görüşlerine hayranlık duyan yabancıları kısa sürede Konya'ya çekmiştir. Semâ'nın büyüleyici havası yurt dışına taşmış ve ilk olumlu belirtileri 1966 yılında Konya Semâ ve Mutrib Heyeti'nin Fransa'ya dâvetiyle ortaya çıkmıştır. Onbeş gün süreyle Paris'te yapılan semâ törenleri, Fransızları büyük ölçüde etkilemiş ve Fransız basını, bu olaydan övgü ve hayranlıkla söz etmiştir. Yurt dışından ikinci çağrı, 1967 yılında yine Fransa'dan gelmiş, 22 Mayıs ve 10 Haziran tarihleri arasında Strazburg, Savern, Kehl ve Paris şehirlerinde büyük ilgi gören semâ törenleri yapılmış, Paris televizyonu bu törenleri yayınlamıştır.¹³

Semâ ve Mutrib Heyeti'nin diğer yurt dışı seyahatleri, 1970'de Paris ve Strazburg, 1971'de Londra, 1972'de Amerika, 1974'te tekrar Londra, 1976'da Tunus ve 1978'de Amerika'ya olmuştur. 21 günlük son Amerika seyahatinde birçok şehirlerde düzenlenen semâ törenleri huşû içinde izlenmiş, NBC, CBS ve ABC gibi en büyük televizyon istasyonları vasıtasıyla, çeşitli mülâkatlarla birlikte milyonlarca seyirciye de gösterilmiştir.¹⁴ Heyet, 1980 yılında Almanya, Belçika ve İtalya'ya, daha sonraki yıllarda İsviçre, Cezayir, İtalya ve Yunanistan'a, 1987 yılında Berlin'in 750'nci kuruluş yıldönümü dolayısıyla Almanya'ya, aynı yıl Japonya'ya ve 1988 yılında Tunus'a giderek, semâ törenleri yapmıştır.

Bünyesinde Semâ Heyeti de bulunan "Kültür Bakanlığı Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu"nun, kurulduğu yıldan itibaren semâ töreni yaptığı ülkeler Amerika, İspanya, Fransa, Macaristan ve Hindistan'dır.¹⁵ Kültür Bakanlığı İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu ise, kurulduğu yıldan bu yana İtalya, Danimarka, İsveç ve Almanya'nın birçok şehrinde semâ törenleri yapmıştır.¹⁶

1990 yılında kurulan Mevlânâ Kültür ve Sanat Vakfı'nın Semâ ve Mutrib Heyeti de 1993 yılında Washington'da, 1994 yılında yine Amerika'nın çeşitli

¹³ Celâlettin Kişmir, "Avrupa'da Mevlânâ Sevgisi", *Mevlânâ Güldestesi*, Konya Turizm Derneği Yayını, Ankara 1967, s.26-31.

¹⁴ Ahmet Edip Uysal, "Semâ ve Mutrib Heyetlerinin Amerika ve Avrupa'daki Etkileri", *Yirmialtı Bilim Adamının Mevlânâ Üzerine Araştırmaları*, Haz. Feyzi Halıcı, Konya (tarihsiz), s.19-25.

¹⁵ Mustafa Holat (Kültür Bakanlığı, Konya Devlet Türk Tasavvuf Topluluğu postnişini) ile 21.01.1995 tarihinde Konya'da yapılan görüşme.

¹⁶ Ahmet Özhan (Kültür Bakanlığı, İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu sanat yönetmeni) ile 17.03.1995 tarihinde Altunizâde-İstanbul'da yapılan görüşme.

şehirleri ve Kanada'da semâ törenleri yapmıştır.¹⁷ Ayrıca, İstanbul'da faaliyetlerini sürdüren diğer semâ grupları da, dünyanın çeşitli ülkelerinde semâ törenleri yapmışlardır. Almanya, İngiltere, Fransa, İtalya, Avusturya ve Amerika'da Mevlânâ'nın eserlerini inceleyen ve semâ öğrenerek, semâ gösterileri yapan ve sayıları giderek artan grupların da faaliyetleri sürmektedir.¹⁸

Mevlânâ'nın fikirlerini okuyan ve semâ töreni izleyen yabancı gençler arasında, İslâmiyete, semâ'ya ve mûsikîmize karşı büyük ilgi ve merak uyanmaktadır. Tetkik neticesi inanarak müslüman olan ve semâ öğrenen bu gençler içinde, Aralık ayında Konya ve İstanbul'da yapılan semâ gösterilerinde, semâ heyetine dâhil olarak, semâ edenlere de rastlanılmaktadır. Bu şekilde, Mevlânâ'nın fikirleri, Mevlevî semâ ve mûsikîsinin insanlar üzerinde uyandırdığı hayranlık duygusu ve olumlu tesirleri kültür değerlerimizin bütün insanlığa hitab ettiğinin en güzel delilidir.

¹⁷ Doğan Ergin ile 17.03.1995 tarihinde İstanbul Radyosu'nda yapılan görüşme.

¹⁸ Feyzi Halıcı ile 19.06.1988 tarihinde Konya'da yapılan görüşme.

BÖLÜM 3

MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN, MUKABELE-İ ŞERÎF, ÂYİN-İ ŞERÎF VE TÜRK MÛSİKÎSİNDE USÛL

3.1. MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN

3.1.1. Hayatı

Büyük Türk-İslâm düşünürü ve mutasavvıfı Mevlânâ Celâleddin, bugün Afganistan sınırları içinde bulunan Horasan bölgesinin Belh şehrinde doğmuştur. Tarihçi Will Durant, Mevlânâ'nın doğum tarihini 1201, Maurice Barrees ise 1203 olarak kabul etmektedirler.

XIV. yüzyılda Mevlânâ'ya ait menkıbeleri toplayan Mevlevî bilgini Ahmet Eflâkî, “Menâkıbü'l-Ârîfin” adlı eserinde, Mevlânâ'nın 30 Eylül 1207 tarihinde doğduğunu yazmıştır. Son yıllarda bu konuda yapılan araştırmalar sonucu tarihî gerçeklere dayanılarak, Mevlânâ'nın 1207 tarihinden çok önce doğmuş olduğu görüşü ileri sürülmüştür.

Mevlânâ Celâleddin, “Fîhi mâ-fîh” adlı eserinde; Semerkand'ın Harzemşahlar tarafından kuşatılması esnasında orada bulunduklarından bahsetmektedir. Semerkand, 1207 yılında kuşatıldığına göre, Mevlânâ'nın bu tarihte hâtıralarını unutmayacak bir yaşta, dolayısıyla 1207 yılından önce doğmuş olması gerekmektedir.

Mevlânâ'nın babası, Belh'in ünlü bilginlerinden olup, Sultanü'l-Ülema (Bilginler Sultanı) adıyla da anılan Bahaeddin Veled'dir. Bahaeddin Veled, ailesiyle birlikte Belh'ten göçederek, birçok yeri dolaştıktan sonra 1221 tarihinde Lârende'ye

(Karaman) gelmiştir. 1228 yılında, Anadolu Selçuklu Devleti Sultanı I. Alâeddin Keykubad'ın dâveti üzerine Lârende'den ayrılarak, Konya'ya yerleşmiştir.

Anadolu'ya yerleşmelerinden dolayı Rûmî (Anadolulu) olarak da anılan Mevlânâ Celâleddin, babası Bahaeddin Veled'in 1231 yılında Konya'da vefatı üzerine, önce Tirmizli Seyyîd Burhâneddin'in mânevî terbiyesi altında yetişmiş, daha sonra Halep ve Şam medreselerinde tahsilini tamamlamıştır.

Konya'da bir İslâm müderrisi olarak ders ve vaazları ile uğraşan Mevlânâ, 1244 yılında Şemseddin Tebrizî adlı bir dervişle tanışmış, bundan sonra hayatının yolu değişmiş, medreseyi bırakarak, Şems'le sohbe dalmıştır. Bu hâl, çevresinde kıskançlıklara yol açmış; Mevlânâ'yı sevenler tarafından tehdit edilen Şems, birkaç defa Konya'dan uzaklaşmak zorunda kalmıştır. Şems'in son defa Konya'ya gelişinde öldürülüşü Mevlânâ'yı can evinden yaralamış, coşkun ve cezbeli bir hayat sürmeye başlamış ve bu sıralarda Dîvân-ı Kebîr adlı eserini meydana getirmiştir.

Mevlâna, Şems'ten sonra Selâhaddin-i Zerkûb ile yakın dostluk kurmuş, onun ölümünden sonra da teselli bulduğu Çelebi Hüsameddin'in teşvikiyle "Mesnevî" adlı büyük eserine başlamıştır. İlk 18 beyitini yazdıktan sonra, devamını kendi söyleyerek, Çelebi Hüsameddin'e yazdırtmıştır.

17 Aralık 1273 günü Konya'da ölen Mevlânâ'nın cenazesi, ırk, din, mezhep farkı olmaksızın bütün Konyalılar tarafından gözyaşları içinde ve onun çok sevdiği ney ve rebab sesleriyle uğurlanarak, bugünkü türbesinin bulunduğu yere, babası Sultanü'l-Ülema'nın başucuna defnedilmiştir. "Ölümümüzden sonra mezarımızı yerde arama. Bizim mezarımız, ârif kişilerin gönülleridir" diyen Mevlânâ, yüzyıllar boyunca onu seven ve anlamaya çalışanların gönüllerinde yaşamaya devam etmektedir.

3.1.2. Fikirleri

Mevlânâ'ya göre felsefe, yalnız akla dayandığı için eksiktir. O, "Akıl, aşkın şerhinde âciz kalmıştır. Aşkın ve âşıklığın hakikatini, ancak yine aşk söyleyebilir" diyerek akla dayanan felsefeye önem vermemiştir. Mevlânâ, yalnız şâir de değildir.

Onun dilinde şiir, birşeyi kolayca öğretebilme aracıdır. İfade edeceği fikri kayıt altına aldığı için vezin ve kafiyei sevmemiştir.

Mevlânâ'da hâkim unsur, tasavvuftur. Sınırsız bir hoşgörüyle, müsbet düşünceyi, iyiliği ve hayrı hedef tutmuştur. Benliğini saran ilâhî aşkın önemini, "Peygamberlerimizin yolu aşk yoludur... Aşksız olma ki ölü olmayasın, aşka öl ki diri kalasın" sözleriyle anlatmıştır. Gerçek aşk ve cezbe dolu hayatını ise şu üç sözle özetlemiştir: "Hamdım, piştım, yandım." İlâhî aşkın potasında pişen Mevlânâ, insanı sevmiş, mutlak varlığın kemâlini "insan-ı kâmil" de görmüş, şiiri, mûsikîyi ve semâi aşkın tezahürü için birer vasıta saymıştır.¹⁹

Hakikatin ve mânânın söze sığmayacağını anlayan Mevlânâ, şiirden çok mûsikîyi sevmiş ve onu, bütün âlemi meftûn eden aşk denizinin bir dalgası ve âşıkların ortak dili olarak görmüştür. Mûsikîye olan sevgisini sık sık beyitlerinde ifade eden ve ünlü Mesnevî'sine "Dinle neyden" sözüyle başlayan Mevlânâ, bizzat mûsikîyle uğraşmış, rebab çalarak, ney üflemiştir.²⁰

Mevlânâ'da evrensel bir insan sevgisi görülmektedir.²¹ Yaşadığı devirde müslüman olmayanların da sevgi ve saygısını kazanan Mevlânâ, herkesi ümide, birleşmeye, kavgaları bırakıp, birbirlerini sevmeye dâvet etmiş, iç âlemimizi zenginleştirerek, varlığın sırrına ermenin yollarını göstermiştir. Mevlânâ'ya göre, Hak'ka giden en doğru ve en kısa yol; Allah'tan başkasına kul olmamak ve "Ya olduğun gibi görün, ya görüldüğün gibi ol" sözüyle ifade ettiği gibi, samimî, saf, içinden geldiği gibi olmaktır.²²

İnsanları daima doğruluğa, kardeşliğe, iyiliğe ve güzelliğe yönelterek, ömrü boyunca herkese iyilik edip, şöhret ve gösterişten uzak bir hayat yaşamış olan Mevlânâ, devirleri aşan ileri görüşleriyle bütün insanlığa feyz veren, yeni ve aydınlık bir çığır açmıştır.

¹⁹ Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddin*, İstanbul 1959, s.3-272; Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 6. Baskı, Ankara (tarihsiz), s.217-231.

²⁰ Hayri Yenigün, "Mevlânâ ve Musiki", *Musiki Mecmuası*, Sayı:202, İstanbul 1964, s.293.

²¹ Celâleddin Çelebi, *Hiz. Mevlânâ'da Akıl-Vuslat-Kadın-Yunus-Gönül-Hicret-Mûsikî ve Semâ*, Konya (tarihsiz), s.59-60.

²² Abdülkadir Karahan, "Mevlânâ'nın Şahsiyeti", *Musiki Mecmuası*, Sayı:142, İstanbul 1959, s.295-296.

Mevlânâ'nın eserlerini, geniş, yaygın ve tanınmış edebiyat dili olan ve Hind-Avrupa dil grubuna giren Farsça ile yazmış olması, bu eserlerinin, Farsça'yı kullanan bütün ülkelerde okunmasını, ayrıca, Avrupa ve diğer dünya dillerine çevrilerek, kısa sürede bütün dünyada tanınmasını, sevilerek okunmasını ve bu konuda kendisine haklı ve yüce bir şöhreti sağlamıştır.²³

3.1.3. Eserleri

3.1.3.1. Mesnevî

Dîvân edebiyatımızın bir şiir tarzı olan “Mesnevî” tarzında yazıldığı için, bu adla tanınan “Mesnevî”, başından sonuna kadar manzûm, Farsça ve en eski nüshaya göre 25618 beyittir. Mevlânâ, tasavvufî fikir ve düşüncelerini biri diğerine ulamlı hikâyeler hâlinde izâh ettiği “Mesnevî” sinde yakıcı vecdi, coşkun iç âlemi, ince rûhu ve zekâsını dile getirmiş, fikirlerini tatlı ve akıcı bir üslûpla anlatmıştır.

Mevlânâ'nın en önemli eseri olan “Mesnevî” nin çok sayıda el yazması nüshaları müzelerimizde ve kütüphanelerimizde muhafaza edilmektedir. Baskı olarak da en ünlüleri; Mehmed Süleyman Nahîfî'nin manzûm, Veled Çelebi İzbudak'ın nesir tercümesi, Abdülbâki Gölpınarlı'nın nesir tercüme ve şerhi ile Tâhirü'l-Mevlevî'nin başlayarak, öğrencisi Şefik Can'ın tamamladığı nesir tercümesidir. Süleyman Nahîfî'nin nazmen tercümesi, Âmil Çelebioğlu tarafından sadeleştirilerek, yeniden basılmıştır.

3.1.3.2. Dîvân-ı Kebîr

Mevlânâ'nın “Şems” mahlası ile yazmış olduğu gazellerinden dolayı “Dîvân-ı Şems-i Tebriz” veya “Külliyât-ı Şems” adlarıyla da tanınan “Dîvân-ı Kebîr”in tamamı Farsça olmakla beraber, içinde Arapça, pek az sayıda da Türkçe ve Rumca şiirler de vardır. Mevlânâ'nın coşkun bir aşk ve vecd içinde yazdığı tasavvufî şiirlerini içine alan 21 dîvânla, rubâîler dîvânından meydana gelmiş büyük bir eser olup, beyit adedi, kırk bini aşmaktadır. Dîvân-ı Kebîr, Abdülbâki Gölpınarlı tarafından hazırlanarak yayınlanmıştır.

²³ Neşet Çağatay, “Mevlânâ'nın Yazı Dili Niçin Farsça'dır?”, *Yirmialtı Bilim Adamının Mevlânâ Üzerine Araştırmaları*, Haz. Feyzi Halıcı, Konya (tarihsiz), s.36-42.

3.1.3.3. Fîhi mâ-fîh

Mevlânâ'nın vaaz ve nasihatlerinin not edilmesiyle meydana gelmiş, Farsça mansûr bir eserdir. Bazı bölümleri, Selçuklu veziri Süleyman Pervâne'ye hitaben yazılmıştır. Dolayısıyla, devrinin siyasî olaylarına temas etmesi yönünden tarihî bir kaynaktır. Fîhi mâ-fîh'te tasavvufî konular, Mesnevî'de olduğu gibi misâller ve hikâyelerle anlatılmıştır.

3.1.3.4. Mecâlis-i Seb'a

Mevlânâ'nın minberde verdiği vaazlarıyla, "meclis" denilen toplantılardaki öğütlerinin not edilmesiyle meydana gelmiş, Arapça ve Farsça toplam 7 öğüt olan dinî ve tasavvufî mahiyette manzûm ve mansûr bir eserdir.

3.1.3.5. Mektubât

Mevlânâ'nın başta Selçuklu sultanları olmak üzere, devletin ileri gelenlerine, çeşitli vesilelerle yazdığı 147 mektubun derlenmesinden meydana gelmiştir. Tarihî bir belge olarak değer taşıdığı gibi, üslûp ve fikirleri yönünden de önemlidir.²⁴

3.1.4. Mevlânâ ve Eserleri ile İlgili Yurt Dışında Yapılan Belli-Başlı Çalışmalar

Yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da tanınan ve sevilen Mevlânâ'nın Mesnevî'si ve Dîvân-ı Kebîr'i, İran, Hindistan, Pakistan, Afganistan, İngiltere, Almanya ve Fransa başta olmak üzere birçok ülkede basılmış, tercüme ve şerhleri yapılmıştır.

Doğu ülkelerinde, Tahran Üniversitesi'nde Prof. Bedî ûz-zaman Furûzanfer'in; batı ülkelerinde ise, İngiliz Reynold Allin Nicholson'un çok uzun yıllar araştırma ve inceleme neticesi hazırlamış oldukları Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîrleri en ünlüleridir.

²⁴ Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ...*, s.3-272; Selçuk Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatler*, İstanbul 1984, s.196-216.

Nicholson'un 8 ciltlik Mesnevî çeviri ve şerhinin benzeri azdır. Bütün ömrünü Mevlânâ'nın eserlerini incelemeye ve yayınlamaya hasretmiş olan Nicholson'un son zamanlarında hazırlamakta olduğu "Mesnevî'den Seçme Parçalar" adlı eseri, öğrencisi Prof. Arberry tarafından tamamlanarak, basılmıştır.²⁵ Prof. Bedî üz-zaman Furûzanfer'in Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr'den başka, Mevlânâ'nın eserleri hakkında yazdığı çeşitli kitapları da İran'da yayınlanmıştır.²⁶

Dünyanın birçok ülkesinde Mevlânâ ve eserleri incelenmekte olup, Pakistan, İran ve Afganistan'da Mevlânâ Araştırma Enstitüleri mevcuttur. Mollâ Câmi'nin, kaynağını Kur'an-ı Kerim'den aldığı için "Kur'an-ı Pehlevî" (Farsça'nın Kur'anı) dediği Mevlânâ'nın Mesnevî'si, bu ülkelerdeki okullarda ders kitabı olarak okutulmaktadır. Mesnevî ayrıca, Polonya, Rusya, Amerika, İngiltere, Fransa, Hollanda, Danimarka ve İtalya'da öğrencilere doktora tezi olarak verilmektedir.

Prof. Anne Marie Schimmel, Mevlânâ'nın hayatı, düşünceleri ve eserleriyle ilgili yazdığı kitapları ve sayısız makaleleri Almanya'da yayınlamıştır. Ayrıca, bütün dünyayı gezerek, Mevlânâ ve eserlerini tanıtıcı konferanslar vermiş, Mevlânâ için yazdığı "Kâinâtın Sönmeyen Güneşi" adlı eseri İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak yayınlanmıştır. Ülkemizde de sayısız konferanslar veren ve Amerika'da Harvard Üniversitesi'nde hocalık yapan Schimmel için Pakistan, Mevlânâ'yla ilgili çalışmaları ve hizmetlerinden dolayı takdir ve minnet hislerinin ifâdesi olarak bir caddesine "Schimmel" adını vermiştir.

Roma Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Başkanı Prof. Anna Masala, Mevlânâ hakkında yazdığı ve daha sonra kitap hâline getirdiği çok sayıda makalesiyle, Mevlânâ'nın İtalya'da da iyi bir şekilde tanınmasını sağlamıştır. Prof. Kurt Reinhart ve Bernard Mauguin, Mevlevî mûsikîsi konusunda araştırma ve çalışmalar yaparak, bunları ülkelerinde yayınlamışlardır. Ayrıca, Bernard Mauguin, bir âyîn-i şerîfi Fransa'da plâk olarak çıkarmıştır. Yüksek mimar Taki Aleksi tarafından 1987 yılında Atina'da "Mevlânâ Araştırmaları Derneği" kurulmuştur.²⁷

²⁵ E. W. F. Tomlin, "Mevlânâ ve İngilizler", *Musiki Mecmuası*, Sayı:154, İstanbul 1960, s.696.

²⁶ Helmut Ritter, "İlim Âleminde Mevlânâ", *Musiki Mecmuası*, Sayı:154, İstanbul 1960, s.699.

²⁷ Feyzi Halıcı ile 17.12.1988 tarihinde Konya'da yapılan görüşme.

İnsanı saygı duyulmaya lâyık bir varlık olarak gören, ilâhî aşkın rehberliğinde dostluk ve kardeşliği, barış ve sükûneti telkin eden büyük gönül adamı Mevlânâ, sonsuz sevgisi ve hoşgörüsü ile herkese ve her çağa hitap etmektedir. Din, ırk ve mezhep ayrımı yapmaksızın insanoğlunu aynı rûh, aynı duygu ve gönül birliği içinde iyiye, doğruya ve güzele yönelik bir bütün olarak gören Mevlânâ'nın kinsiz, kavgasız, barışçı bir dünya için açtığı sevgi bayrağının altında toplananların sayısı gün geçtikçe artmaktadır.

3.2. MUKABELE-İ ŞERÎF

3.2.1. Mukabele ve Semâ

Mukabele, Arapça bir kelime olup, karşılık vermek anlamına gelir. Bu kelime, bütün tarikatlerde ve bilhassa Mevlevîlikte, tarikat âyînini icrâ etmek anlamında kullanılır. Mukabele kelimesi, bu bakımdan bir terim hâline gelerek, dinî âyîn anlamında kullanılmış, şerîf sıfatıyla daha da yüceltilerek, “mukabele-i şerîf” denilmiştir. Mukabele-i şerîf, Mevlevîhânelerde yüzyıllar boyu dergâh hayatının bir parçası olarak, düzen ve disiplin içinde yapılmıştır.

Mukabele-i şerîfin başlangıcı semâ'ya dayanır. Semâ'nın sözlük anlamı; işitmek, güzel ve iyi şöhreti, bir hatırlanışı duymaktır. Tasavvufta ise, “dinî mûsikî” yerine ısrarla “semâ” tâbiri kullanılmıştır. Ancak; semâ sadece mûsikî değil, aynı zamanda kulak vasıtasıyla iştilen ve hissedilen bütün sesler anlamındadır. Mûsikî, semâ'nın sadece özel bir bölümüdür.

Tasavvufta, sesle hiçbir ilgisi olmayan mânevî hakikatler, hikmetler ve müşahedeler ve hattâ sessizlik de bir mûsikî (semâ) dır.²⁸ Tasavvuf ve tarikat ehline göre semâ; kendinden geçerek ve şevkle Allah'ı zikretmek demektir. Sûfîler, Müslümanlığın ilk devirlerinden itibaren semâi, vecdi, mûsikî ve şiir dinlerken kalkıp hareket etmeyi, dönmeyi kabul etmişlerdir.²⁹

Semâi âdeta bir nevi ibâdet hâline getiren Mevlâna, Şemseddin Tebrizî ile buluştuktan sonra semâ etmeye başlamıştır. Eflâkî, Menâkıbü'l Ârîfin adlı eserinde;

²⁸ Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ*, İstanbul 1976, s.219-221.

²⁹ Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul 1963, s.48-50.

hoşa giden veya mânâlı bir sesin Mevlânâ'yı semâ ettirmeye kâfi geldiğini, semâ esnasında aynı zamanda şiirler söyleyip, fetva yazan Mevlânâ'nın sorulan sorulara manzûm cevaplar da verdiğini belirtmiştir. Bu eserde, biri Mevlânâ'nın münferiden yaptığı, diğeri de topluluk hâlinde olmak üzere iki semâ şekline dâir kayıtlar da bulunmaktadır. Başlangıçta semâ zamanı, Mevlânâ'nın vecd hâllerinin gelişine bağlı görülmektedir. Onun herhangi bir heyecan uyandıran bir hâli, bir sözü veyahut bir kerâmeti gibi hâl ve hareketler başta kendisi olmak üzere toplu halde bir semâ'ya vesile olmuştur.³⁰

Mevlânâ'nın ölümünden sonra Hüsameddin Çelebi, ihtimal pîrinin hâtırasını anmak ve onun çok sevdiği âyînin devamını sağlamak maksadı ile her Cuma namazını müteakib Kur'an okunduktan sonra toplu hâlde semâ yapılmasını esas hâline getirmiştir.³¹

Daha sonraları semâ, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled ve torunu Ulu Ârif Çelebi tarafından düzene sokulmuş ve bu konuda esaslar konulmaya başlanmıştır. XV. yüzyılda Pîr Âdil Çelebi zamanında ise semâ, özel bir meşkle kurallara bağlanarak, "mukabele" adı verilen dinî tören hâlini almıştır.³²

3.2.2. Mukabele-i Şerîfin Yapısı

Semâhânede yapılan mukabele-i şerîfte, semâ heyeti ve mutrıb heyeti olmak üzere iki heyet vardır. Mutrıb heyeti, saz heyetiyle birlikte âyînhan grubunu da içine almaktadır. Hepsinin üstünde ise postnişin bulunur. Post, en büyük mânevî makamdır. Posta oturan şeyh, Mevlânâ'yı temsil eder. Semâ heyetinin başında bulunan kişiye semâzenbaşı, saz heyetinin başında bulunan kişiye neyzenbaşı ve âyînhanların başında bulunan kişiye ise kudûmzenbaşı denir. Kudûmzenbaşının görevi çok önemlidir. Mukabele sırasında hem âyîn-i şerîfi ezbere okumalı hem de âyîn-i şerîfte kullanılan bütün usûlleri bu esnada velveleli vurabilmelidir. Kudûmzenin, kudûmzenbaşı olabilmesi için en önemli şart budur.

³⁰ Tahsin Yazıcı, "Mevlânâ Devrinde Semâ", *Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Enstitüsü Yayını, Sayı: 5, İstanbul 1964, s.142-147.

³¹ Tahsin Yazıcı, "a. g. m.", s.147.

³² Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan...*, s.383.

Mukabele-i şerîfte semâ ve mûsikî içiçe olup; sıra, hareketler ve görevler tam bir ilişki ve uyum içerisinde akıp gitmekte ve birbirlerinden ayrılmayacak şekilde mükemmel bir bütün oluşturmaktadır. Mevlevî mukabelesi, kutsal amaçlar doğrultusunda en küçük ayrıntılarına kadar belirlenmiş yöntemlerle uygulanmaktadır. Mutrib ve semâ heyetleriyle postnişin yerlerini aldıktan sonra, mukabele-i şerîfte takip edilen sıra Tablo 3.1’de verilmiştir.

Tablo 3.1: Mukabele-i Şerîfin Bölümleri ve Uygulama Sırası	
Uygulama Sırası	Bölüm Adı
1	Nâ’t-ı Şerîf
2	Ney Taksimi
3	Sultan Veled Devri
4	Birinci Selâm
5	İkinci Selâm
6	Üçüncü Selâm
7	Dördüncü Selâm
8	Son Peşrev
9	Son Yürük Semâî
10	Son Taksim
11	Kur’ân-ı Kerîm’den bir Aşr-ı Şerîf
12	Dua

Kaynak: Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul 1983, s.370-378’den derlenmiştir.

3.2.2.1. Nâ’t-ı Şerîf

Mukabele-i şerîf, Peygamber efendimize medhiye olan Nâ’t-ı Şerîf ile başlar. İtrî’nin Râst makamında bestelemiş olduğu Nâ’t-ı Şerîf,³³ nâ’than tarafından sazsız ve serbest olarak icrâ edilir. Bu Nâ’t, bir kişi tarafından okunduğu gibi, meşklere aynı olan iki kişi tarafından da okunabilir.³⁴

3.2.2.2. Ney Taksimi

Nâ’t-ı Şerîfi, ney taksimi izler. Ney, insan-ı kâmilin sembolüdür ve yanık, içli sesiyle Hak’ka kavuşmanın özlemini ifâde eder. Ney taksimi, aynı zamanda her varlığa, herşeye can veren nefesi temsil eden Nefes-i İlâhî’dir.³⁵

³³ Bu Nâ’t-ı Şerîfin iki temel kaynaktan alınan notaları Ek A ve Ek B’de verilmiştir.

³⁴ Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Musikîsi Antolojisi - Dinî Eserler*, II, İstanbul 1943, s.469.

³⁵ Mehmet Önder, "Mevlevî Mukabelesi ve Âyîn Gösterisindeki Vazifeliler Hakkında Bilgi", *Mevlânâ Güldestesi*, Konya Turizm Derneği Yayını, Ankara 1966, s.63.

3.2.2.3. Sultan Veled Devri

Ney taksiminden sonra, Sultan Veled Devri'ne başlanacağını bildiren Peşrevin ilk kudüm sesiyle, şeyhle beraber bütün semâzenlerin oturdukları yerden, aynı anda ellerini hızla yere vurarak ayağa kalkmaları; Bezm-i Elest'de (Rûhlâr Meclisi) neşe içinde gezen rûhlârın, Allah'ın "İniniz" emriyle bulundukları yerlerden devir âlemine inmelerini, bir başka anlayışla da, Sûr'un üfürülmesiyle ölümden sonra dirilmeyi tasvir eder.³⁶ Bundan sonra, saz heyetinin çaldığı Peşrev eşliğinde ve belli bir ritm içinde, önde şeyh olmak üzere bütün semâzenler, sırtlarında siyah hırkalarıyla, tek sıra hâlinde, dairevî bir yürüyüşle semâhâneyi üç kere devrederler, (bkz. Resim 3.1).



Resim 3.1: Sultan Veled Devri.
(Konya 1984)

Sultan Veled'in, Mevlevîlerce ikinci pîr sayılması nedeniyle, saygı ifâdesi olarak bu devre "Sultan Veled Devri" veya "Devr-i Veleddî" adı verilmiştir. Devr-i Veleddî; ölümden sonra dirilmeye, şeyhin rehberliğinde sonsuzluk âlemine yönelmeye işaretler. Üç defa devir yapmak ise; sırasıyla Hak'kı ilimle bilmek, Hak'kı görmek ve Hak'la bir olmak anlamındadır.³⁷

³⁶ Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan...*, s.385.

³⁷ Mehmet Önder, "a.g.m", s.63.

3.2.2.4. Birinci Selâm

Sultan Veled Devri tamamlandığında, kudûmzenbaşının kuvvetlice vurduğu birkaç darb ile bu yürüyüşe eşlik eden Peşrev kaldığı yerde kesilerek kısa bir ney taksimi yapılır. Bu taksimi müteakib âyîn-i şerîfin 1. Selâmı başlar. Bu selâm, insanın yaratık olarak kendisinin ve büyük yaratıcısının varlığını idrâki mânâsını taşır. Selâmın başlamasıyla; semâzenler hırkalarını çıkarıp, mezarlarından sıyrılarak mânâ âlemine yönelirler. Tek sıra hâlinde yürüyüp, birer birer şeyhten izin alarak semâ'ya kanat açarlar, (bkz. Resim 3.2).

Semâzenlerin semâ iznini almak üzere yürüyüşleri esnasında kollarının omuzlarına bağlı oluşu, elif harfini (Bir'i) temsil eder ve Allah'ın birliğine şehadet etmek anlamına gelir.



Resim 3.2: Semâ etmek için şeyhten izin alan semâzenler.
(Galata Mevlevihânesi 1987)

Semâzenlerin sırtlarındaki siyah hırkaları, mezarlarını; içlerindeki tennûreleri, kefenlerini; başlarındaki sikkeleri ise, mezar taşlarını temsil eder. Semâ ederken dua eder gibi göğe açık sağ elleri, ilâhî rahmeti dilemeyi; yere dönük göz ucuyla baktıkları sol elleri ise, Hak'tan aldıkları rahmeti halka vermeyi temsil eder. Bu;

“Hak’tan alır, halka saçarız” anlamına gelmektedir. Sol ellerine bakışları ise, Hak gözüyle halkı görmeleridir.

Semâzenler; semâ ederken hem mihverî hareket yaparak kendi etraflarında dönerler, hem de devrî hareket yaparak semâhâneyi devrederler, (bkz. Resim 3.3). Devrî hareket, Hak’kı isteyip araştırmaya, mihverî hareket ise, gönülde uyanan Hak’kın tecellî ışığında pervâne olmaya işarettir.



Resim 3.3: Semâzenlerin mihverî ve devrî hareketleri.
(Konya 1988)

3.2.2.5. İkinci Selâm

Bu selâm; insanın etrafını ve yaradılıştaki azâmeti müşahede edip, hayranlık duygusunu yaşaması mânâsını taşır. 1. Selâmın sona erip 2. Selâmın başlamasıyla, semâzenler semâ etmeyi durdururlar. Bulundukları yerde kollarını omuzlarına çapraz

şekilde bağlayarak selâm verip, tek sıra hâlinde yürüyerek şeyhten tekrar izin almak suretiyle semâ'ya devam ederler.

3.2.2.6. Üçüncü Selâm

Bu selâmın taşıdığı mânâ; insanın aşkın hükmü altına girmesi, akli aşka kurban etmesidir. Aklın, aşk huzurunda erimesi, yok olmasıdır. Tam teslimiyetle Hak'ka kavuşmadır, sevgilide yok oluşturmaktır. İslâm tasavvufunda bu hâle “Fenâfillâh” denir. 2. Selâm sona erip 3. Selâm başladığında semâzenler semâ etmeyi durdurarak şeyhten izin aldıktan sonra semâ'ya devam ederler, (bkz. Resim 3.4).



Resim 3.4: Üçüncü Selâmda semâ.
(Galata Mevlevihânesi-1987)

3.2.2.7. Dördüncü Selâm

Bu selâm; insanın duygusuyla, aşkıyla, düşüncesiyle, aklıyla yüce yaratanın emrine kul olarak dönmesi ve bu dünyadaki kaderine, görevine rıza göstererek Allah'a ve takdirine teslim olması mânâsını taşır. 3. Selâmın sona erip 4. Selâmın başlamasıyla semâzenler; daha önceki selâmlarda olduğu gibi yine semâ etmeyi

durdurup, şeyhten izin aldıktan sonra semâ'ya devam ederler. Bu selâmda şeyh de posttan inerek semâ'ya katılır,³⁸ (bkz. Resim 3.5).



Resim 3.5: Dördüncü Selâmda semâ.
(Galata Mevlevihânesi-1987).

Okunan âyının dinleyenler üzerinde hâsıl ettiği rûhânî zevk ve neş'eden dolayı semâ'nın biraz daha uzamasını teminen bazan 4. Selâmın sonunda "niyâz âyını"da yapılır. Bu âyinde genellikle Segâh makamında küçük bir ney taksimini müteakib aynı makamda "Şem'i rûhuna" ve "Dinle sözümü" sözleriyle başlayan ilâhîler okunup, sonunda Yürük Semâî çalınır ve yine küçük bir ney taksimi ile niyâz âyını sona ermiş olur.³⁹

3.2.2.8. Son Peşrev

4. Selâmın sonunda, saz heyetinin icrâ ettiği Son Peşrev bölümüne geçilir. Kısa oluşlarından dolayı iki defa çalınan bu Peşrev süresince şeyh ve semâzenler, müziğin ritmi eşliğinde bulundukları yerde semâ ederler.

³⁸ Mehmet Önder, "a.g.m.", s.63-64.

³⁹ Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan...*, s.379-380; İstanbul Konservatuvarı, "a.g.e.", VI/6, s.369-372.

3.2.2.9. Son Yürük Semâî

Son Peşrev'i takib eden ve yine sadece sazlar tarafından çalınan Son Yürük Semâî bölümü de Son Peşrev gibi kısadır. Bu bölüm, yürükçe icrâ edilir. Hattâ; bölümün sonuna doğru usûl, daha da sür'atli olarak vurulur. Şeyh ve semâzenler, müziğin ritmi eşliğinde bu bölümde de bulundukları yerde semâ ederler.

3.2.2.10. Son Taksim

Son Yürük Semâî bölümünün bitiminde sazlardan biri son taksimi yapar. Bu taksim boyunca, şeyh ve semâzenler semâ etmeye devam ederler. Şeyh; yine semâ etmek suretiyle yavaş yavaş makamına doğru ilerler, posta varmasıyla da semâ sona erer.

3.2.2.11. Kur'ân-ı Kerîm'den Bir Aşr-ı Şerîf

Mukabele-i şerifte, semâ'dan sonra mutrib heyeti içinden biri Kur'ân-ı Kerîm'den bir aşr-ı şerîf okur. Bunu takiben; şeyhin yüksek sesle "El-Fâtiha" çağrısında bulunmasıyla bu Kur'ân sûresi herkes tarafından sessizce içten okunur.

3.2.2.12. Dua

Kur'ân-ı Kerîm'den bir aşr-ı şerîf ve "Fâtiha" sûresinin okunmasından sonra; genellikle semâzenbaşı veya heyetten biri şeyhin yanına gelerek, ona doğru dönüp yüksek sesle "dua" okur. Mukabele; bu duadan sonra şeyhin kısa bir gülbank çekmesinin ardından topluca "Hû" çekilmesi ve karşılıklı selâmlaşmalarla sona ermiş olur.⁴⁰

3.3. ÂYİN-İ ŞERÎF

3.3.1. Âyîn-i Şeriflerin Yapısı

Beste-i Kadîmlerden günümüze tam olarak gelen Pençgâh Âyîn-i Şerîfi örnek alınmak suretiyle zamanla oluşmuş âyîn formunun yapısı bütün âyînlerde aynıdır. Âyîn-i şerîfin bölümleri ve icrâ sırası Tablo 3.2'de verilmiştir.

⁴⁰ Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan...*, s.377-378.

Tablo 3.2: Âyîn-i Şerîf'in Bölümleri ve İcrâ Sırası	
İcrâ Sırası	Bölüm Adı
1	Peşrev
2	Birinci Selâm
3	İkinci Selâm
4	Üçüncü Selâm
5	Dördüncü Selâm
6	Son Peşrev
7	Son Yürük Semâî

Kaynak: İstanbul Konservatuarı, "a.g.e.", s.262-973; Sadettin Heper, *a.g.e.*, s.5-528'deki notalardan derlenmiştir.

Âyîn-i şerîflerin başında, genellikle âyîn-i şerîfle aynı veya çok yakın bir makamda bir Peşrev yer almaktadır. Peşrevlerin bestekârları, âyîn-i şerîflerin bestekârlarıyla aynı olabildiği gibi, farklı da olabilmektedir. Bunun sebebi; başlangıçta âyîn-i şerîf bestekârlarının, sadece dört selâmdan oluşan âyîn-i şerîf besteleyerek, buna takım oluşturacak mahiyette olan ve başta yer alan Peşrev ile, sonda bulunan Son Peşrev ve Son Yürük Semâî bölümleri bestelememiş olmalarıdır. Bazı âyîn bestekârları, sözlü eser bestekârı olmaları sebebiyle Peşrev ve Saz Semâîleri bestelemeyi pek tercih etmemişlerdir.

Peşrev, Son Peşrev ve Son Yürük Semâî bölümleri bestelenmemiş âyîn-i şerîflere, diğer bestekârların Peşrevleri ve Son Peşrev olabilecek Peşrev veya Saz Semâîleri ile Son Yürük Semâîleri seçilip ilâve edilerek takım oluşturulmuş, daha sonra bu uygulama gelenek hâlini almıştır.

Âyîn-i şerîf bestekârlarına ait olmayan Peşrevler, her ne kadar sürekli çalınmalarından dolayı, âyîn-i şerîflerin takımlarınıymış gibi başlarında yer almakta iseler de, âyîn-i şerîf icrâsında, mutlak surette o Peşrevlerin çalınmaları gerektiğine dair bir kural bulunmamaktadır. Peşrevleri bestelenmemiş âyîn-i şerîfler için Peşrev seçimi, mutrib heyetinin başında bulunan kişinin zevkine göre değişebilmektedir. Aynı durum, Son Peşrev ve Son Yürük Semâî için de geçerlidir.

Mukabele-i şerifte başlangıçtan itibaren Devr-i Veledî'ye eşlik için bir saz mûsikîsinin çalınmış olduğu ihtimali kuvvetli ise de, bu saz mûsikîsinin Peşrev olup olmadığı hakkında kesin bir bilgi mevcut değildir. Örneğin, XV. veya XVI. yüzyıla ait olduğu tahmin edilen Beste-i Kadîmlerden Pençgâh Âyîn-i Şerîfî'nin başında çalınmakta olan Peşrev, XIX. yüzyıl bestekârlarından Salih Dede'ye aittir. Böylece,

daha önceleri, Pençgâh Âyîn-i Şerîfi'nin başında bir başka Peşrev mi, yoksa başka bir saz mûsikîsi eserinin mi çalındığı ise meçhuldür.

Peşrevin tamamı veya iki hânesi, Devr-i Veledî yürüyüşü süresince başa dönüp, tekrarlanmak suretiyle çalınmaktadır. Sultan Veled Devri bitiminde Peşrev tamamlanmamış olabilir. Kudûmzenbaşı, devrin bittiğini kuvvetlice vurduğu birkaç darbı gösterir ve akabinde ney taksimine geçilir.

Âyîn-i şerîfler dört selâm olup, ancak bazı âyîn-i şerîflerin bir veya iki selâm bestelenmiş, ya da bazı bölümlerinin zamanla unutulup, günümüze eksik gelmiş olmaları nedeniyle, başka âyîn-i şerîflerle dört selâma tamamlanmaktadır.

Tarihî değere sahip 43 âyîn-i şerîf içinde yer alan Beste-i Kadîm'lerden yalnız Pençgâh Âyîn-i Şerîfi dört selâmdır. Selâmları eksik olan Dügâh Âyîn-i Şerîfi, Pençgâh Âyîn-i Şerîfi ile; Hüseyinî Âyîn-i Şerîfi, Dügâh ve Pençgâh Âyîn-i Şerîfleri ile tamamlanmaktadır. Yine, Nâyî Osman Dede'nin Hicâz Âyîn-i Şerîfi, Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa'nın veya Abdürrahim Künhî Dede'nin Hicâz Âyîn-i Şerîf'leri ile; İsmâil Dede Efendi'nin Sabâbüselik Âyîn-i Şerîfi, Nevâ Âyîn-i Şerîfi ile; Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi ise Sabâ Âyîn-i Şerîfi ile tamamlanmaktadır.

3.3.2. Âyîn-i Şerîflerin Güfteleri

Âyîn-i şerîflerin Farsça olan güftelerinin genellikle Mevlânâ'nın Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî'sinden, bir kısmının Sultan Veled'in Dîvânları ve Rebâbnâme'sinden, çok az bir kısmının da diğer Mevlevî büyüklerinin şiirlerinden alınmış olduğu bilinmektedir. Güfteleri Mevlânâ'nın kitaplarından alınmamış âyînler, Mevlevîhânelerde kabul görmemişlerdir. Bu konuda tarihî bir gerçek olarak, Hâşim Bey'in Suznâk Âyîn-i Şerîfi, güftesinin Beşiktaş Mevlevîhânesi Şeyhi Nazîf Dede'nin şiirlerinden alınmış olması nedeniyle, geleneğe aykırı bulunarak, diğer Mevlevîhânelerde okutulmamıştır. Sadece bir defa Beşiktaş Mevlevîhânesi'nde okunmuş olan bu âyîn-i şerîf için güftesinden dolayı Çelebilik makamından Nazîf Dede'ye tekdîrname gönderilmiş, bunun üzerine Hâşim Bey, âyînin güftesini

Mevlânâ'nın şiirleriyle değiştirmek zorunda kalmıştır.⁴¹ Buna rağmen bu âyîni şerîf, bir daha Mevlevîhânelerde okunmamıştır.⁴²

3.4. TÜRK MSİKİSİNDE USL

Sözlük anlamı olarak usl; asıllar, kökler; bir ilmin veya tekniğin asıl mevzundan önce öğrenilmesi gereken esas, başlangıç bilgi; yol, yöntem, tertip, metod, nizam, kaide, düzendir.⁴³

Türk msikisinde; vuruşlarının kıymetleri birbirine eşıt olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar hâlindeki sayı veya vuruş gruplarına usl denir. Bir usln meydana gelebilmesi için en azından bir kuvvetli ve bir de zayıf zamana gerek vardır. Bu bakımdan 1 zamanlı usl olamaz.

Usl meydana getiren unsurlar, düzüm veya eski ifâdeyle ikâ'dır.⁴⁴ Dzm, zamanın düzenli oranlar içinde srelere ayrılmasıdır. Zamanlarda ise; kuvvetli (güçlü), orta kuvvetli (yarı güçlü) ve hafif (yeğni) adları verilen  önemli özellik vardır.⁴⁵

Usller, eserlerde anahtar ve donanımdan sonra, kesir hâlinde yazılan yazılarla anlatılır. Kesrin altındaki rakam, ölçüde kullanılan birim notunun sayı ile gösterilen değerini, üstündeki rakam ise birimden kaç tane kullanıldığını gösterir.⁴⁶

Türk msikisinde usller eklemeli karakterdedir. Bilinen iki basit usln (2 veya 3 zamanlı) birbirleri ile değişik terkiplerle eklenmesi mürekkep uslleri meydana getirir. Eklemeli usl, Türk msikisine hastır. Batı müziğinde kullanılan katlamalı usller, Türk msikisinde kullanılmamıştır. Büyük usllerimiz, katlamalı

⁴¹ Sadeddin Nüzhet Ergun, *a.g.e.*, s.405-406.

⁴² Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan...*, s.458-459.

⁴³ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lgat*, Ankara 1988, s.1350.

⁴⁴ İsmail Hakkı zkan, *Türk Msikisi Nazariyatı ve Uslleri - Kudm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1984, s.561.

⁴⁵ M. Hurşit Ungay, *Türk Msikisinde Usller ve Kudm*, İstanbul 1981, s.1.

⁴⁶ *a.e.*, s.3.

yolla elde edilselerdi, 32, 28 ... zamanlı usûllerimiz bir çeşit olurlardı. Misâl olarak 24; (2x12) değil, (4+20) eklemelidir.⁴⁷

3.4.1. Usûllerin Tasnifi

Türk mûsikîsinde usûller, önce basit ve mürekkeb (bileşik) oluşları bakımından ikiye ayrılırlar:

- 1) *Basit usûller*: Bileşimine başka hiçbir usûl girmemiş olan usûllerdir ki, 2 zamanlı Nim Sofyan ile 3 zamanlı Semâî usûlleri basit usûllerdir. Bu iki usûl, diğer bütün usûllerin bileşimine girerler.
- 2) *Mürekkeb (Bileşik) Usûller*: Bileşiminde iki veya daha fazla usûllerin bulunduğu usûllerdir ki, 4 zamanlı Sofyan usûlünden itibaren bütün Türk mûsikîsi usûlleri bileşik usûllerdir.

Usûllerimiz küçük veya büyük oluşlarına göre de ikiye ayrılırlar:

- 1) *Küçük Usûller*: 2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar (15 zamanlı dâhil) olan usûller, küçük usûllerdir.
- 2) *Büyük Usûller*: 16 zamanlıdan itibaren diğer bütün usûller büyük usûllerdir.⁴⁸

3.4.2. Usûllerde Mertebe

Bir usûlün zaman ve vuruşları değişmeden birim notunun büyüyüp küçülmesine o usûlün mertebesi denir. Herhangi bir usûlün kullanılan en küçük birimle yapılmış olanına o usûlün birinci mertebesi denir ve diğer mertebeler buna göre sıralanır. Meselâ, 6 zamanlı Yürük Semâî usûlünün birinci mertebesi 6/8 lik, ikinci mertebesi 6/4 lük, üçüncü mertebesi ise 6/2 liktir. 10 zamanlı Aksak Semâî usûlünün birinci mertebesi 10/16 lık, ikinci mertebesi 10/8 lik, üçüncü mertebesi ise 10/4 lüktür. Böylece usûller, yürüklük ve ağırlıklarına göre mertebelere ayrılırlar.

Aksak Semâî usûlünün birinci mertebesine Curcuna, Yürük Semâî usûlünün üçüncü mertebesine Sengin Semâî denildiği gibi, bazı mertebeler özel adlar

⁴⁷ Cahit Öney, "Çenber Usûlü", VI. Millî Türkoloji Kongresi'nde sunulan bildiri, İstanbul Üniversitesi 1984, s.2.

⁴⁸ İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.563.

almışlardır.Eskiden bir usûlün en yürük mertebesine Hafif-i Evvel, orta ağırlıkta olanına Hafif-i Sâni ve en ağır mertebesine de Sakıl adı verilir ve bestekâr, yaptığı eserin hangi ağırlıkta icrâ edilmesini isterse eser başında, yukarıdaki terimlerden birini kullanarak bunu belirtirdi.⁴⁹

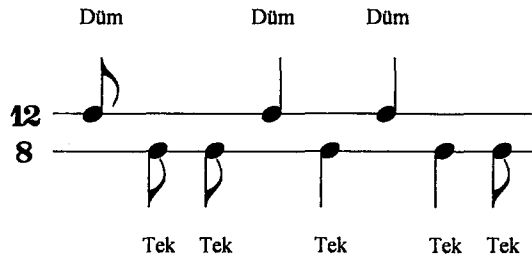
3.4.3. Usûllerin Vurulması

Usûlün sürelerini el hareketleri ile ölçmeye, usûl vurmak denir. Türk mûsikisinde usûller, sağ elle sağ dize ve sol elle sol dize vurulmak suretiyle uygulanır. “Darb”, “zarb” ve “nakre” sözcükleri, vuruş anlamındadırlar.

Vuruşlar, ayrıca özel adlarla ifâde edilirler. Bu adlar; Düm, Tek, Te-Ke, Te-Kâ, Tek-Kâ ve Tâ-Hek’dir. Bunlardan Düm ve Te darbları sağ elle sağ dize; Tek, Ke ve Kâ darbları sol elle sol dize vurulur. Tâ-Hek’de ise; Tâ hecesinde iki el birden kaldırılıp, Hek hecesinde yine iki el birlikte iki dize vurulur. Veya bir başka vuruş şekliyle, Tâ hecesinde sol elle sol dize vurulup, iki el birden kaldırılarak, Hek hecesinde yine iki elle iki dize vurulur.⁵⁰

3.4.4. Usûllerin Yazılması

Usûl notasının yazılması için birbirine paralel iki çizgi kullanılır. Üstteki çizgiye sağ elin vuracağı darblar, alttaki çizgiye ise sol elin vuracağı darblar, vuruluş sırasına göre, mertebe ve darb kıymeti gözönünde bulundurularak, aralarında mesâfe kalacak şekilde nota olarak yazılır,⁵¹ (bkz. Şekil 3.1).⁵²



Şekil 3.1: İkiz Aksak usûlünün yazılışı.

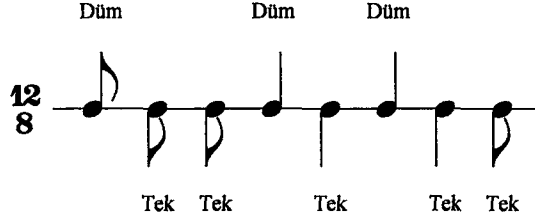
⁴⁹ a.e., s.562.

⁵⁰ M. Hurşit Ungay, a.g.e., s.2.

⁵¹ İsmail Hakkı Özkan, a.g.e., s.563.

⁵² M. Hurşit Ungay, a.g.e., s.89; İsmail Hakkı Özkan, a.g.e., s.630.

Usûl notasını tek çizgi üzerinde yazmak da mümkündür. Bu yazılıştta; sağ el ile vurulan darbları ifâde eden notaların sapları yukarı, sol el ile vurulan darbları ifâde eden notaların sapları aşağı doğru çekilir,⁵³ (bkz. Şekil 3.2).⁵⁴



Şekil 3.2: İkiz Aksak usûlünün tek çizgi üzerine yazılışı.

3.4.5. Usûllerin Velveleleri

Türk mûsikîsinde kullanılan usûllerin, zaman birimlerinin daha küçük parçalara bölünmesi ile vurgu sayıları artırılarak velveleli şekilleri yapılmış ve bunlar da tıpkı usûl kalıpları gibi tesbit edilmiştir.⁵⁵

Usûllerin velveleli vuruluşlarının tesbiti, birden fazla kudûmün aynı toplulukta birlik ve âhenk içinde icrâsını sağlayıp, kudûm metodunu oluşturmuştur.⁵⁶ Kalıplaşmış usûl velvelelerine kudûm usûlleri de denir.

Eski mûsikîşinâslar; âyînlerin icrâsında ritmi temin eden kudûm ile usûllerin aslî vuruluşu pek sade olduğundan, usûller arasındaki boş zamanları ilâve ettikleri darblar ile süsleyerek velvele denilen tarzı meydana getirmişlerdir.⁵⁷

3.4.6. Velvelelerin (Kudûm Usûllerinin) Vurulması

Velveleler, üzerine deve derisi gerilmiş Düm ve Tek adı verilen iki adet döğme bakır tasta oluşun kudûme zahme denilen iki çubuk ile vurulur. Düm kudûmü sağ, Tek kudûmü ise sol tarafa konur. Sağ elde tutulan zahme ile sağ

⁵³ a.e., s.3.

⁵⁴ a.e., s.3 ve s.89'da verilen bilgiler esas alınarak hazırlanmıştır.

⁵⁵ a.e., s.5.

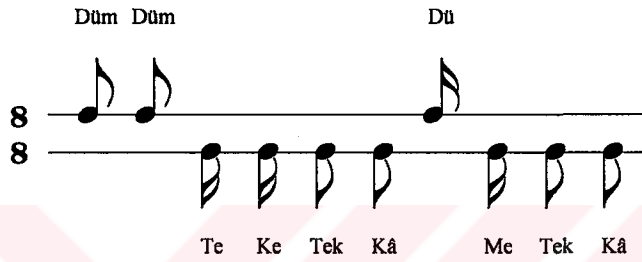
⁵⁶ Cahit Öney, "Türk Musikisi Usullerinde 'Velvele' Unsuru", *Musiki Mecmuası*, Sayı:404, İstanbul 1984, s.8.

⁵⁷ Erdoğan Koroğlu, "Mevlevî Âyinleri ve Usullerimiz", *Musiki Mecmuası*, Sayı:134, İstanbul 1959, s.57.

kudûme Düm ve Dü; yine sağ eldeki zahme ile sol kudûme Te ve Tek; sol eldeki zahme ile ise sol kudûme Tek, Me, Ke, Kâ darbı; sağ ve sol eldeki zahmelerin ikisi ile birden aynı anda sol kudûme Hek darbu vurulur.⁵⁸

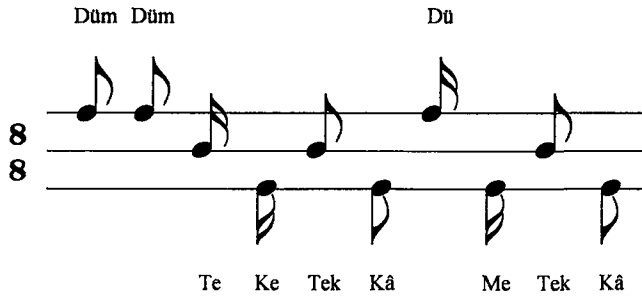
3.4.7. Velvellerin (Kudûm Usûllerinin) Yazılması

Velveller (kudûm usûlleri) de ana usûller gibi, birbirine paralel iki çizgi üzerine nota ile yazılabilir. Üstteki çizgi, sağ kudûmü (Düm), alttaki çizgi ise sol kudûmü (Tek) gösterir, (bkz. Şekil 3.3).⁵⁹



Şekil 3.3: Müsemmen velvelesinin yazılışı.

Velveleli vuruluşları, birbirine paralel üç çizgi üzerine yazmak da mümkündür. Üstteki çizgiye sağ elle sağ kudûme (Düm) vurulan darbı; alttaki çizgiye sol elle sol kudûme (Tek) vurulan darbı; ortadaki çizgiye ise sağ elle sol kudûme vurulan darbı yazılır,⁶⁰ (bkz. Şekil 3.4).⁶¹



Şekil 3.4: Müsemmen velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı.

⁵⁸ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.5-6.

⁵⁹ *a.e.*, s.44.

⁶⁰ *a.e.*, s.6; Cahit Öney, "a.g.m.", s.5-6.

⁶¹ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.6 ve Cahit Öney, *a.g.m.*, s.5-6.'da verilen bilgiler esas alınarak hazırlanmıştır.

Bazan, usûllerin yürük veya çok yürük mertebelerinde velvele imkânsız olmakta, bu durumda kudûme velvelesiz vurulmaktadır.⁶²

3.4.8. Türk Mûsikîsinde Usûl-Vezin Münâsebeti

Mûsikîde usûlün vezin ve rakama göre tesbit ve icrâsının ilmini Kantemiroğlu şu şekilde açıklamaktadır:

“Mûsikî ilminde her şeyden çok gerekli olan usûl bilgisidir; zira, mûsikîden anlayanların söylediklerine göre, usûlsüz nağme, mûsikî nağmesi değildir. Nitekim, vezinsiz beyitin şiirden sayılmayacağı, ancak, acemi şâir işi olacağı, gîtn gibi açıktır. Usûl, mûsikînin terazisi ve endazesi (tartısı ve ölçüsü) dır. Öyle ki, usûl gücü ile, nağmenin kafiyeleşiminin, gerekenden fazla ya da eksik olmaması sağlanmalıdır.”

Kantemiroğlu'na göre; usûlün büyük ve küçük olmak üzere iki vezni vardır. Küçük veznin, büyük veznin yarı değerinde olması nedeniyle, bir usûlün büyük vezin şartına uyularak bir kere devir edildiği zaman içinde küçük vezin şartına göre iki kere devredilmektedir. Usûllerin herbirini vezin ve rakamlara bakarak uygulamak ise ancak, usûlden anlayan, o yolda olgunlaşmış, ustalaşmış bir kimsenin yanında çalışmakla mümkündür. Çünkü, usûlün veznini sadece yazıdan öğrenip bulmak çok güçtür.⁶³

Hüseyin Sadettin Arel, vezinlerle usûlleri karşılaştırarak, vezinlerin tıpatıp karşılığı usûllerin bulunmadığını, mûsikî usûlleri ile arûz vezinlerinin ayrı ayrı doğup büyüdüklerini, ancak usûllerin bazı zamanlarını birleştirmek sâyesinde vezinle usûlün uygunluk sağladığını çeşitli örneklerle açıklamıştır.⁶⁴

Yavuz Özüstün'e göre; üç ritmik hususiyet biraraya geldiği zaman Türk mûsikîsinde ikâ denilen hâdise meydana gelir. Bunlar; ana usûl, ana usûl ritmiyle vezin ritminin kullanılma biçimi ve velveledir. Türk mûsikîsi eserleri bestelenirken bu üç özelliğe dikkat etmek gerekir. Bizde vezinler, Osmanlı edebiyatına göre tâyin edilmiştir. Bu nedenle, Osmanlı arûzu başka, Acem arûzu başka, Arapların arûzu

⁶² Cahit Öney, *a.g.m.*, s.6.

⁶³ Kantemiroğlu, *Kitâb-ı İlmü'l- Mûsikî Alâ Vechi'l-Hürûfât*, Haz. Yalçın Tura, Tura Yayınları, 1/3-4, İstanbul 1976, s.158-161.

⁶⁴ Hüseyin Sadettin Arel, "Arûz Vezinleri ve Musiki Usulleri" (3 Makâle), *Musiki Mecmuası*, Sayı:40,41,43, İstanbul 1951, s.3-5.

başkadır. Farsça güfteler kullanıldığında usûl ona uydurulur ve bazan son “Tek” ten girilir. Her veznin usûlle kullanılma kaidesi vardır; buna ikâ denir ve bu kaide kolay kolay değişmez. Bazan güfteyi vezne uydurmak için matematiksel oyunlar yapılır. Bestekâr ya tekrarlar yapar, ya kelimeleri açarak, heceleri nîrenge noktalarına oturtmaya çalışır. Bazan bir hece, iki usûl devam eder, eğer o hecenin “Tek Kâ”darblarına gelmesi gerekiyorsa, oraya kadar uzatarak, usûle göre gelmesi gereken yerde bitirir.⁶⁵

Cahit Öney’e göre; Türk mûsikîsi usûlleri Arapça, Farsça ve bütün lehçeleriyle Türkçe dillerinin prozodisine (daha özel ve uygun deyimle tecvîdine) cevap verecek ustalıkta düzenlenerek geliştirilmiştir. Bir zamanlar “usûller arûz vezninden çıkmıştır veya bunun aksi doğrudur” şeklinde tartışmalar yapılmıştır. Gerçekte arûz vezni de dilin özelliklerine, tecvîd kurallarına bağlıdır ve bunun içindir ki, Arapların, İranlıların, Türklerin arûzu birbirinden farklı olmuştur. Mûsikî usûlleri ise; dizi ve makamlar gibi, bütün dilleri kapsayacak şekilde düzenlenmiştir. Tecvîd kurallarına uyma zorunluluğu bilhassa büyük usûllerin gelişimini, çeşitlenmesini zorlamış ve sağlamıştır.⁶⁶

Öney, küçük usûllerden 10 zamanlıya kadar olan usûllerle bestelenmiş 325 eser üzerinde inceleme yaparak, vezinlerle usûller arasında bestekârlarımızın tercih ettikleri kombinasyonları tesbit etmiştir.⁶⁷ Türk mûsikîsinde “Beste” formundaki eserlerden 6’sının “küçük usûl”, 20’sinin “büyük usûl” olmak üzere 26 çeşit usûl ile bestelendiğini ve en fazla da “Çenber usûlü” nün kullanıldığını da tesbit eden Öney, bu defa arûz vezni ile büyük usûller arasındaki prozodik ilişkileri araştırarak, klâsik, lâdinî, sözlü Türk mûsikîsi eserlerinde büyük usûllerin hangi oranlarda kullanılmış olduğunu ve “Beste” formunda kullanılan usûllerle vezinlerin kullanılışlarındaki fazlalığa göre sıralanışını çizelgeler ile göstermiştir. Çenber usûlü, sadece “Beste” formundaki eserlerde kullanılmış olup, eser sayısı 93’tür. Araştırma neticesi, büyük usûllerin kullanıldığı “Beste” formundaki 519 eserden 200’ünde, 93 Çenber

⁶⁵ Yavuz Özüstün (İTÜ, TMDK öğretim görevlisi) ile 07.03.1995 tarihinde Maçka-İstanbul’da yapılan görüşme.

⁶⁶ Cahit Öney, "a.g.m.", s.4-5.

⁶⁷ Cahit Öney, "Arûz Vezni ile Türk Mûsikîsi Usûlleri Arasındaki Prozodik Münâsebet", I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi’nde sunulan bildiri, İstanbul Üniversitesi 1976, s.16-22.

usûlündeki Beste'nin ise 63'ünde Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün veznindeki güftelerin tercih edildiği tesbit edilmiştir.⁶⁸

Son yıllarda, Türk mûsikîsi usûlleri konusunda verilen yüksek lisans ve sanatta yeterlik tezlerinde de usûl-vezin ilişkisi ele alınarak incelenmektedir. Feridun Öney'in hazırladığı sanatta yeterlik tezinde Lenkfahte usûlünde bestelenmiş 24 eser incelenerek, kullanılan arûz vezinleri mısra hece sayılarına göre gruplandırılmıştır. 14, 15 ve 16 heceli eser güftelerinin toplam 6 çeşit arûz vezninde olduğu ve bunlar içinde de en fazla kullanılan 14 heceli arûz veznindeki 19 eserden 12'sinde Müstef'ilün Feûlün Müstef'ilün Feûlün vezninin kullanıldığı tesbit edilmiştir.⁶⁹

Cinuçen Tanrıkorur, Türk mûsikîsinin klâsik ve romantik dönemlerinde Ağır Semâî, Yürük Semâî ve Şarkı formlarında bestelenmiş 600 küsur eser üzerinde araştırma yaparak, usûl-vezin ilişkisini incelemiştir. Bu araştırmaya göre; Fâilâtün/Feilâtün ve Müstef'ilün/Müstef'ilâtün âilesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en fazla Ağır Aksak, Aksak ve daha az Devrihindî, Curcuna, Müsemmen usûlleri kullanılarak, Mef'ûlü veya Mefâilün/ Mefâilün ve Mefâilün Feilâtün âilesi kalıplarıyla yazılmış güftelerin en çok Sengin Semâî, Semâî ve daha az Aksak ve Türk Aksağı usûlleri kullanılarak bestelendiği anlaşılmaktadır. Aynı güfteyi besteleyen aynı, yakın veya uzak çağın bestekârlarının da değişik makamlardaki eserlerinde hep aynı usûlü kullandıkları tesbit edilmiştir.

Sözkonusu araştırma sonucunda vezin-usûl münâsebeti bir sinoptik tabloda oranlarla gösterilmiştir. Daha çok Şarkı, Ağır ve Yürük Semâî formlarındaki 600 sözlü eser üzerinde yapılan istatistik araştırmasının bir tür özeti olan bu tablo, arûz vezinleriyle Türk mûsikîsi usûlleri arasındaki münâsebeti isbatlamaktadır.⁷⁰

⁶⁸ Cahit Öney, "Çenber...", s.1-13.

⁶⁹ A. Feridun Öney, *Lenkfahte Bestelerin Ayırıcı Özellikleri*, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul 1993, s.223-225.

⁷⁰ Cinuçen Tanrıkorur, "Türk Mûsikîsinde Usûl-Vezin Münâsebeti", *Ekrem Hakkı Ayverdi Hâtıra Kitabı*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, İstanbul 1995, s.373-397.

BÖLÜM 4

ÂYÎN-İ ŞERÎFLERİN USÛL YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

4.1. I. DÖNEMDE BESTELENMİŞ ÂYÎN-İ ŞERÎFLER

I. Dönem olarak adlandırdığımız Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş âyîn-i şerîflerin sayısı, Sadeddin Nüzhet Ergun'un tesbitine göre 66'dır.⁷¹ Halil Can, bu dönem âyîn-i şerîflerin sayısını 67 olarak tesbit etmiştir. Ancak, bunlardan 10 tanesinin notasının kayıp olduğunu, 57 adedinin ise notalı olarak kendi özel kütüphânesinde bulunduğunu ifâde etmiştir.⁷² Halil Can'ın koleksiyonu, ölümünden sonra Sakıp Arıkan'a geçmiştir.⁷³ Etem Rûhi Üngör'ün tesbitine göre ise, aynı dönem âyîn-i şerîflerin sayısı, kayıplar ve sadece güftesi olanlar da dâhil olmak üzere 75'dir.⁷⁴

I. Dönem âyîn-i şerîf notalarıyla ilgili olarak bugün elimizde İstanbul Konservatuvarı Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından 1934-1939 yılları arasında notaya alınan ve fasiküllerden oluşan ciltler⁷⁵ hâlinde yayınlanan İ.K.N. "Mevlevî Âyinleri"⁷⁶ ile Sadeddin Heper'in hazırladığı "Mevlevî Âyinleri"⁷⁷ olmak üzere iki temel kaynak bulunmaktadır. Âyîn-i şerîflerin sayısı İ.K.N.'de 41; Heper'de ise, Bolâhenk Nuri Bey'in "Karcıgar" ve Ahmet Avni Konuk'un "Rûy-i Irâk" âyîni şerîflerinin de ilâvesiyle 43'tür. Bu dönemde bestelenmiş, elimizde notaları mevcut 43 âyîn-i şerîf ve bestekârları kronolojik sıraya göre Tablo 4.1'de verilmiştir.

⁷¹ Sadeddin Nüzhet Ergun, *a.g.e.*, s.724-725.

⁷² Bedî N. Şehsuvaroğlu, *Halil Can*, İstanbul 1974, s.138.

⁷³ Etem Rûhi Üngör, "E. Karadeniz'in Nota Koleksiyonu", *Musiki Mecmuası*, Sayı:404, İstanbul 1984, s.17.

⁷⁴ Etem Rûhi Üngör, "Mevlevî Musıkîsi ve Bu Yılki Anma Töreni", *Musiki Mecmuası*, Sayı:229, İstanbul 1967, s.10-11.

⁷⁵ VI-VIII. ciltlerdeki âyîn-i şerîfler Ali Rifat (Çağatay), Rauf Yekta, Zekâizade Ahmet Efendi ve Dr. Suphi (Ezgi); IX-XVIII. ciltlerdeki âyîn-i şerîfler ise Zekâizade Ahmet Efendi, Dr. Suphi (Ezgi) ve Mesut Cemil tarafından notaya alınmıştır.

⁷⁶ İstanbul Konservatuvarı, "a.g.e.", s.258-974.

⁷⁷ Sadettin Heper, *a.g.e.*, s.1-560.

Tablo 4.1: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin Bestekârları ve Makamları	
Âyîn-i Şerîf Bestekârı	Makamı
Beste-i Kadîm	Pençgâh Dügâh Hüseynî
Köçek Dervîş Mustafa Dede	Bayâtî
Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi	Segâh
Nâyî Osman Dede	Râst Uşşâk Çargâh Hicâz
Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa	Hicâz Nihâvend
Bursalı Sâdık Efendi	Bestenigâr
Hâfız Abdürrahim Şeydâ Dede	Irâk
Eyyûbî Hüseyin Dede	Nûhûft
Mustafa Nakşî Dede	Şedarabân
III. Selim	Sûz-i Dilârâ
Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede	Acembûselik
Abdürrahim Kûnhî Dede	Hicâz
Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi	Nevâ Sabâbûselik Şevk u Tarab Sabâ Bestenigâr Hüzzam Ferahfezâ
Zekâî Dede Efendi	İsfâhân Sûznâk Sûz-i Dil Mâye Sabâzemzeme
Şeyh Mehmet Celâleddin Dede	Dügâh
Ahmet Hüsameddin Dede Efendi	Râhatû'l-Ervâh
Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede	Acemaşîrân
Bolâhenk Nuri Bey	Bûselik Karcığar
Rıfat Bey	Neveser
Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi	Bayâtîbûselik Müstear
Ahmet Avni Konuk	Dilkeşîde Bûselikaşîrân Rûy-i Irâk
Rauf Yekta Bey	Yegâh
Kâzım Uz	Sultânîyegâh

Kaynak: İstanbul Konservatuvârı, "a.g.e.", s.262-973 ve Sadettin Heper, a.g.e., s.5-503'deki âyîn-i şerîf notalarından derlenmiştir.

İsmâil Dede Efendi'ye ait olarak bilinen ve âyîn mecmualarında da İsmâil Dede adına kayıtlı bulunan Şevk u Tarab Âyîn-i Şerîfi, Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Ali Nutkî Dede tarafından bestelenerek, talebesi İsmâil Dede Efendi'ye ithaf edilmiştir. İsmâil Dede Efendi, bu âyîne iki hâneli Peşrev bestelemiştir.

Yenikapı Dergâhı Âyîn Mecmuası'nda Ali Nutkî Dede'nin Şevk u Tarab Âyîni'nin güftesinin sonunda İsmâil Dede'nin el yazısıyla;

“Şeyhim, azizim Yenikapı Şeyhi Es-Seyyîd Şeyh Ali Efendi Hazretleri'nin re'y ü tedbîri ve her bir nağmede târifi munzam olduğundan, hâlâ okunan bestede medhalim yokdur. Hâl-i hayatlarında tenbihleri mucibince kendi isimlerini ihfâ ve bâlâsına bu fakîrin ismini tahrir buyurup fakîre alâ-tarîk-ül hediyye ihsân buyurdular.”

*El-fakîr
Dervîş İsmâil*

kaydı mevcuttur. Bu kayıttan; Ali Nutkî Dede'nin Şevk u Tarab Âyîni bestekârı olarak kendi isminin geçmesini istemediği ve şeyhi olduğu Mevlevîhânede kendi eserinin okutulmasını arzu etmediği anlaşılmakta olup, bu durumun da mutasavvıfa mahsus tevâzudan ileri geldiği ifâde edilmektedir. Kayıtlarda Şevk u Tarab Âyîni'nin Ali Nutkî Dede'ye ait olduğunun görülmesine rağmen, bu âyîn üzerinde İsmâil Dede Efendi'nin de muhakkak çalışmış olduğunun, âyîndeki kendine has tavrından anlaşıldığı hususu da bir görüş olarak belirtilmektedir.⁷⁸

4.1.1. Usûl Yönünden İncelenmesi

Bu incelemede, İ.K.N. ile Heper'deki toplam 43 âyîn-i şerîfin notaları esas alınmıştır. Tablo 4.1'de verilen bu âyîn-i şerîflerin herbiri bestekârlarının kronolojik sırasına göre ayrı bir başlık altında incelenerek, sözkonusu iki temel kaynaktaki notalar karşılaştırılmak suretiyle âyîn-i şerîflerin bölümlerinde kullanılan usûller ve kaynaklar arasında bu konudaki farklılıklar belirtilmiştir.

4.1.1.1. Pençgâh Âyîn-i Şerîfi (Beste-i Kadîm)⁷⁹

- Peşrev*: Dede Salih Efendi'ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr usûlü 14/2 lik; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır.
- İ. Selâm*: Devr-i Revân usûlü⁸⁰ kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Revân'ın 14/4 lük mertebesi kullanılmış olup, selâmın son ölçüsü yarıda

⁷⁸ Rauf Yekta, *Esâtiz-i Elhân - Dede Efendi*, 3. Cüz İstanbul 1341 (1925), s.131; Halil Can, "Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevî", *Mevlânâ Güldestesi*, Konya Turizm Derneği Yayını, Ankara 1987, s.34; Sadeddin Nüzhet Ergun, *a.g.e.*, s.415.

⁷⁹ Bu âyîn-i şerîfin iki temel kaynaktan alınan notaları Ek C ve Ek D'de verilmiştir.

⁸⁰ Bu usûle Mevlevî Devr-i Revânı (bkz. M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.101) veya Âyîn Devr-i Revânı da (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.639) denir.

kesilmiştir. Heper’de ise, Devr-i Revân’ın 14/8 lik mertebesi kullanılmış olup, selâm sonundaki ölçü tamdır.

- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi⁸¹ kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.’de Evfer’in son 5 zamanından başlamış; Heper’de ise, Evfer’in ilk yarısında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere 3 usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güfte tamamlanarak, daha sonraki ölçüden itibaren saz terennümüne geçilmiştir. Bu bölümde, İ.K.N.’de “Âşık ki tevâzû” sözleriyle başlayan 2 ve “Der kûy-i harâbât” sözleriyle başlayan 3 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir. Heper’de ise mısralar, usûl başından başlamıştır.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.’de bu selâm Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamıştır. 3. Selâmın son kelimesi, bu 5 darbtan ilk 2’siyle tamamlanarak, son 3 darbtan itibaren 4. Selâmın “Sultân-ı menî” sözleriyle başlayan güftesiyle devam edilmiştir. Heper’de, 3. Selâmın son kelimesi aynı selâmda tamamlanmış, 4. Selâmın başında ise 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.’de bestekârı bilinmeyen Segâh makamındaki bir Peşrevin 1. Hânesi, Düyek usûlünün 8/4 lük; Heper’de ise, Yusuf Paşa’ya ait Segâh makamında ve Devr-i Kebîr usûlündeki Peşrevin 1. Hânesi ve Teslimi, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Segâh makamında olan bu bölümde, Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.2. Dügâh⁸² Âyîn-i Şerîfi (Beste-i Kadîm)

- a) *Peşrev*: Dede Salih Efendi’ye ait Peşrev, Uşşâk makamında olup Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.’de Devr-i Kebîr usûlü 14/2 lik; Heper’de ise, 28/4 lük yazılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.’de 1. Selâmın son kelimesi, 2. Selâmda Evfer velvelesinin ilk 5 darbında tamamlanarak, son 5 darbtan itibaren bu selâmın güftesiyle devam

⁸¹ Evfer’in bu mertebesine Ağır Evfer veya Mevlevî Evferi de denir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.602).

⁸² Bugün kullanmakta olduğumuz Uşşâk makamına eskiden Dügâh makamı denirdi, (bkz. Sadettin Heper, *a.g.e.*, s.24).

edilmiştir. Heper’de 1. Selâmın son kelimesi aynı selâmda tamamlanmış, 2. Selâmın başında ise 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılmıştır.

- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.’de Devr-i Kebîr usûlü 14/4 lük; Heper’de ise, 28/4 lük yazılmıştır. Aksak Semâî’nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî’nin ise 6/8 liktir. Devr-i Kebîr’in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde güfte tamamlanmış, daha sonraki ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Bu âyîn-i şerîf, Yürük Semâî bölümünün başındaki “Ey ki hezâr âferîn” sözleriyle başlayan Türkçe güftenin bittiği yerden itibaren 4. Selâm sonuna kadar Pençgâh Âyîn-i Şerîfi ile tamamlanmaktadır.
- e) *Son Peşrev*: İ.K.N.’de Tanbûrî Hızır Ağa’nın “Segâh Batağı” adlı Sakîl usûlündeki Peşrevin 1. Hânesi, Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi ile; Heper’de ise, Yusuf Paşa’ya ait Segâh makamında ve Devr-i Kebîr usûlündeki Peşrevin 1. Hânesi ve Teslimi, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesiyle yazılmıştır.
- f) *Son Yürük Semâî*: Pençgâh Âyîn-i Şerîfi’nin sonunda icrâ edilen Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesinin kullanıldığı Segâh makamındaki Son Yürük Semâî bölümü bu âyinde de icrâ edilmektedir.

4.1.1.3. Hüseyinî Âyîn-i Şerîfi (Beste-i Kadîm)

- a) *Peşrev*: Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.’de Kul Mehmed’e ait Peşrevde, Devr-i Kebîr 14/2 lik; Heper’de, bestekârı meçhul olarak belirtilen aynı Peşrevde 28/4 lük yazılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır. Bu âyîn-i şerîf; 1. Selâmın içinden Dügâh Âyîn-i Şerîfi’nin 1. Selâmındaki “Yâr ey bîvefa yâr” sözlerine geçerek, 3. Selâmdaki “Ey ki hezâr âferîn” sözleriyle başlayan güftenin sonuna kadar devam edip, buradan da Pençgâh Âyîn-i Şerîfi’nin 3. Selâmındaki “Ey kavm be hac” güftesine bağlanarak, bu âyîn-i şerîfle tamamlanmaktadır.
- c) *Son Peşrev*: İ.K.N.’de, Heper’de olduğu gibi Yusuf Paşa’nın Segâh makamında ve Devr-i Kebîr usûlündeki Peşrevi yer almış olup, 14/2 lik yazılmış olan bu Peşrevin, Düyek olarak icrâ edildiği notu mevcuttur.

4.1.1.4. Bayâtî Âyîn-i Şerîfi (Köçek Derviş Mustafa Dede)⁸³

- a) *Peşrev*: Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.’de Behram Ağa’ya ait Peşrev 14/2 lik; Heper’de ise, Emin Efendi’ye ait Peşrev 28/4 lük yazılmıştır.

⁸³ Bu âyîn-i şerîfin iki temel kaynaktan alınan notaları Ek E ve Ek F’de verilmiştir.

- b) *1. Selâm:* Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm:* Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâm güftesinin bütün mısraları Evfer'in 4. Zamanındaki "Ke" darbının ikinci yarısından başlamış olup, mısra başlarında "Yâr" lâfzî terennümü kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) *3. Selâm:* Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr usûlü 14/4 lük; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güfte tamamlanmış olup, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Kad eşrekati'd" sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede bütün mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) *4. Selâm:* Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev:* İ.K.N.'de bestekârı bilinmeyen "Zer Mahbup" adlı Hicâz makamındaki Peşrev, Düyek usûlünün 8/4 lük; Heper'de ise, Salim Bey'in Hicâz makamında ve Fahte usûlündeki Peşrevi, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî:* Hicâz makamında olup, Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.5. Segâh Âyîn-i Şerîfi (Bûhûrizâde Mustafa İtrî Efendi)

- a) *Peşrev:* Nâyî Osman Dede'ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 14/2 lik; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır.
- b) *1. Selâm:* Devr-i Revân usûlü kullanılmıştır. İ.K.N.'de bu usûl 14/4 lük; Heper'de ise, 14/8 lik mertebeleri ile yazılmıştır.
- c) *2. Selâm:* Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, güfte başında "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) *3. Selâm:* Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 14/4 lük; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsü 3. vuruş sonunda eksik bırakılmış, daha sonraki ölçüde sözlü kısım tamamlanarak, saz terennümüyle devam

edilmiştir. Heper'de son Devr-i Kebîr usûlü tam olup, bu usûldeki güfte Aksak Semâî'nin ilk iki ölçüsünde tamamlanmıştır.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de bu selâma Evfer velvelesinin son 5 darbından başlanılmış; Heper'de ise, güfte başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de "Bülbül Uşşâk" adlı Peşrev, Düyek usûlünün 8/4 lük; Heper'de ise, bir başka Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.6. Râst Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr usûlü 14/2 lik, Heper'de ise 28/4 lük yazılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de 1. Selâmın son kelimesi 2. Selâmdaki Evfer'in ilk 5 velvele darbında tamamlanarak, daha sonra bu selâmın güftesiyle devam edilmiştir. Heper'de ise, 1. Selâmın son kelimesi aynı selâmda tamamlanmış olup, 2. Selâm başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Frenkçîn 12/2 lik; Heper'de ise, 12/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Aksak Semâî'nin ilk iki ölçüsünde Frenkçîn usûlündeki güfte tamamlanarak, daha sonraki ölçüden itibaren saz terennümüne geçilmiştir. Yürük Semâî bölümünde, "Hey hey ne acâib" sözleriyle başlayan 12 beyitlik manzûmenin ikinci mısralarına; "Ya Râb harem-i" sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmenin ise bütün mısralarına usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de 3. Selâmın son kelimesi, 4. Selâmdaki Evfer'in ilk 5 velvele darbında tamamlanarak, son 5 darbından itibaren bu selâmın güftesiyle devam edilmiştir. Heper'de ise; 3. Selâmın son kelimesi aynı selâmda tamamlanmış olup, 4. Selâm başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de "Bülbül Uşşâkı" adlı Peşrev, Düyek usûlünün 8/4 lük; Heper'de ise, bir başka Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.

g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.7. Uşşâk Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 14/2 lik; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır.

b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, güfte başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.

d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 14/4 lük; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek güfte Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde tamamlanmış, daha sonra terennümle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "İmrûz çü her rûz" sözleriyle başlayan 6 beyitlik manzûmenin bütün mısralarına; "Der kûy-i harâbât" sözleriyle başlayan 3 beyitlik manzûmenin ise, ikinci mısralarına usûlün son "Tek"inden girilmiştir.

e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, güfte başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.

f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Nâyî Osman Dede'nin Arazbar Peşrevi, Düyek usûlünün 8/4 lük; Heper'de ise, Arazbar makamındaki bestekârı belirtilmeyen bir başka Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.

g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de bu bölümde, Muhayyer makamında "Tekke Semâîsi" nin 2. Hânesi; Heper'de ise, Uşşâk makamında bir Yürük Semâî yer almıştır.

4.1.1.8. Çargâh Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr usûlü 14/2 lik, Heper'de ise, 28/4 lük olarak yazılmıştır.

b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, selâm başında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.

- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 14/4 lük; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek, güfte Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde tamamlanmış, daha sonra terennümle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde; İ.K.N.'de "În hâne ki" sözleriyle başlayan 6 beyitlik manzûmede bütün mısralara; Heper'de ise, "Rûh zerd ü derûn" ve "În kâne nedâmeti" sözleriyle başlayan 2'şer beyitlik manzûmenin ikinci mısralarına usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Tanbûrî Osman Bey'in Sabâ Peşrevi, Devr-i Kebîr usûlünün 14/2 lik mertebesi ile yazılmış, ancak icrâda Düyek usûlünün velvelesinin vurulduğu belirtilmiştir. Heper'de ise, Çargâh makamındaki bir Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.9. Hicâz Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

- a) *Peşrev*: Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.'de Tanbûrî Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa'ya ait Peşrev 14/2 lik; Heper'de ise, Nâyî Osman Dede'ye ait Peşrev 28/4 lük yazılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, güfte harici "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Düyek'in 8/4 lük ve Aksak Semâî'nin 10/8 lik mertebeleri olmak üzere iki usûl kullanılmıştır. Düyek usûlündeki güfte, Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüne geçilmiştir. Bu âyîn-i şerîf, 3. Selâmda "Ey ki hezâr âferîn" sözleriyle başlayan Yürük Semâî usûlündeki bölümden itibaren Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa veya Abdurrahim Künhî Dede'nin Hicâz Âyîn-i Şerîflerinden biriyle tamamlanmaktadır.

4.1.1.10. Hicâz Âyîn-i Şerîfi (Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa)

- a) *Peşrev*: Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.'de Tanbûrî Osman Bey'e ait Peşrev 14/2 lik; Heper'de ise, Nâyî Aziz Dede'ye ait Peşrev, 28/4 lük yazılmıştır.

- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Aksak Semâî usûlünün 10/4 lük mertebesi olan Ağır Aksak Semâî kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 14/4 lük; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır. Aksak Semâî usûlünün mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde güfte tamamlanıp, daha sonraki ölçüden itibaren saz terennümüne geçilmiştir. Yürük Semâî bölümünde İ.K.N.'de "Gûşî ki behak" sözleriyle başlayan ve selâm sonuna kadar devam eden 8 beyitlik manzûmede bütün mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir. Heper'de yine, "Gûşî ki behak" sözleriyle başlayan güfteden itibaren 5. ve 6. beyitler hariç olmak üzere aynı uygulama görülmektedir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer'in son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, selâm başında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Salim Bey'in Fahte usûlündeki Peşrevi 10/2 lik; Heper'de ise, bestekârı belirtilmeyen bir başka Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.11. Nihâvend Âyîn-i Şerîfi (Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlündedir. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 14/2 lik; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, güfteden önce 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 14/4 lük; Heper'de ise, 28/4 lük yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin devamı olarak kullanılan "âh belî yârim" lâfzî terennümü, Aksak Semâî'nin 2. ölçüsünün ilk Düm darbında tamamlanarak, daha sonra saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Bişnev tû zi ney" sözleriyle başlayan 6 beyitlik manzûmede bütün mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Gazi Giray Han'ın Fahte usûlündeki Hüz zam Peşrevi, Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper'de ise aynı Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: İ.K.N.'de Hüz zam; Heper'de ise, Segâh makamında olan bu bölümde Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.12. Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi (Bursalı Sâdık Efendi)

- a) *Peşrev*: Tanbûrî Numan Ağa'ya ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, selâm başında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr'in son ölçüsü 18/4 lükte kesilerek geçilen Aksak Semâî'in 1. ölçüsünde güftenin lâfzî terennümü tamamlanıp, daha sonraki ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Heper'de ise, Devr-i Kebîr 20/4 lükte kesilerek Aksak Semâî'ye geçilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 6 darbından başlamış; Heper'de ise, güfte harici "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa'nın Zincir usûlündeki Ferahnâk Peşrevi, Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper'de ise aynı Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.13. Irâk Âyîn-i Şerîfi (Hâfız Abdürrahim Şeydâ Dede)

- a) *Peşrev*: Devr-i Kebîr usûlündedir. Bu usûl, İ.K.N.'de Kantemiroğlu'na ait Sultânîrâk makamındaki Peşrevde 14/2 lik; Heper'de ise, Zeki Mehmed Ağa'ya ait Irâk makamındaki Peşrevde 28/4 lük yazılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, güfte harici "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî usûlleri kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 14/4 lük; Heper'de ise, 28/4 lüktür. Aksak Semâî 10/8 lik, Yürük Semâî ise 6/8 liktir. Devr-i Kebîr usûlündeki lâfzî terennüm, Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde tamamlanarak, daha sonra saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde İ.K.N.'de "Mâ der dü cihân" sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden; Heper'de ise, usûl başından girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, güfte harici "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Sakîl usûlündeki bir Evc Peşrevi, Düyek usûlünün 8/4 lük; Heper'de ise, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.14. Nühüft Âyîn-i Şerîfi (Eyyûbî Hüseyin Dede)

- a) *Peşrev*: Tanbûrî Osman Bey'e ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbindan başlamış; Heper'de ise, güfte harici "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî usûlleri kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 28/8 lik; Heper'de ise, 28/4 lüktür. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Devr-i Kebîr usûlündeki güfte, Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde tamamlanarak, daha sonra saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde, "Her cân ki ez ân" ve "Ân şâh ki u râ" sözleriyle başlayan 2'şer beyitlik manzûmede bütün mısralar usûlün son "Tek"inden başlamıştır.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, güfte harici "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de "Bülbül Uşşâkı" adlı Peşrev, Düyek usûlünün 8/4 lük; Heper'de ise Nühüft makamındaki bir başka Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.

- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.15. Şedarabân Âyîn-i Şerîfi (Mustafa Nakşî Dede)

- a) *Peşrev*: Gazi Giray Han'a ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) *1. Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Selâm güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra başlamıştır.
- d) *3. Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr usûlündeki güfte; Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) *4. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi; Evfer'in son 5 zamanından başlamış olup, güfte harici “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Hüseyinî makamındaki Peşrevler, İ.K.N.'de Düyek usûlünün 8/4 lük; Heper'de ise Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.16. Sûz-i Dilârâ Âyîn-i Şerîfi (III. Selim)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) *1. Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de usûlün son 5 zamanından başlamış, selâm sonundaki terennümde 8/4 lük Düyek usûlü kullanılmıştır. Heper'de ise; güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak selâmın ilk usûlü 9 zamana tamamlanmış, selâm içinde usûl değişikliği yapılmamıştır.
- d) *3. Selâm*: Frenkçîn, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Frenkçîn'in 12/2 lik; Heper'de ise, 12/4 lük mertebeleri kullanılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Frenkçîn usûlündeki güfte, Aksak Semâî'nin ilk üç ölçüsünde tamamlanarak daha sonra saz terennümüne geçilmiştir. Yürük Semâî bölümünde; “Ey kâşif-i esrâr-ı” sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Zeki Mehmed Ağa'nın Zâvil makamında ve Hafif usûlündeki Peşrevi İ.K.N.'de 32/2 lik; Heper'de ise Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.17. Acembûselik Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede)

- a) *Peşrev*: Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de bestekârı belirtilmeyen Peşrev, Acem; Heper'de ise, Neyzen Yusuf Paşa'ya ait Peşrev, Acembûselik makamındadır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Revân'ın sonunda 2/4 lük Nim Sofyan usûlü tek ölçü kullanılarak, 2. Selâma geçilmiştir.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, usûlün son 5 zamanından başlamış olup, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri kullanılmıştır. Yürük Semâî bölümünde "Kad eşrekati'd dünyâ" ve "Tâ arş zi sevda-yı" sözleriyle başlayan 2'şer beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Hüseyinâşîrân makamında ve Fahte usûlündeki Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesiyle yazılmış; ancak, İ.K.N.'de bu Peşrevde Düyek usûlünün velvelesinin vurulacağı belirtilmiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.18. Hicâz Âyîn-i Şerîfi (Abdürrahim Künhî Dede)

- a) *Peşrev*: Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa'nın Hicâz Hümâyûn Peşrevi; Heper'de ise, Tanbûrî Osman Bey'in Hicâz Peşrevi yer almıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer'in son 5 darbindan başlamış; Heper'de ise, selâm başında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî usûlleri kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 28/8, Heper'de, 28/4 lüktür. Aksak Semâî 10/8, Yürük Semâî 6/8 liktir. Devr-i Kebîr usûlündeki güfte, Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde tamamlandıktan sonra saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Ey subh-i saâdet" ile başlayan 6 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Tanbûrî Hızır Ağa'nın Sakîl usûlünde, "Hicâz Batağı" adlı Peşrevi, İ.K.N.'de Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper'de ise, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.

g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.19. Nevâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâîl Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: Zeki Mehmed Ağa'ya ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 28/8 lik; Heper'de ise, 28/4 lüktür. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin 6/8 liktir. Devr-i Kebîr usûlü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde güfte tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Der bağ-ı cemâlî" sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Gazi Giray Han'ın Hüz zam makamında ve Fahte usûlündeki Peşrevi İ.K.N.'de Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper'de ise, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.

- g) *Son Yürük Semâî*: İ.K.N.'de Hüzam; Heper'de ise, Segâh makamında olan bu bölümde Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.20. Sabâbüselik Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: Yusuf Paşa'ya ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bir selâm olan bu âyîn-i şerîf, 2. Selâmdan itibaren aynı bestekârın Nevâ Âyîn-i Şerîfi ile tamamlanmaktadır.

4.1.1.21. Sabâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: İ.K.N.'de Nâyî Osman Dede'nin; Heper'de ise, Tanbûrî Osman Bey'in Peşrevlerinde Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, güfte öncesi 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr'in 28/8 lik; Heper'de ise, 28/4 lük mertebeleri kullanılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin mertebesi ise 6/8 liktir. Devr-i Kebîr usûlünün son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güfteye yer almayan "hey yi hey yârim" lâfzî terennümü kullanılmış, daha sonraki ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde; "Ben bilmez idim" sözleriyle başlayan 6 beyittlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Dilhayat Kalfa'nın Evcârâ makamındaki Peşrevi, Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper'de ise bir başka Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.22. Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper'de ise, selâm başında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Bu selâmda Darb ve Aksak Semâî olmak üzere iki usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Darb usûlü 3/4 lük; Heper'de ise, 6/4 lük yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 liktir. Darb usûlündeki güfte, Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Bu âyîn-i şerîf, Aksak Semâî usûlündeki terennümden itibaren aynı bestekârın Sabâ Âyîn-i Şerîfi ile tamamlanmaktadır.

4.1.1.23. Hüzzam Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: Tanbûrî Osman Bey'e ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de 1. Selâmdaki Devr-i Revân'ın son ölçüsü 10/8 likte kesilerek, güfte 2. Selâmdaki Evfer'in 1. ölçüsünün yarısında, tamamlanmıştır. Heper'de ise, 1. Selâm'ın güftesi, aynı selâmda tamamlanmış, 2. Selâmdaki Evfer'in 1. ölçüsünün başında 4/4 lük güfte harici "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr'in 28/8 lik; Heper'de ise, 28/4 lük mertebeleri kullanılmıştır. Aksak Semâî 10/8 lik, Yürük Semâî ise 6/8 lik mertebeleri ile yazılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde güftede yer almayan "hey yi hey yârim" lâfzî terennümü kullanılmış, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde; "Ey ân ki tûî" ile başlayan 3 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de Evfer'in 1. ölçüsünün ilk yarısında 3. Selâmın sözleri tamamlanarak, ölçünün ikinci yarısında 4. Selâmın güftesi başlamıştır. Heper'de ise, 3. Selâmın güftesi aynı selâmda tamamlanarak 4. Selâmın başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmış ve bu selâmın güftesi yine Evfer'in ikinci yarısından başlamıştır.

- f) *Son Peşrev*: Gazi Giray Han'ın Fahte usûlündeki Peşrevi İ.K.N.'de Düyek'in 8/8 lik; Heper'de, Sofyan'ın 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.24. Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâîl Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi; Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin ise 6/8 lik mertebeleri kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde güftenin son kelimesi tekrarlanıp, daha sonra saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Aşkest ber âsumân" sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa'nın Peşrevi, İ.K.N.'de Muhammes usûlünün 32/8 lik mertebesi ile yazılmış; ancak icrâda kudûmzenlerin Düyek usûlünün velvelesini vurdıkları notu düşülmüştür. Heper'de ise bu Peşrev, Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.25. Şevk u Tarab Âyîn-i Şerîfi (İsmâîl Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî usûlleri kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 28/8; Heper'de ise, 28/4 lüktür.

Aksak Semâî 10/8 lik, Yürük Semâî 6/8 liktir. Devr-i Kebîr usûlündeki güftede yer almayan “âh belî yârim vay” lâfzî terennümü, Aksak Semâî’nin ilk iki ölçüsünde kullanıldıktan sonra saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde; “Mecnûn ü perîşân” ile başlayan 6 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.’de Numan Ağa’nın Şevkefza makamında ve Sakîl usûlündeki Peşrevi, Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper’de ise Acemaşîrân makamındaki bir Peşrev, Düyek usûlünün 8/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Acemaşîrân makamında olan bu bölümde, Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.26. İsfahân Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: Neyzen Salih Dede Efendi’ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Usûl başında, İ.K.N.’de “Vay”; Heper’de ise “Âh” heceleri kullanılmış olup, güfte Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr’in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “Ey nâle-i aşk-ı” sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.’de 3. Selâmın güftesi Evfer’in 1. ölçüsünün ilk yarısında tamamlanarak, 4. Selâmın güftesi usûlün ikinci yarısından başlamıştır. Heper’de ise, 3. Selâmın güftesi aynı selâmda tamamlanmış olup; 4. Selâmın güftesi 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün ikinci yarısından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Nâyî Sâlim Bey’in Muhayyer Peşrevi, Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.27. Sûznâk Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: İ.K.N.'de Emin Ağa'nın; Heper'de ise, Neyzen Emin Efendi'nin Peşrevlerinde Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de 1. Selâmın son hecesi 2. Selâmın 1. ölçüsünün ilk yarısında tamamlanarak, bu selâmın güftesi Evfer'in ikinci yarısından başlamıştır. Heper'de ise; 1. Selâmın güftesi aynı selâmda tamamlanmış olup, 2. Selâmın başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü 20/4 lükte kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 2. ölçüsündeki "Te" darbına kadar Devr-i Kebîr usûlündeki güftede yer almayan "âh belî yârim" lâfzî terennümü kullanılıp, daha sonra saz terennümü ile devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde; "Rûhî leke" ve "Yâ men nüamâhü" sözleriyle başlayan 2'şer beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de Evfer'in ilk yarısında 3. Selâmın güftesi tamamlanarak, ikinci yarısında 4. Selâm güftesiyle devam edilmiştir. Heper'de ise; 3. Selâmın güftesi aynı selâmda tamamlanmış olup, Evfer'in ilk yarısında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Zâvîl; Heper'de ise, Sûznâk makamlarındaki Peşrevlerde Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.28. Sûz-i Dil Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: Neyzen Emin Efendi'ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi; 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra Evfer velvelsinin son 5 darbından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr usûlü 14/4 lükte kesilerek geçilen Aksak Semâî usûlünün 1.

ölçüsünde güfte tamamlanmış, 2. ölçüden itibaren terennümle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde; “Ey kâşif-i esrâr-ı” sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi; usûlün son 5 zamanından başlamış olup, usûl başında 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Derviş Yekta Bey’in Peşrevi, İ.K.N.’de Sofyan usûlünün 4/4 lük; Heper’de ise, Düyek usûlünün 8/8 lik mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.29. Mâye Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: İ.K.N.’de Nâyî Osman Dede’ye ait Segâh; Heper’de ise, Tanbûrî Osman Bey’e ait Mâye makamlarındaki Peşrevlerde Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.’de usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper’de ise, güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr’in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tamamlanmış olup, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “Hey hey ne acâib” sözleriyle başlayan 12 beyitlik manzûmede ikinci; “Ey mest şude” sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede ise bütün mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.’de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper’de ise, 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.’de Tanbûrî Hızır Ağa’ya ait Segâh makamında ve Sakîl usûlündeki Peşrev Düyek usûlünün 8/4 lük; Heper’de ise Neyzen Yusuf Paşa’ya ait Segâh makamındaki Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Her iki kaynakta da Segâh makamında olan bu bölümde, Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.30. Sabâzemzeme Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

- a) *Peşrev*: İ.K.N.'de Peşrev Tanbûrî Osman Bey'e; Heper'de ise, Neyzen Raşid Efendi'ye ait olan Peşrevlerde Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de Evfer'in son 5 darbindan başlamış; Heper'de ise, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. İ.K.N.'de Frenkçîn 24/4 lük; Heper'de ise, 12/2 lik yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Frenkçîn'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Frenkçîn usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tamamlanıp, daha sonraki ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Ber çerh" sözleriyle başlayan 3 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper'de ise, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.31. Dügâh Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Mehmet Celâleddin Dede)

- a) *Peşrev*: Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, Evfer'in son 5 zamanından başlamış olup; selâm başında İ.K.N.'de "Vay"; Heper'de ise "Âh" heceleri kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Düyek'in 8/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Düyek usûlündeki güfte tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüne geçilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Gûşî ki behak" sözleriyle başlayan 7 ve "Yâ Rab harem-i" sözleriyle

başlayan 2 beyitlik manzûmede bütün mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Selâm başındaki Evfer’in ilk yarısında İ.K.N.’de, 3. Selâm güftesinin son hecesi tamamlanmış; Heper’de ise, 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, her iki kaynakta da Evfer’in ikinci yarısından başlamaktadır.
- f) *Son Peşrev*: Yusuf Paşa’ya ait Peşrev, İ.K.N.’de Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi ile yazılarak, icrâ esnasında kudûmzenlerin velveleli Düyek vurdukları notu düşülmüştür. Aynı Peşrev; Heper’de, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.32. Râhatü’l-Ervâh Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Hüsameddin Dede)

- a) *Peşrev*: İ.K.N.’de Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa’ya ait Hicâz Hümâyûn; Heper’de ise, Râhatü’l-Ervâh makamlarındaki Peşrevlerde Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer’in son 5 zamanından başlamış olup, usûl başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr’in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftele bulunmayan “Hey yi hey yârim” lâfzî terennümü kullanılarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüne geçilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “An pîş irevî ki” sözleriyle başlayan 2 ve “Çeşmem hemî pered” sözleriyle başlayan 6 beyitlik manzûmede bütün mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer’in son 5 zamanından başlamış olup, selâm başında 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.’de Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa’nın Ferahnâk makamında ve Zincir usûlündeki Peşrevi, Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper’de ise bir başka Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.33. Acemaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede)

- a) *Peşrev*: Nâyî Dede Salih Efendi'ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, Evfer'in son 5 zamanından başlamış olup; güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak, usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde güftenin lâfzî terennümü tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüne geçilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "An hâce-i hoş" sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede bütün mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi usûlün ikinci yarısından başlamış olup, ilk yarısında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Numan Ağa'ya ait Şevkefzâ makamında ve Sakîl usûlündeki Peşrev, Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper'de ise, bir başka Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.34. Bûselik Âyîn-i Şerîfi (Bolâhenk Nuri Bey)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in ikinci yarısından başlamış olup, usûlün ilk yarısında, İ.K.N.'de, 1. Selâmın son hecesi olan "men" in tekrarı; Heper'de ise, "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî usûlleri kullanılmıştır. İ.K.N.'de Devr-i Kebîr 28/4 lük; Heper'de ise, 28/8 lik mertebeleri ile yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin 6/8 liktir. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde güftele bulunmayan "hey hey yârim" lâfzî terennümü kullanılıp, daha sonra saz terennümüyle devam edilmiştir.

Yürük Semâî bölümünde “İmrûz nigârest ü” sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.

- e) 4. Selâm: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.’de Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış; Heper’de ise, 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Kemanî Rıza Efendi’nin Tâhîrbûselik Peşrevi, İ.K.N.’de Sofyan’ın 4/4 lük; Heper’de Düyek’in 8/8 lik mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.35. Karcıgar Âyîn-i Şerîfi (Bolâhenk Nuri Bey)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, usûl başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr’in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftelede bulunmayan “hey yi hey yârim” lâfzî terennümü kullanılıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “İmrûz semâest ü” sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer’in son 5 zamanından başlamış olup, usûl başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Kanunî Ethem Efendi’ye ait Peşrevde Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.36. Neveser Âyîn-i Şerîfi (Rıfat Bey)

- a) *Peşrev*: Salih Dede’ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in son 5 zamanından başlamış olup, usûlün ilk yarısında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "În hâk-i talebkâr-ı" sözleriyle başlayan 7 beyitlik manzûmenin bütün mısralarına usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in ikinci yarısından başlamış olup, usûlün ilk yarısında güfte harici "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Yusuf Paşa'ya ait olup, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.37. Bayâtîbûselik Âyîn-i Şerîfî (Zekâî Dedeşâde Hâfız Ahmet Efendi)

- a) *Peşrev*: Derviş Halil Can'a ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in son 5 zamanından başlamış olup, İ.K.N.'de selâm başında "meni" kelimesi; Heper'de ise "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn'in 12/2 lik, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Frenkçîn'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde güfte tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde; "Der halka-i" ve "Men dem nezenem" sözleriyle başlayan 2' şer beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in ikinci yarısından başlamış olup, usûlün ilk yarısında İ.K.N.'de 3. Selâmın son hecesi tamamlanmıştır. Heper'de ise; 3. Selâmın sözleri aynı selâmın sonunda tamamlanmış olup, Evfer'in ilk yarısında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.

- f) *Son Peşrev*: İ.K.N.'de Nâyî Sâlim Bey'in Muhayyer Peşrevi, Düyek usûlünün 8/8 lik; Heper'de ise, Rıza Efendi'nin Tâhîrbûselik Peşrevi, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebeleri ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.38. Müsteâr Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi)

- a) *Peşrev*: İ.K.N.'de Yusuf Paşa'ya ait Segâh; Heper'de ise, Müsteâr makamlarındaki Peşrevlerde Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in ikinci yarısından başlamış olup, usûlün ilk yarısında İ.K.N.'de "Vay"; Heper'de ise, "Âh" heceleri kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Evsat'ın 26/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri kullanılmıştır. Evsat'ın son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Evsat usûlündeki güfte tamamlanıp, daha sonra saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in ikinci yarısından başlamış olup, usûlün ilk yarısında İ.K.N.'de "Vay"; Heper'de ise "Âh" heceleri kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Tanbûrî Hızır Ağa'nın Sakîl usûlündeki Segâh Batak Peşrevi, Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Segâh makamında olan bu bölümde, Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.39. Dilkeşîde Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)

- a) *Peşrev*: Nâyî Emin Efendi'ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in ikinci yarısından başlamış olup, usûlün ilk yarısında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn'in 12/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır.

Frenkçîn'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Frenkçîn usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Mâ âyîne-î" sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in ikinci yarısından başlamış olup, usûlün ilk yarısında İ.K.N.'de 3. Selâmın güftesi tamamlanmıştır. Heper'de ise; 3. Selâmın güftesi aynı selâm sonunda tamamlanmış olup, 4. Selâmın başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Nâyî Emin Dede'nin Peşrevi Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi ile yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.40. Bûselikaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)

- a) *Peşrev*: Nâyî Emin Dede'ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in son 5 zamanından başlamış olup, güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Her rûz benev" sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede ilk 3 mısraya ve "Ey maksad-ı âşıkîn" sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede ise bütün mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer'in ikinci yarısından başlamış olup, usûlün ilk yarısında İ.K.N.'de 3. Selâmın güftesi tamamlanmıştır. Heper'de ise, 3. Selâm'ın güftesi aynı selâm sonunda tamamlanmış olup, 4. Selâmın başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Tâhîrbûselik makamındaki Peşrev, Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi ile yazılmıştır.

g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.41. Rûy-i Irâk Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)

- a) *Peşrev*: Nâyî Emin Efendi'ye ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Usûlün son ölçüsü yarıda kesilerek, 2. *Selâma* geçilmiştir.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, Evfer'in son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Frenkçîn, 24/4 lük yazılmıştır. Aksak Semâî'nin mertebesi 10/8 lik, Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir. Frenkçîn'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Frenkçîn usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Ma mest ü harab" sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Selâm başındaki Evfer'in ilk yarısında 3. Selâmın güftesinin lâfzî terennümü tamamlanmış olup, usûlün ikinci yarısından itibaren bu selâmın güftesi başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.42. Yegâh Âyîn-i Şerîfi (Rauf Yekta Bey)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, Evfer'in ikinci yarısından başlamıştır. İ.K.N.'de 1. Selâmın güftesi usûlün ilk yarısında; Heper'de ise, aynı selâm sonunda tamamlanarak 2. Selâmın başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr, Aksak Semâî ve Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in mertebesi 28/4 lük; Aksak Semâî'nin İ.K.N.'de 10/4 lük, Heper'de 10/8 lik; Yürük Semâî'nin ise 6/8 liktir.

Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güfteye bulunmayan "hey yi hey yârim" lâfzî terennümü kullanılarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Ey nâme-i nây-i" sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamıştır. Usûlün ilk yarısında, İ.K.N.'de 3. Selâmın güftesi tamamlanmış; Heper'de ise, 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.1.1.43. Sultânîyegâh Âyîn-i Şerîfî (Kâzım Uz)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır. İ.K.N.'de selâm sonunda Devr-i Revân usûlü yarıda kesilerek, 2. Selâma geçilmiş; Heper'de ise usûl, selâm sonunda tamamlanmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, Evfer'in ikinci yarısından başlamıştır. Usûlün ilk yarısında, İ.K.N.'de 1. Selâmın güftesi tamamlanmış; Heper'de ise, "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/8 lik, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde güfte tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Ez firkat-i" sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, İ.K.N.'de, usûlün son 5 zamanından başlamış; Heper'de ise, usûl başında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.

4.1.2. Varılan Sonuçlar

Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş 43 âyîn-i şerîfin usûl yönünden incelenmesi neticesi bu âyîn-i şerîflerin bölümlerinde kullanılan usûller ve kaç defa kullanıldıkları tesbit edilerek, Tablo 4.2'de verilmiştir.

Tablo 4.2: Mevlevihânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin Bölümlerinde Kullanılan Usûller

Usûl	Kullanılma Sayısı							
	Peşrev	1. Selâm	2. Selâm	3. Selâm	4. Selâm	Son Peşrev		Son Yürük Semâî
						İ.K.N.	Heper	
Muzaaf Devr-i Kebîr	43							
Devr-i Revân		32						
Ağır Evfer			40		38			
Devr-i Kebîr				31		3	1	
Aksak Semâî				41				
Yürük Semâî				40				38
Düyek						24	7	
Sofyan						8	30	
Ağır Düyek		11		2				
Frenkçîn				6				
Ağır Aksak Semâî			1					
Darb				1				
Evsat				1				
Fahte						1		
Hafif						1		
Muhammes						1		
Usûl Toplamı*	43	43	41	122	38	38	38	38

* 2. ve 4. Selâmlar ile Son Peşrev ve Son Yürük Semâî bölümlerinde usûl toplamının âyîn sayısı olan 43'ün altında olması, bazı âyînlerin eksik olup, başka âyînlerle tamamlanmasındandır. 3. Selâmda üç usûl kullanılmış olduğundan, bu bölümde usûl toplamı 43'ün üstündedir. Son Peşrev, İ.K.N. ve Heper'de farklı usûllerle yazılmış olduğundan ayrı sütunlarda gösterilmiştir.

Kaynak: İstanbul Konservatuarı, "a.g.e.", s.262-973 ve Sadettin Heper, a.g.e., s.5-503'deki âyîn-i şerîflerin notaları esas alınarak hazırlanmıştır.

43 âyîn-i şerîfin bölümlerinde en çok kullanılan usûller Tablo 4.3'de verilmiştir.

Tablo 4.3: Mevlevihânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin Bölümlerinde En Çok Kullanılan Usûller

Bölüm Adı	Kullanılan Usûller
Peşrev	Muzaaf Devr-i Kebîr
1. Selâm	Devr-i Revân
2. Selâm	Ağır Evfer
3. Selâm	Devr-i Kebîr Aksak Semâî Yürük Semâî
4. Selâm	Ağır Evfer
Son Peşrev	Düyek
Son Yürük Semâî	Yürük Semâî

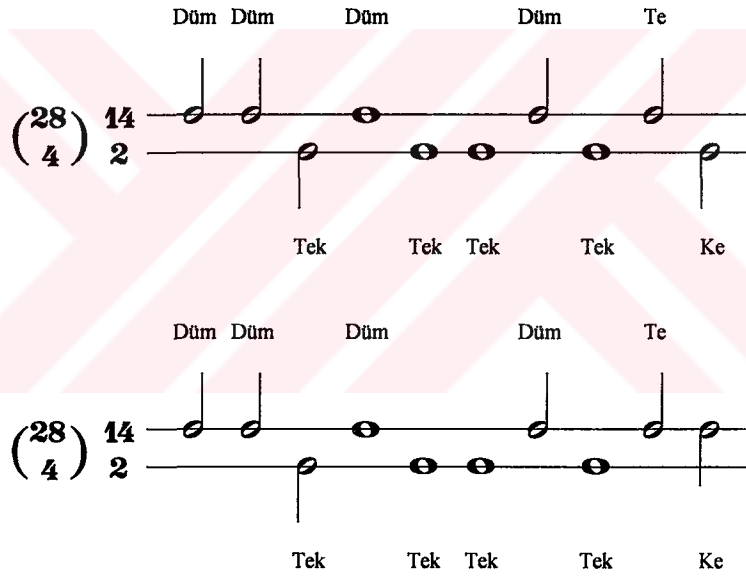
Kaynak: İstanbul Konservatuarı, "a.g.e.", s.262-973 ve Sadettin Heper, a.g.e., s.5-503'deki âyîn-i şerîflerin notaları esas alınarak hazırlanmıştır.

1. Selâmlarda Devr-i Revân yerine 11 âyînde Ağır Düyek, 2. Selâmlarda Ağır Evfer yerine sadece 1 âyînde Ağır Aksak Semâî, 3. Selâmların ilk usûlü olan Devr-i

Kebîr yerine 6 âyinde Frenkçîn, 2 âyinde Ağır Düyek, 1 âyinde Darb ve 1 âyinde Evsat usûllerinin kullanılmış olduğu tesbit edilmiştir.

Âyînlerin bölümlerinde kullanılan usûller ve velveleli vuruluşları için “Türk Mûsikîsinde Usûller ve Kudûm”⁸⁴ ve “Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudûm Velveleleri”⁸⁵ kitapları ile İ.K.N. “Mevlevî Âyinleri”⁸⁶ kaynak kabul edilmiştir. İncelemede usûllerin ana kalıpları ve velveleli vuruluşları için M. Hurşit Ungay’ın kitabı esas alınmıştır. Diğer kaynaklardaki farklı ana kalıplar ve velveleli vuruluşlar da şekillerle gösterilmiş, vuruluşlardaki küçük farklılıklar ise dipnotlarda belirtilmiştir.

Bütün âyîn-i şerîflerin Peşrevlerinde kullanılan Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün⁸⁷ ana kalıbı⁸⁸ Şekil 4.1, velveleli vuruluşu⁸⁹ ise Şekil 4.2’de gösterilmiştir.



Şekil 4.1: Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı.

⁸⁴ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.15-185.

⁸⁵ İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.570-666.

⁸⁶ İstanbul Konservatuarı, “a.g.e.”, VI/1, s.301-304.

⁸⁷ Bütün âyînlerin Peşrevleri Devr-i Kebîr usûlünde yazılmıştır. Ancak, bu usûl muzaaf’tır. Yâni; Devr-i Kebîr usûlü Peşrevlerde iki kat olarak hesap edilmiş ve iki Devr-i Kebîr usûlünde bir Muzaaf Devr-i Kebîr usûlü tamamlanmıştır, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.666 ve İstanbul Konservatuarı, “a.g.e.”, VI/1, s.302).

⁸⁸ İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.666. [M. Hurşit Ungay’da bu usûlün ana kalıbı mevcut değildir.

Şekildeki 5. darb olan “Tek” yerine “Düm”; her iki Devr-i Kebîr usûlünün sonundaki “Te Ke” darbı yerine ise “Tek Kâ” darbının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İstanbul Konservatuarı, “a.g.e.”, VI/1, s.302)].

⁸⁹ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.184-185. [Şekildeki 16., 17. ve 24., 25. “Te Ke” darbı yerine “Dü Me”; 36. “Hek” darbı yerine ise iki elin birlikte vurduğu “Tek” darbının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.666 ve İstanbul Konservatuarı, “a.g.e.”, VI/1, s.302)].

56
4

Düm Düm Düm Düm Düm

Tek Te Ke Tek Te Ke Tek Te Ke Tek Kâ Te Ke

Düm

Tek Te Ke Tek Kâ Te Ke Tek Te Ke Tek Kâ Tek Kâ Tek Kâ Hek

Dü Dü Dü

Te Ke Tek Kâ Te Ke Tek Kâ Te Ke Me Me Me Tek Kâ

Dü Dü Dü

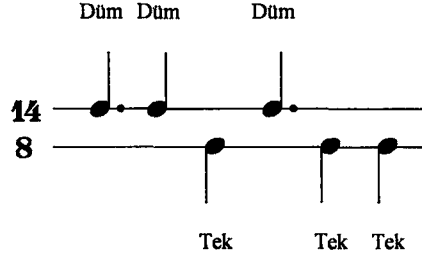
Tek Kâ Me Me Me Tek Kâ Tek Kâ Tek Kâ Tek Kâ

Şekil 4.2: Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün velveleli vuruluşu.

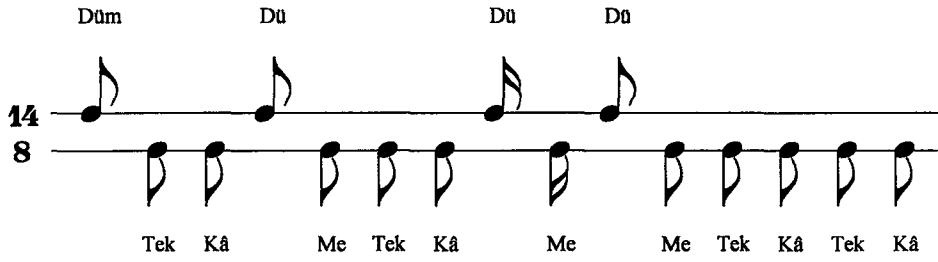
1. Selâmlarda ilk tercih olarak 32 âyîn-i şerîfte Devr-i Revân usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı⁹⁰ Şekil 4.3, velveleli vuruluşu⁹¹ ise Şekil 4.4’de gösterilmiştir.

⁹⁰ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.101. [Şekildeki 2., 3., ve 6., 7. “Tek Kâ” darbları yerine aynı eserde bu mertebe için “Te Ke” darbları kullanılmış olup, ancak bu usûlün 14/4 lük mertebesinde ve diğer kaynaklarda bütün mertebelerinde “Tek Kâ” darbları kullanılmış olduğundan bu darblar esas alınmıştır, (bkz. *a.e.*, s.101; İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.640 ve İstanbul Konservatuvarı, “a.g.e.”, VI/1, s.303)].

⁹¹ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.101.

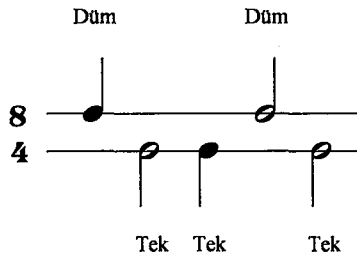


Şekil 4.3: Devr-i Revân usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.4: Devr-i Revân usûlünün velveleli vuruluşu.

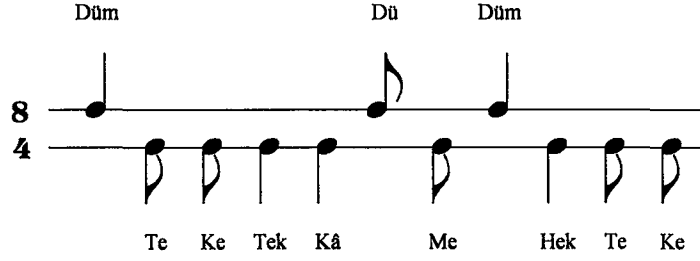
1. Selâmlarda ikinci tercih olarak Râst, Hicâz (Nâyî Osman Dede), Sûz-i Dilârâ (III. Selim), Sabâbüselik, Şevk u Tarab (İsmâîl Dede Efendi), İsfahân, Sûznâk (Zekâî Dede), Dügâh (Şeyh Mehmet Celâleddin Dede), Acemaşîrân (Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede), Rûy-i Irâk (Ahmet Avni Konuk) ve Yegâh (Rauf Yekta Bey) Âyîn-i Şerîfleri ile 3. Selâmların birinci usûllerinde üçüncü tercih olarak Râst (Nâyî Osman Dede) ve Dügâh (Şeyh Mehmet Celâleddin Dede) Âyîn-i Şerîflerinde Ağır Düyek usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı⁹² Şekil 4.5, velveleli vuruluşu⁹³ ise Şekil 4.6'da gösterilmiştir.



Şekil 4.5: Ağır Düyek usûlünün ana kalıbı.

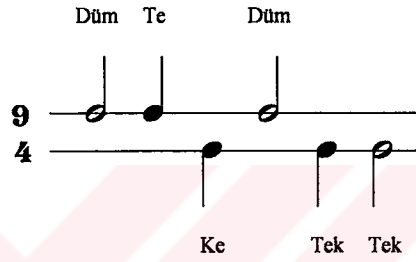
⁹² a.e., s.40.

⁹³ a.e., s.40. [Şekildeki son "Hek" yerine yine iki elle vurulan "Tek" darbının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, a.g.e., s.589 ve İstanbul Konservatuarı, "a.g.e.", VI/1, s.303)].

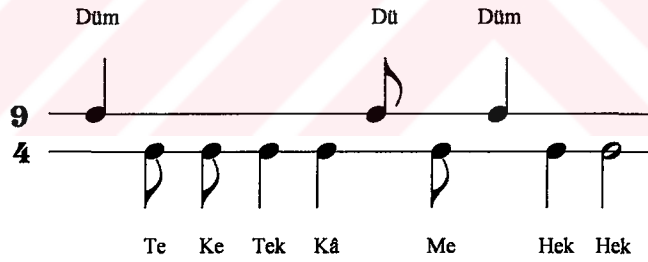


Şekil 4.6: Ağır Düyek usûlünün velveleli vuruluşu.

Âyîn-i şerîflerin 2. ve 4. Selâmlarında Ağır Evfer usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı⁹⁴ Şekil 4.7, velveleli vuruluşu⁹⁵ ise Şekil 4.8’de gösterilmiştir.



Şekil 4.7: Ağır Evfer usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.8: Ağır Evfer usûlünün velveleli vuruluşu.

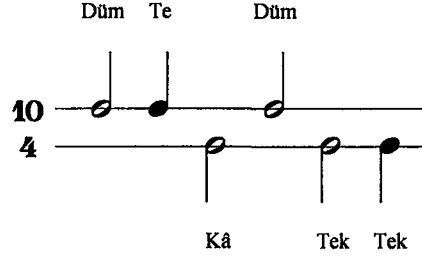
Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa’nın Hicâz Âyîn-i Şerîfi’nin 2. Selâmında Ağır Aksak Semâî usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı⁹⁶ Şekil 4.9, velveleli vuruluşu⁹⁷ ise Şekil 4.10’da gösterilmiştir.

⁹⁴ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.53.

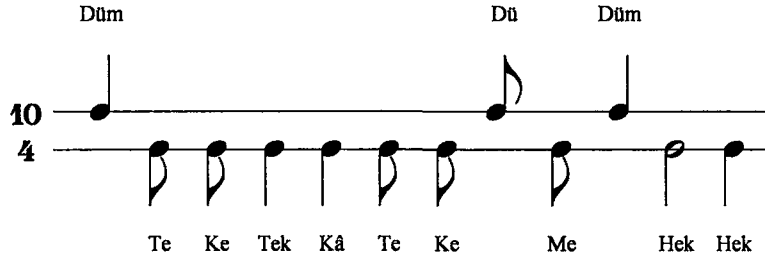
⁹⁵ *a.e.*, s.53. [Şekildeki son “Hek Hek” yerine iki elin birlikte vurduğu aynı değerde “Tek Tek” darblarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.603 ve İstanbul Konservatuvarı, “a.g.e.”, VI/1, s.304)].

⁹⁶ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.67.

⁹⁷ *a.e.*, s.67. [Şekildeki ikilik değerdeki “Hek” yerine yine iki elin birlikte vurduğu “Tek”; bir dörtlük değerdeki son “Hek” yerine ise sekizlik değerde “Tek Tek” darblarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.618)].

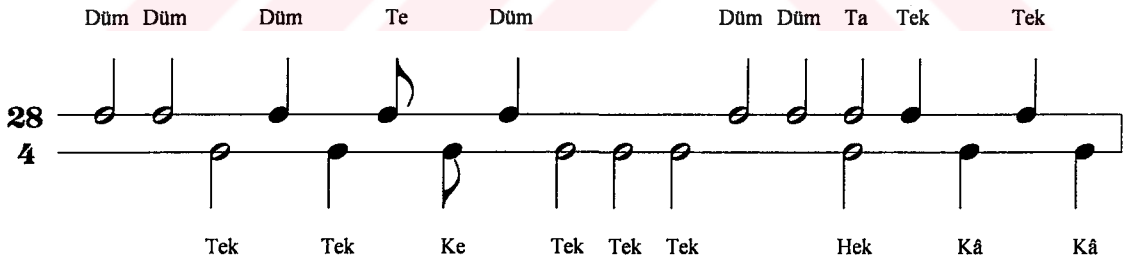


Şekil 4.9: Ağır Aksak Semâî usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.10: Ağır Aksak Semâî usûlünün velveleli vuruluşu.

3. Selâmların ilk usûllerinde birinci tercih olarak 31 âyîn-i şerifte Devr-i Kebîr usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün dört ana kalıbı Şekil 4.11,⁹⁸ Şekil 4.12,⁹⁹ Şekil 4.13¹⁰⁰ ve Şekil 4.14'de¹⁰¹; iki velveleli vuruluşu ise Şekil 4.15¹⁰² ve Şekil 4.16'da¹⁰³ gösterilmiştir.



Şekil 4.11: Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı.

⁹⁸ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.182. [Şekildeki son "Tek Kâ Tek Kâ" yerine "Te Ke Te Ke" darblarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.664)].

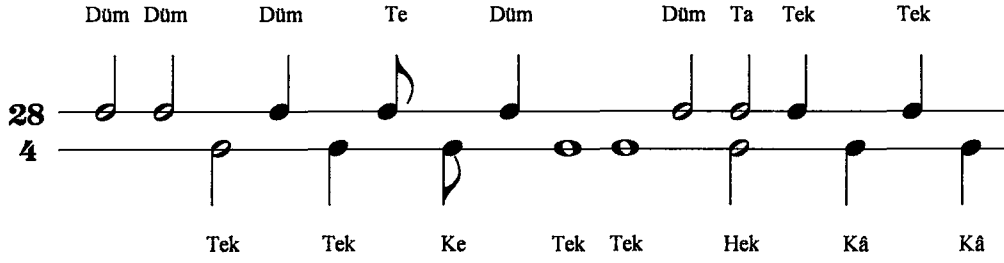
⁹⁹ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.182-183.

¹⁰⁰ *a.e.*, s.183. [Şekildeki "Ta-Hek" yerine "Tek"; son "Tek Kâ Tek Kâ" yerine ise, "Te Ke Te Ke" darblarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.663)].

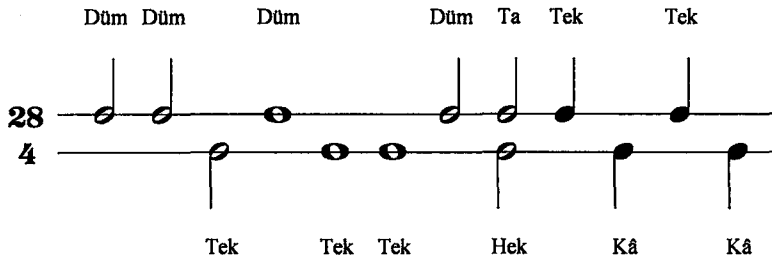
¹⁰¹ İstanbul Konservatuvarı, "a.g.e.", VI/1, s.303.

¹⁰² M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.185. [28/4 lük mertebe için farklı bir velvele daha mevcut olup, bu şekil Muzaaf Devr-i Kebîr içindeki birinci Devr-i Kebîr velvelesinin vuruluş şekliyle aynıdır, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.664)].

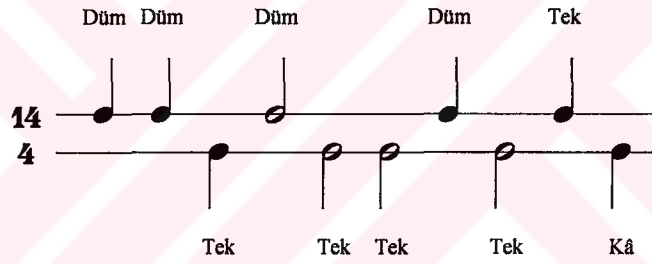
¹⁰³ İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.665.



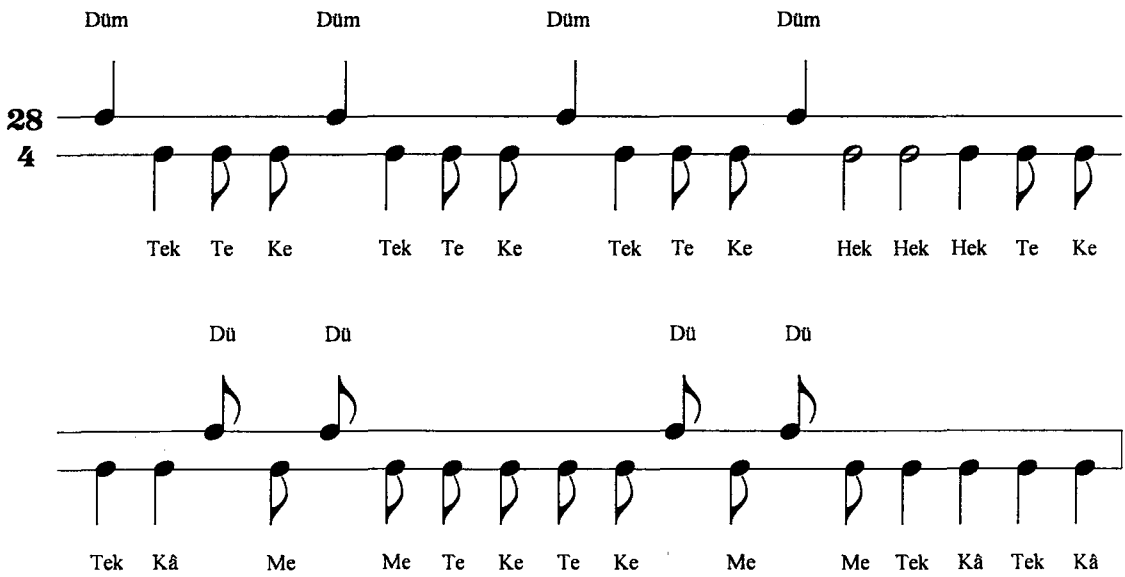
Şekil 4.12: Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı.



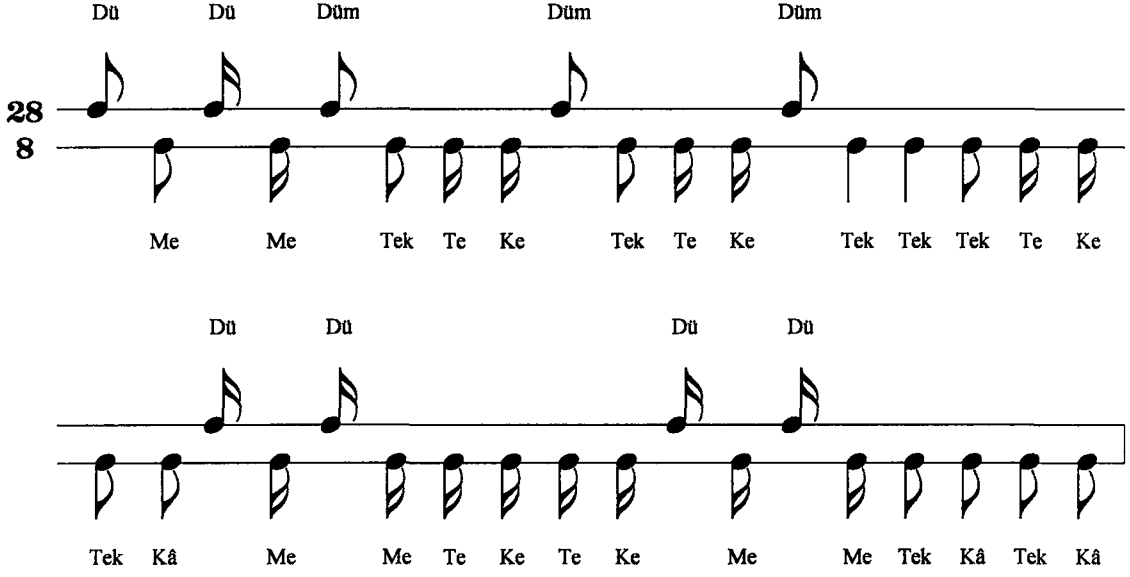
Şekil 4.13: Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.14: Devr-i Kebîr usûlünün ana kalıbı.



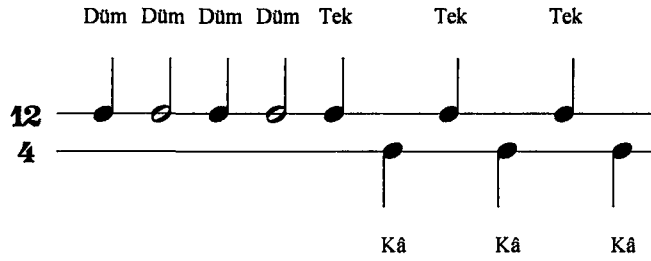
Şekil 4.15: Devr-i Kebîr usûlünün velveleli vuruluşu.



Şekil 4.16: Devr-i Kebîr usûlünün velveleli vuruluşu.

Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarının birinci usûllerinde ilk tercih olarak kullanılan Devr-i Revan'dan sonra ikinci tercih olarak 6 âyîn-i şerîfte Frenkçîn usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün kullanıldığı âyîn-i şerîfler; Râst (Nâyî Osman Dede), Sûz-i Dilârâ (III. Selim), Sabâzemzeme (Zekâî Dede), Bayâtîbüselik (Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi), Dilkeşîde ve Rûy-i Irâk (Ahmet Avni Konuk) Âyîn-i Şerîfleridir.

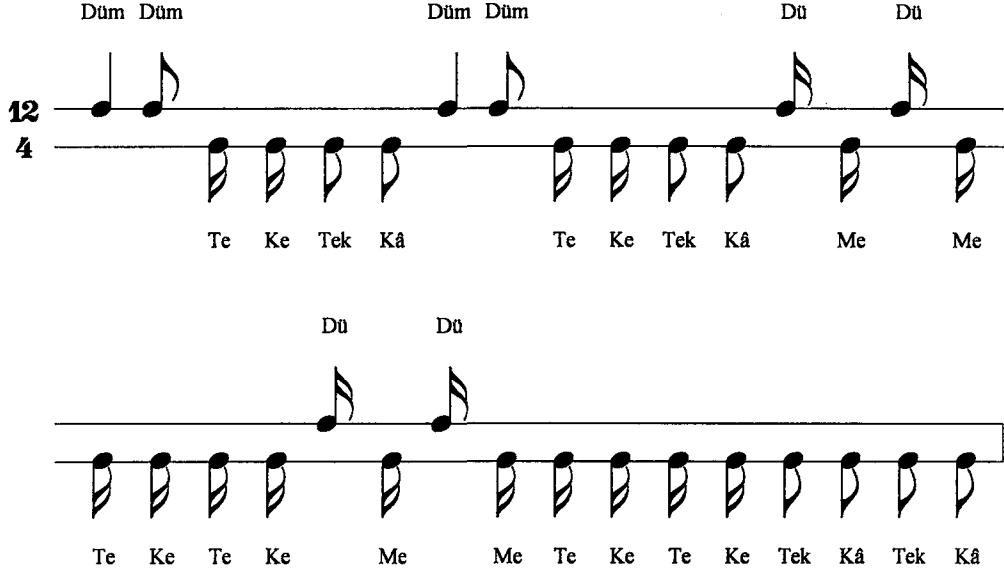
Frenkçîn usûlünün ana kalıbı¹⁰⁴ Şekil 4.17, velveleli vuruluşu¹⁰⁵ ise Şekil 4.18'de gösterilmiştir.



Şekil 4.17: Frenkçîn usûlünün ana kalıbı.

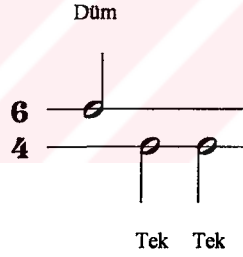
¹⁰⁴ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.85. [Şekildeki son "Tek Kâ Tek Kâ Tek Kâ" yerine "Te Ke Te Ke Te Ke" darblarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.626). Ayrıca; birer dörtlük son "Tek Kâ" yerine sekizlik değerde "Te Ke Te Ke" darbları da kullanılmaktadır, (bkz. M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.85. ve İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.626)].

¹⁰⁵ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.85.

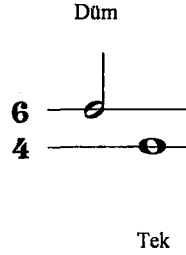


Şekil 4.18: Frenkçin usûlünün velveleli vuruluşu.

İsmâil Dede Efendi, Bestenigâr Âyîn-i Şerîfî'nin 3. Selâmında birinci usûl olarak kendi tertib ettiği Darb usûlünü kullanmıştır. Bu usûlün iki ana kalıbı¹⁰⁶ Şekil 4.19, ve Şekil 4.20'de; velveleli vuruluşu¹⁰⁷ ise Şekil 4.21'de gösterilmiştir.



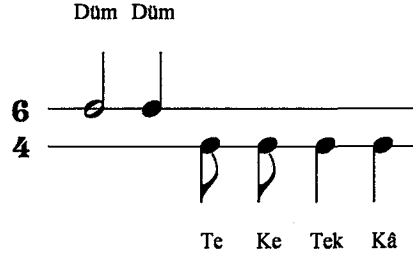
Şekil 4.19: Darb usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.20: Darb usûlünün ana kalıbı.

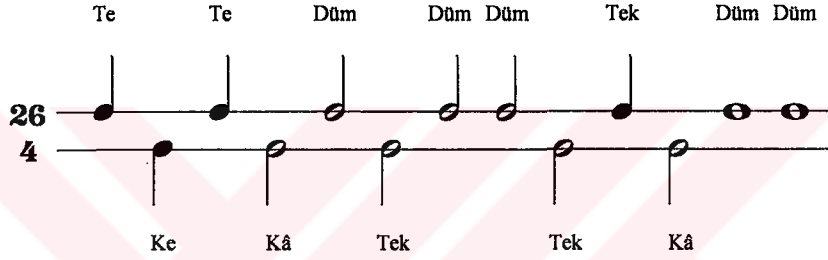
¹⁰⁶ Bkz. M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.29; M. Ekrem Karadeniz, *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1965, s.38.

¹⁰⁷ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.29.

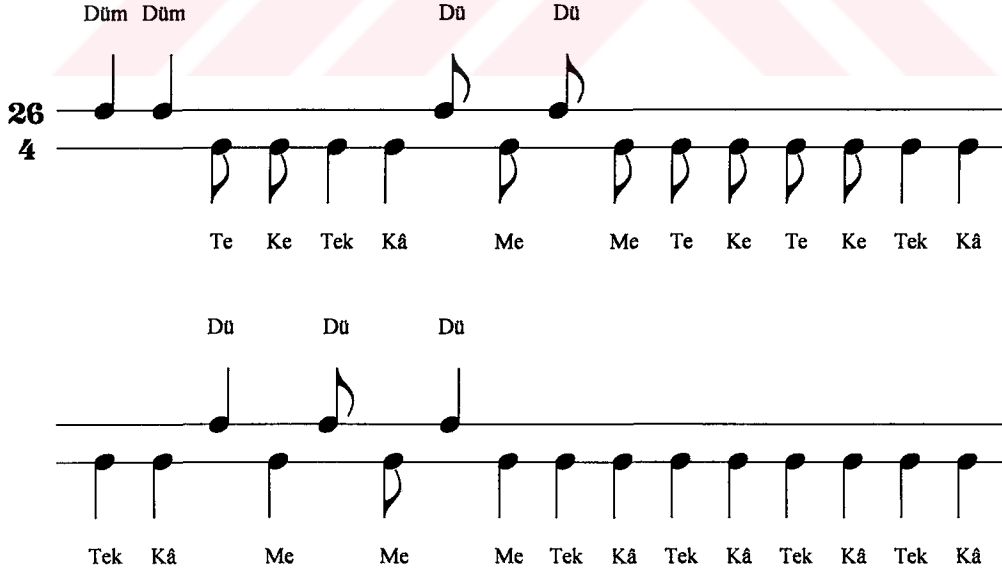


Şekil 4.21: Darb usûlünün velveleli vuruluşu.

Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi'nin Müsteâr Âyîn-i Şerîfi'nin 3. Selâmında birinci usûl olarak Evsat usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı¹⁰⁸ Şekil 4.22; iki velveleli vuruluşu ise Şekil 4.23¹⁰⁹ ve Şekil 4.24'de¹¹⁰ gösterilmiştir.



Şekil 4.22: Evsat usûlünün ana kalıbı.

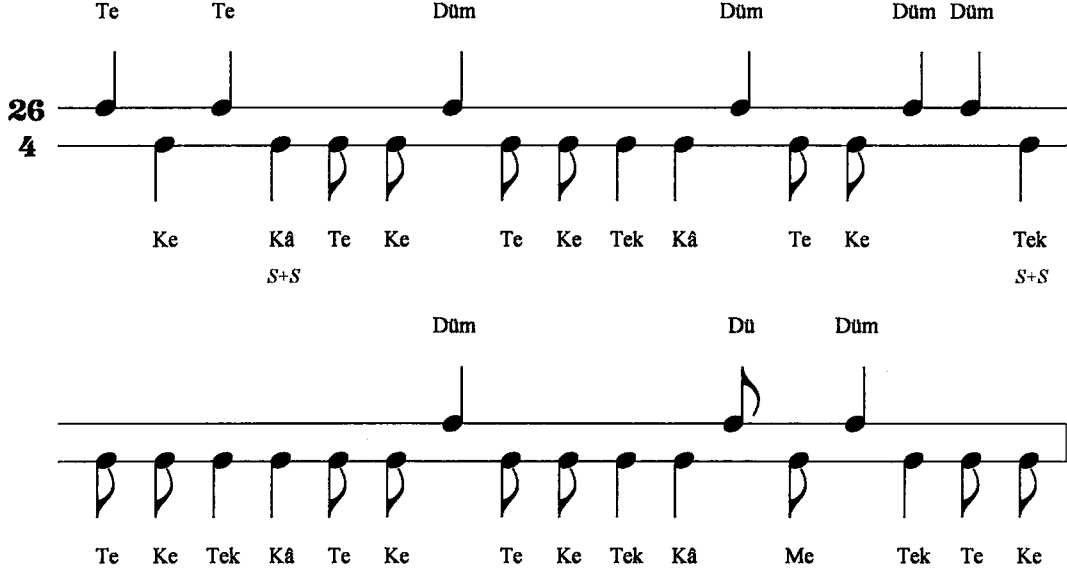


Şekil 4.23: Evsat usûlünün velveleli vuruluşu.

¹⁰⁸ a.e., s.169. [Şekildeki son "Tek" yerine "Te" darbının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, a.g.e., s.657)].

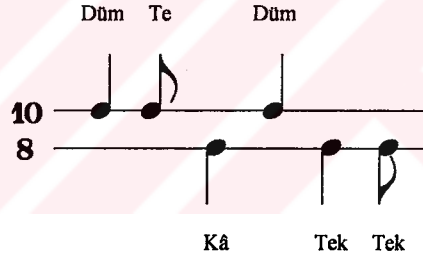
¹⁰⁹ M. Hurşit Ungay, a.g.e., s.169.

¹¹⁰ İsmail Hakkı Özkan, a.g.e., s.658.

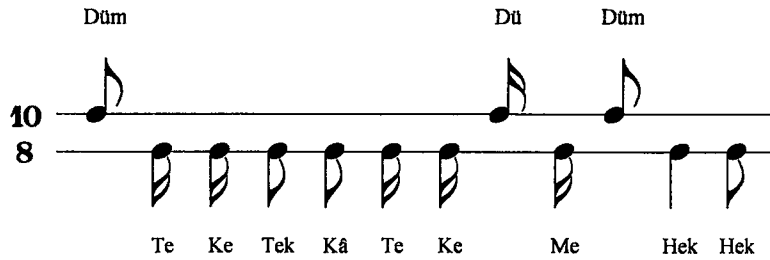


Şekil 4.24: Evsat usûlünün velveleli vuruluşu.

3. Selâmlarda ikinci usûl olarak kullanılan Aksak Semâî usûlünün ana kalıbı¹¹¹ Şekil 4.25, velveleli vuruluşu¹¹² ise Şekil 4.26’da gösterilmiştir.



Şekil 4.25: Aksak Semâî usûlünün ana kalıbı.

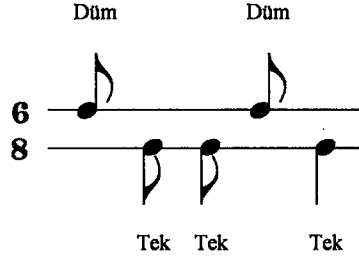


Şekil 4.26: Aksak Semâî usûlünün velveleli vuruluşu.

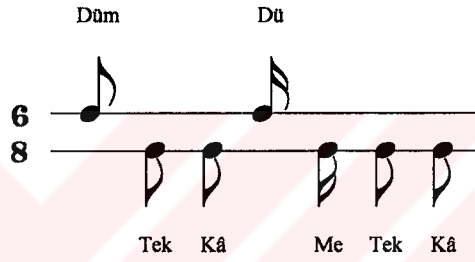
¹¹¹ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.67.

¹¹² *a.e.*, s.67. [Şekildeki bir dörtlük “Hek” yerine sağ ve sol eldeki zahmelerle kudûme birlikte vurulan “Tek”; sekizlik son “Hek” yerine ise onaltılık “Te Ke” darbalarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.615). Ayrıca; bir dörtlük “Hek” yerine yine iki elle birlikte vurulan “Tek”; sekizlik son “Hek” yerine ise “Tek” darbalarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İstanbul Konservatuvarı, “a.g.e.”, VI/1, s.304).]

Bütün âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarında üçüncü usûl olarak ve Son Yürük Semâî bölümlerinde istisnasız Yürük Semâî usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı¹¹³ Şekil 4.27, velveleli vuruluşu¹¹⁴ ise Şekil 4.28’de gösterilmiştir.

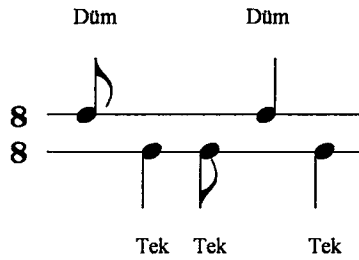


Şekil 4.27: Yürük Semâî usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.28: Yürük Semâî usûlünün velveleli vuruluşu.

Âyîn-i şerîflerin Son Peşrev bölümlerinde istisnasız Düyek usûlü¹¹⁵ kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı¹¹⁶ Şekil 4.29, velveleli vuruluşu¹¹⁷ ise Şekil 4.30’da gösterilmiştir.



Şekil 4.29: Düyek usûlünün ana kalıbı.

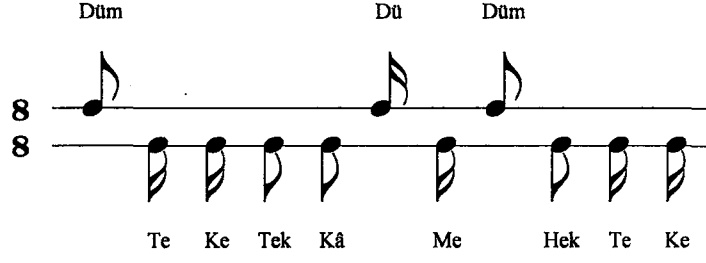
¹¹³ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.25.

¹¹⁴ *a.e.*, s.25.

¹¹⁵ Son Peşrevler; Düyek, Sofyan, Devr-i Kebîr, Fahte, Hafif ve Muhammes usûllerinde yazılmışlarsa da, bu bölümde Düyek velvelesi vurulur, (bkz. İstanbul Konservatuvarı, *a.g.e.*, VI/2-3, s.288,298 vd.).

¹¹⁶ M. Hurşit Ungay, *a.e.*, s.40.

¹¹⁷ *a.e.*, s.40. [Şekildeki “Hek” yerine, yine her iki elle vurulan “Tek” darbının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.589 ve İstanbul Konservatuvarı, *a.g.e.*, VI/1, s.303).



Şekil 4.30: Düyek usûlünün velveleli vuruluşu.

56
4

Düm Düm Hek Te Ke Düm Hek Te Ke Düm Hek Te Ke Tek Kâ Te Ke Düm

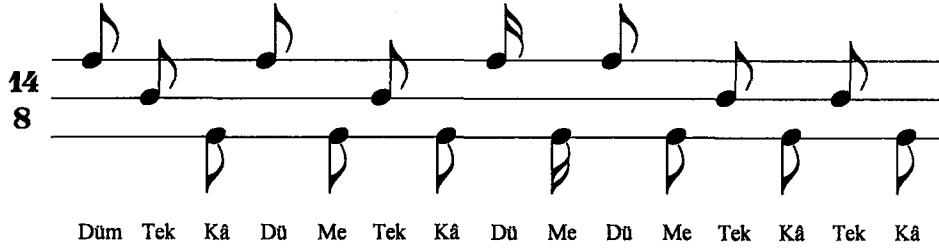
Hek Te Ke Tek Kâ Te Ke Düm Hek Te Ke Tek Kâ Tek Kâ Tek Kâ Hek

Te Ke Tek Kâ Te Ke Tek Kâ Te Ke Düm Me Düm Me Düm Me Tek Kâ

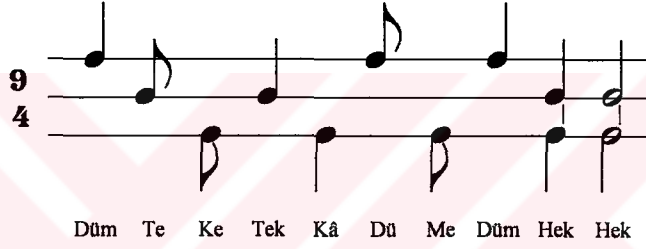
Tek Kâ Düm Me Düm Me Düm Me Tek Kâ Tek Kâ Tek Kâ Tek Kâ

Şekil 4.31: Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı.

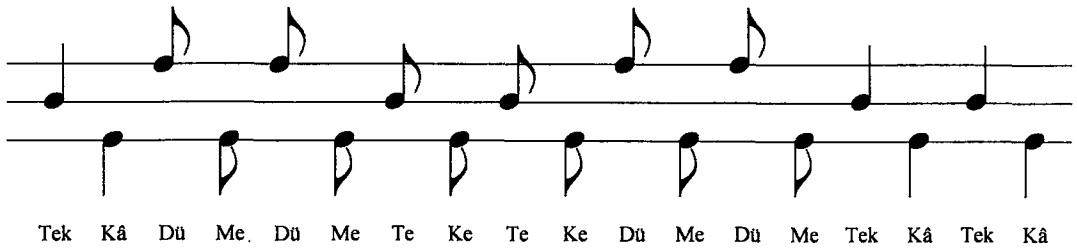
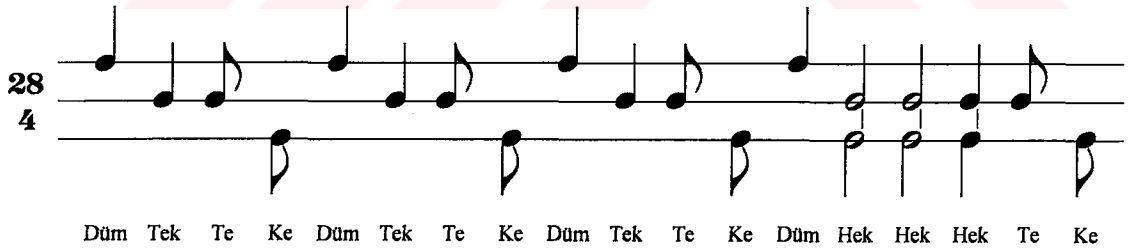
Âyîn-i şerîflerin bölümlerinde kullanılan usûl velvelelerinin üç çizgi üzerine yazılışları Şekil 4.31 - Şekil 4.37’de gösterilmiştir.¹¹⁸



Şekil 4.32: Âyîn Devr-i Revânî velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı.



Şekil 4.33: Ağır Evfer velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı.



Şekil 4.34: Devr-i Kebîr velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı.

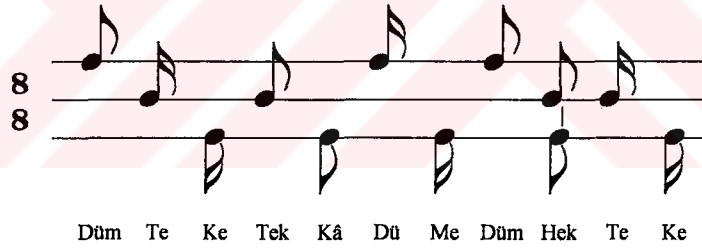
¹¹⁸ Sözkonusu vuruluş şekilleri günümüz âyîn-i şerîf bestekârı Doğan Ergin’den alınmıştır.



Şekil 4.35: Aksak Semâî velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı.



Şekil 4.36: Yürük Semâî velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı.



Şekil 4.37: Düyek velvelesinin üç çizgi üzerine yazılışı.

Âyîn-i şerîflerin başında yer alan Peşrevler ile sonunda bulunan Son Peşrevlerin bestekârlarının zaman zaman farklı oldukları görülmektedir. Bunun sebebi; bazı âyîn-i şerîflerin takım olarak değil, sadece dört selâm bestelenmiş olması ve bu âyînler için Peşrev, Son Peşrev ve Son Yürük Semâî bölümlerinin seçiminin mutrib heyetinin başında bulunan kişinin zevkine göre değişebilmesindendir.

Peşrevler; İ.K.N.'de ilk 13 âyîn-i şerîfte 14/2 lik, 14. âyînden itibaren ise 28/4 lük; Heper'de ise bütün Peşrevler 28/4 lük olarak yazılmıştır. Kantemiroğlu notası ile yazılmış Peşrevlerden anlaşıldığına göre; bu Peşrevler o tarihte Vezn-i Kebîr denilen yürük vezinde bestelendiği vakit Devr-i Kebîr usûlünün 14 darbtan oluşan en eski

şekli ile yazılıyordu.¹¹⁹ İstanbul Konservatuvarı Tasnif ve Tesbit Heyeti'nde bulunan Rauf Yekta Bey; bu eski sisteme göre Devr-i Kebîr usûlünü 14 zamanlı olarak yazmıştır. Günümüzde hâlen geçerliliğini sürdüren Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ise, Devr-i Kebîr usûlü 28 zamanlı olarak yazılmaktadır. Âyînler için iki temel kaynaktan usûl zamanlarının yazımında bazan farklılıklar görülmesi bu sebeptir.

Peşrevlerin tamamı Devr-i Kebîr usûlünde yazılmış olmakla birlikte, icrâda 56 zamanlı Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün velvelesi vurulmaktadır. Her ne kadar muzaaf, iki kat anlamında olup, âyîn için bestelenmiş bütün Peşrevlerde de Devr-i Kebîr usûlü ikişer ikişer düşünülüp, Peşrevlerin sonundaki usûl mutlaka çift sayıyla, yâni zaman olarak iki Devr-i Kebîr usûlüyle bitmişse de, iki Devr-i Kebîr velvelesini peşpeşe vurmamakla, Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesi vurulmuş olmaz. Bu usûlün velvelesi, tamamen farklıdır. 56 zamanlı olması nedeniyle, darb sayısı da fazla ve çeşitlidir.

Böylece, Peşrevlerde Devr-i Kebîr velvelesi yerine Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesi vurulması ile darbların sayısının farklılık ve çeşitlilik göstererek artmasının, usûl velvelesini daha da zenginleştirdiği gibi, icrâyâ da daha fazla hareket ve renklilik getirip, coşku ve heyecanı arttırdığı düşünülmektedir. Sultan Veled Devri'nde semâzenlerin, postnişinin sağ adımıyla başlattığı bu yürüyüşteki adımlara ve kendilerine eşlik eden Peşrevin ritmine uymak suretiyle bir düzen, disiplin ve âhenk içinde yürüdükleri semâ gösterilerinde açıkça görülmektedir.

Âyîn-i şerîflerin 2. ve 4. Selâmlarında hep Ağır Evfer usûlü kullanılmıştır. Sadece Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa'nın Hicâz Âyîn-i Şerîfi'nin 2. Selâmı Ağır Aksak Semâî usûlündedir. 2. ve 4. Selâm güftelerinin bütün mısraları ise, Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyîn-i Şerîfi'nin dışında, hep usûlün son 5 zamanından başlamıştır. İ.K.N.'deki birçok âyînde bu selâmlara doğrudan doğruya usûl ortasından girilmesine rağmen, Heper'in hazırladığı "Mevlevî Âyinleri"nde selâm başlarında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesinin kullanılmış olduğu görülmüştür. Âyînlerin 2. ve 4. Selâmlarında asıl güftedeki bütün mısraların Ağır Evfer usûlünün ortasından başlaması çok karakteristik bir özellik olarak karşımıza çıktığından, bu

¹¹⁹ İstanbul Konservatuvarı, "a.g.e.", VI/2, s.285.

uygulamanın sebepleri araştırılırken, usûl-vezin münâsebeti üzerinde de durmak gereği duyulmuş ve bu konu 5. Bölüm’de ayrıca incelenmiştir.

Âyînlerin 3. Selâmlarında birinci usûl olarak kullanılan Devr-i Kebîr, Frenkçîn, Ağır Düyek, Evsat veya Darb usûllerinin son ölçüleri genellikle yarıda kesilerek Aksak Semâî usûlüne geçilmekte ve güfte, bu usûlün 1., bazan 2. ve çok az olarak 3. ölçüsünde tamamlandıktan sonra saz terennümüyle devam edilmektedir. Ancak, Aksak Semâî’de tamamlanan ve 3. Selâmın birinci usûlüne ait olması gereken bu güftelerin incelenmesinde; bir kısmının gerçekten asıl güfteye ait kelime veya heceler olduğu, bir kısmının yine birinci usûlde kullanılmış lâfzî terennümünün devamı veya tekrarı olduğu görülmüştür.

İsmâil Dede Efendi’ye ait Sabâ, Hüzzam ve Şevk u Tarab; Zekâî Dede Efendi’ye ait Sûznâk; Ahmet Hüsameddin Dede’ye ait Râhatü’l-Ervâh v.d. Âyîn-i Şerîflerde 3. Selâmın birinci usûlünde güfteye ait olmayan “hey yi hey yârim”, “âh belî yârim” gibi farklı lâfzî terennümünün Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde özellikle kullanılmış olduğu tesbit edilmiştir. Bu da bize, 3. Selâmlarda birinci usûlün kullanıldığı bölümün bitiminde hiç durmaksızın, sadece sazlar tarafından icrâ edilen Aksak Semâî usûlündeki bölüme geçişin meydana getirebileceği bir tereddüt veya bocalamayı önlemek açısından, bu geçişin âyînhanların da desteği ile çok daha kolay, rahat ve akıcı olacağı düşüncesinden hareketle, çok ustaca düşünülmüş ve yapılagelmiş olduğunu göstermektedir. Üç usûlün peşpeşe kullanıldığı 3. Selâmların Yürük Semâî bölümünün başında bütün âyînlerde istisnasız

Ey ki hezâr âferîn bu nice sultân olur
Kulu olan kişiler husrev ü hâkân olur
Her ki bugün Veled’e inanuben yüz süre
Yoksul ise bay olur, bay ise sultân olur

Türkçe dörtlük kullanılmış olduğundan, Aksak Semâî usûlündeki bölümden Yürük Semâî usûlündeki bölüme geçiş, hiçbir tereddüde meydan vermeyecek şekilde oldukça belirgindir. Bu güfte; Eflâkî’ye ait olup, Sultan Veled için yazdığı gazelin ilk ve son beyitleridir.¹²⁰ Mevlevîliğin yaygınlaşması ve semâ’ın bir düzene

¹²⁰ Sultan Veled, *Dîvân-ı Türki-i Sultan Veled*, nşr. Kilisli Muallim Rıfat, İstanbul 1341, s.106,120-122.

konulmasında yaptığı hizmetlerden dolayı Mevlevîlerce ikinci pîr sayılan Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'e saygı ve bağlılığın ifâdesi olarak, bütün âyînlerin 3. Selâmlarındaki Yürük Semâî bölümlerinin başında bu güfte kullanılmıştır. Güftenin vezni: Müfteilün Fâilün Müfteilün Fâilün'dür. Yürük Semâî usûlünün darblarına göre bu güftedeki hece taksimatı bütün âyînlerde müşterek olup, hiçbir farklılık görülmemektedir (bkz. Şekil 4.38). Bu uygulama, Beste-i Kadîm'lerden günümüze kadar tam olarak gelen Pençgâh Âyîn-i Şerîfi örnek alınmak üzere zamanımıza kadar bestelenmiş bütün âyînlerde aynen yapılagelmiş olduğundan, bir gelenek özelliği taşımaktadır.



Ey ki he zâr â fe rin
Her ki bu gün Ve le de

bu ni ce sul tan o lur
i na nu ben yüz sü re

Ku lu o lan ki şi ler
Yok sul i se bay o lur

hus re vü ha kan o lur
bay i se sul tan o lur

Şekil 4.38: Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarındaki Türkçe dörtlüğün usûl darblarına göre hece taksimatı.

Âyînlerin 3. Selâmlarının Yürük Semâî bölümlerindeki bu Türkçe dörtlükten sonra bilhassa selâm sonlarına doğru kullanılan beyitlerde genellikle mısralara usûlün son “Tek”inden girildiği tesbit edilmiştir. 43 âyîn-i şerîften 39’unda bu uygulamanın yapılmış olması nedeniyle yine karakteristik bir özellik taşıdığından sebepleri araştırılmış, usûl-vezin münâsebetinden dolayı olup olmadığı sorusuna açıklık getirmek üzere bu konu da 5. Bölüm’de ayrıca ele alınarak incelenmiştir.

Âyîn-i şerîfler içinde en uzun selâm 3. Selâm olup, bu selâmda Yürük Semâî usûlünün birim notunun değeri 8 lik olmasına rağmen üç değişik giderde icrâ edilmektedir. Yürük Semâî’nin değişmez ilk güftesi olan ve “Ey ki hezâr âferîn” sözleriyle başlayan güfte orta giderde olup, bu güfteden sonra usûl, tedricen hızlanarak “yürük” ve daha sonra “çok yürük” şeklinde icrâ edilmekte, son giderde Yürük Semâî’nin sebaresine yakın bir hıza erişilmektedir.

Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarındaki Yürük Semâî usûlünde tedricen hızlanılmasının sebebi olarak, semâzenlerin dönüş hızlarını arttırarak coşku içinde vecd olayını yaşamalarına yardımcı olmak düşünülmektedir. Yürük Semâî, tedricen hızlandırılmaya çok uygun bir usûl olduğu için bu bölümde özellikle kullanılmıştır.

3. Selâmda uçarcasına hızlanan Yürük Semâî’nin son bölümünün bitiminde birdenbire oldukça ağır bir giderde icrâ edilen Evfer usûlüyle 4. Selâma geçilir. Bu selâmda rehâvet ve huzur hissedilmekte olup Ağır Evfer usûlünün burada kullanılması selâmın mânâsına ve uyandırdığı hislere çok uygun görülmektedir.

Âyîn-i şerîflerin sonlarında yer alan ve kısa oluşlarından dolayı iki defa çalınan Son Peşrevler, büyük usûllerde bestelenmiş olsalar dahi, küçük usûllerden Sofyan veya Düyek usûllerine çevrilerek, 4/4, 8/4 ya da 8/8 lik mertebeleriyle yazılmış, usûlü çevrilmeyen Peşrevlerin altına da “Bu Peşrevde Düyek usûlünün velvelesi vurulacak” notu düşülmüştür.

Son Peşrevlerin usûlleri ne olursa olsun hepsinde Düyek velvelesi vurulmasının sebebi; artık semâ’ın sonuna yaklaşmış olduğundan, 4. Selâmda oldukça ağır icrâ edilen Evfer usûlünden kurtulup, coşkunluk, neş’e, hareket gibi unsurları temin etmek ve bitiş hissini vermek olarak düşünülmektedir. Düyek,

sür'atlenmeye çok uygun bir usûl olduğundan, Son Peşrevlerin icrâsında bu usûlün velvelesinin tercih edilmiş olması doğaldır.

Son Peşrevden sonra çalınan ve Son Peşrev gibi kısa olan Son Yürük Semâî'de de mânevî coşkunluk ve heyecan ifâdesi olarak usûl yürükçe, hattâ ikinci bölümünde daha da sür'atli olarak vurulur. Âyînlerin aynı bölümlerinde usûl mertebelerinin iki kaynakta zaman zaman farklı yazılmış olduğu görülmüştür. Ancak, çeşitli toplulukların semâ gösterilerinin izlenmesinde ve elde mevcut olan çok sayıdaki âyîn kasetlerinin dinlenmesinde, âyîn bölümlerinde usûl mertebelerine uyulmaktan ziyâde, klâsik bir gider anlayışının hâkim olduğu hissedilmektedir.

Ayrıca, yukarda izâh ettiğimiz gibi 3. Selâmların son usûlü olan Yürük Semâî'nin 8 lik birimle yazılmış olmasına rağmen, bu bölümde, notada yazılı olmayan, ancak, gittikçe hızlanan bir temponun son derece belirgin olduğu, 2. ve 4. Selâmlardaki Evfer usûlü 9/4 lük mertebe ile yazılmış olmasına rağmen bu iki selâm arasında dahi 4. Selâmın biraz daha ağır icrâ edilmesi nedeniyle, gider farkı bulunduğu, Son Yürük Semâî'nin ikinci bölümünde yine notada yazılı olmayan bir sür'atlenmenin olduğu icrâda görülebilmektedir. Bütün bunlar da bize âyînlerin bölümlerindeki usûller hangi mertebeye yazılmış olurlarsa olsunlar, yüzyıllar boyu yapılan Mevlevî mukabelelerinde meşk yoluyla geçilmiş âyînlerin her bölümü için hâfizalara yerleşmiş bir giderinin olduğunu ve bu giderleri çok iyi bilen kudûmzenbaşının mutrıb heyetini yönlendirdiğini düşündürmektedir.

İncelemede görüldüğü üzere âyîn-i şerîflerin bölümlerinde belirli usûller kullanılmıştır. Âyînlerin semâ'ya eşlik etmek amacıyla bestelenmiş olmaları nedeniyle, kullanılan usûllerde semâ'ya uygun olma özelliğinin aranılmış olması son derece doğaldır. Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde semâ çıkarmamış olanların mutrıb heyetine alınmadığı, dolayısıyla saz heyeti ve âyînhan grubunun semâ yapmayı bilenlerden oluştuğu ve bu mutrıb heyeti içinde de âyîn bestelemiş çok sayıda bestekârın bulunduğu gerçeğinden hareketle, âyîn-i şerîfler bestelenirken usûllerin seçiminde semâ'nın da mutlaka gözönünde tutulmuş olması gerektiği düşünülmektedir. Ancak, burada güftenin de çok önemli fonksiyonu vardır. Bilindiği gibi, Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş âyîn-i şerîflerin güftelerinin genellikle Mevlânâ'nın kitaplarından alınması ve orjinal hâliyle, yâni

Farsça kullanılması geleneği hâkimdir. Farsça olan bu güfteler arûz vezniyle yazılmış olup, arûz vezniyle Türk mûsikîsi usûlleri arasındaki münâsebet dolayısıyla da, âyîn bestekârlarının usûl seçiminde hem güftenin veznine, hem de semâ'ya uygun olma özelliklerini aramış olmaları kuvvetle muhtemeldir. Mevlânâ'nın kitaplarından selâmların taşıdıkları mânâlara göre seçilen güfteler, edebiyatı, Farsçayı, mûsikîyi ve semâ'yı çok iyi bilen o dönem bestekârları tarafından en uygun usûller ve icrâ şekilleri tesbit edilerek bestelenmişlerdir.

Yukardaki açıklamalardan semâ ve usûl arasında çok yakın bir ilişki olması gerektiği düşünülmektedir. Ancak, günümüzde yapılan semâ törenlerinin izlenmesinde; Mevlevîhâne ortamından ve kültüründen uzak, bugünün şartları içinde semâ meşk etmiş semâzenlerin hemen hemen hepsinin âyîn-i şerîflerin bölümlerinde kullanılan bütün usûllere tamamen uygun olarak semâ etmedikleri görülmektedir. Sultan Veled Devri yürüyüşündeki düzeni ve âhengi, Peşrevin ritmine göre sağlayabilen ve yürüyüş süresince buna uyabilen semâzenler, semâ esnasında müziğin ritmine her bölümde tam bir uygunluk sağlayamamaktadırlar.

3. Selâmın Yürük Semâî bölümüyle Son Peşrev ve Son Yürük Semâî bölümlerinde bazı semâzenlerin usûle kolayca uyum sağladıkları ve çarklarını usûle çok iyi oturttukları gözlenmektedir. Bu, bazı semâzenlerde bir usûlde bir çark; bazılarında ise iki usûlde bir çark şeklinde olmaktadır. Semâzenlerden pek azı, 3. Selâmdaki Yürük Semâî'nin temposuna göre semâ'larını hızlandırmaktadır. Yine çok az sayıda semâzen, diğer bölümlerdeki ritmleri zaman zaman yakalayabilse bile bunu uzun süre devam ettirememektedir. Araştırmamızda; Yürük Semâî ve Düyek gibi usûllere çarklarını uydurabilen ve diğer usûllerde de ritmi zaman zaman yakalayabilen semâzenlerin kısmen de olsa müzik eğitimi almış oldukları anlaşılmıştır.

43 âyîn-i şerîfin incelenmesinde, usûl dışında çok karakteristik olan şu özellikler de tesbit edilmiştir:

Âyîn-i şerîflerin bir kısmı adını taşıdıkları esas makamla, bir kısmı ise sürekli geçki yapılmak suretiyle başka makamla bitmektedirler. Beste-i Kadîmler, Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî, İtrî'nin Segâh, Nâyî Osman Dede'nin Râst Âyîn-i

Şerîfleri, bu âyînlere ismini veren, başladıkları makamlarda değil, sürekli geçkilerle başka makamlarda son bulmuş olan âyînlere birkaç örnektir. Nâyî Osman Dede'nin Hicâz Âyîn-i Şerîfi asıl makamda karar kılan âyînlere örnek gösterilebilir. İsmâîl Dede Efendi, her iki tarzda da âyîn-i şerîfler bestelemiştir.¹²¹

Âyînlerin 4. Selâmlarının hemen hepsinde ve 2. Selâmlarının büyük bir kısmında Mevlânâ'ya ait

Sultân-ı menî sultân-ı menî¹²²
 Ender dil ü cân îmân-ı menî
 Der men bidevî men zinde şevem
 Yek cân çi şevêd sâd cân-ı menî

güftesi kullanılmıştır.

2. ve 4. Selâmlarında bu güftenin kullanıldığı âyînlerin tamamına yakın bir kısmında 2. Selâmdaki melodinin 4. Selâmda da aynen tekrarlanmış olduğu görülmüştür. Yalnız Bûselik, Karcığâr (Bolâhenk Nuri Bey), Rûy-i Irâk (Ahmet Avni Konuk) ve Yegâh (Rauf Yekta Bey) Âyîn-i Şerîflerinde 2. ve 4. Selâm güfteleri aynı olmasına rağmen farklı melodilerle bestelenmişlerdir. Buna mukabil, Segâh (İtrî), Acemaşîrân (Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede), Neveser (Rıfat Bey) ve Bûselikaşîrân (Ahmet Avni Konuk) Âyîn-i Şerîflerinde ise 2. ve 4. Selâm güftelerinin farklı olmasına rağmen aynı melodiyle bestelenmiş oldukları tesbit edilmiştir.

Âyîn-i şerîflerin selâmlarında sık sık kısa veya uzun saz terennümleri kullanılmıştır. Bunun sebebi; oldukça uzun eserler olan âyîn-i şerîflerde âyînhanların dinlenmelerini temin etmek, makam değiştirilecekse, geçilecek makama geçkiyi sağlamak ve monotonluğa fırsat vermemek olarak düşünülmektedir. Âyînlerde mısra sonlarında sık sık lâfzî terennümler kullanılması da karakteristik özelliklerinden olup, bu terennümlerle mısraların melodileri uzatılmıştır. Âyînlerde ikâf, yâni ritmik değil, lâfzî, yâni sözlü terennümlerin sıkça kullanılması, âyînlere ayrı bir anlam, güzellik ve lezzet katmaktadır.

¹²¹ M. Konyalı, "Dede Efendi'ye Haksız Hücumlar II", *Musiki Mecmuası*, İstanbul 1988, s.6-8.

¹²² Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, *Külliyât-ı Şems ya Divân-ı Kebîr*, nşr. Bediüzzaman F. Tahran, 1336 hş. 1957, Cüz: VII, s.24, Gazel No. 3137, Beyit No. 1-2. (Bu kaynakta, güfteadaki "ender" kelimesi "vender", "şevêd" ise "büved" olarak geçmektedir).

Âyînlerin incelenmesinde, Farsça olan güftelerinin günümüze çok hatâlı olarak geldiği ve bu konuda da iki kaynak arasında farklılıklar olduğu görülmüştür. Ayrı bir çalışma gerektiren bu konunun da mutlaka incelenip, güftelerin doğru olan şekillerinin tesbit edilmesi gerekmektedir.

4.2. II. DÖNEMDE BESTELENMİŞ ÂYÎN-İ ŞERÎFLER

Mevlevîhâne faaliyetlerinin 1925 yılında son bulmasından sonra, uzun süre Mevlevî semâî yapılamamışsa da; II. Dönem olarak adlandırdığımız bu dönemde âyîn-i şerîf bestelenmesine devam edilmiştir. Yılmaz Öztuna'ya göre; sadece Hüseyin Sadettin Arel 51 âyîn-i şerîf bestelemiştir.¹²³ Bundan başka bugün hayatta olmayan birçok bestekârımızın da çeşitli makamlarda âyîn-i şerîfler bestelemiş oldukları bilinmektedir. Ancak, konumuz âyîn-i şerîflerin nota tesbiti olmadığı için bilhassa özel kütüphânelerde bulunan bu âyîn-i şerîf notalarının araştırılması yoluna gidilmemiştir.

Mevlevîhâne faaliyetlerinin sona ermesinden sonra bestelenip, bestekârları hayatta olmayan âyîn-i şerîflerden inceleme kapsamına aldığımız ve elimizde notaları mevcut âyîn-i şerîflerin isim alfabetik sırasına göre bestekârları ve makamları Tablo 4.4'de verilmiştir.

Tablo 4.4: Mevlevîhâne Faaliyetlerinin Sona Ermesinden Sonra Bestelenip, Bestekârları Hayatta Olmayan Âyîn-i Şerîflerin Bestekârları ve Makamları	
Âyîn-i Şerîf Bestekârı	Makamı
Hüseyin Sadettin Arel	İsfahân Nikriz
Kemal Batanay	Nikriz
Sadeddin Heper	Hisârbûselik

Kaynak: Sadettin Heper, a.g.e., s.507-528 ve Yılmaz Öztuna, *Türk Müsîkîsi Teknik...*, s.109'dan derlenmiştir.

Tesbitlerimize göre; yaşayan 15 bestekârımızın besteledikleri âyîn-i şerîflerin sayısı toplam 31'dir. Bu bestekârlarımızın besteledikleri âyîn-i şerîflerin makamları, bestekârların isim alfabetik sırasına göre Tablo: 4.5'de verilmiştir.

¹²³ Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, I, İstanbul 1969, s.53-54; Yılmaz Öztuna, *Türk Müsîkîsi Teknik ve Tarih*, İstanbul 1987, s.109.

Tablo 4.5: Yaşayan Âyin-i Şerîf Bestekârlarımız ve Besteledikleri Âyin-i Şerîflerin Makamları	
Âyin-i Şerîf Bestekârı	Makamı
Alâeddin Yavaşca	Acem
Bekir Sıdkı Sezgin	Muhayyersünbûle
Cinuçen Tanrikorur	Bayâtîarabân Evcârâ
Cüneyd Kosal	Nişâbûr
Doğan Ergin	Ferahnâkaşîrân
Fatih Salgar	Uşşâk
Fırat Kızıltuğ	Hisâr
Hasan Esen	Şehnâz
İrfan Doğrusöz	Mâhûr Muhayyersünbûle Segâh
Kemal Tezergil	Nihâvend Hüseynî
Mutlu Torun	Şehnâz
Necdet Tanlak	Neveser Tâhir Evc Nişâbürek
Okuy Yiğitbaş	Ferahfezâ Şevk u Tarab Bayâtî Hüzzam* Hüseynî Râst Sabâ
Sadun Aksüt	Sâzkâr
Zeki Atkoşar	Acemkürdî Mâhûr Sâzkâr

* Bu makamda iki âyin-i şerîf bestelemiştir.

Kaynak: Sözkonusu bestekârlardan temin edilen âyin-i şerîf notalarından derlenmiştir.

4.2.1. Usûl Yönünden İncelenmesi

Bu incelemede, II. Dönem’de bestelenmiş; 3’ü merhûm, 15’i de yaşayan bestekârlarımıza ait toplam 35 âyin-i şerîfin notaları esas alınmıştır. Tablo 4.4 ve Tablo 4.5’de verilen bu âyin-i şerîflerin herbiri, bestekârları hayatta olmayanlardan başlanmak üzere bestekârların isim alfabetik sırasına göre ayrı bir başlık altında incelenerek âyin-i şerîflerin bölümlerinde kullanılan usûller tesbit edilmiştir.

4.2.1.1. İsfahân Âyin-i Şerîfî (Hüseyin Sadettin Arel)

a) *Peşrev*: Bestelenmemiştir.

b) 1. *Selâm*: Devr-i Hindî usûlünün 7/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

- c) 2. *Selâm*: Frenkîn usûlünün 12/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik, Aksak'ın 9/8 lik, Yürük Semâî'nin 6/8 lik ve Curcuna'nın 10/8 lik mertebeleri kullanılmıştır. Yürük Semâî'den önce Aksak Semâî tekrarlanmış, sonra ise Curcuna ve Aksak Semâî usûlleri değişmeli olarak kullanılmıştır. Aksak Semâî bölümü, saz terennümü yerine sözlü bestelenmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, usûl başından başlamaktadır.
- f) *Son Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Bestelenmemiştir.

4.2.1.2. Nikriz Âyîn-i Şerîfi (Hüseyin Sadettin Arel)

- a) *Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Aksak Semâî usûlünün 10/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Durak Evferi'nin 21/8 lik, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Durak Evferi usûlündeki güfte, Aksak Semâî'nin ilk iki ölçüsünde tamamlanmış ve bu usûlde saz terennümü kullanılmayarak, "Ey ki hezâr âferîn" sözleri ile başlayan Yürük Semâî bölümüne geçilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesine usûl başından girilmiştir.
- f) *Son Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Bestelenmemiştir.

4.2.1.3. Nikriz Âyîn-i Şerîfi (Kemal Batanay)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 14/2 lik mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamıştır.

- d) 3. *Selâm*: Bu selâmda sırasıyla; Devr-i Kebîr'in 14/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr usûlünün son ölçüsü yarıda kesilmek suretiyle geçilen Aksak Semâî usûlünün 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güfte tamamlanmış olup, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünün sonunda "Ey mürşidimiz" sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Rauf Yekta Bey'in 32 zamanlı Muhammes usûlündeki Peşrevi 16/2 lik olarak yazılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Bestelenmemiştir.

4.2.1.4. Hisârbûselik Âyîn-i Şerîfi (Sadeddin Heper)

- a) *Peşrev*: Neyzen Halil Can'a ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış, selâm başında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmak suretiyle usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Bu selâmda sırasıyla; Frenkçîn'in 12/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Frenkçîn usûlünün son ölçüsü yarıda kesilmek suretiyle geçilen Aksak Semâî usûlünün 1. ölçüsünde lâfzî terennüm tamamlanmakta olup, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünün sonunda "Ey mefhari evvelin" sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.5. Acem Âyîn-i Şerîfi (Alâeddin Yavaşca)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) *1. Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) *3. Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin son sözleri tekrarlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) *4. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi usûlün son 5 zamanından başlamış olup, usûl başında 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Hafif usûlünün 32/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.6. Muhayyersünbûle Âyîn-i Şerîfi (Bekir Sıdkı Sezgin)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) *1. Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) *3. Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/8 lik, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümü ile devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “Bâğ-ı dil râ” sözleriyle başlayıp, selâm sonuna kadar devam eden 6 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmektedir.
- e) *4. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamıştır.

- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.7. Bayâtîarabân Âyîn-i Şerîfi (Cinuçen Tanrıkörür)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) *1. Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra Evfer velvelsinin son 5 darbından başlamıştır.
- d) *3. Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güfte tamamlandıktan sonra, 2. ölçüden itibaren saz terennümüne geçilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “Ey dil bu yeter” sözleriyle başlayan 3 beyitlik manzûmede mısralara Yürük Semâî usûlünün son “Tek”inden girilmiştir.
- e) *4. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.8. Evcârâ Âyîn-i Şerîfi (Cinuçen Tanrıkörür)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) *1. Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra Evfer velvelsinin son 5 darbından başlamıştır.
- d) *3. Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde söz tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüne geçilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.9. Nişâbûr Âyîn-i Şerîfi (Cüneyd Kosal)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi 1/4 lük “Âh” hecesinden sonra başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr’in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güfte tamamlandıktan sonra, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “Ey sofi-i ehl-i safa” ve “Şahbâz-ı Cenâb-ı Zül-Celâlest” sözleriyle başlayan 2’şer beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.10. Ferahnâkaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Doğan Ergin)

- a) *Peşrev*: Cüneyd Kosal’a ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.

- d) 3. *Selâm*: Bu selâmda sırasıyla Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr usûlünün son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî usûlünün 1. ölçüsünde lâfzî terennüm tamamlanmış olup, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “Bîşnev tû zî-nây” ve “Ey nâme-i nây-i kibriyâ” sözleriyle başlayan 2'şer beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmektedir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.11. Uşşâk Âyîn-i Şerîfi (Fatih Salgar)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Bu selâmda sırasıyla Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî usûlünün 1. ölçüsünde lâfzî terennüm kullanılmış olup, 2. ölçüden itibaren saz terennümü ile devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “Ey kâşif-i esrârı” sözleriyle başlayan 2 beyitlik ve “Şemsel Hakkı Tebrizî” sözleriyle başlayan tek beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmektedir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.12. Hisâr Âyîn-i Şerîfi (Fırat Kızıltuğ)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesine usûl başından girilmektedir.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güfte tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.13. Şehnâz Âyîn-i Şerîfi (Hasan Esen)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde lâfzî terennüm tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Der bağ-ı cemalî" sözleriyle başlayan 6 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.

g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.14. Mâhûr Âyîn-i Şerîfi (İrfan Doğrusöz)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün 56/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân'ın 14/8 lik ve Düyek'in 8/8 lik mertebeleri değişmeli olarak kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 2/4 lük "Âh" hecesinden sonra başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik, Semâî'nin 3/4 lük ve Darb'ın 6/4 lük mertebeleri olmak üzere dört farklı usûl kullanılmış, daha sonra 3/4 lük Semâî usûlü tekrarlanmıştır. Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde "hey hey cânım" lâfzî terennümü kullanılmış, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Bu selâmda Evfer'in 9/4 lük, Düyek'in 8/8 lik ve Semâî'nin 3/4 lük mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Evfer'in güftesi, 4/4 lük saz nağmesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Bestelenmemiştir.

4.2.1.15. Muhayyersünbüle Âyîn-i Şerîfi (İrfan Doğrusöz)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır. Selâm içinde ney solo veya neylerin melodik yapıda devam ederken, mızraplı sazların Devr-i Revân usûlünün velvelisini tempolu olarak vurarak, dem tuttukları bir bölüm mevcuttur.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 2/4 lük "Âh" hecesinden sonra başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/2 lik,¹²⁴ Aksak Semâî'nin 10/8 lik, Yürük Semâî'nin 6/8 lik, Darb'ın 6/4 lük ve Semâî'nin 3/4 lük mertebeleri olmak üzere beş usûl kullanılmıştır. Semâî'den sonra tekrar Darb usûlüne dönmüştür. Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde "hey hey yârim" terennümü kullanılarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.

¹²⁴ 2'lik notanın bir vuruş olarak icrâ edileceği ve yürükçe okunacağı notu vardır.

- e) 4. *Selâm*: Evfer'in 9/4 lük, Düyek'in 8/8 lik ve Semâî'nin 3/4 lük mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Evfer usûlündeki güfte, 4/4 lük saz nağmesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.16. Segâh Âyîn-i Şerîfi (İrfan Doğrusöz)

- a) *Peşrev*: Ney taksimi ve solo giriş bölümünden sonra yer alan Peşrevde, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük saz nağmesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn'in 12/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik, Yürük Semâî'nin 6/8 lik ve Darb'ın 6/4 lük mertebeleri olmak üzere dört usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî usûlü doğrudan saz terennümüyle başlamıştır.
- e) 4. *Selâm*: Evfer'in 9/4 lük, Düyek'in 8/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Evfer usûlündeki güfte, 2 ölçülük saz nağmesinden sonra, 3. ölçünün başından girmiştir.
- f) *Son Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Bestelenmemiştir.

4.2.1.17. Nihâvend Âyîn-i Şerîfi (Kemal Tezergil)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün 56/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin lâfzî terennümü

tekrarlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “An muradet” sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.18. Hüseyinî Âyîn-i Şerîfi (Kemal Tezergil)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde söz tamamlandıktan sonra, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.19. Şehnâz Âyîn-i Şerîfi (Mutlu Torun)

- a) *Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, usûlün son 5 zamanından eksik ölçüyle başlamaktadır.

- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/8 lik, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde lâfzî terennüm tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "İmrûz semâast-ı müdamesti" sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmektedir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, usûlün son 5 zamanından eksik ölçüyle başlamaktadır.
- f) *Son Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Bestelenmemiştir.

4.2.1.20. Neveser Âyîn-i Şerîfi (Necdet Tanlak)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr'in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin son kelimesi tekrarlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde "Aşkest ber âsumân" sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son "Tek"inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi usûlün son 5 zamanından başlamış olup, usûl başında 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.21. Tâhir Âyîn-i Şerîfi (Necdet Tanlak)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.

- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/8 lik, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr’in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde lâfzî terennüm tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.22. Evc Âyîn-i Şerîfi (Necdet Tanlak)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn’in 12/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Frenkçîn usûlündeki güfte tamamlandıktan sonra, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “Yâ Rab” sözleriyle başlayan 2 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.23. Nişâbürek Âyîn-i Şerîfi (Necdet Tanlak)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Düyek’in 8/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Düyek usûlündeki güfte tamamlandıktan sonra, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.24. Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.25. Şevk u Tarab Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) *1. Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Evfer'in 1. ölçüsünde "Âh" hecesi kullanılmış, 2. ölçüsünde bir dörtlük es'ten sonra güfte başlamıştır.
- d) *3. Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî'nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin lâfzî terennümü tekrarlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) *4. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.26. Bayâtî Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)

- a) *Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- b) *1. Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük "Âh" hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) *3. Selâm*: Devr-i Kebîr'in 28/4 lük, Aksak Semâî'nin 10/8 lik ve Yürük Semâî'nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî'nin ilk iki ölçüsünde lâfzî terennüm kullanılarak, 3. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) *4. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük "Âh" hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Bestelenmemiştir.

4.2.1.27. Hüzam Âîn-i Şerîfî [1] (Okay Yğitbaş)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde lâfzî terennüm kullanılarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.28. Hüzam Âîn-i Şerîfî [2] (Okay Yğitbaş)

- a) *Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Frençîn’in 12/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere dört usûl kullanılmıştır. Frençîn’den sonra Devr-i Kebîr usûlü tekrarlanmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde söz tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.29. Hüseynî Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)

- a) *Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- b) 1. *Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn’in 12/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde lâfzî terennüm kullanılarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Bestelenmemiştir.

4.2.1.30. Râst Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)

- a) *Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde söz tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- g) *Son Yürük Semâî*: Bestelenmemiştir.

4.2.1.31. Sabâ Âyîn-i Şerîfi (Okyay Yiğitbaş)

- a) *Peşrev*: Bestelenmemiştir.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn’in 12/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde söz tamamlanarak, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra usûlün son 5 zamanından başlamıştır.
- f) *Son Peşrev*: Sofyan usûlünün 4/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.32. Sâzkâr Âyîn-i Şerîfi (Sadun Aksüt)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde söz tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.33. Acemkürdî Âyîn-i Şerîfi (Zeki Atkoşar)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) *1. Selâm*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) *3. Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Devr-i Kebîr’in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde lâfzî terennüm kullanılıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir.
- e) *4. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.34. Mâhûr Âyîn-i Şerîfi (Zeki Atkoşar)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) *1. Selâm*: Düyek usûlünün 8/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- c) *2. Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) *3. Selâm*: Devr-i Kebîr’in 28/4 lük, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde Devr-i Kebîr usûlündeki güftenin son kelimesi tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümüyle devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünün sonunda “În kist-i çün” sözleriyle başlayan 4 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.

- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.1.35. Sâzkâr Âyîn-i Şerîfi (Zeki Atkoşar)

- a) *Peşrev*: Aynı bestekâra ait olup, Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi kullanılmıştır.
- b) 1. *Selâm*: Devr-i Revân usûlünün 14/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- c) 2. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- d) 3. *Selâm*: Frenkçîn’in 12/2 lik, Aksak Semâî’nin 10/8 lik ve Yürük Semâî’nin 6/8 lik mertebeleri olmak üzere üç usûl kullanılmıştır. Frenkçîn’in son ölçüsü yarıda kesilerek geçilen Aksak Semâî’nin 1. ölçüsünde söz tamamlanıp, 2. ölçüden itibaren saz terennümü ile devam edilmiştir. Yürük Semâî bölümünde “Dâni semâ çi büved” sözleriyle başlayan 6 beyitlik manzûmede mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir.
- e) 4. *Selâm*: Evfer usûlünün 9/4 lük mertebesi kullanılmıştır. Bu selâmın güftesi Evfer velvelesinin son 5 darbından başlamış olup, selâm başında güfte harici 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak usûl 9 zamana tamamlanmıştır.
- f) *Son Peşrev*: Düyek usûlünün 8/8 lik mertebesi kullanılmıştır.
- g) *Son Yürük Semâî*: Yürük Semâî usûlünün 6/8 lik mertebesi kullanılmıştır.

4.2.2. Varılan Sonuçlar

II. Dönem olarak adlandırdığımız Mevlevîhâne faaliyetlerinin son bulduğu 1925 yılından sonra bestelenmiş 35 âyîn-i şerîfin incelenmesi neticesi bu âyîn-i şerîflerin bölümlerinde kullanılan usûller ve kaç defa kullanıldıkları tesbit edilerek Tablo 4.6’da verilmiştir.

Tablo 4.6: Mevlevihâne Faaliyetlerinin Son Bulduğu 1925 Yılından Sonra Bestelenmiş 35 Âyîn-i Şerîfin Bölümlerinde Kullanılan Usûller							
Usûl	Kullanılma Sayısı						
	Peşrev	1. Selâm	2. Selâm	3. Selâm	4. Selâm	Son Peşrev	Son Yürük Semâî
Muzaaf Devr-i Kebîr	27						
Devr-i Revân		28					
Ağır Evfer			33		35		
Devr-i Kebîr				27			
Aksak Semâî			1	35			
Yürük Semâî				34	1		26
Düyek		2			3	13	
Sofyan						11	
Ağır Düyek		5		1			
Frenkçîn			1	6			
Semâî				2	2		
Darb				2			
Devr-i Hindî		1					
Curcuna				1			
Aksak				1			
Durak Evferi				1			
Hafif						1	
Muhammes						1	
<i>Usûl Toplamı*</i>	27	36	35	110	41	26	26

* Peşrev, Son Peşrev ve Son Yürük Semâî bölümlerinde usûl toplamının âyîn sayısı olan 35'in altında olması, bazı âyînlerde bu bölümlerin bestelenmemiş olmasındandır. 2. Selâm dışında âyînin diğer bölümlerinde ise, birden fazla usûl kullanılmış olduğundan usûl toplamı 35'in üstündedir.

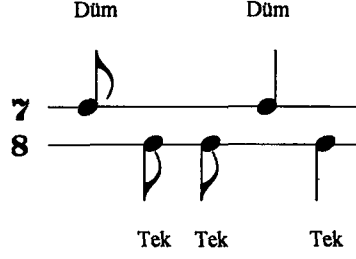
Kaynak: Sadettin Heper, *a.g.e.*, s.507-528; Cahit Atasoy özel kütüphânesi ve yaşayan âyîn-i şerîf bestekârlarımızdan temin edilen notalar esas alınarak hazırlanmıştır.

Tablo 4.6'nın incelenmesinde görüleceği üzere, âyînlerin Peşrevlerinde istisnasız Muzaaf Devr-i Kebîr usûlü kullanılmıştır, (bkz. Şekil 4.1 ve Şekil 4.2).

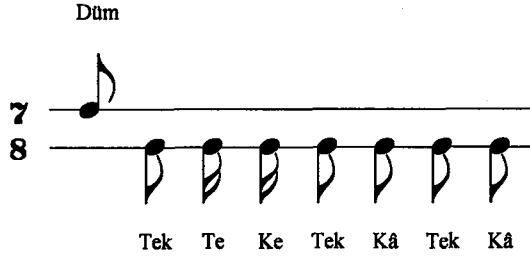
1. Selâmlarda ilk tercih olarak 28 âyînde Devr-i Revân, (bkz. Şekil 4.3 ve Şekil 4.4), ikinci tercih olarak 5 âyînde Ağır Düyek usûlü kullanılmıştır, (bkz. Şekil 4.5 ve Şekil 4.6). İrfan Doğrusöz'ün Mâhûr Âyîn-i Şerîfi'nde bu selâmda 14/8 lik Devr-i Revân ile 8/8 lik Düyek (bkz. Şekil 4.29 ve Şekil 4.30) usûlleri değişmeli olarak kullanılmıştır. Zeki Atkoşar'ın Acemkürdî Âyîn-i Şerîfi'nde de bu selâmda yine 8/4 lük Ağır Düyek yerine 8/8 lik Düyek usûlü kullanılmıştır.

Hüseyin Sadettin Arel'in İsfahân Âyîn-i Şerîfi'nde bu selâmda Devr-i Hindî'nin 7/8 lik mertebesi kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı¹²⁵ Şekil 4.39, iki velveleli vuruluşu ise Şekil 4.40¹²⁶ ve Şekil 4.41'de¹²⁷ gösterilmiştir.

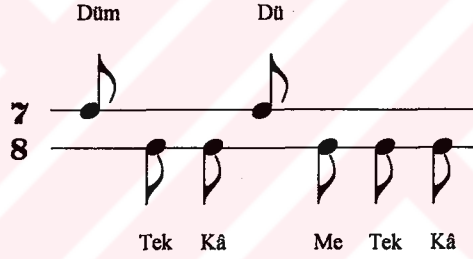
¹²⁵ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.34.



Şekil 4.39: Devr-i Hindî usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.40: Devr-i Hindî usûlünün velveleli vuruluşu.



Şekil 4.41: Devr-i Hindî usûlünün velveleli vuruluşu.

2. Selâmlarda 33 âyinde Ağır Evfer usûlü kullanılmıştır, (bkz. Şekil 4.7 ve Şekil 4.8). Hüseyin Sadettin Arel'in İsfahân Âyîn-i Şerîfi'nde bu selâmda 12/8 lik Frenkçîn usûlü (bkz. Şekil 4.17 ve Şekil 4.18), Nikriz Âyîn-i Şerîfi'nde ise, 10/8 lik Aksak Semâî usûlü (bkz. Şekil 4.25 ve Şekil 4.26) kullanılmıştır.

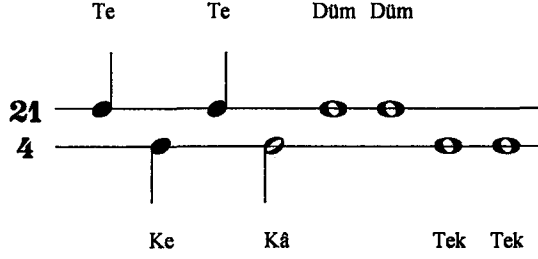
3. Selâmlarda birinci usûl olarak; 27 âyinde Devr-i Kebîr (bkz. Şekil 4.11, Şekil 4.12, Şekil 4.13, Şekil 4.14, Şekil 4.15 ve Şekil 4.16), 6 âyinde Frenkçîn ve 1 âyinde Ağır Düyek usûlleri kullanılmıştır. Zeki Atkoşar'ın Sâzkâr Âyîn-i Şerîfi'nde Frenkçîn usûlünün 12/4 lük yerine 12/2 lik mertebesi kullanılmıştır. Okyay

¹²⁶ a.e., s.34.

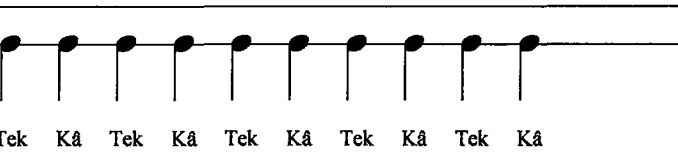
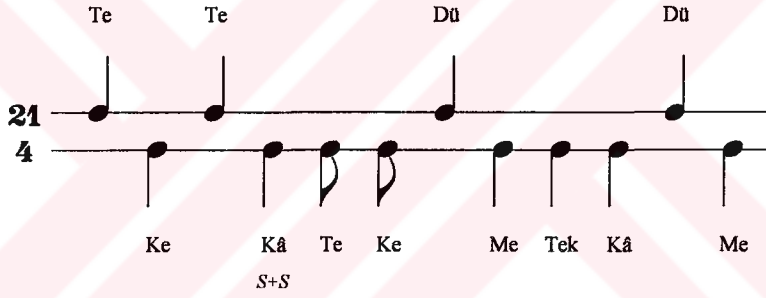
¹²⁷ İsmail Hakkı Özkan, a.g.e., s.583. [Şekilde sekizlik "Dü Me" yerine, onaltılık "Dü Me"; sekizlik son "Tek Kâ" yerine ise birer dörtlük "Düm Tek" ve onaltılık "Te Ke" darbalarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. a.e., s.584)].

Yiğitbaş'ın Hüzam Âyîn-i Şerîfi (2)'nin 3. Selâmında ilk usûl olarak Devr-i Kebîr ve Frenkçîn usûlleri değişmeli olarak kullanılmıştır.

Hüseyin Sadettin Arel'in Nikriz Âyîn-i Şerîfi'nin 3. Selâmında ilk usûl olarak Durak Evferi usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı¹²⁸ Şekil 4.42, velveleli vuruluşu¹²⁹ ise Şekil 4.43'de gösterilmiştir.



Şekil 4.42: Durak Evferi usûlünün ana kalıbı.



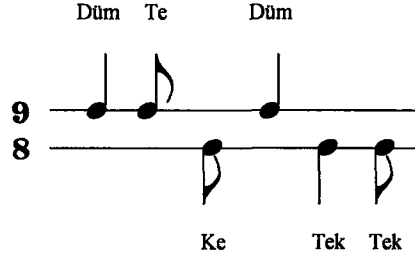
Şekil 4.43: Durak Evferi usûlünün velveleli vuruluşu.

3. Selâmlarda ikinci usûl olarak âyînlerin tamamında Aksak Semâî, üçüncü usûl olarak ise, 33 âyinde Yürük Semâî (bkz. Şekil 4.27 ve Şekil 4.28) usûlleri kullanılmıştır.

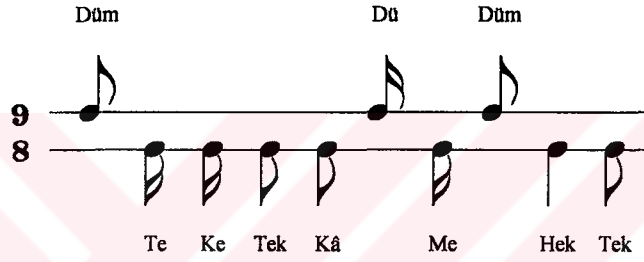
¹²⁸ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.146. [Şekilde baştaki birer dördlük "Te Ke" yerine, aynı değerde "Düm Tek" darblarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. *a.e.*, s.146)].

¹²⁹ İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.651.

Hüseyin Sadettin Arel'in İsfahân Âyîn-i Şerîfi'nde bu selâmda üçüncü usûl olarak 9/8 lik Aksak usûlü kullanılmıştır. Bu usûlün ana kalıbı¹³⁰ Şekil 4.44, velveleli vuruluşu¹³¹ ise Şekil 4.45'de gösterilmiştir.



Şekil 4.44: Aksak usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.45: Aksak usûlünün velveleli vuruluşu.

İrfan Doğrusöz'ün Mâhûr Âyîn-i Şerîfi'nin 3. Selâmında üçüncü usûl olarak 3/4 lük Semâî; dördüncü usûl olarak ise 6/4 lük Darb (bkz. Şekil 4.19, Şekil 4.20 ve Şekil 4.21) usûlleri kullanılmış, daha sonra Semâî usûlü tekrarlanmıştır.

Aynı bestekârın Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin 3. Selâmında yine dördüncü usûl olarak Darb usûlü; Muhayyersünbüle Âyîn-i Şerîfi'nde ise sırasıyla 28/2 lik Devr-i Kebîr, 10/8 lik Aksak Semâî, 6/8 lik Yürük Semâî, 6/4 lük Darb ve 3/4 lük Semâî usûlleri olmak üzere 5 usûl kullanılmış, Semâî'den sonra tekrar Darb usûlüne dönmüştür. Semâî usûlünün ana kalıbı¹³² Şekil 4.46; iki velveleli vuruluşu ise Şekil 4.47¹³³ ve Şekil 4.48'de¹³⁴ gösterilmiştir.

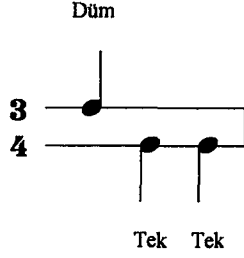
¹³⁰ M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.47.

¹³¹ *a.e.*, s.47. [Şekildeki bir dördlük "Hek" yerine, yine iki elle kudûme vurulan "Tek"; sekizlik son "Tek" yerine ise onaltılık "Te Ke" darbalarının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.597)].

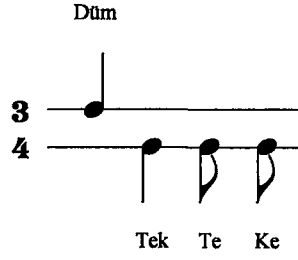
¹³² M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.15.

¹³³ *a.e.*, s.15. [Şekildeki sekizlik "Te Ke" yerine, bir dördlük "Kâ" darbının kullanıldığı da görülmektedir, (bkz. İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.570)].

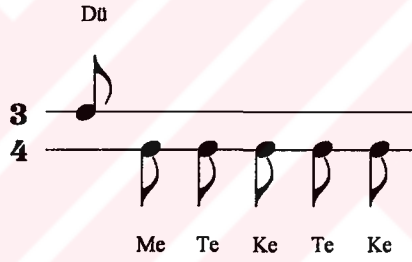
¹³⁴ İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.570.



Şekil 4.46: Semâî usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.47: Semâî usûlünün velveleli vuruluşu.



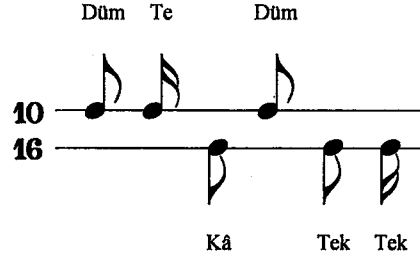
Şekil 4.48: Semâî usûlünün velveleli vuruluşu.

Hüseyin Sadettin Arel'in İsfahân Âyîn-i Şerîfi'nin 3.Selâmında 28/4 lük Devr-i Kebîr, 10/8 lik Aksak Semâî, 9/8 lik Aksak, 6/8 lik Yürük Semâî ve 10/8 lik Curcuna¹³⁵ usûlleri olmak üzere peşpeşe 5 usûl kullanılmıştır. Yürük Semâî'den önce Aksak Semâî usûlü tekrarlanmış, Yürük Semâî'den sonra ise Curcuna ve Aksak Semâî usûlleri deðişmeli olarak kullanılmıştır.

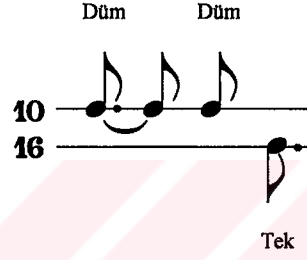
Aksak Semâî ve Curcuna usûlleri 10/8 lik olarak aynı mertebeye yazılmışlarsa da, metronomları ayrı ayrı gösterilmek suretiyle, Curcuna'nın Aksak Semâî'den daha hızlı icrâ edileceği belirtilmiştir.

¹³⁵ Curcuna; aslında, Aksak Semâî usûlünün 10/16 lık mertebesine verilen isimdir. 10/16 lıkla, yani birimi 16 lık esas olarak yazmak gerekirse de, nağmeler kalabalıkla 10/8 likle de yazılır (bkz. M. Hurşit Ungay, *a.g.e.*, s.66; İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.612).

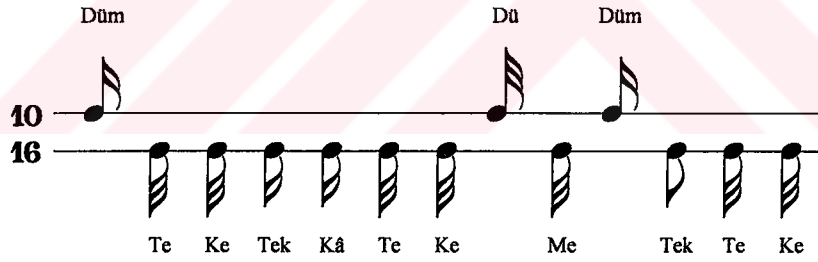
Curcuna usûlünün Açık ve Kapalı Curcuna olmak üzere iki ana kalıbı Şekil 4.49¹³⁶ ve Şekil 4.50'de,¹³⁷ velveleli vuruluşu ise Şekil 4.51'de¹³⁸ gösterilmiştir.



Şekil 4.49: Açık Curcuna usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.50: Kapalı Curcuna usûlünün ana kalıbı.



Şekil 4.51: Curcuna usûlünün velveleli vuruluşu.

Âyînlerin 4. Selâmlarında istisnasız Ağır Evfer usûlü kullanılmıştır. Ancak, İrfan Doğrusöz'ün Mâhûr ve Muhayyersünbüle Âyîn-i Şerîflerinin 4. Selâmlarında 9/4 lük Evfer, 8/8 lik Düyek ve 3/4 lük Semâî; Segâh Âyîn-i Şerîfi'nde ise 9/4 lük Evfer, 8/8 lik Düyek ve 6/8 lik Yürük Semâî olmak üzere üç usûl kullanılmıştır.

Son Peşrevler, âyînlerin 13'ünde Düyek, 11'inde Sofyan, 1'inde Muhammes ve bir diğerinde Hafif usûllerinde yazılmış iseler de, hepsinin icrâsında Düyek

¹³⁶ İsmail Hakkı Özkan, *a.g.e.*, s.612.

¹³⁷ *a.e.*, s.612.

¹³⁸ *a.e.*, s.613.

velvelesi (bkz. Şekil 4.30) vurulmaktadır. Son Yürük Semâî'ler 6/8 lik Yürük Semâî usûlündedir.

Âyînlerin büyük bir kısmı Peşrev, 4 Selâm, Son Peşrev ve Son Yürük Semâî bölümleri olmak üzere takım; bazı âyînler ise sadece 4 Selâm olarak bestelenmişlerdir. 2. ve 4. Selâmlarda Ağır Evfer usûlündeki güftelerin çoğunlukla usûlün son 5 zamanından başladığı ve 1. ölçüde 4/4 lük “Âh” hecesinin kullanılarak usûlün 9 zamana tamamlandığı görülmüştür. Yalnız Mutlu Torun’un Şehnâz Âyîn-i Şerîfi’nin her iki selâmında kullanılan ve “Sultân-ı menî” sözleriyle başlayan güfte; Evfer’in son 5 zamanından eksik ölçüyle başlamış, usûl başında diğer âyînlerde olduğu gibi güfte harici “Âh” hecesi kullanılmamıştır.

Cüneyd Kosal’ın Nişâbûr Âyîn-i Şerîfi’nde aynı güfte 2. Selâmda 1/4 lük; 4. Selâmda ise, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra başlamaktadır.

Okyay Yiğitbaş’ın Şevk u Tarab Âyîn-i Şerîfi’nde kullanılan yine aynı güfte, 2. Selâmda bir ölçü “Âh” hecesi ve 2. ölçüde bir dörtlük es’den sonra, 4. Selâmda ise 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra başlamıştır.

Fırat Kızıltuğ’un Hisâr Âyîn-i Şerîfi’nde kullanılan ve Nahîfi’nin Türkçe tercümesinden alınan güfteye 2. Selâmda Evfer usûlünün başından girilirken, farklı olan 4. Selâm güftesi, 4/4 lük “Âh” hecesinden sonra başlamaktadır.

Âyînlerinde Türkçe güfteler kullanan İrfan Doğrusöz’ün Mâhûr ve Muhayyersünbüle Âyînlerinin 2. Selâmlarında güfte, 2/4 lük “Âh” hecesinden; Segâh Âyîninde ise iki ölçü saz nağmesinden sonra 3. ölçüden başlamaktadır.

Hüseyin Sadettin Arel’in İsfahân Âyîni’nin 4. Selâmında kullanılan ve “Sultân-ı menî” sözleriyle başlayan güfteye; yine Nikriz Âyîni’nin 4. Selâmında kullanılan aynı güftenin Türkçe tercümesine Evfer usûlünün başından girilmektedir.

3. Selâmlarda ikinci usûl olarak kullanılan Aksak Semâî usûlü; genellikle bir, bazan iki ölçü sözlü bestelenmiş, daha sonra saz terennümü ile devam edilmiştir. 35 âyîn-i şerîften 33’ünde yapılan bu uygulama, ya 3. Selâmın birinci usûlü olan Devr-i

Kebîr veya Frenkçîn'in son ölçüleri yarıda kesilmek suretiyle veya kesilmeden Aksak Semâî usûlüne geçilerek, bir önceki usûllere ait güfte ya da lâfzî terennümün Aksak Semâî'nin 1. veya 2. ölçüsünde tamamlanması ve saz terennümü ile devamı şeklinde olmaktadır. Veya 3. Selâmın birinci usûlündeki son sözlerin tekrarlanmasından ya da bu selâmın birinci usûlüne ait olmayan bir lâfzî terennümün Aksak Semâî usûlünde bir veya iki ölçü kullanılmasından sonra saz terennümü ile devam edilmesi şeklinde olmaktadır.

Bu karakteristik özelliğin uygulanmadığı Hüseyin Sadettin Arel'in İsfahân Âyîni'nde Aksak Semâî bölümü saz terennümü yerine sözlü olarak bestelenmiştir. İrfan Doğrusöz'ün Segâh Âyîni'nde ise bu bölüm doğrudan saz terennümü ile başlamıştır.

3. Selâmların Yürük Semâî bölümlerinin sonlarına doğru bazı beyitlerde mısralara usûlün son "Tek"inden girilmesi şeklindeki uygulama; II. Dönemde bestelenen âyîn-i şerîflerden Hisârbûselik (Sadeddin Heper), Nikriz (Kemal Batanay), Mâhûr, Sâzkâr (Zeki Atkoşar), Nişâbûr (Cüneyd Kosal), Muhayyersünbûle (Bekir Sıdkı Sezgin), Bayâtîarabân (Cinuçen Tanrıkorur), Neveser, Evc (Necdet Tanlak), Ferahnâkaşîrân (Doğan Ergin), Şehnâz (Mutlu Torun), Nihâvend (Kemal Tezergil), Şehnâz (Hasan Esen) ve Uşşâk (Fatih Salgar) Âyîn-i Şerîflerinde görülmektedir.

3. Selâmların Yürük Semâî bölümlerinin başında yer alan ve "Ey ki hezâr âferîn" sözleriyle başlayan Türkçe dörtlük, 35 âyîn-i şerîften 34'ünde kullanılmıştır. Bu dörtlük, sadece İrfan Doğrusöz'ün Mâhûr Âyîn-i Şerîfi'nde kullanılmamıştır.

4. Selâmlarda genellikle kullanılan ve "Sultân-ı menî" sözleriyle başlayan güfte Tâhir (Necdet Tanlak), Hisâr (Fırat Kızıltuğ), Mâhûr, Segâh ve Muhayyersünbûle (İrfan Doğrusöz) Âyîn-i Şerîflerinde kullanılmamıştır. Nikriz Âyîn-i Şerîfi'nde (Hüseyin Sadettin Arel) ise bu Farsça güftenin Türkçe tercümesi kullanılmıştır. "Sultân-ı menî" sözleriyle başlayan güftenin 19 âyînde 2. Selâmlarda da kullanılmış olduğu görülmüştür.

2. ve 4. Selâmlarda bu güftenin kullanıldığı âyîn-i şerîflerden Hisârbûselik (Sadeddin Heper), Bayâtîarâban (Cinuçen Tanrıkorur), Şehnâz (Mutlu Torun), Mâhûr

(Zeki Atkoşar), Şehnâz (Hasan Esen), Nihâvend (Kemal Tezergil), Sâzkâr (Sadun Aksüt), Evc ve Nişâbürek (Necdet Tanlak) Âyîn-i Şerîflerinde her iki selâm melodisi aynıdır. 2. Selâmlarında, 4. Selâmlarındaki “Sultân-ı menî” güftesine ilâve olarak, başka güftelerin de kullanıldığı Acemkürdî, Sâzkâr (Zeki Atkoşar) ve Ferahnâkaşîrân (Doğan Ergin) Âyîn-i Şerîflerinde güftelerin ortak olan kısımlarında iki selâm melodisi aynıdır. Tâhir Âyîn-i Şerîfi’nde (Necdet Tanlak) “Sultân-ı menî” dışında başka bir güftenin aynen kullanıldığı 2. ve 4. Selâmlardaki melodinin de yine aynı olduğu görülmüştür. Neveser Âyîn-i Şerîfi’nde de (Necdet Tanlak) 2. Selâm güftesi farklı olmasına rağmen, ilk 6 ölçü aynı melodiyle bestelenmiş olup, sadece karara giden iki ölçünün melodileri farklıdır.

Âyîn-i şerîflerin çok karakteristik özelliklerinden olup, mutlaka bütün âyînlerde kullanılmış olan saz terennümleri İsfahân ve Nikriz Âyîn-i Şerîfleri’nde (Hüseyin Sadettin Arel) hiç kullanılmamıştır. Bu âyînler, baştan sona sözlü bestelenmiş olup güfteleri Farsça ve Türkçe olarak karışık kullanılmıştır.

Türkçe güftelerin kullanıldığı âyîn-i şerîfler; Alâeddin Yavaşca’nın Acem (1., 2. ve 3. Selâmları Nahîfi’nin Mesnevî tercümesinden alınmış olup, 4. Selâmı Farsça’dır), Fırat Kızıltuğ’un Hisâr (tamamı Nahîfi’nin Mesnevî tercümesinden alınmıştır), İrfan Doğrusöz’ün Mâhûr (Feyzi Halıcı’nın Mesnevî tercümesinden alınmıştır), Muhayyersünbûle (Feyzi Halıcı’nın Mesnevî tercümesi ve başka şâirlerin şiirlerinden alınmıştır) ve Segâh (birçok şâirin Türkçe şiirlerinden alınmıştır) Âyîn-i Şerîfleridir. Bu âyîn-i şerîflerden Mâhûr Âyîn-i Şerîfi baştan sona solo-koro bölümler hâlinde bestelenmiş olup, Segâh Âyîn-i Şerîfi’nde ney taksimi ve solo giriş bölümünden sonra Peşrev yer almaktadır. Âyîn içinde, arzu edilirse tek sesli de okunabileceği belirtilen bölümler, Muhayyersünbûle Âyîn-i Şerîfi’nde ise 1. Selâmda ney solo veya neylerin melodik yapıda devam ederken, mızraplı sazların Devr-i Revân velvelisini tempolu olarak vurarak dem tuttukları bir bölüm mevcuttur.

4.3. I. VE II. DÖNEMDE BESTELENMİŞ ÂYÎN-İ ŞERÎFLERİN USÛL YÖNÜNDEN KARŞILAŞTIRILMASI

I. ve II. Dönem’de bestelenmiş âyîn-i şerîflerin usûl yönünden karşılaştırılmasında tesbit edilen ortak ve farklı uygulamalar aşağıda gösterilmiştir.

Her iki dönemde bestelenmiş âyîn-i şerîflerin Peşrevlerinde istisnasız Muzaaf Devr-i Kebîr usûlü kullanılmıştır. I. Dönem’de bestelenmiş 43 âyîn-i şerîfin 1. Selâmlarında ilk tercih olarak 32 âyîn-i şerîfte Devr-i Revân, ikinci tercih olarak 11 âyîn-i şerîfte Ağır Düyek usûlleri kullanılmıştır. II. Dönem’de bestelenmiş 35 âyîn-i şerîfin 1. Selâmlarında ilk tercih olarak 28 âyîn-i şerîfte Devr-i Revân, ikinci tercih olarak 5 âyîn-i şerîfte Ağır Düyek usûlleri kullanılmıştır. II. Dönem’de geleneğe aykırı olarak bu selâmda Devr-i Revân ve Düyek usûlleri değişmeli olarak; ayrıca 8/4 lük Ağır Düyek yerine 8/8 lik Düyek usûlü kullanılmıştır. Geleneğin dışına çıkılarak bu selâmda Devr-i Hindî usûlünün kullanıldığı da görülmektedir.

I. Dönem âyîn-i şerîflerin 2. Selâmlarında 40 âyîn-i şerîfte Ağır Evfer, sadece 1 âyîn-i şerîfte Ağır Aksak Semâî usûlü kullanılmıştır. II. Dönem âyîn-i şerîflerin 2. Selâmlarında 33 âyîn-i şerîfte Ağır Evfer kullanılmıştır. Bu selâmda geleneğin dışında olarak Frenkçîn ve Aksak Semâî usûllerinin kullanıldığı da görülmektedir.

I. Dönem’de bestelenmiş âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarında ilk usûl olarak 31 âyînde Devr-i Kebîr, 6 âyînde Frenkçîn, 2 âyînde Ağır Düyek, 1 âyînde Darb ve 1 âyînde Evsat usûlleri; II. Dönem’de bestelenmiş âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarında ilk usûl olarak 27 âyînde Devr-i Kebîr, 6 âyînde Frenkçîn ve 1 âyînde Ağır Düyek usûlleri kullanılmıştır. Bu selâmın ilk usûlü olarak Durak Evferi; Devr-i Kebîr ve Frenkçîn usûllerinin değişmeli olarak geleneğe uygun olmayan şekilde kullanıldığı da görülmektedir. Ayrıca; Frenkçîn usûlü farklı mertebelerde kullanılmıştır.

I. ve II. Dönem âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarında ikinci usûl olarak istisnasız Aksak Semâî usûlü kullanılmıştır. I. Dönem âyîn-i şerîflerin hepsinde, II. Dönem âyîn-i şerîflerin ise 33’ünde 3. Selâmların üçüncü usûlü olarak Yürük Semâî usûlü kullanılmıştır. Bu selâmda geleneğe uygun olmayan Aksak, Semâî ve Curcuna usûllerinin de kullanıldığı görülmüştür. 3. Selâmlarda üç usûl kullanılması geleneğinin dışına çıkılarak bazı âyînlerde dört, bazı âyînlerde beş usûl değişmeli olarak kullanılmıştır.

I. ve II. Dönem âyîn-i şerîflerin 4. Selâmlarında istisnasız Ağır Evfer usûlü kullanılmıştır. II. Dönem’de bu selâmda Ağır Evfer usûlünün yanısıra Düyek, Semâî ve Yürük Semâî usûllerinin kullanılmış olması da geleneğe aykırıdır.

I. ve II. Dönem âyîn-i şerîflerin Son Peşrev bölümlerinde Düyek ve Sofyan başta olmak üzere çeşitli usûller kullanılmışsa da hepsinin icrâsında Düyek velvelesi vurulmaktadır. Her iki dönem âyîn-i şerîflerin Son Yürük Semâî bölümlerinde Yürük Semâî usûlü kullanılmıştır.

I. Dönem âyîn-i şerîflerin Ağır Evfer usûlünün kullanıldığı 2. ve 4. Selâmların güftelerinde mısraların usûlün hep son 5 zamanından başlaması geleneğine II. Dönem âyîn-i şerîflerin de çoğunda uyulmuştur.

I. Dönem âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarında ikinci usûl olarak kullanılan Aksak Semâî usûlü genellikle bir, bazan iki ölçü sözlü olarak bestelenmiş; daha sonra saz terennümü ile devam etmiştir. II. Dönem’de bestelenmiş âyîn-i şerîflerde de bu geleneğe büyük ölçüde uyulduğu görülmüştür. Sadece 1 âyînde Aksak Semâî bölümü saz terennümü yerine sözlü olarak bestelenmiş; bir diğer âyînde ise bu bölüm doğrudan saz terennümü ile başlamıştır.

I. Dönem âyîn-i şerîflerin Yürük Semâî bölümlerinde selâm sonlarına doğru kullanılan beyitlerde genellikle mısralara usûlün son “Tek”inden girilmiştir. Bu uygulama; I. Dönem’de bestelenmiş 43 âyîn-i şerîften 39’unda, II. Dönem’de bestelenmiş 35 âyîn-i şerîften ise 14’ünde görülmektedir.

Usûl dışında karakteristik özellik olarak I. Dönem âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarındaki Yürük Semâî bölümlerinin başında istisnasız “Ey ki hezâr âferîn” sözleriyle başlayan Türkçe dörtlük kullanılmıştır. II. Dönem âyîn-i şerîflerde bu Türkçe dörtlük 34 âyînde kullanılarak bu konuda da geleneğe uyulmuştur.

I. Dönem âyîn-i şerîflerin 4. Selâmlarının hemen hepsinde, 2. Selâmlarının büyük bir kısmında Mevlânâ’ya ait “Sultân-ı menî” sözleriyle başlayan güfte kullanılmıştır. II. Dönem âyîn-i şerîflerin çoğunda bu geleneğe uyulduğu görülmektedir. Ancak; bunun yanında bazı âyînlerin bu selâmlarında sözkonusu güftenin Türkçe tercümesi veya farklı güfteler ya da diğer şâîrlerin Türkçe şiirleri de kullanılmıştır. I. Dönem’de 2. ve 4. Selâmlarda “Sultân-ı menî” güftesinin kullanıldığı âyîn-i şerîflerin tamamına yakın kısmında 2. Selâmdaki melodinin 4.

Selâmda da aynen tekrarlandığı görülmüştür. II. Dönem’de bestelenmiş âyîn-i şerîflerin bir kısmında bu uygulamaya rastlanılmaktadır.

I. ve II. Dönem âyîn-i şerîflerin selâmlarında sık sık kısa veya uzun saz terennümleri kullanılmıştır. II. Dönem’de bestelenmiş âyîn-i şerîflerden sadece 2 tanesinde saz terennümleri hiç kullanılmamış olup, bu âyînler baştan sona sözlü bestelenmişlerdir.

I. Dönem âyîn-i şerîflerde genellikle Mevlânâ’nın kitaplarından alınan Farsça güfteler kullanılmıştır. II. Dönem’de ise, bazı âyînlerde Farsça ve Türkçe güftelerin karışık; bazı âyînlerde Mevlânâ’nın şiirlerinin Türkçe tercümelerinin; bazı âyînlerde ise diğer şâirlerin Türkçe şiirlerinin kullanılmış olduğu da görülmektedir.

I. ve II. Dönem’de bestelenmiş âyîn-i şerîflerin usûl yönünden karşılaştırılması sonucunda; II. Dönem âyîn-i şerîflerde büyük ölçüde âyîn formu geleneklerine sâdık kalındığı, fakat bazı bestekârların geleneklerin dışına çıkıp, farklı usûller kullanmış oldukları tesbit edilmiştir. Bu dönemde bestelenmiş inceleme alanımız içindeki 35 âyîn-i şerîften 29’unda usûl yönüyle geleneklere sâdık kalınmış; 6 âyîn-i şerifte ise gelenek dışı usûller kullanılıp, yine geleneğe hiç uymayan uygulamalar yapılmıştır. Bu âyîn-i şerîflerden Nikriz ve Isfahân Âyîn-i Şerîfleri merhûm Hüseyin Sadettin Arel; Hüzzam Âyîn-i Şerîfi Okyay Yiğitbaş; Mâhûr, Segâh ve Muhayyersünbüle Âyîn-i Şerîfleri ise İrfan Doğrusöz tarafından bestelenmişlerdir. Hüzzam Âyîn-i Şerîfi’nin 1. Selâmında Devr-i Revân ve Frenkçin usûllerinin değişmeli olarak kullanılması dışında geleneğe aykırı bir husus görülmemiştir. Ancak; sözkonusu diğer âyîn-i şerîflerin bölümlerinde hem gelenek dışı usûller, hem de bazı usûllerin sık sık dönüşümlü olarak kullanılmış olması, bu âyîn-i şerîflerin semâ yapmaya hiç uygun olmadıklarını göstermektedir. Ayrıca; bu âyîn-i şerîflerde solo-koro uygulamaları, değişik selâm girişleri gibi klâsik âyîn-i şerîf form yapısının tamamen dışında çok farklı ve yeni uygulamalar da görülmektedir.

BÖLÜM 5

ÂYÎN-İ ŞERÎFLERDE USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ

5.1. ÂYÎN-İ ŞERÎFLERİN 4. VE 2. SELÂMLARINDA USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ

Âyîn-i şerîflerin 4. ve 2. Selâmlarında kullanılan Ağır Evfer usûlünün arûz vezniyle münâsebeti araştırmamızda, Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş 43 âyîn-i şerîf esas alınmıştır. Bu âyînlerin incelenmesinde; 4. Selâmlarda istisnasız Ağır Evfer usûlünün kullanıldığı görülmüştür. 2. Selâmlarda ise 1 âyin hariç diğer bütün âyînlerde yine Ağır Evfer usûlü kullanılmıştır.

Âyînlerin 4. ve 2. Selâmlarında güfteler, usûl başından değil, usûlün son 5 zamanından başlamaktadır. Bunun sebepleri araştırılırken, öncelikle usûl-vezin münâsebeti üzerinde durmak gereği duyulmuştur. 4. ve 2. Selâmlarda kullanılan usûl aynı olduğundan, bu selâmlardaki usûl-vezin münâsebeti bir başlık altında incelenmiştir.

Âyîn-i şerîflerin Ağır Evfer usûlünde bestelenmiş 4. Selâm güftelerinin incelenmesinde; selâmları eksik olup, başka âyînlerle tamamlanan âyînler de dâhil edildiğinde 43 âyînden 40'ında aynı güftenin, 3'ünde ise farklı güftelerin kullanıldığı görülmüştür.

40 âyînde kullanılan 4. Selâm güftesi ve vezni:

Sultân-ı menî, sultân-ı menî
Ender dil ü cân îmân-ı menî

Der men bidemî men zinde şevem
Yek cân çi şevad sâd cân-ı menî

Mef'ûlû Mefâilün Feilün

Güfteleri farklı olan 3 âyînin 4. Selâm güfteleri ve vezinleri:

1- Segâh Âyîn-i Şerîfi (Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi)

Ey âşıkân, ey âşıkân, ankes ki bîned rûy-i û
Şûrîde gerded akl-i u, âşûfte gerded hûy-i û

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

2- Neveser Âyîn-i Şerîfi (Rıfat Bey)

Ey âşıkân, ey âşıkân, Mollâ-i Rûmî mîresed
Ey sâdikân, ey sâdikân, Mollâ-i Rûmî mîresed

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

3- Bûselikaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)

Ey âşıkân, ey âşıkân, âmed geh-î vasl-î likâ
Âmed nidâ ez âsumân key mâh-i rûyan esselâ

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

43 âyîn-i şerîften Ağır Evfer usûlünde bestelenmiş 42 âyîn-i şerîfin 2. Selâm güftelerinin incelenmesinde; 14 âyînin 2. Selâmlarında kullanılan güftelerin “Sultân-ı menî” sözleri ile başlayan 4. Selâm güftesiyle aynı olduğu görülmüştür. 12 âyînin 2. Selâmlarında yine 4. Selâm güftesinin aynen kullanıldığı, ancak daha uzun bestelenmiş olan bu selâmlarda 4. Selâm güftesine ilâve olarak, başka güftelerin de kullanılmış olduğu tesbit edilmiştir. 14 âyînin 2. Selâmlarında güfte, 4. Selâm güftesinden tamamen farklıdır. 2 âyîn ise bir selâm olup, diğer âyînlerle dört selâma tamamlanmaktadır. Bu âyînler; Beste-i Kadîm Hüseyinî Âyîn-i Şerîfi ve İsmâil Dede Efendi'nin Sabâbûselik Âyîn-i Şerîfi'dir.

Âyînlerin 2. Selâmlarında kullanılan güfteler ve vezinleri aşağıda gösterilmiştir:

Sûz-i Dilârâ (III. Selim), Acembûselik (Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede), Sabâ, Bestenigâr (İsmâil Dede Efendi), Isfahân, Sûznâk, Mâye, Sabâzemzeme (Zekâî Dede Efendi), Râhatü'l-Ervâh (Ahmet Hüsameddin Dede), Bûselik, Karcıgar (Bolâhenk

Nuri Bey), Müsteâr (Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi), Rûy-i Irâk (Ahmet Avni Konuk) ve Yegâh (Rauf Yekta Bey) Âyîn-i Şerîfleri olmak üzere toplam 14 âyîn-i şerîfte kullanılan 2. Selâm güftesi ve vezni:

Sultân-ı menî, sultân-ı menî
Ender dil ü cân îmân-ı menî

Der men bidemî men zinde şevem
Yek cân çi şevêd sâd cân-ı menî

Mef'ûlû Mefâilûn Feilûn

2. Selâmlarında aynen kullanılan 4. Selâm güftelerine ilâve olarak, başka güftelerin de kullanıldığı 12 âyîn-i şerîfin farklı olan güfteleri ve vezinleri:

1- Dügâh Âyîn-i Şerîfi (Beste-i Kadîm)

Ey âşıkân, ey âşıkân, men hâk râ gevher künem
Ey mutribân, ey mutribân, def-î şümâ pür zer künem

Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn

2- Râst Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

Ey âşıkân, ey âşıkân, peymâne râ gum kerde'em
Zan mey ki der peymânehâ an dernegonced horde'em

Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn

3- Uşşâk Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

Ey âşıkân, ey âşıkân, men hâk râ gevher künem
Ey mutribân, ey mutribân, def-î şümâ pür zer künem

Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn

4- Çargâh Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

Ey âşıkân, ey âşıkân, men hâk râ gevher künem
Ey mutribân, ey mutribân, def-î şümâ pür zer künem

Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn

5- Hicâz Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

Ey âşıkân, ey âşıkân, ankes ki bîned rûy-i û
Şûrîde gerded akl-i û âşûfte gerded hûy-i û

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

6. Nihâvend Âyîn-i Şerîfi (Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa)

Ey âşıkân, ey âşıkân, Mollâ-i Rûmî mîresed
Ey ârifân, ey ârifân, Mollâ-i Rûmî mîresed

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

7- Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi (Bursalı Sâdık Efendi)

Ey âşıkân, ey âşıkân, men âşık-î dîrîneem
Ey sâdikân, ey sâdikân, men âşık-î dîrîneem

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

8- Irâk Âyîn-i Şerîfi (Hâfız Abdürrahim Şeydâ Dede)

Ey âşıkân, ey âşıkân, men cân ü cânân yâftem
Ey sâdikân, ey sâdikân, men nûr-i îmân yâftem

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

9- Nühüft Âyîn-i Şerîfi (Eyyûbî Hüseyin Dede)

Ez Şems-i Tebrîzî eğer bâde resed mestem küned
Men lâübâlî var hodüstün-î keyvân bîşkenem

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

10- Dügâh Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Mehmet Celâleddin Dede)

Ey âşıkân, ey âşıkân, ankes ki bîned rûy-i û
Şûrîde gerded akl-i u âşûfte gerded hûy-i û

În aşk şud mihmân-ı men zahmî bized bercân-ı men
Sâd rahmetû sâd âferîn ber dest ü ber bâzû-yi û

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

11- Bayâtîbûselik Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dedezâde Ahmet Efendi)

Rindân selâmet mîkûned cân râ gulâmet mîkûned
Mestî zicâmet mîkûned mestem selâmet mîkûned

Ey şeh Hüsâmeddîn-i mâ ey fahr-i cümle evliyâ
Ey ez tû cân hâ âşînâ mestan selâmet mîkûned

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

12- Sultânîyegâh Âyîn-i Şerîfi (Kâzım Uz)

Ey âşıkân, ey âşıkân, men hâk râ gevher künem
Ey mutribân, ey mutribân, def-i şümâ pür zer künem

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

Güfteleri 4. Selâm güftesinden tamamen farklı olan 14 âyîn-i şerîfin 2. Selâm güfteleri ve vezinleri:

1- Pençgâh Âyîn-i Şerîfi (Beste-i Kadîm)

Sîmîn zakanâ, sengdilâ, lâle izârâ
Hoş kûn be-nigâhî dil-i gamperver-i mâ râ

În kâlib-i fersûde ger ez kûy-i tu dûrest
El kalbu alâ bâbîke leylen ve nehârâ

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

2- Bayâtî Âyîn-i Şerîfi (Köçek Derviş Mustafa Dede)

Çü in sultân-ı mâ râ bende bâşî
Heme giryende tû der hande bâşî

Eğer pür gam şevd etrâf-ı âlem
Tû şâd û hurrem û ferhunde bâşî

Be aşk-î Şems-i Tebrîzî bedeh câm
Ki der mülk-î Hudâ pâyende bâşî

Mefâilûn Mefâilûn Feûlûn

3- Segâh Âyîn-i Şerîfi (Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi)

Ey âşıkân, ey âşıkân, ez âlem-i cân âmedem
Ser der fiken, cân der taleb, cûyâ-yi cânân âmedem

Ey mutribân, ey mutribân, savt ez nevâ âverde'em
Çun andelîb ez şevk-i gül her dem gazelhân âmedem

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

Dûş ber dergâh-i izzet kûs-i sultânî zedem
Hayme ber bâlâ-yi dârülmülk-i rabbânî zedem

Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün

4- Şedarabân Âyîn-i Şerîfi (Mustafa Nakşî Dede)

Ey tâirân-î kudsi râ aşket füzûde bâlhâ
Der halka-î sevdâ-yı tû rûhâniyan râ hâlhâ

Âb-ı hayat âmed sehûn kâyed zi ilm-i min ledün
Cân râ ez û hâlî mekûn tâ ber dehed â'mâlhâ

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

5- Hicâz Âyîn-i Şerîfi (Abdürrahim Kûnhî Dede)

Dâd endem ezel secde berî rûy-i sanem râ
Ber bâm-i felek bürdem ez an rûy-i alem râ

Muciz binümâ ez leb-i lâlet çü mesîhâ
Tâ zinde kûnî mürde-i sâd sâle-i gam râ

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün

6- Nevâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

Ey şâh-ı şehr-i akl ü cân ber taht-ı dil hâkân tûî
Ender zemîn ü âsumân sultân-ı sultânân tûî

Der cân-ı mâ cânân tûî der kân-ı mâ kânân tûî
Cennet tûî şerbet tûî sâkî tûî rızvân tûî

Bâ âşık ez dünyâ megû vez milket-i ukbâ megû
Cüz hazret-i Mevlâ megû mîgû ki in ü ân tûî

Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün

7- Şevk u Tarab Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

Ey tûti-î İsî nefes vey bûlbûl-î şîrîn nevâ
Hîn zûhre râ kâlfîve kûn zân nânehâ-yî cân fezâ

Sâkî tû mârâ yâd kûn sâd hîk râ pûr bâd kûn
Ervâh râ Ferhâd kûn der aşk-ı an Şîrîn likâ

Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn

Dûş ber dergâh-ı izzet kûs-i sultânî zedem
Hayme ber bâlâ-yı dârûl mülk-i rabbânî zedem

Fâilâtûn Fâilâtûn Fâilâtûn Fâilûn

8- Hüzzam Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

Ey hâlik-î heft âsumân dermândeem feryâdres
Vey râzik-î pîr-i civân dermândeem feryâdres

Ey rahm ber nîk û bed-ihsân-ît bî hadd û add
Her lahza gûyem ey ahad dermândeem feryâdres

Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn

9- Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

Mutribâ in perde zen kân yâr-ı mâ mest-âmedest
Van hayât-ı bâ safâ-yı bâ vefâ mest-âmedest

Aşk-ı bîçûn bîn ki cân râ çûn kadeh pûr mîküned
Rûy-i sâkî bîn ki handan ez bekâ mest-âmedest

Fâilâtûn Fâilâtûn Fâilâtûn Fâilûn

10- Sûz-i Dil Âyîn-i Şerîfi (Zekâi Dede Efendi)

Ger çerh-zenân hemçûn felekem
Geh bâl-zenân hemçûn melekem

Çerhem pey-i hak, raksem pey-i hak
Men zân-i veyem, nî müşterekem

Mef'ûlû Mefâilûn Feilûn

11- Acemaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede)

Bîdil şûde em behr-i dil-i tû
Sâkin şûde em der menzil-i tû

Gerden bikeşed cân hem çû şüttür
Tâ zinde şevem ez bismil-i tû

Mef'ûlû Mefâilûn Feilûn

12- Neveser Âyîn-i Şerîfi (Rıfat Bey)

Bâz âmedem, bâz âmedem, ez pîş-i ân yâr âmedem
Der men niger, der men niger, behr-i tû gamhâr âmedem

Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn

13- Dilkeşîde Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)

Bâ men sanemâ dil yek dile kûn
Ger ser neni hem an geh gile kûn

Mecnûn şûde em ez behr-i Hudâ
Zân zûlf-i merâ yek silsile kûn

Mef'ûlû Mefâilûn Feilûn

14- Bûselikaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)

Ey mutribân, ey mutribân, kû an semâ-î cân fezâ
Ey sâkıyân, ey sâkıyân, kû an şerâb-î gamzûdâ

Ey âşıkân, ey âşıkân, mâşûka râ der ber keşîd
Ey hâzırân, ey hâzırân, gâfil mebâşîd ez Hudâ

Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn

Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş 43 âyîn-i şerîfin 4. ve 2. Selâmlarında kullanılan Ağır Evfer usûlündeki güftelerin vezinleri; en fazla rağbetle kullanılmış olan vezinlerden en az rağbetle kullanılmış vezinlere doğru sıralama esas alınarak bağlı bulundukları arûz bahirleri, kullanılma sayıları ve oranları ile birlikte Tablo 5.1'de verilmiştir. 4. Ve 2. Selâmlarda aynı olan güfteler, tablodaki vezinlerin kullanılma sayıları ve oranları hesabına tek güfte olarak dâhil edilmiştir.

**Tablo 5.1: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş
43 Âyîn-i Şerîfin 4. ve 2. Selâmlarında Kullanılan
Ağır Evfer Usûlündeki Güftelerin Vezinlerinin Kullanılma Sayıları ve Oranları**

Bahir	Vezin*	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı %
Recez	Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün	17	65
Hezec	Mef'ûlü Mefâîlün Feilün	4	15
	Mef'ûlü Mefâîlû Mefâîlû Feûlün	2	8
	Mefâîlün Mefâîlün Feûlün	1	4
Remel	Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün	2	8

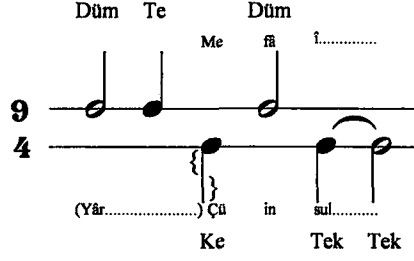
* Sözkonusu vezinlerin bağlı bulundukları bahirler için bkz.: Ali-Şîr Nevâyî, *Mizânü'l Evzân (Vezinlerin Terazisi)*, Haz. Kemal Eraslan, T.D.K. Yayınları:568, Ali-Şîr Nevâyî Külliyyâtı:14, Ankara 1993, s.97-164.

Kaynak: İstanbul Konservatuvarı, "a.g.e.", s.262-973 ve Sadeddin Heper, *a.g.e.*, s.5-559'daki âyîn-i şerîf güfteleri esas alınarak hazırlanmıştır. Vezin sütununun hazırlanmasında, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fars Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi Prof. Dr. A. Naci Tokmak'ın büyük katkıları olmuştur.

Tablo 5.1'in incelenmesinde; âyînlerin 4. ve 2. Selâmlarında kullanılmış olan Ağır Evfer usûlünün en fazla Recez bahrine giren "Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün" vezniyle; daha sonra Hezec bahrine giren "Mef'ûlü" ailesi kalıplarıyla uyum sağladığı görülmektedir. Ağır Evfer usûlüyle en fazla uyum sağlayan bu vezinler, iki kapalı (uzun) heceyle başlamaktadır. Ağır Evfer usûlünün bileşiminde 4 zamanlı Sofyan ve 5 zamanlı Türk Aksağı usûlleri vardır. Sofyan usûlünde bir kapalı (uzun) zamana tekabül eden "Düm" darbından sonra iki açık (kısa) zamana tekabül eden "Te Ke" darbı bulunmaktadır. Bu nedenle, iki kapalı (uzun) heceyle başlayan bir güftenin bu hecelerinin Sofyan usûlünde olması prozodi yönünden mahzurlu olur.

Tabloda, kullanılma sayısı 1 ve kullanılma oranı % 4 olarak görülen ve açık heceyle başlayan tek vezin olan Mefâîlün Mefâîlün Feûlün veznindeki güfte, Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyîni'nin 2. Selâm güftesidir. "Çü in sultân-ı mâ râ" sözleriyle başlayan bu güftede bütün mısraların başındaki "Yâr" hecesi güfte harici kullanılmıştır. Vezninin gereği açık (kısa) olan "Çü" hecesinin prozodi yönünden kısa bir zamana tekabül etmesi gerekir. İşte bu nedenle sözkonusu âyînin güftesi, diğer âyînlerin güfteleri gibi Ağır Evfer'in son 5 zamanından yâni Türk Aksağı'nın ilk ve uzun darbı olan "Düm" den değil; Sofyan usûlünün son ve kısa darbı olan "Ke" nin ikinci yarısından başlamaktadır. Böylece, prozodi kurallarına işlerlik kazandırılmaktadır, (bkz. Şekil 5.1).¹³⁹

¹³⁹ İstanbul Konservatuvarı, "a.g.e.", VII/4, s.315 ve Sadettin Heper, *a.g.e.*, s.33'deki âyîn-i şerîf notaları dikkate alınarak hazırlanmıştır.



Şekil 5.1: Köçek Derviş Mustafa Dede'ye ait Bayâtî Âyîn-i Şerîfî'nin 2. Selâmının ilk ölçüsü.

Bu incelememizin neticesi, âyînlerin 4. ve 2. Selâmlarında kullanılan Ağır Evfer usûlüyle arûz vezinleri arasındaki münâsebeti açıkça ortaya koymaktadır.

5.2. ÂYÎN-İ ŞERÎFLERİN 3. SELÂMLARININ MISRALARI SON “TEK” LERDEN GİREN YÜRÜK SEMÂÎ BÖLÜMLERİNDE USÛL-VEZİN MÜNÂSEBETİ

Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarında mısraları son “Tek” lerden giren Yürük Semâî bölümlerinde kullanılan Yürük Semâî usûlünün arûz vezniyle münâsebeti araştırmamızda, Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş 43 âyîn-i şerîf esas alınmıştır.

Araştırmamızda âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarının son bölümü olan Yürük Semâî bölümünde bazı beyitlerde mısraların usûlün son “Tek” inden girdiği tesbit edilmiştir. Âyînler için iki temel kaynak olan İ.K.N. “Mevlevî Âyinleri” ve Heper’in “Mevlevî Âyinleri” kitabının incelenmesinde; bu konuda da farklılıklar görüldüğünden, mısraları Yürük Semâî usûlünün son “Tek” inden başlayan beyitlerin en fazla kullanıldığı İ.K.N. “Mevlevî Âyinleri” esas alınmıştır. Bu kaynağa göre; selâmları eksik olup, başka âyînlerle tamamlanan âyînler de dâhil edildiğinde, 43 âyîn-i şerîften 39’unun Yürük Semâî bölümlerinde bazı beyitlerin mısralarının usûlün son “Tek”inden başladığı tesbit edilmiştir. Bu genel uygulamanın sebepleri araştırılırken, usûl-vezin münâsebetinin incelenmesi gereği duyulmuştur. Bu münâsebet incelenip, neticeleri ortaya konulduktan sonra, diğer sebepler üzerinde de durup değerlendirme yapmak daha sağlıklı bir çözüm yolu olarak görülmüştür.

Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarının Yürük Semâî bölümlerinde “Ey ki hezâr âferîn” sözleriyle başlayan Türkçe dörtlükten sonra kullanılan ve son “Tek” lerden girdikleri tesbit edilen güfteler; vezinleri, ait oldukları âyîn-i şerîflerin makamları ve bestekârlarının adlarıyla aşağıda gösterilmiştir:

1- Pençgâh Âyîn-i Şerîfi (Beste-i Kadîm)

Rubâî

Âşık ki tevâzû nenûmâyed çi küned?
Şebhâ ki be- kûy-i tû neyâyed çi küned?
Ger bûse zened, zûlf-i tura tîre meşev
Dîvâne ki zencir nehâyed çi küned?

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

Der kûy-i harâbât merâ aşk keşân kerd
Van dilber-i ayyâr merâ dîd tû nişân kerd

Men der pey-i an dilber-i ayyar bireftem
Û rûy-i hod ân lâhza zi men bâz nihân kerd

Sultân-ı Arefnâk ki budeş mahrem-i esrar
Tâ sırrı-ı tecellî-yi ezel cümle beyân kerd

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feülün

2- Bayâtî Âyîn-i Şerîfi (Köçek Derviş Mustafa Dede)

Kad eşrekatî'd-dünyâ min nûri humeyyânâ
Elbedru ğade's-sâkî ve'l-ke'su sureyyânâ

Essabvetu îmânî ve'l-halvetu bustânî
Ve'l-meşceru nedmânî ve'l-verdu muheyânâ

Mef'ûlû Mefâilün Mef'ûlû Mefâilün

3- Râst Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

Hey hey ne acâib bezemiş hüsn ile Bârî¹⁴⁰
Bû sûret-i yâri
Bû nakş-ı nigârı

¹⁴⁰ Bu güfte, Dîvân Edebiyatı nazım türlerinden Müstezad olup; uzun mısraların vezni *Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feülün*, kısa mısraların vezni *Mef'ûlû Feülün*'dür. Araştırmamızda şiirin ana vezni olan uzun mısraların vezni esas alınmıştır.

Her ehl-i nazar kim göre tahsin ola kârı
 Bû çeşm ü izârı
 Kalmâya karârı
 Ey mutrib-i dilkeş ele al çeng ü rebâbı
 Çâk eyle hicâbı
 Ref' eyle nikaabı
 Ey sâki-i mehveş taşa çal şîşe-i ârı
 Sun câm-ı ikaarı
 Def' eyle humârı
 Ey zâhid-i zerrâk u müzevvir ko riyâyı
 Tut râh-ı fenâyı
 Derkeyle Hüdâ'yı
 Şast-ı şehe düş mâhi-yi aşk ol ko kenârı
 Bul şâh-ı şikârı
 Terkeyle feşârı
 Hey hey nedir ol hâl-i muanber rûh-i enver
 Ol sâki-yi kevser
 Ol rûh-i musavver
 Seyret nice cem' eylemiş ol nûr ile nârı
 Zî san'at-ı cârî
 Zî kudret-i Bârî
 Uşşâki katar eyledi aşk içre Muhammed
 Ol şâh-ı mütmecced
 Ol matlab-i maksad
 Ey üştürdil sen olagör pîş-i katârı
 Çek aşk ile Bârî
 Bîverd ile hârı
 Ey şâhid u ey vâleh u şûrîde vu şeydâ
 Ey bîser u bîpâ
 Dîvâne vu rûsvâ
 Derd ile belâ ile geçir leyl ü nehârı
 Kıl nâle vü zârı
 Nûş eyle bihârı

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Yâ Rab harem-i hazretine râh bağışla
 Yâ derd ile bir âh-ı sehergâh bağışla

Aldın dil-i gümrâhımı koydun beni bîdil
 Bârî yerine bir dil-i âgâh bağışla

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

4- Uşşâk Âyîn-i Şerîfi (Nâyî Osman Dede)

Îmrûz çü her rûz harâbım ü harâb
 Megşâ der-i endîşe vü ber gîr rebâb

Sâd güne nemâzest ü rûküest ü sücûd
 Anrâ ki cemâl-i dost bâşed mihrâb

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Rubâî

Hodrâ çû demî zi yâr hurrem yâbî
 Vîn ömr nasîb-i hîş an dem yâbî
 Zinhâr tû zâyî mekûnî andem râ
 Zîrâ ki çûnân demî diğêr kem yâbî

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilûn Fa'

Rubâî

Derhâ heme beste end illâ der-i tû
 Tâ reh nebered garîb illâ ber-i tû
 Ey der kerem û izzet û nûr efşânî
 Hurşîd û meh û sitârehâ çâkir-i tû

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilû Feul

5- Çargâh Âyîn-i Şerîfî (Nâyî Osman Dede)

În hâne ki peyveste der û çeng û çegânest
 Ez hâce bîpürsid ki in hâne çi hânest

Çûn rûz-i kiryâmet ki kesî râ ser-i kes nist
 Ez havf nedânist ki fûlânest û fûlânest

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feulûn

Rubâî

Bişnev tû zi ney çihâ çihâ mîgûyed
 Esrâr-ı nühûfte kibriyâ mîgûyed
 Rûh zerd û derûn tehî vû ser dâde bebâd
 Bî nutk-ı zebân Hudâ Hudâ mîgûyed

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilûn Fa'

Rubâî

Mevlâye enettaibu mimmâ selefâ
 Her yukbelû özri âşıkın kad telefâ
 În kâne nedâmeti sudûden ve cefâ
 Mevlâye afallâhû afallâhû afâ

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilûn Fa'

6- Hicâz Âyîn-i Şerîfî (Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa)

Rubâî

Gûşî ki behak bâz bûved der heme cây
 Ê hiç suhân neşneved illâ behudây

Van dîde kez u nûr pezîred u râ
Her zerre bûved âyine-i dost nûmây

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

Rubâî

Yâ Rab zi dû kevn bîniyâzem gerdân
Vez efşeri fakr serfirâzem gerdân
Ender haremeh mahrem-i râzem gerdân
An reh ki nesu-yî tûst bâzem gerdân

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilûn Fa'

Rubâî

Her âh ki ez derd-i dilem mîşinevî
Ez âh-ı dilem kerd gülem mîşinevî
Ger gûş behâl-i dil-i men bâz kûnî
Dâim zi dilem dilem dilem mîşinevî

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

Kad eşrekati'd-dünyâ min nûri humeyyânâ
Elbedru ğade's-sâkî ve'l ke'su sureyyânâ

Men lehû aynü yestebîru an gaybî
Felye'ti alâ şevkî fî hizmet-i Mevlânâ

Mef'ûlû Mefâilûn Mef'ûlû Mefâilûn

7- Nihâvend Âyîn-i Şerîfî (Musâhib Seyyîd Ahmet Ağa)

Rubâî

Bîşnev tû zi ney çihâ çihâ mîgûyed
Esrâr-ı nûhûfte kibriyâ mîgûyed
Rûh zerd ü derûn tehî vû ser dâde bebâd
Bî nutk-ı zebân Hudâ Hudâ mîgûyed

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilûn Fa'

Rubâî

Men bâ tû çünânem ey nigâr-î hutenî
Kender galatam ki men tû em yâ tû menî
Nî men menem û ni tû tûyî nî tû menî
Hem men menem û hem tû tûyî hem tû menî

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilû Feul

Dânî semâ çibûved savt-î belî şinîden
Ez hîştên bürîden bevasl-ı û resîden

Dânî semâ çibûved bî hod şûden zihestî
Ender fenâ-i mutlak zevk-ı bekâ çeşîden

Mef'ûlû Fâilâtûn Mef'ûlû Fâilâtûn

8- Irâk Âyîn-i Şerîfî (Hâfız Abdürrahim Şeydâ Dede)

Mâ der dû cihân gayr-ı Hudâ yâr nedârîm
Çüz yâd-i Hudâ hiç diğêr kâr nedârîm

Müştâk-ı dil û cân-ı tû Şemsel Hakk-ı Tebrîz
Der âyîne cüz vâyed dîdâr nedârîm

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Îmrûz semâest tû mûdâmet tû sekâyî
Gerdân şûde ber cem'i kadehhây-i atâyî

Fermân-ı sekallah residest binûşîd
În ten heme cân şevk tû zi ihvân-i sefâyî

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

9- Nühüft Âyîn-i Şerîfî (Eyyûbî Hüseyin Dede)

Rubâî

Her cân ki ez ân dilber-i mâ şâ dânest
Peyveste sereş sebz tû lebeş handânest
Endâze-i cân nîst çünân lutf u cemâl
Âheste bigûyîm meğêr cânânest

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

Ân şâh ki u râ heves-i tabl tû alem nîst
Sevdâ-yı gulâmân tû gam-î hayl tû haşem nîst

Âşûfte vû şûrîde vû divâne şudestem
Zîrâ ki bedîvâne vû sermesti kadem nîst

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

10- Sûz-i Dilârâ Âyîn-i Şerîfî (III. Selim)

Rubâî

Ey kâşif-i esrâr-i Hudâ Mevlânâ
Sultân-i fenâ şâh-i bekâ Mevlânâ

Aşk itmededür hazretine böyle hîtâb
Mevlâ-yî gurûh-i evliyâ Mevlânâ

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

11- Acembûselik Âyîn-i Şerîfi (Abdûlbâkî Nâsır Dede)

Kad eşrekati'd-dünyâ min nûri humeyyânâ
Elbedru ğade's-sâkî ve'l ke'su sureyyânâ

Essabvetu îmânî ve'l-halvetu bustânî
Ve'l-meşceru nedmânî ve'l-verdu muheyânâ

Mef'ûlû Mefâilûn Mef'ûlû Mefâilûn

Rubâî

Tâ arş zisevdâ-yı ruhaş velvelehâst
Der sîne zi bâzâr-ı ruhat gulgulehâst
Ez bâde-i û berkefi cân bûlbûlehâst
Ber gerdeni dil zi zûlf-i û silsilehâst

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

12- Hicâz Âyîn-i Şerîfi (Abdürrahim Künhî Dede)

Ey subh-i seâdet zi cebîn-i tû hüveydâ
Ân hüsn-i çi hüsnest ü tekaddes ve teâlâ

Ân cây ki cismest biküllî heme ismest
Ân cây ki cânest ü ne ismî ne müsem mâ

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Rubâî

Çün bende neî nidâ-yı şâhî mîzen
Tîrî nazaran çünân ki hâhî mîzen
Çün ez hod ü gayr-i hod müselleme geştî
Bîhod binîşin kûs-i ilâhî mîzen

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilûn Fa'

Rubâî

Men bâ tû çünânem ey nigâr-i hudenî
Kender galatam ki men tû em yâ tû menî
Nî men menem ü ni tû tûyî nî tû menî
Hem men menem ü hem tû tûyî hem tû menî

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilû Feul

13- Nevâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâîl Dede Efendi)

Der bâğ-ı cemâlî sanemâ çün gül-i rânâ
Der çeşm çü nûrî ü çü cân der heme azâ

Men bûlbûl-i gülzârem ü der dâm-ı tû zârem
Ez çîşt aceb bâ tû merâ in heme sevdâ

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Rubâî

Ey rûy-i tû kible-i cihân-ı dil-i men
Vender dū cihân emn ü emân-ı dil-i men
Hem cân-ı tenî vū hem tū cân-ı dil-i men
Ey gevher-i deryâ-yı nihân-ı dil-i men

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

14- Sabâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâîl Dede Efendi)

Ben bilmez idim gizli ayân hep sen imişsin
Tenlerde vū cânlarda nihân hep sen imişsin

Senden bu cihân içre nişân ister idim ben
Âhır bunu bildim ki cihân hep sen imişsin

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Olduk yine biz secdeber-i nâr-ı muhabbet
Olmaz dilimiz beste-i efkâr-ı muhabbet

Cân ü dilimi eyler idim gamzene teslim
Mahrûmî-i gam olsa dil-i zâr-ı muhabbet

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Rubâî

Ey maksad-ı âşıkîn olan Mevlânâ
Vey neş'e-i mûminîn olan Mevlânâ
Bîçâreleriz hâlimize rahmeyle
Bîçârelere muîn olan Mevlânâ

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilûn Fa'

15- Hüzzam Âyîn-i Şerîfi (İsmâîl Dede Efendi)

Ey ân ki tûî murâd ü matlûb
Hestî ber cümle halk mahbûb

Ey Yûsuf-i hüsn ez firâket
Der nâle vü giryeem çü Yâkûb

Tecrîd bicû Veled zi âlem
Tâ hemçû mücerredân şevî hûb

Mef'ûlû Mefâilûn Feûlûn

16- Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

Aşkest ber âsumân perîden
Sad perde beher nefes derîden

Güftem ki dilâ mübârekest bâd
Der halka-i âşıkân resîden

Mef'ûlû Mefâilûn Feûlûn

Ey gülşen-i bâğ-ı lâyezâlî
Ber çerh-i safâ meh-i kemâlî

În meclis-i înn semâ-i pürnûr
Ez hazret-i tû mebâd hâlî

Mef'ûlû Mefâilûn Feûlûn

17- Şevk u Tarab Âyîn-i Şerîfi (İsmâil Dede Efendi)

Rubâî

Mecnûn ü perîşân-ı tûem destem gir
Sergeşte vü hayrân-ı tûem destem gir
Her bî ser ü pâî destgîrî dâred
Men bî ser ü sâ mân-ı tûem destem gir

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilûn Fa'

Ben bilmez idim gizli ayân hep sen imişsin
Tenlerde vü cânlarda nihân hep sen imişsin

Senden bu cihân içre nişân ister idim ben
Âhır bunu bildim ki cihân hep sen imişsin

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Pinhân neşev kî rûy-i tû ber mâ mübârekest
Nezzâre-î tû ber heme cânhâ mübârekest

Ey bestegân-î ten be temâşâ-yı cân revîd
K'âhir Resûl güft temâşâ mübârekest

Müstef'ilûn Müstef'ilûn Müstef'ilûn Fe'ûl

18- Isfahân Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

Rubâî

Ey nâle-i aşk-ı tû rebâb-ı dili men
 Ey nâle şûde heme cevâb-ı dili men
 An devlet-i ma'mur ki mî pürsidi
 Yâ bî tû velî ki der harâb-ı dili men

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilûn Fa'

19- Sûznâk Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

Rubâî

Rûhî leke yâ zâiru fil leyli fedâ
 Yâ mûnisu vahşeti izelleyli hedâ
 İn kâne firâkûna meassubhi bedâ
 Lâ ezfere bâde zake subhâ ebedâ

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

Yâ men nûamâhû gayrû ma'dûd
 Vessâyû ledeyhi gayrî merdûd

Kad büşşıra billikâi sıdkân
 Min hazretihî kerîmi mevrûd

Mef'ûlû Mefâilûn Feûlûn

20- Sûz-i Dil Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

Rubâî

Ey kâşif-i esrâr-ı Hudâ Mevlânâ
 Sultân-ı fenâ, şâh-i bekâ Mevlânâ
 Aşk itmededür hazretine böyle hitâb
 Mevlâ-yı gurûh-i evliyâ Mevlânâ

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

21- Mâyê Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

Hey hey ne acâib bezemiş hüsn ile Bârî
 Bû sûret-i yâri
 Bû nakş-ı nigârî
 Her ehl-i nazar kim göre tahsin ola kârî
 Bû çeşm ü izârî
 Kalmâya karârî

Ey mutrib-i dilkeş ele al çeng ü rebâbı
 Çâk eyle hicâbı
 Ref' eyle nikaabı
 Ey sâki-i mehveş taşa çal şîşe-i ârı
 Sun câm-ı ikaarı
 Def' eyle humârı
 Ey zâhid-i zerrâk u müzevvir ko riyâyı
 Tut râh-ı fenâyı
 Derkeyle Hüdâ'yı
 Şast-ı şehe düş mâhi-yi aşk ol ko kenârı
 Bul şâh-ı şikârı
 Terkeyle feşârı
 Hey hey nedir ol hâl-i muanber rûh-i enver
 Ol sâki-yi kevser
 Ol rûh-i musavver
 Seyret nice cem' eylemiş ol nûr ile nârı
 Zî san'at-ı cârî
 Zî kudret-i Bârî
 Uşşâki katar eyledi aşk içre Muhammed
 Ol şâh-ı mûmecced
 Ol matlab-i maksad
 Ey üstürdil sen olagör pîş-i katârı
 Çek aşk ile Bârî
 Bîverd ile hârı
 Ey şâhid u ey vâleh u şûrîde vu şeydâ
 Ey bîser u bîpâ
 Dîvâne vu rûsvâ
 Derd ile belâ ile geçir leyl ü nehârı
 Kıl nâle vü zârı
 Nûş eyle bihârı

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Ey mest şude ez nazarest ism-i müsemmâ
 Vey tûti-i can geşte zi lebhâ-yı şekerhâ

İn meh zi hücâ bâşed ü in rûy çi rûyest
 İn nûr-i hudâyest tebârek ve teâlâ

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

22- Sabâzemzeme Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dede Efendi)

Ber çerh sehergâhı yekî mâhi ayân şud
 Ez çerh fûrûd âmed ü dermân-ı girân şud

Cün bâz ki birübâyed mürgi begeh-i sayd
 Bîrûbüdi merâ an mehi ber çerh devân şud

Der cân çü sefer kerdem ü cüz mâhi nedîdem
 Tâ sırrı tecellî-i ezel cümle beyân şud

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

23- Dügâh Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Mehmet Celâleddin Dede)

Rubâî

Gûşî ki behak bâz büved der heme cây
 Û hiç suhân neşneved illâ behudây
 Van dîde kez u nûr pezîred û râ
 Her zerre büved âyîne-i dost nûmây

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

Ey subh-i seâdet zi cebîn-i tû hûveydâ
 Ân hûsn-i çi hûsnest ü tekaddes ve teâlâ

Ân cây ki cismest biküllî heme ismest
 Ân cây ki cânest ü ne ismî ne müsemma

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feülün

Rubâî

Men bâ tû çünânem ey nigâr-ı hutenî
 Kender galatam ki men tû em yâ tû menî
 Nî men menem ü ni tû tûyî nî tû menî
 Hem men menem ü hem tû tûyî hem tû menî

Mef'ûlû Mefâilün Mefâilû Feul

Bireft yâr-i men ü yâdigâr mând merâ
 Ruh-î müzaffer ü çeşm-î pür âb ü vâ esefâ

Mefâilün Feilâtün Mefâilün Feilün

Yâ Rab harem-i hazretine râh bağışla
 Yâ derd ile bir âh-ı sehergâh bağışla

Aldın dil-i gümrahımı koydun beni bîdil
 Bârî yerine bir dil-i âgâh bağışla

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feülün

24- Râhatü'l-Ervâh Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Hüsameddin Dede)

Rubâî

An pîş revî ki can-ı ü pîş-i safest
 Dâned ki tû bahrî vû cihân hem çû kefest
 Bâ defzen-i hoş raks küned âşık-ı tû
 İm şeb çi küned ki her taraf nây ü defest

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feul

Çeşmem hemî pered meger an yar mîresed
Dil mî çehed nişânî ki dildâr mîresed

În hüdhüd ez sipâh Süleymân hemî resed
Vin bülbül ez nevahî-yi gülzâr mîresed

An gûş intizâr-ı haber nûş mîkuned
Van çeşm-i eşkibâr bedîdâr mîresed

Fâş ü sarîh gû kî sıfât-ı beşer girîht
Zîrâ sıfât-ı halik-i cebbâr mîresed

Mef'ûlû Fâilâtü Mefâilü Fâilün

Rubâî

Ref itmez ise şehidi maksud-i nikâb
Ey dîde niyâz etmede sen itme hicâb
Kalmaz çü tehî merdüm-i sahip himmet
Seyreyle ki âhır nice olur fethil bab

Mef'ûlû Mefâilü Mefâilü Feul

25- Acemaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede)

An hâce-i hoş likâ çi dâred
Bâ yâr-ı merâ behâ çi dâred

Ez rahmeti Şemstüdin-i Tebrîz
Her sîne cüdâ cüdâ çi dâred

Mef'ûlû Mefâilün Feülün

Rubâî

Yâ Rab zi günâh-ı zişt-i hod münfailem
Ez kavî-i bed ü filî bed ü hod hacilem
Feyzi bedidem zi âlemü kudsi beris
Tâ mâhiv şevêd hayali batıl zi dîlem

Mef'ûlû Mefâilün Mefâilü Feul

26- Bûselik Âyîn-i Şerîfi (Bolâhenk Nuri Bey)

Îmrûz nigârest ü semâ ast ü surâhî
Yek sâki serâ mest ü yeki cem'i mübâhî

Cüz şahid ü cüz bâde nehâhem ü çü îmrûz
Rindim ü nedârîm ü ser-i zühd ü selâhî

Mef'ûlû Mefâilü Mefâilü Feülün

Rubâî

Ey sâki-i aşk hîz ü pîş ar şerâb
 Vey mutrib-i can zi lutf bûnvâz rebâb
 Bûnyad-ı neşat râ hemî kûn mâmur
 Tâ gerded esas-ı ömr ezin seyl harâb

Mef'ûlü Mefâilün Mefâilün Fa'

27- Karcıgar Âyîn-i Şerîfi (Bolâhenk Nuri Bey)

İmrûz semâest ü müdâmet ü sekâyî
 Gerdân şûde ber cem'i kadehhây-i atâyî

Fermân-ı sekallah residedest binûşîd
 İn ten heme cân şevk ü zi ihvân-i sefâyî

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün

Rubâî

Ey sâki-i aşk hîz ü pîş ar şerâb
 Vey mutrib-i can zi lutf bûnvâz rebâb
 Bûnyad-ı neşat râ hemî kûn mâmur
 Tâ gerded esas-ı ömr ezin seyl harâb

Mef'ûlü Mefâilün Mefâilün Fa'

28- Neveser Âyîn-i Şerîfi (Rıfat Bey)

İn hâk-i talebkâr-i Hüdâyîd Hüdâyîd
 Hâcet be taleb nîst, şumâyîd şumâyîd

Harfen dü kelâmîd ü hurûf -i dü kitâbîd
 Cibrîl-i Burâkîd ü resûl-i ân Hüdâyîd

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün

Der hâne-i hud yâftem ez şâh nişânî
 Engüşteri la'l ü kemer-i hâsse-i kânî

Dûş âmede bûdest ü merâ hâb bebürde
 An şâh-i dilârâm ü an mahrem-i cânî

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün

Ey dil bu yeter iki cihânda sana iz'ân
 Birdir bir, iki olmaya yok bilmiş ol imkân

Hak söyleyicek sende, senin ortada nen var?
 Âlemde hemen "ben" didiğindir sana noksan

Sa'yeyle, rızâ gözle, ko ıtlâk ile kaydı
Âlemde semâ'î, bu yeter sâlike irfân

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün

29- Bayâtîbûselik Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi)

Der halka-i uşşâk benâ geh haber üftâd
Kez baht yeki mah rûh-i hûb der üftâd

Güftend zi Şemselhak-ı Tebrîz çi dîdîd
Guftim kez an nûr bemâ in nazar üftâd

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün

Men dem nezenem lîk demî nahnü nefahmâ
Der men bidemed nâle resed tâ bestüreyyâ

În nây-i tenem çü bibürîd ü tirâşîd
Ez sûy-i neyistân-ı âdem azze tealâ

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün

30- Dilkeşîde Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)

Mâ âyine-î cemâl-i yârim
Nâzır becemâl-i an nigârim

Mustağrak-i hüsneş an çünânîm
Pervâ-yı cihân-ı cân nedârim

Mef'ûlü Mefâilün Feûlün

31- Bûselikaşîrân Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)

Rubâî

Her rûz benev ber âyed in dilber-i aşk
Der gerdem-i mâ der efkened defter-i aşk
În hâr-ı ez'an nihâd hak ber der-i aşk
Tâ dûr şevd her ki nedâred ser-i aşk

Mef'ûlü Mefâilün Mefâilü Feul

Rubâî

Ey maksad-ı âşıkîn olan Mevlânâ
Vey neş'e-i mûminîn olan Mevlânâ
Bîçâreleriz hâlimize rahmeyle
Bîçârelere muîn olan Mevlânâ

Mef'ûlü Mefâilün Mefâilün Fa'

32- Rûy-i Irâk Âyîn-i Şerîfi (Ahmet Avni Konuk)

Mâ mest ü harab ez mey-i mâşuk u elestim
Zan mest-i elestim ki mâşuk perestim

Rûmî beser-i râh-ı melâmet şûd u binişest
Ey halk bidânid ki mâ âşık u mestim

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Sultân-ı rûsûl şeh-i ârefnâk
Hâdî-i sübûl delil-i süllâk

Der hakk-ı tû güft hak tealâ
Levlâke lemâ halâktûl eflâk

Mef'ûlû Mefâilûn Feûlûn

33- Yegâh Âyîn-i Şerîfi (Rauf Yekta Bey)

Rubâî

Ey nâme-i nây-i kibriyâ Mevlânâ
Sûz-i dil-i ihvan-ı safâ Mevlânâ
Maksûd bize nây ü nevâdan sensin
Âvâze-i hâk bank-i Hudâ Mevlânâ

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilûn Fa'

34- Sultânîyegâh Âyîn-i Şerîfi (Kâzım Uz)

Ez firkat-i mihr-î ruhat ey Şemi dilârâ
Lâ asbiru men şevkike leylen ve nehârâ

Cânem be leb âmed zi temennây-i vuslat
Yâ fevze men üstûtane daren leke câre

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Rubâî

Billâhi aleyke yâ nesîme sahari
Ger be şeribam yar-i men mi güzari
Belîğ litahiyyeti vekul kameri
Men hâk şudem zi hicr-i tû bi haberi

Mef'ûlû Mefâilûn Mefâilû Feul

Mevlevîhânelerin faaliyette olduğu dönemde bestelenmiş 43 âyîn-i şerîfin 3. Selâmlarının Yürük Semâî bölümlerinde mısraları son “Tek” lerden giren güftelerin vezinleri, en fazla rağbetle kullanılmış olan vezinlerden en az rağbetle kullanılmış vezinlere doğru sıralama esas alınarak; bağlı bulundukları arûz bahirleri, kullanılma sayıları ve oranları ile birlikte Tablo 5.2’de verilmiştir. Âyînlerin 3. Selâmlarının Yürük Semâî bölümlerinde aynı olan güfteler, tablodaki vezinlerin kullanılma sayıları ve oranları hesabına tek güfte olarak dâhil edilmiştir.

Tablo 5.2: Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş 43 Âyîn-i Şerîfin 3. Selâmlarının Yürük Semâî Bölümlerinde Mısraları Son “Tek” lerden Giren Güftelerin Vezinlerinin Kullanılma Sayıları ve Oranları			
Bahir	Vezin*	Kullanılma Sayısı	Kullanılma Oranı %
Hezec	Mef’ûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün	22	37
	Mef’ûlü Mefâilü Mefâilü Feul	10	17
	Mef’ûlü Mefâilün Mefâilün Fa’	8	13
	Mef’ûlü Mefâilün Feûlün	7	12
	Mef’ûlü Mefâilün Mefâilü Feul	5	8
	Mef’ûlü Mefâilü Mefâilün Fa’	2	3
	Mef’ûlü Mefâilün Mef’ûlü Mefâilün	1	2
Müzârî	Mef’ûlü Fâilâtün Mef’ûlü Fâilâtün	1	2
	Mef’ûlü Fâilâtü Mefâilü Fâilün	1	2
Müctess	Mefâilün Feilâtün Mefâilün Feilün	1	2
Recez	Müstef’ilün Müstef’ilün Müstef’ilün Fe’ül	1	2

* Sözkonusu vezinlerin bağlı bulundukları bahirler için bkz. Ali-Şîr Nevâyî, *a.g.e.*, s.49-164.

Kaynak: İstanbul Konservatuarı, “a.g.e.”, s.262-973’deki âyîn-i şerîf güfteleri esas alınarak hazırlanmıştır. Vezin sütununun hazırlanmasında, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fars Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi Prof. Dr. A. Naci Tokmak’ın büyük katkıları olmuştur.

Tablo 5.2’nin incelenmesinde; âyînlerin 3. Selâmlarında, mısraları usûlün son “Tek” lerinden giren güftelerde kullanılan Yürük Semâî usûlünün en çok Hezec bahrine giren “Mef’ûlü” âilesi kalıplarıyla uyum sağladığı görülmektedir. Sadece iki âyînde bu uygulamanın yapıldığı güftelerin vezinleri Müzârî bahrine girmektedir. Ancak, bu vezinler de yine “Mef’ûlü” ile başlamaktadır. Diğer bir âyînin güftesi, Müctess bahrine giren ve “Mefâilün” ile başlayan bir vezinde olup, bir diğer âyînin güftesi ise Recez bahrine giren ve “Müstef’ilün” ile başlayan vezindedir. Bu durumda, inceleme konumuz içerisindeki Yürük Semâî usûlünün “Mef’ûlü” kalıplarıyla uyumlu olduğu görülmektedir.

Tesbit edilen bu husus, Yürük Semâî usûlündeki güftelerinden hiçbirisi, usûlün son “Tek” inden başlamayan diğer âyîn-i şerîflerle karşılaştırılmıştır. Bu sebeple,

Segâh (Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi), Bestenigâr (Bursalı Sâdık Efendi), Şedarabân (Mustafa Nakşî Dede) ve Müsteâr (Zekâî Dedezâde Ahmet Efendi) Âyîn-i Şerîfleri de vezin yönüyle incelenmiştir. Bu âyînlerden yalnız Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi'nin 3. Selâmında "Mef'ûlü" kalıplarıyla yazılmış beyit bulunmamaktadır. Diğer 3 âyînin 3. Selâmlarının Yürük Semâî bölümlerinde, Hezec bahrine giren "Mef'ûlü" kalıplarıyla yazılmış beyitler, aşağıda gösterildiği şekilde tesbit edilmiştir:

1- Segâh Âyîn-i Şerîfi (Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi)

Rubâî

Ey aşk-ı tû bigriste serâpâ-yî dilem
Vey vasl-ı ruhest geşte temennâ-yî dilem
Ger dâd-ı dil-i suhte-i men nedehe
Ey vay dilem, vay dilem, vay dilem

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feul

Rubâî

Ey geşte fedâ-yî tû serâpâ-yî dilem
Şud zûlf-i çû hindû-yî tû me'va-yî dilem
Ger hindû-yî zûlf-i tû dilem vanedehe
Ey vay dilem, vay dilem, vay dilem

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feul

Rubâî

Her âh ki ez derd-i dilem mîşinevî
Ez âh-i dilem gerd-i gilem mîşinevî
Ger gûş be hal-i dil-i men baz kûnî
Daim zi dilem hal-i dilem mîşinevî

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feul

Rubâî

Be aşk-i tû bigstüste serâpâ-yî dilem
Nâmed zi cihan derd ü nikufâl-i dilem
Ey can u dilem, bepürs ahval-i dilem
Hâl-i dil-i kes mebad çün hal-i dilem

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feul

Rubâî

Tâ ez ser-i kûy-i tû temâmost merâ
Der sâgar-i dîde hûn müdâmost merâ

Ez vasl ü firâk-i tû kûnûn azadem
Ez tû gam-i aşk-i tû temânest merâ

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feul

2- Şedarabân Âyîn-i Şerîfi (Mustafa Nakşî Dede)

Rubâî

Mânestü harab ez peyi mâşuk elestim
Mânestü elestim çü mâşuk perestim
Mestânı harâbım bigu pîri harabat
Tâ bâde biyârend ki mâ âşıkı mestim

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feul

3- Müsteâr Âyîn-i Şerîfi (Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet Efendi)

Rubâî

Ez evveli îmrûz harifan-ı harabat
Mihmânı tû end ey şehî sultan-ı harabat
İmrûz çiruzest bigû ruz-i saadet
Vin kible-i dil çişt bigû can-ı harabat

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feul

Ayrıca, Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyîn-i Şerîfi'nde "Kad eşrekati'd" sözleriyle başlayan iki beyitte mısralar, usûlün son "Tek" inden girmiş, ancak, aynı âyînin aşağıda gösterilen iki beyiti "Mef'ûlü" âilesi kalıbında olmasına rağmen mısralar, usûlün son "Tek" inden girmemiştir:

An sorh kabâyî ki çü meh par berâmed
İmsal derin hırka-yi zengâr berâmed

Şemsu'l-Hakk-ı Tebrîzî resîdest, megûyîd
Kez çerh-i safâ an meh-i envâr berâmed

Mef'ûlü Mefâilü Mefâilü Feülün

Nâyî Osman Dede'nin Uşşâk Âyîn-i Şerîfi'nde ise yine "Mef'ûlü" âilesi kalıbında olan üç beyitte 1. mısralar usûl başından, 2. mısralar ise usûlün son "Tek" inden başlamaktadır:

Der kûy-i harâbât merâ aşk keşan kerd
An dilber-i ayyâr merâ dîd nişân kerd

Men der pey-i an dilber-i ayyâr bîreftem
 Ū rûy-i hod an lahza zi men bâz nihân kerd

Sultân Arefnâk bûdeş mahrem-i esrâr
 Tâ sırr-ı tecellî-i ezel cümle beyân kerd

Mef'ûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn

Âyînlerin 3. Selâmlarında kullanılan Yürük Semâî usûlünün arûz vezni ile münâsebetinin tam mânâsıyla ortaya konulabilmesi için 3. Selâmlarda Yürük Semâî usûlündeki bütün güftelerin vezinlerinin bulunarak, neticelerine göre bir değerlendirme yapılması en sağlıklı yoldur. Hattâ, ideal olan âyînlerin tamamının bütün bölümlerinde usûl-vezin münâsebetinin incelenmesidir. Ancak, âyînlerin güfteleri her iki kaynakta da çok hatâlı olup, öncelikle Farsça olan bu güftelerin kaynaklarından asıllarının tesbit edilip, daha sonra vezinlerinin bulunması ve değerlendirilmesi gerekir ki, bu başlıbaşına bir çalışma konusudur. Kısmî bir araştırma da olsa, çalışmamızdan şu neticeler çıkarılabilir:

Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarının Yürük Semâî bölümlerinde, mısraları usûlün son “Tek” lerinden başlayan güftelerde kullanılan Yürük Semâî usûlü, Hezec bahrine giren “Mef'ûlû” âilesi kalıplarıyla uyum sağlamaktadır. Ancak, az sayıda da olsa, bazı âyînlerin Yürük Semâî bölümlerinde güfteler, yine Hezec bahrine giren “Mef'ûlû” âilesi kalıplarında olmalarına rağmen mısralara usûlün son “Tek” inden girilmemektedir. Bazı âyînlerde ise aynı vezindeki güftelerin bir kısmında usûlün son “Tek” inden girilip, bir kısmında girilmemektedir. Ayrıca; iki kaynakta bu konuda farklılıklar da mevcuttur. Bütün bunlar gözönünde tutulduğunda, bu uygulamanın vezinden kaynaklanan bir mecburiyet olmadığı sonucuna varılmaktadır. Fakat, âyînlerin çoğunda yapılan bu uygulamanın 3. Selâmın taşıdığı mânâyâ paralel olarak, Yürük Semâî bölümündeki melodi akışına ve icrâ tarzına son derece uygun düştüğü görülmektedir.

3. Selâm, semâ açısından tasavvufî duyguların en yoğun yaşandığı, ilâhî varlığa kavuşmanın hedeflendiği en uzun ve en coşkulu selâmdır. Bu selâmın “Ey ki hezâr” sözleriyle başlayan Yürük Semâî bölümünde her saz terennümünden sonra müziğin temposuyla birlikte coşku da gittikçe artmakta, artan bu tempo ve coşku semâ'yı da etkilemektedir. İşte, 3. Selâm atmosferinin yarattığı bu heyecan ve coşku, icrâyı monotonluktan kurtaran zemini hazırlamaktadır. Bu selâmda müziğin ve

semâ'nın temposunun giderek artması, melodik yapının son derece akıcı ve coşkulu olmasının yanısıra, zaman zaman bazı güftelerde mısralara usûlün son “Tek” inden girilmesi, bu heyecan ve coşkunun daha da artmasına yardımcı olmaktadır.

Âyîn-i şerîflerdeki bu uygulamanın, dergâh hayatı yaşamış, semâ'yı bütün mânâları ile bilen bestekârlar tarafından o mânâlar doğrultusunda özellikle bestelerine yansıtılmış olması son derece doğaldır. Ayrıca, bu uygulamanın bestede yazılı olmayan hâllerde bile 3. Selâmın coşkusuna ve heyecanına kendini kaptıran mutrib heyetindekilerin duygularını, heyecanlarını ve coşkularını açığa vurdukları icrâ tarzlarından kaynaklanan bir durum olması da ihtimal dâhilinde görülmektedir.



BÖLÜM 6

GÜNÜMÜZ KUDÜMZENLERİNE, ÂYÎNHANLARINA, ÂYÎN-İ ŞERÎF BESTEKÂRLARINA VE SEMÂZENLERİNE UYGULANAN ANKET

6.1. ANKET YÖNTEMİ

Ankette bilgi toplama yöntemi uygulanmış ve sorular bu esasa göre hazırlanmıştır. Anketin amacı; üstâd kişilerin bilgi, tecrübe ve görüşlerinden istifâde edilerek, âyîn-i şerîfler konusunda bugüne kadar üzerinde durulmayan bazı hususlara açıklık getirebilmek ve kazanılacak yeni bilgilerle bilinenlere yenilerini katmaktır. Bunun yanında; konumuzla ilgili bugünkü uygulamalar, icrâ tarzları ve bakış açıları yönünden bir durum tesbiti yapılmasına imkân sağlayacak kişilerin görüşlerinin alınması da düşünüldüğünden anket sahası geniş tutulmuştur.

Anket; kudûmzenler, âyînhanlar, âyîn-i şerîf bestekârları ve semâzenler olmak üzere dört gruba uygulanmıştır. Kudûmzenler, âyînhanlar ve âyîn-i şerîf bestekârlarına yöneltilen 20 sorudan 19'u ortak olup, sadece ilk soru farklıdır. Ayrıca; âyîn-i şerîf bestekârlarına yöneltilen ikinci sorunun içinde ilâve bir soru daha vardır.

Soruların çoğu, âyînlerde kullanılan usûllerin nedenleriyle ilgilidir. Diğer birkaç soru, günümüzde karşılaşılan problemler ve bazı konularda görüşlerin alınması amacıyla hazırlanmıştır.

Kudûmzenlerden Necdet Tanlak ve âyînhanlardan Bekir Sıdkı Sezgin; aynı zamanda âyîn-i şerîf bestelemiş olduklarından ankette “Âyîn-i Şerîf Bestekârları” grubuna dâhil edilmişlerdir.

Anket uygulanan kişilerle iki ayrı görüşme yapılmış olup; âyînhanlardan Cahit Öney ile ikinci kez görüşme imkânı olamadığından, kendisine yöneltilecek bazı sorular cevapsız kalmıştır.

Usûl-semâ ilişkisi yönüyle, bugün için durum tesbiti yapmak amacıyla semâzenlere de anket uygulanmıştır. Hazırlanan 16 ortak sorunun çoğu, usûl-semâ ilişkisi hakkındadır. İlk soru, semâzenlerin semâ geçmişleriyle ilgilidir. Diğer birkaç soru ise, semâ konusundaki bugünkü uygulamalar ve bazı hususlarda görüşlerin alınması amacıyla hazırlanmıştır.

Anket soruları ve cevapları; kudûmzenler, âyînhanlar, âyîn-i şerîf bestekârları ve semâzenler sırasına göre verilmiştir. Anket cevapları sıralamasında kudûmzenler, âyînhanlar ve semâzenler için Mevlevî mukabelelerine katılmaya başladıkları tarih itibarıyla kıdem; âyîn-i şerîf bestekârları için isim alfabetik sırası esas alınmıştır.

Ankette 1. sorudan başlanarak önce soru; ardından o soruya verilen cevaplar belirtilmiştir. Yazılı olarak alınan anket cevaplarından istifade edilebilecek birçok hususun bulunduğu gözönünde tutularak, cevapların tamamına aynen cevap verildiği şekliyle bölüm içinde yer verilmiştir.

Kudûmzenler, âyînhanlar ve âyîn-i şerîf bestekârlarının soruları ortak olduğu için bu üç grubun soruları ve cevapları aynı başlık altında verilmiştir. Ancak; sözkonusu gruplara yöneltilen 1. sorular tamamen; ayrıca, âyîn-i şerîf bestekârlarına yöneltilen 2. soru ise kısmen farklı olduğu için anket cevapları sırasını korumak düşüncesiyle bu sorular peşpeşe verilip, daha sonra cevaplarına geçilmiştir.

Anket sorularına verilen cevaplar değerlendirilerek, tesbit edilen ortak ve farklı görüşler belirtilmiştir.

Anket uygulanan günümüz kudûmzenleri,¹⁴¹ âyînhanları, âyîn-i şerîf bestekârları ve semâzenlerinin bu gruplandırma sırasına göre ad soyadları, doğum tarihleri, dâhil oldukları grub ve meslekî durumları Tablo 6.1’de verilmiştir.

¹⁴¹ Günümüz kudûmzenlerinden Kâni Karaca, Nezih Uzel ve Fahrettin Yarkin’a da müracaat edilmişse de, kendileri işlerinin yoğunluğu nedeniyle anketimize katılamamışlardır.

Tablo 6.1: Anket Uygulanan Günümüz Kudümzenleri, Âyınhanları, Âyın-i Şerîf Bestekârları ve Semâzenleri ile İlgili Genel Bilgiler

Adı ve Soyadı*	Grubu	Doğum Tarihi	Meslekî Durumu
Cahit Gözkân	K	1911	Ud hocası, kudümzen, tüccar emeklisi.
Vahit Anadolu	K	1951	İstanbul Radyosu ritm sanatçısı, Mevlânâ Kültür ve Sanat Vakfı Semâ Heyeti kudümzenbaşısı, Emin Ogan Üsküdar Musiki Cemiyeti hocası.
Mehmet Özturun	K	1963	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu ritm sanatçısı.
Osman Acar	K	1962	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu ritm sanatçısı.
Nail Kesova	Â	1936	Türk Kültürü ve Musikisi Derneği Galata Mevlevî Musikisi ve Semâ Topluluğu postnişini, şâir, yazar, ebru sanatçısı, bestekâr, ekonomist.
Tuğrul İnancer	Â	1946	K.B. İstanbul Devlet Tarihî Türk Müziği Topluluğu'nda sanatçı müdür ve postnişin, kudümzen, bendirzen, hoca, araştırmacı yazar.
Ahmet Özhan	Â	1950	Türk Klâsik ve Tasavvuf Mûsikisi solisti, K.B. İstanbul Devlet Tarihî Türk Müziği Topluluğu genel yönetmeni.
Cahit Atasoy	Â	1926	İTÜ TMDK öğretim üyesi, bestekâr.
Cahit Öney	Â	1926	Araştırmacı yazar, şâir, bestekâr, tıp doktorluğundan emekli.
Timuçin Çevikoğlu	Â	1965	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu genel yönetmen yardımcısı, Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuarı öğretim görevlisi.
Alâeddin Yavaşca	ÂB	1926	Devlet sanatçısı, bestekâr, Klâsik Türk Mûsikisi ses icracısı, İstanbul Radyosu Klâsik Türk Mûsikisi Erkekler Korosu şefi, TRT Genel Müdürlüğü İstanbul Repertuar Kurulu Başkanı, İTÜ TMDK öğretim üyesi, tıp doktoru, araştırmacı yazar.
Bekir Sıdkı Sezgin	ÂB	1936	Klâsik Türk Mûsikisi solisti, İTÜ TMDK öğretim görevlisi, bestekâr, araştırmacı yazar, İstanbul Radyosu solist sanatçılığı ve Küçük Koro şefliğinden emekli.
Cinuçen Tanrıkorur	ÂB	1938	Bestekâr, ses ve ud icracısı, K.B.'nda solist sanatçı, hoca, araştırmacı yazar.
Cüneyd Kosal	ÂB	1931	Kanun icracısı, bestekâr, şâir, araştırmacı, İstanbul Radyosu saz sanatçılığı ve K.B. İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu genel yönetmen yardımcılığından emekli.
Doğan Ergin	ÂB	1941	İstanbul Radyosu saz (ney) sanatçısı ve Türk Tasavvuf Mûsikisi Topluluğu şefi, Mevlânâ Kültür ve Sanat Vakfı İstanbul Türk Klâsik ve Tasavvuf Mûsikisi Topluluğu neyzenbaşısı ve sanat mümessili, bestekâr, şâir.
Fatih Salgar	ÂB	1954	K.B. İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu ses sanatçısı, bestekâr, araştırmacı yazar.
Fırat Kızıltuğ	ÂB	1935	K.B. İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu saz sanatçısı, bestekâr, şâir, yazar.
Hasan Esen	ÂB	1958	İstanbul Radyosu saz (kemençe) sanatçısı, bestekâr.
İrfan Doğrusöz	ÂB	1927	Tıp doktoru, "Bizim Koro" şefi, bestekâr, K.B. İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu ses sanatçılığından emekli.
Kemal Tezergil	ÂB	1926	Bestekâr, Diyanet İşleri Başkanlığı müezzinbaşılık görevinden emekli.
Mutlu Torun	ÂB	1942	Öğretim üyesi, İTÜ TMDK "Kompozisyon Bölümü" ve "Kompozisyon Anasanat Dalı" Başkanı, bestekâr, ud ve gitar icracısı, araştırmacı.
Necdet Tanlak	ÂB	1928	Kudümzenbaşı, bestekâr, bankacılıktan emekli.
Okuy Yığıtbaş	ÂB	1939	İş Mahkemesi hâkimi, bestekâr.
Sadun Aksüt	ÂB	1932	Tanbûr icracısı, İTÜ TMDK öğretim görevlisi, bestekâr, yazar, şâir.
Zeki Atkoşar	ÂB	1954	Anadolu Üniversitesi Eczacılık Fakültesi öğretim üyesi, bestekâr, araştırmacı.
Şemsi Yılmaz Susamış	S	1939	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nda semâzen sanatçı.
Mustafa Holat	S	1946	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu postnişini.
Sıtkı Çokünlü	S	1956	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nda semâzen sanatçı.
Fahri Özçakıl	S	1961	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nda semâzen sanatçı.
Abdülkadir Dikici	S	1963	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nda semâzen sanatçı.
Nuri Yılmaz	S	1957	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nda semâzen sanatçı.
Şahin Şair	S	1966	Türk Kültürü ve Musikisi Derneği Galata Mevlevî Musikisi ve Semâ Topluluğu semâzeni, serbest meslek sahibi.
Engin Kökçü	S	1956	Türk Kültürü ve Musikisi Derneği Galata Mevlevî Musikisi ve Semâ Topluluğu semâzeni, özel bir firmada finansman ve muhasebe görevlisi.
Ahmet Sami Küçük	S	1969	K.B. Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nda semâzen sanatçı.

* Kudümzenler, âyınhanlar ve semâzenler için kıdem; âyın-i şerîf bestekârları için isim alfabetik sırası esas alınmıştır.

K=Kudümzen, Â=Âyınhan, ÂB=Âyın-i şerîf bestekârı, S=Semâzen.

Kaynak: Anket uygulanan kişilerden temin edilen bilgiler esas alınarak hazırlanmıştır.

6.2. KUDÛMZENLER, ÂYÎNHANLAR VE ÂYÎN-İ ŞERÎF BESTEKÂRLARINA YÖNELTİLEN SORULAR, VERİLEN CEVAPLAR VE DEĞERLENDİRME

6.2.1. Kudûmzenler, Âyînhanlar ve Âyîn-i Şerîf Bestekârlarına Yöneltilen Sorular ve Verilen Cevaplar

Soru 1) Mevlevî mukabelelerine hangi tarihten itibaren kudûmzen olarak katıldınız? Kaç yıl devam ettiniz? Hâlen bu konuda faaliyetiniz var mı?

Soru 1) Mevlevî mukabelelerine hangi tarihten itibaren âyînhan olarak katıldınız? Kaç yıl devam ettiniz? Hâlen bu konuda faaliyetiniz var mı?

Soru 1) Âyîn-i şerîf bestelemek fikri ve arzusu sizde nasıl doğdu? Hangi amaçla ve ne zaman bunu gerçekleştirdiniz?

Cahit Gözkân: Mevlevî mukabelelerine ilk defa 1948 yılında benim hazırlayıp, çalıştırdığım küçük bir toplulukla İstanbul'da başladık. Daha sonra 1954'den 1976'ya kadar Konya'da her yıl Aralık ayında yapılan semâ törenlerine katıldım. Bu törenlerde âyîn başlamadan evvel bir gösteri kabilinden tek olarak rebab çalıp, semâ esnasında da kudûm çalarak âyîn-i şerîf okuyordum. O tarihlerde mutrib heyeti İstanbul'dan Konya'ya giderdi ve o heyetin âyînhan grubunun âyîn-i şerîf meşkini İstanbul'da ben hazırlardım, Konya'da icrâ ederdik. 1976'dan sonra Konya'ya gitmedim ve Konya da kendi imkânlarıyla bu işi devam ettirdi. Hâlen bu konuda faaliyetim yok. Ancak, kendi evimde belirli günlerde Türk mûsikîsi çalışmalarını sürdürmekteyim.

Vahit Anadolu: 1970 yılında İstanbul'da yapılan Mevlevî mukabelelerine kudûmzen olarak katıldım. Bugüne kadar aralıksız devam ettim (1985 yılından itibaren kudûmzenbaşı olarak). İstanbul, Konya ve yurt dışındaki birçok Mevlevî mukabelelerine katıldım. 1990 yılında kurulan Mevlânâ Kültür ve Sanat Vakfı'nın Semâ Heyeti'nde hâlen kudûmzenbaşı olarak faaliyete devam ediyorum.

Mehmet Öztoran: Konya'da yapılan Mevlevî mukabelelerine ilk olarak 1979 yılında âyînhan olarak katıldım. Sonraki senelerde neyzen olarak, daha sonraları ise kudûmzen olarak aralıksız bugüne kadar katıldım. 1991 yılında Kültür Bakanlığı'na bağlı Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu oluşturuldu. Kudûmzen olarak müracaatım kabul edilip, imtihanlarda başarı göstererek, göreve resmen başlamış oldum. Hâlen kudûmzenbaşı olarak bu göreve devam etmekteyim.

Osman Acar: 1991 yılında Kültür Bakanlığı Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'na kadrolu ritm sanatçısı olarak katılmam suretiyle Mevlevî mukabelelerine iştirak etmeye başladım. Hâlen bu görevi sürdürmekteyim.

Nail Kesova: Mevlevî mukabelelerine 1965 yılından itibaren katılmaktayım. Hâlen Türk Kültürü ve Musikisi Derneği Galata Mevlevî Musikisi ve Semâ Topluluğu'nun postnişiniyim.

Tuğrul İnancı: Tasavvuf mûsikîsine yöneldiğim yıllarda, merhûm rebabî Sabahattin Volkan'ın ev derslerine devam edip, ilâhîler ve âyinler meşk ederken, âyinlerin ilhamıyla Konya'ya gidip, Hz. Mevlânâ'yı ziyaret ettim. Çok sık olan bu ziyaretlerimden birinde merhûm Süleyman Hayâtî Dede Efendi ile tanışıp, kendisine kapıldım. 1972 yılından beri her Aralık ayında ve çok çeşitli vesilelerle Konya'ya gitmekteyim. Merhûm Süleyman Dede, beni merhûm Hacı Muzaffer Özak Efendi Hazretleri'ne takdim ve emanet buyurdu. 1974 Nisan'ından itibaren Hacı Muzaffer Özak Efendi başta olmak üzere şimdi çoğu merhûm olan Hüseyin Sebilci, Albay Selâhattin Güner, Hopçuzâde Şeyh Şakir Çetiner, Selâhattin Demirtaş, Hâfız Hüseyin Tolon, Hâfız Sâmî'nin yeğeni Zâkirbaşı Necati Soydanses ve Efendim Sefer Dal gibi muhterem zatlardan pek çok şey öğrenmeye gayret ettim ve etmekteyim.

Hukuk fakültesini bitirip, avukatlık stajımı tamamladıktan sonra, bazı şirketlerde hukuk müşavirliği ve iş hukuku avukatlığı yaptım. Bir yandan da mûsikîyi hiç ihmal etmeyerek, önceleri sadece Mevlevîlik, daha sonra ise tasavvuf kültürüyle meşgul oldum. Merhûm Ahmet Bican Kasaboğlu Dede'den semâ çıkardım. İstanbul'daki bazı semâ törenlerine âyınhan olarak katılmakta iken, Cinuçen Tanrıkorur'un Bayâtîarabân Âyîn-i Şerîfî'nin icrâ edileceği sebebiyle, kendisinin ısrarı üzerine 1980 yılı Aralık ayında âyınhan ve bendirzen olarak katıldığım Konya semâ törenlerine yıllarca devam ettim.

1980 yılından sonra Doğan Ergin, Cüneyd Kosal, Abdi Coşkun, Nihat Doğu ve Vahit Anadolu'nun çekirdeğini oluşturduğu mutrib heyeti ile Yunanistan, İsviçre, Almanya, İtalya, Tunus, İspanya, Cezayir ve Japonya'da âyınhan olarak görev yaptım. Ahmet Özhan'ın "Güldeste" isimli seri konserlerinde ve İstanbul Festivali Konserlerinde kudûm veya bendir çaldım. İstanbul Radyosu Tasavvuf Müziği Korosu'nda bulundum. 1978-1984 yılları arasında 9 defa gittiğim Amerika'da verilen sayısız Tasavvuf mûsikîsi konserlerinde görev yaptım. Tarih Vakfı'nın çıkardığı İslâm Ansiklopedisi'ne tarikatlerin mûsikîleri ile ilgili bazı maddeler yazdım.

Bütün tasavvuf ekolleri, kültürleri ve özellikle mûsikîsi başta olmak üzere, Mevlevî kültürü ile ilgilenme ve yeni şeyler öğrenme gayretim devam etmektedir. Birçok semâzenin yetiştiği, ayrıca, meraklıların istifâdesine açık olan Tasavvuf Mûsikîsi ve Folklor derslerinin verildiği Türk Tasavvuf Vakfı'ndaki çalışmalarımı sürdürmekteyim. Hâlen, 1991 Eylül ayında atandığım Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Tarihî Türk Müziği Topluluğu'nda sanatçı müdür olarak görev yapmaktayım.

Ahmet Özhan: 1980 yılından itibaren Konya'da yapılan Mevlevî mukabelelerine âyınhan olarak katıldım. Bu tarih itibariyle yurt içi ve yurt dışında yapılan birçok Mevlevî mukabelelerine katılmaktayım. 1991 yılında kurulan ve sanat yönetmenliğini yaptığım Kültür Bakanlığı İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu ile Klâsik Türk Müziği, Tasavvuf Müziği ve Mehter Müziği icrâ etmekteyiz. Tasavvuf Müziği olarak âyîn-i şerîfler de programlarımıza dâhildir. Ancak, topluluğumuz âyîn-i şerîfleri hiçbir zaman konser şeklinde icrâ etmez. Bizim âyîn icrâmız semâ ile birlikte ve başından sonuna kadar bütün kurallarıyla "mukabele" şeklinde olur. Yurt içinde birçok şehirde yaptığımız Mevlevî mukabelelerini yurt

dışında da dâvet üzerine Almanya, İsveç, Danimarka ve İtalya'da gerçekleştirdik.

Topluluğumuz ile geleneksel özellikler çerçevesinde olmak kaydıyla, günümüzde bestelenen âyîn-i şerîfleri de icrâ etmekteyiz. En son günümüz bestekârlarından Cüneyd Kosal'ın Nişâbûr Âyîn-i Şerîfi'ni icrâ ettik.

Doç. Cahit Atasoy: Mevlevî mukabelesi, mâlûm olduğu üzere aslında Mevlevî semâî'na denir. Âyînhan olarak, işte böyle bir semâ'ya katılmam, hattâ mutrib heyetinde başı çekerek yer almam; Ahmet Bican Kasaboğlu'nun postnişinliğini yaptığı ve Şeyh Hüseyn Fahreddin Dede'nin Acemaşîrân Âyîni'ni "Galata Mevlevîhânesi"nde icrâ ettiğimiz 1983 yılına rastlar. Bununla birlikte 1950 yılından itibaren hemen hemen bütün âyînleri geçmiş bulunuyorum. Âyînlerle ilk temasım ise, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın daha önceleri seri hâlinde yayınlamış olduğu fasikülleri 1940 yıllarında edinip, kütüphâneme mâl etmemle başlamıştır. 1974 yılından bugüne kadar da yalnız Ramazanlarda ve çok sıcak yaz günlerinde ara vermek suretiyle haftada bir kere olmak üzere, Cuma geceleri, bu işlerin pîri olan Necdet Tanlak arkadaşımızın evinin çatı katında eskilerin âyînlerinin yanı sıra bu arada bilhassa yirminci yüzyılın ikinci yarısında yapılagelmiş âyînlerin hemen hemen tamamını geçmiş bulunuyoruz.

Âyîn-i şerîf bestelemek arzusu ve fikri, kompozisyonla uğraşmam dolayısıyla, her zaman içimde canlılığını muhafaza etmiştir. Bu yolda başlamış olup, henüz bitiremediğim veya bitmiş olup da üzerinde durduğum âyînlerim vardır. Âyîn yapmak hevesi ve amacı bende Mevlânâ sevgisinden ve bir bestekârın aynı zamanda dinî ve lâdinî her formda eser yapması anlayışından kaynaklanmaktadır.

Dr. Cahit Öney: Mevlevî mukabelesine âyînhan olarak 12 yıl kadar önce Galata Mevlevîhânesi'nde Acemaşîrân Âyîn-i Şerîfi ile katıldım. Daha önceleri Kudûmzenbaşı Necdet Tanlak'ın evinde ve ayrıca Fatih Amcazâde Medresesi'nde (Mustafa Cahit Atasoy Topluluğu olarak) âyîn-i şerîf meşk ederdik. Ziyâretlerinden birinde, Amcazâde'de, Semâzenbaşı Ahmet Bican Kasaboğlu Dede (1920 Burdur - 22.10.1992 İstanbul) bizleri dinleyip, semâzenleriyle birlikte Galata Mevlevîhânesi'nde mukabeleye katılmıştık. Daha sonra, Libya Dostluk Derneği'nde, mutrib heyeti olarak Nihâvend Âyîn-i Şerîfi'ni takdîm etmiştik. Hâlen ve zaman zaman Necdet Tanlak'ın meşklerine katılıyorum ve Musiki Mecmuası'na (bu konularda da) yazıyorum.

Timuçin Çevikoğlu: 1986 yılında Kültür Bakanlığı'nın sınavını kazanarak, Ankara Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunda sanatçı olarak göreve başladım. Bu topluluğun konserlerinde neyzen, kudûmzen ve ses sanatçısı olarak bulundum. Türk Tasavvuf müziğine olan yakınlığımdan dolayı 1991 yılında Kültür Bakanlığı Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'na tâyîn istedim. O tarihten bu yana bu toplulukta âyînhan olarak görev yapmakta, 1993 yılından itibaren ise ayrıca topluluğun genel yönetmen yardımcılığını da sürdürmekteyim.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Mevlevîlik, bana yabancı olmayan bir İslâmî düşünce tarzıdır. Âyîn-i şerîf ise, Türk mûsikîsinin önde gelen büyük formlarından olması dolayısıyla dâima ilgimi çekmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin: 1991 senesinde Fransa'nın Scharl de Vill Mesir şehrinde yapılan bir Mevlevî âyîni icrâsında vazife almıştım. O gece

yapılan âyîni müteakib Fransız dinleyiciler tarafından çok büyük bir tezâhürat gördük ve âyîn sonunda yanımıza gelerek, bizlerle Mevlevî âyîni mûsikîsi hakkında görüşmeler yaparak bilgi aldılar. İçlerinden bir tanesi bana hitâben “Siz âyînin sonunda Kur’ân-ı Kerîm okudunuz. Bu hâle göre, dinî mûsikîyi iyi biliyor olmalısınız. Şahsen sizin bu formda bestelediğiniz bir eser var mı?” sualini sordu. Bunun üzerine “Âyîn mûsikîsi yapmak çok büyük bir iddia ve cesaret işidir. Şahsen kendimi buna lâîk bulmuyorum” diye cevapladım. Ama içime de bir kıvılcım düştü. İşte bunu müteakib, İstanbul’a döndüğümüz günlerin hemen akabinde elimde bulunan Tâhîrî’l Mevlevî’nin Mesnevî şerhini karıştırmaya başladım. Neticede, bana son derece tesir eden bir bölümün güftelerini alarak, bir âyîn bestelemeye niyet ettim. Fakat, hangi makamda yapacağıma bir türlü karar veremiyordum. Nihayet, bir gece sabaha karşı saat 03.00 civarında uykumdan Muhayyersünbûle makamını terennüm ederek, fırladım uyandım. Bunu mânevî bir işâret gibi telâkkî ederek, bu makamda âyîni bestelemeye koyuldum. 3-4 aylık bir çalışma neticesinde Muhayyersünbûle Âyîni ortaya çıktı.

Cinuçen Tanrıkorur: Konya Turizm Derneği tarafından 1979 yılında açılan Mevlevî Âyîni Beste Yarışması’na katılmak amacıyla Bayâtîarabân Âyîn-i Şerîfî’ni (Peşrevini 1 saatte, Selâmlarını, Son Peşrev ve Son Yürük Semâî’sini 2 günde olmak üzere toplam 3 günde) besteledim. Diğer bazı yarışmacı arkadaşlar gibi, bana da âyînin nutk-u şerîfini yarışma jürisi başkanı merhûm Sadeddin Heper Hoca göndermişti. Âyîn güftesini bazan aynı vezinde olmak üzere (mânâsını anlamak amacıyla) Türkçe’ye nazmen çevirmemde Fars dili uzmanları Prof.Dr.Meserret ve Ali Haydar Dirîöz âilesinin büyük yardımı oldu.

Ben daha önce âyîn değil, en küçük dinî form olan bir ilâhî dahi bestelememiştım. Yâni, dinî mûsikî bestekârlığı konusunda, makam, seyir ve form bilgim dışında bir tecrübem yoktu. Bu yüzden 1979 Ramazanında 3 gün içinde yazdığım ve birincilik ödülüne lâîk görülen bu âyîn-i şerîfin, Hz. Mevlânâ’nın bir himmet-i pîrânesi olduğuna inanıyorum. “Artık sâhib-i âyîn de oldunuz” diyenlere cevabım, işte bu sebeple “Hayır, ben sâhib-i âyîn değil, kâtib-i âyînim” olmuştur.

Bu âyîn, yarışma kuralları gereğince, bir sonraki (1980) ihtifâlde, aynı yıl Paris’te düzenlenen 13. Uluslararası Büyük Sanat Yarışması’nda altın madalya birincilik ödülünü almış olması sebebiyle de, 1981’de yâni iki yıl üstüste Konya’da mukabele edildi.

Bayâtîarabân’dan sonra başka bir âyîn besteleyememenin üzüntüsü 9 yıl sonra son buldu. Bu süre zarfında topladığım güfteler 1987’de ikinci âyînim olan Evcârâ Âyîn-i Şerîfî’nin doğmasını sağladı. Bu âyîn, şu âna kadar sadece “İslâm Dünyasında Müzik Festivali” münâsebetiyle Amerika’da, 1995 Ramazanında da Kanal 7’de icrâ edildi (semâ hâriç, diğer bütün gerekleriyle).

Cüneyd Kosal: Nişâbûr âyînin bestelenmesi bir emr-i vâkîden kaynaklanmaktadır. Tasavvuf mûsikîsi eserlerini derlemek için çalıştığım vakıfta Nişâbûr olarak geçilen bir ilâhînin makamının yanlış anlaşıldığını söylediğimde “Öyleyse bir Nişâbûr ilâhî beste de görelim” dediler. Zâten o ortamda gördüğüm yakınlık ve teşviklerle 50 yaşından sonra ilâhî bestelemeye başlamıştım. Örnek olmak üzere bir ilâhî ve bir durak bestelemek cür’etini gösterdim. Bir müddet sonra bu defa değerli kardeşim Tuğrul İnançer’in tertiplelediği bir güfteyi Nişâbûr makamında bestelenmesi kaydıyla âyîn yapmak üzere elime tutuşturdular. Tahmin

ediyorum 1987 yılı idi. Bu ağır ve mes'uliyetli işe başlamaya gayret ettimse de Peşrevini tamamlayıp, biraz 1. Selâmdan, biraz 2. Selâmdan besteleyip kaldım. Uzun zaman bir kenarda kaldı. 1989 yılı yazında ayağımdaki bir kırık sebebiyle 20 gün kadar eve hapsediğimde tekrar başladım ve bu defa çok kısa bir sürede tamamlamak nasib oldu. 23 Eylül 1989 notasını yazıp, imzaladığım tarihtir.

Doğan Ergin: 1984 yılında Türk Tasavvuf Müsikîsi ve Folklorunu Araştırma ve Yaşatma Vakfı'nca tertiblenen seyahat esnasında Amerika'da iken, muhterem Sefer Dal Efendi tarafından, bestelemem için tarafıma verilen Yunus Emre'ye ait "İlhâm ile dün gece seyrettim Muhammed'i" mısraı ile başlayan güfteyi Ferahnâk makamında bestelemeye çalışırken, ilhamıma gelen nağmelerin Ferahnâk makamının karar vereceği Irâk perdesinde değil de, Hüseyinîşîrân perdesine doğru "Uşşâk" çeşnisi ile ısrarla yöneldiğini gördüm. Böylece karara giden melodilerin akışını değiştirmeyerek, o anda terkîbini yapmış olduğum yeni bir makamın seyrini oluşturmuş oldum ve bu makama "Ferahnâkaşîrân" adını verdim.

Makamın doğmasından hemen sonraki günlerden birinde Tuğrul İnancı ve Ahmet Özhan kardeşlerimin Hazret-i Mevlânâ'nın "Mesnevî" sinden seçerek hazırladıkları dört selâmlık Mevlevî âyînî güftesini "Makamı terkîb ve tertîb eden Neyzenbaşı Doğan Ergin'in Ferahnâkaşîrân makamındaki Mevlevî Âyîn-i Şerîfi'nin güftesidir" başlığı ile, sanki böyle bir beste varmış gibi, sürpriz yaparak bana getirmeleri ve "Bu makamdan şimdi bir Mevlevî âyînî bekleriz" demeleri, beni son derece heyecanlandırmıştı. Şükürler olsun ki, Allah'ın ve Hz. Mevlânâ'nın büyük lütûfları ile bu güfteyi 1.12.1986 tarihinde Ferahnâkaşîrân Âyîn-i Şerîfi olarak bestelemek bana nasib oldu.

Ferahnâkaşîrân Âyîn-i Şerîfi 1988 yılında İstanbul Radyosu'nda koro olarak ve Kâni Karaca'nın solist olarak okuduğu iki ayrı şekilde banda alındı. Ayrıca, yine 1988 yılında Aralık ayında Konya'da kurbanı kesilip, niyâzı yapılarak, 16. gün ve gecesinde iki defa Mutrib Heyetince icrâsı yapıldı.

Fatih Salgar: Müsikîmizin en büyük formlarından biri olan âyîn formunu, teknik ve üslûb açısından daha yakından tanımak amacını ön plâna almak düşüncesiyle besteledim.

Fırat Kızıltuğ: Konya Turizm Derneği, bir yarışma düzenlemişti. O yarışma için.

Hasan Esen: Her zaman bir âyîn bestelemek arzusundaydım. Açılan bir âyîn yarışması buna vesile oldu. 1984 yılında âyînî 15 günde tamamladım.

Dr. İrfan Doğrusöz: Devlet korosunda âyînleri meşk ederken, bu duygu bende oluştu. Âyîn bestelemeye o dönemlerde niyet ettim. Türk müziğinin bu en büyük formunda eser besteleyebilir miyim diye düşünerek, 1984-1990 yılları arasında yaptığım denemelerim netice verdi ve Mâhûr, Muhayyerstümbüle ve Segâh makamlarında üç âyîn besteledim.

Âyînlerin güftelerinin Türkçe olmasını özellikle arzu ettim ve sözlerinin anlaşılabilmesi açısından âyînlerimde tamamen Türkçeyi kullanmayı tercih ettim. Ancak, yine Mevlânâ'ya saygı olarak, onu ve onun felsefesini öven şâirlerimizin şiirlerini kullandım. Muhayyerstümbüle Âyîn-i Şerîfi'n güftesinin büyük kısmı Feyzi Halıcı Bey'in Mesnevî'den yaptığı

tercümenden alınmıştır. Aynı âyinde başka şâirlerin de şiirlerinden beyitler kullanılmıştır. Mâhûr Âyîn-i Şerîfi'nin gûftesi, yine Feyzi Halıcı'nın Mesnevî'den yaptığı tercümenden alınmış "Şah'ın Aşkı" adlı hikâyedir. Bu hikâye, koro-solo şeklinde işlenerek, değişik bir çalışmayla temsil edilmiştir. Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin adı "Mevlânâ Âyîn-i Şerîfi"dir. Çünkü, gûftesi Mevlânâ'yı ve onun felsefesini anlatan çeşitli şâirlerimizin Türkçe şiirlerinden alınmıştır. Bir özelliği de, girişte ney taksiminden sonra, Peşrev yerine Devr-i Kebîr usûlünde bir Medhal olmasıdır. Bu âyinin bazı bölümlerini çoksesli olarak besteledim. Ancak, âyîn eğer istenilirse, baştan sona 1. satırları okunmak suretiyle tek sesli de icrâ edilebilir.

Âyînlerimi, özellikle Mâhûr Âyîn-i Şerîfi'ni salt bir müzik eseri olarak icrâsını düşünerek besteledim. Bu ancak, semâ edilerek değil, o dönemin kıyafetleriyle, hikâyenin temsili şeklinde icrâ edilebilir. Hikâyenin ortalarında bir yerde dergâha girilerek, semâ'yı konu alan bir bölüm var. Semâ gösterisi, orada mümkün olabilir. Bunu, içinde yeri geldiğinde kısa bir semâ yapılan müzikal bir temsil olarak düşünebiliriz. Ama, tabî ki, başlıbaşına müzik eseri olarak, her karakter ve koro kendi bölümlerini ayrı ayrı icrâ etmek suretiyle de sunulabilir.

Segâh Âyîn-i Şerîfi'nde de gelenek dışı, farklı bir uygulama olarak, Son Peşrev ve Son Yürük Semâ'yi enstrümantal değil, sözlü olarak besteledim. 4. Selâmın devamı olarak, Son Peşrev yerine Düyek usûlünde sözlü bir bölüm, Son Yürük Semâ' yerine ise, Yürük Semâ' usûlünde sözlü bir bölüm besteleyerek âyîni bitirmeyi tercih ettim. Son bölümde, Turan Oflazoğlu'nun Mesnevî'den tercüme ettiği ve Mevlânâ'nın herkesi "Gel" diye dâvet ederek, meşhur tasavvuf duygularını dile getirdiği ifâdelerini kullanarak ve o duyguları vurgulayarak âyîni bitirmek istedim.

Kemal Tezergil: Âyîn bestelemek fikri, âyîn-i şerîfleri icrâ ederek ve icrâ sırasında o havaya bürünerek doğdu. Cahit Gözkân hocamın bana verdiği feyz, beni âyîn-i şerîf bestelemeye zorladı. Âyîn-i şerîflerimi 2 yıl önce besteledim.

Doç. Mutlu Torun: Âyîn-i şerîf bestelemek benim fikrim değildi. Kendimi o mertebede görmüyorum. Yalnız, Konya Turizm Derneği'nin bir Âyîn Beste Yarışması oldu. Rahmetli Sadeddin Heper, birgün bir sayfaya yazdığı bestelenecek olan bir âyîn gûftesi getirdi. Ben de, âyînler üzerinde incelemeler yapıp, usûl, usûl-gûfte ilişkisi, makam ve geçkiler, biçim, yapı gibi özelliklerin nasıl kullanıldığını keşfetmeye ve bugünü yaşayan biri olarak, eski ustalara saygımı kaybetmeden ne yapabileceksem onu yaptım. Yâni, çok öncelerdenberi dinî mûsikînin ve âyînlerin çok içinde değildim. Çok seviyorum ama, Mevlevî de değilim. Ayrıca, bilinmez yerlerden gelen ilhamın bu âyîni yazdığını söyleyemem. Gayet tabîidir ki, müzikle uğraşan birisi olarak, daha önceleri de gerçekten şaheser olan âyînleri büyük zevkle (kendi kendime) çalıp, söyleyip, hayran olmuştum. Yıl 1979 idi. Başladığımda, Aka Gündüz sağdı. İstanbul'da başladım. Son selâmı ve yazılması İzmir Çeşme'de tatil sırasında oldu. Bittiği sıralarda Aka Gündüz'ün rahmetli olduğunu öğrendik.

Necdet Tanlak: Beste çalışmalarım, 1950 yıllarından itibaren başlamıştır. Dinî veya lâdinî denemelerin yanında o güne göre uzun sayılabilecek nâ't-ı şerîf beste çalışmalarım da olmuştur. Dinî mûsikî hususunda feyz aldığım rahmetli hocam İzzettin Hümayi Elçioğlu'nun vefatından sonra, kendisinden sonra da bu kapının kapanmamasını teminen beraber meşk ettiğimiz arkadaşlarımızla "Nişancı Tevşih Grubu"nu kurarak meşke devam ettik. Ancak, o zamanlar elde mevcut olan ve konservatuarca

bastırılan “Mevlut Tevşihleri” kitabından istifade ile oradaki nadide eserleri arkadaşlarıma meşk etme imkânım oldu. Bu arada, yine bir tesadüf eseri konservatuar yayınlarından olan Mevlevî Âyinleri ciltlerini elde ettim.

1955’lerden itibaren Tasavvuf mûsikîsi merakı kitlesel olarak yayılmaya başladı. İlk olarak radyoda sadece enstrümantal olarak ilâhîler çalınmaya başlamıştır. Neyzen Süleyman Erguner (Dede Süleyman Bey), Cahit Gözkân, Hurşit Ungay... gibi üstadların sazlarla çaldıkları Tasavvuf mûsikîsi, her hafta en çok dinlenen programlar arasında yer almıştır.

1960 yıllarına doğru Konya’da ilk semâ gösterisi yapılmaya başlandı ve benim grubum da 1960 yılından sonra bu gösterilere katılmaya başlamıştır. Bu münâsebetle Cahit Gözkân hocanın meşki evimizde devam etmiş ve böylece âyîn-i şeriflerin yavaş yavaş zevkine varılmaya başlanmıştır. Benim arkadaşlarıma ilk geçtiğim âyîn-i şerif, Dede’nin Hüzam Âyîni’dir. Birşeyi en iyi yapabilmek için o iş üzerinde çok çalışmak icab eder. Ben de yıllarca Mevlevî âyînleri üzerinde gerek grup olarak ve gerekse münferiden bir hayli emek verdim.

1979 yılında Konya Turizm Derneği ilk Âyîn-i Şerif Beste Yarışması’nı açtı. Bu arada kıymetli arkadaşım Cahit Atasoy da âyîn bestelemem hususunda beni teşvik etmiştir. Bu teşvik, yıllardanberi kafamda proje hâlinde duran bir hususu gerçekleştirmeme sebep olmuştur. Önceleri sadece bir deneme mahiyetinde ele aldığım ve 10 gün gibi kısa bir zamanda tahakkukuna muvaffak olduğum Nev’eser Mevlevî Âyîn-i Şerifi doğmuş oldu. Önceleri amacım, sadece bir âyîn yazmanın mutluluğu idi. Bu arada, muhterem Dr. Cahit Öney’in benim âyînimi temize yazması ve beraberce icrâ ettiğimiz arkadaşların da teşviki ile âyînimi yukarda bahsettiğim yarışmaya gönderdim. 1979 yılının 17 Aralık günü yapılan yarışma sonunda benim Nev’eser Âyîni *Hazret-i Şems Ödülü*’nü kazandı. Bu belki benim beklemediğim, ama tetkik ve tasnif heyetinin bana lâyük gördüğü en büyük hediyedir. Amaç, sadece Türk mûsikîsine yapabildiysem bir hizmettir.

Okyay Yiğitbaş: Cahit Atasoy ve eşimin teşvikleriyle âyîn bestelemek arzusu bende doğdu ve 1982 yılında Ferahfezâ Âyîni besteledim. Daha sonraları Şevk u Tarab, 1. Hüzam, Bayâtî, Râst, Hüseyinî, 2. Hüzam ve Sabâ Âyîni olmak üzere 8 âyîn besteledim. Hâlen Ferahnâk makamında bir âyîn üzerinde çalışmaktayım.

Sadun Aksüt: Mevlevî mûsikîsini çok seviyorum ve Mevlevî bendesiyim. Bu yola mûsikî yoluyla da hizmet etmek arzusundayım. Hz. Mevlânâ da bana böyle bir fırsat verdi ve ben bu arzumu gerçekleştirdim. Mevlevî mûsikîsinde ilk Sâzkâr âyîn, benim âyîndir. 24.3.1979 tarihinde bestelediğim âyînim, henüz icrâ edilmedi.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Türk mûsikîsinin ne olduğunu, nasıl bir teoriye oturduğunu, ne gibi unsurlara ve eğilimlere sahip olduğunu araştırırken, pek çok kaynaktan âyîn-i şeriflerin bestelenmesi zor ve çok sanatlı eserler olduğunu görmüştüm. Bu araştırmalara başlayalı da henüz birkaç yıl olmuştu. O sıralarda küçük birkaç beste denemesine girişmiştim, ama bestecilik gibi bir uğraşta hiçbir iddiam yoktu (hâlâ da öyledir). O zamana kadar çeşitli formlarda eserleri dinlemiş, notalarını ele geçirmiş, hattâ analiz edebilmiştim. Ancak herhangi bir âyîn-i şerif dinlememişim. 1978 yılında TV’de Şeb-i Arûs ile ilgili bir programda Acemaşîrân Âyîn-i Şerifi’nden bir bölüm gösterilmişti. Nazariyat kitaplarında formun genel yapısı hakkındaki bazı bilgilerin ışığı altında,

tamamen teorik olarak, ilk duyduğum Acemaşîrân'ın etkisiyle Acemkürdî olarak bir deneme yapmaya çalıştım. İlk çatı böyle oluştu. Güfteleri de elimdeki iki âyîn-i şerîften almıştım. Ara sıra bu metin üzerinde çalışarak biraz daha âyîn-i şerîfe benzemesini sağladım. 1979 yılında Konya Turizm Derneği'nin bir Âyîn-i Şerîf Beste Yarışması açtığını gazeteden öğrenince bu eseri oraya yollamak cüretini gösterdim. Hasbelkader bu eser dereceye girdi. Ancak, teorik olarak yapılmış bu eserin gerçek bir âyîn-i şerîf ölçülerine tıpatıp uyduğunu söylemek yanlış olur. Çok ekşiğinin ve teknik hatâların olduğunu bugün kabul etmem gerekiyor. Ama bir kez ortaya çıkınca bir daha geri alamadım (Keşke imkânım olsa da geri alabilsem diye düşündüğüm çok olmuştur). Böylece Acemkürdî, o kötü hâli ile kaldı. Daha sonraki yıllarda yaptığım Sâzkâr ve Mâhûr'da ise (semâ'yı da görerek) o hatâlara düşmemeye gayret ettim.

Soru 2) Âyîn-i şerîflerin genel yapısı içinde belirli usûller kullanılmış. Yeni bestelerin de çoğunda bu geleneğin devam ettirildiğini görüyoruz. Bunun sebebi sizce nedir?

Soru 2) Âyîn-i şerîflerin genel yapısı içinde belirli usûller kullanılmış. Yeni bestelerin de çoğunda bu geleneğin devam ettirildiğini görüyoruz. Bunun sebebi sizce nedir? Âyîn bestelerken başka usûlleri kullanmayı denediniz mi?

Cahit Gözkân: An'aneye riâyet. Bir an'anedir bu. Eski bestekârlar âyîn-i şerîflerde belirli usûlleri kullanarak, belirli kuralların yerleşmesini sağlamışlar, daha sonraki bestekârlar bunu aynen devam ettirmişlerdir.

Ritmelerin, güftelerle de bağlantılı olarak insan üzerinde çok büyük tesirleri vardır. Bazı ritimler, insanda rûhâniyet ve huzur, bazıları ise canlılık ve hareket duygusu uyandırır. Âyîn-i şerîflerde her selâmın sözlerine, rûh ve mânâlarına göre ayrı bir ritmi vardır. Âyîn-i şerîflerin bölümlerinde, o bölümlerin taşıdıkları mânâlara göre en uygun olan ritimler tesbit edilerek kullanılmış ve daha sonra bu an'ane şeklini almıştır. Bu an'ane bozulursa berbat olur.

Vahit Anadolu: Sebebi; Mevlevî âyînleri önünde hareket vardır. Müzik, hareketin müziğidir, tıpkı halk oyunları gibi. Bu hareketi sağlamak için, bunların dışındaki usûllerle âyîn bestelenemez. Zâten Tasavvuf müziği (Tekke mûsikîsi), hareket müziğidir. Önde hareket, arkada müzik vardır. Müzik, hareket içindir. Hareket, zikirdir. Bu da, tarikatten tarikate şekil olarak değişir.

Mehmet Öztoran: Mevlevî âyînleri, Türk mûsikîsinin en uzun formudur ve geçmişten bugüne çoğunlukla güfteleri Hz. Mevlânâ'ya aittir. Farsça olan bu güfteler, uyum ve âhenk yönüyle belirli usûllere kalıp itibarıyla uygun düştüğü için bu usûller kullanılmıştır. Bu mevcut usûllerin kullanımında, semâzenlerin âyîn esnasında çarklarıyla da uyumunun düşünülüğünü zannediyorum.

Osman Acar: Formun aslına sadık kalmak amacıyla olsa gerek. Her selâmın, semâzende oluşturduğu belli bir ritm var. Semâzenlerde oluşan bu belli ritm anlayışının bozulmaması için, ayrıca, Farsça güfteler arûz vezniyle yazıldığından, o usûllerin arûz vezniyle ilişkisinden dolayı da belirli usûller tercih edilmiş olabilir.

Nail Kesova: Bu belirli usûller herhalde klâsik ibda'lardır. Genellikle Farsça şiirler bestelenmiş olduğu için, usûller ile bestelenen şiirlerin yazıldığı dil arasında bir münâsebet olduğunu sanıyorum.

Tuğrul İnancer: Bütün tarikat âyînlerinde mûsikî bir gaye değil, bir vasıttır. Âyîne halâvet ve âhenk katmak, mûsikî gibi yüce bir estetik ile insanların duygularını yüceltmek ve böylece Hak yoluna dâvet etmek vasıtası. Âyîne âhenk katmak ve zâhîrî birliği sağlamak için en uygun vasıta, öncelikle tempo ve bizim mûsikîmizin çok mühim unsuru olan usûldür. Meselâ, zikir yapılmadan hep birlikte okunduğu için adına "Cumhur İlâhî" denen Tasavvuf mûsikîsi eserleri Evsat, Hafif, Devr-i Hindî gibi insanı coşturmaktan ziyâde geniş bir âhengi düşündüren usûllerle bestelenmiş, buna karşı zikrullahda sadece zâkirlerin okudukları zikir ilâhîleri Sofyan ve Düyek ile bestelenmiştir. Çünkü, buradaki fonksiyon tempodur.

Mevlevî âyînleri de bu genel kaideye dâhildir. Mutrib, âyînin bestesini icrâ etmekte iken, semâzenler her çark atışta (kendi etrafında bir tam dönüş) İsm-i Celâli (Allah) içlerinden okumaktadırlar. Semâ çıkarmadan (yâni semâ etmeyi öğrenmeden) bu hususun söz ile izâhı çok zordur. Ancak, semâ edilirken, o usûllerin en uygun usûller olduğu anlaşılır. Bilindiği gibi semâ âyîni; Pîr Âdil Çelebi (Ö.1460) ve daha sonra Pîr Hüseyn Çelebi (Ö.1666) tarafından bugün izlediğimiz hâli ile düzenlenmiştir. Asırların tatbikat süzgecinden geçtikten sonra, şekil olarak da zirveye erişmiştir. Belirli usûllerin kullanılması, en uygun o usûller olduğu içindir.

Ayrıca, mûsikînin gerek melodide, gerek usûlde, gerek semâ'da insan rûhiyâtı üzerinde somut izâhı kâbil olmayan tesirleri olduğu muhakkaktır. Mûsikî ile tedavinin de aslı bu tesirlerdir. Usûl keyfiyetinin böyle bir tesiri olmadığını kimse iddia edemez (olduğu da somut ispat edilemez ama, her somut ispatı olmayan şeyin inkârı da ne dereceye kadar doğrudur). Kuvvetle muhtemeldir ki, mûsikî ile hasta tedavi edebilen büyüklerimiz âyînlerde bu usûlleri kullanmayı biraz derûnî sebeplerle tercih etmişlerdir.

Yenikapı Kudûmzenbaşısı bestekâr Ahmet Hüsameddin Dede'nin mutribhânenin parmaklığı önünde semâ ettiğini ve direğinin (sol ayağının) ne kadar sağlam ve çarkının (sağ ayağının) hep aynı noktaya bastığını Ahmet Bican Dede'den duymuştuk ve "Semâzenin ayağı görür" tâbirini de yine ondan işittik. Bu, semâzenin adımlarının, önündeki ve arkasındaki ile mesafesinin muhafazasının ne kadar önemli olduğunu anlatmak içindi.

Ahmet Bican Dede'nin ifâdesine göre; "Öyle bir âhenk ve birlik içinde semâ edeceksiniz ki, selâm sonundaki son çark bittiği anda hepinizin yüzü kutuphâneye dönük olacak".

Diğer tarikat âyînlerinde de aynı intizam kendi içinde mevcuttur. Bütün âyînlerin aynı hakikatin değişik ifâdelerle ortaya konulduğu gerçeğinden hareketle, bu düzenlilik tartışılmazdır.

Ahmet Özhan: Sizin de söylediğiniz gibi gelenekten dolayı belirli usûller kullanılmıştır.

Doç. Cahit Atasoy: Âyînlerde usûller üzerine söz etmek icab ettiği zaman ilkin bir tesbit yapmak ve daha sonra o noktadan hareket etmek yerinde olur. Âyîn-i şerîflerde bugüne kadar kullanılan usûlleri zaman sırasına göre sıraladığımızda; Muzaaf Devr-i Kebîr, Muhammes, Devr-i Kebîr,

Fahte, Devr-i Revân, Frenkçîn, Aksak Semâî, Evfer, Düyek, Darb, Yürük Semâî ve Sofyan usûllerinin mevcudiyetlerini görmekteyiz. Bütün bu usûllerin temellerinde Nim Sofyan ve Semâî usûllerinin bulunduğunu biliyoruz. Bunların kaynaşmasından ve yine yerine göre kaynaşan usûllerin tekrarından yeni yapılar doğmaktadır. Bu usûllerde kullanılan 2 ve 3 zamanlı usûller, batıda balede kullanılan usûllerle paralellik arzeder. Bu demektir ki, semâ'daki hareketlere ve figürlere hâkim olan, bütün dünyada olduğu gibi hep bu iki usûldür.

Bu temel yapı içerisinde bizim usûllerimizde bulunan bazı özellikler mevcuttur. Usûllerin gidişinde es'lerin dışında, notalarla bir lahzâ durulup sağlanan "hareket vurgusu" diyebileceğimiz bir incelik göze çarpar. Meselâ, Evfer usûlünün son 3 zamanından 3. Selâma geçilirken ve yine 3. Selâmın Devr-i Kebîrle başlayan girişinden sonra hiç beklemeksizin Yürük Semâî'ye geçilmeden önce Aksak Semâî'ye girilen yerde usûlün son 4 zamanından 2 zamanının kullanılmayışı gibi bir yol da tutulduğuna şahit olmaktadır. İşte bütün bunlar, bir usûlden diğerine geçerken toparlanmayı sağlayan bize has bir özelliktir.

Yeni bestelerde de usûl geleneğinin devam ettirilmesi, günümüzde bazı bestekârlarımızın klâsik tarzda eser bestelemeye sâdık kalmaları ile izâh edilebilir.

Dr. Cahit Öney: Âyîn-i şerîfin belirli bölmelerinde (başdaki ve sondaki saz eserlerinde, selâmlarında) belirli usûller kullanılmasının, bazı makamların seçilmesinin (bazı makamlara özellikle 1. Selâmda yer verilmemesinin) ilmî açıklaması için bu formu, bu tasavvufî formu, tasavvuf bilgileriyle yorumlamak, iyi anlamak gerekir. Aşağıdaki açıklamamda yer alan tırnak içindeki cümleler, Musiki Mecmuası Aralık 1988 tarihli, 423 sayılı nüshası s.6-b, 8-a'dan aynen aktarılmıştır:

"Âyîn-i şerîf formunda yakın geçki, uzak geçki, muvakkat geçki, kısa süreli geçki, uzun süreli geçkiden başka, bu forma has olarak 'sürekli geçki' gerçeği mevcuttur; yâni eser, başlığında bildirilen makamdan başka bir makamla da sonuçlanabilir; Sonpeşrev, Sonyürük'de ritm de hızlanır; bir coşku ifâde eder. 'Sürekli geçki' yâni başka bir makamla, hattâ makamlarla bitiş, 'kalıcı duygu unsuru'nu değiştirir. Âyîn-i şerîfin makamı Sabâ, Bestenigâr da olsa son intibâ (kalıcı duygu unsuru) neşve (coşku) neş'e) dir. Esas makamların, âyîn-i şerîfe isim veren makamların duygu unsurları ne mâhiyette olursa olsun âyîn-i şerîflerin ve Niyâz âyîni'nin coşku, neş'eli bir şekilde sonuçlanmasını tasavvufun 'Havf-ü recâ'sı ile açıklamak mümkündür: Önce; imtihan yeri fânî dünyada işlenen günahlardan dolayı duyulan *havf* (cezâlandırılmak ve Cemâlûllah'ı cennette rû'yetten mahrûmiyet korkusu) hüzne; sonra da *recâ* (Peygamberin şefâati ve Cenâb-ı Hakk'ın gafûrurrahîm sıfatıyla ehl-i İslâmın günahlarının affedilebileceği inanç ve beklentisi) Mevlevîde, Sonpeşrev ve Sonyürük'de zirveyi bulan bir neşve mesajına sebep olur. Mâhûr, Şehnâz, Hicâzkâr, Karcıgar... makamlarında âyîn-i şerîfler tasvip, kabul görmemiş ve zamanla unutulmuştur. Çünkü bu makamların duygu unsurları âyîn-i şerîfin *havf* mesajını veren ilk bölümlerine uygun düşmez!... Fakat isimleri geçen makamlardan *recâ* mesajı veren son bölümlerde yararlanmak elbette mümkündür. '-Efendim, bestekâr hürdür; kimse bir bestekârı Şehnâz, Karcıgar.... âyîn-i şerîf bestelemekten men edemez!' şeklindeki itirazlar demagoji alanına girer; klâsik formlarda bazı kayıtlar, mecbûriyetler dikkate alınmak zorundadır. Meselâ dîvân edebiyâtı nazım şekillerinden kasîdenin muayyen bölümleri, rubâînin kendine göre vezinleri.... vardır. Hece vezninde rubâî yazılamaz; 'ben yaptım, oldu' diyenler gülünç duruma düşerler. Hâşim Bey'in Şehnâz,

Hikmetî Dede'nin Mâhûr, Mustafa Câzîm Efendi'nin Hicâz-kâr, Bolâheng Nuri Bey'in Karcıgar âyîn-i şerîfleri bu sebeple hoş karşılanmamış, yadırganmış, benimsenmemiş ve bu alâkasızlık bir kısmının unutulmasına sebep olmuştur. Bir âyîn-i şerîf baştan sona kadar aynı makamda bile olsa duygu unsuru hüzünden neşveye doğru gitmelidir. Makam aynı kaldığı hâlde duygu unsuru nasıl değişmektedir; açıklayalım:

- a) Ritm, gittikçe yütükleşir.
- b) Motifler, periodlar buna göre bestelenir.
- c) Güfteler de mânâları itibarıyla buna uygun seçilip sıralanmalıdır.

Özellikle üçüncü selâmın sonunda zirveye çıkan neşve, dördüncü selâmda bir ağırbaşlılık gösterdikten sonra Sonpeşrev ve Sonyütükle tekrar doruğa ulaşır. Üçüncü selâmda duygu unsuru, güfte ile ilişkili olarak değişiklikler gösterir ve ritimde, uyum sağlamak için bu selâma, en çok Devrikebîr veya Firengçîn veya Düyek veya Evsat... usûlü ile başlanır. Güftelerin (gazellerden-mesnevîden-beyitlerle rubâîlerin) baştan sona sıralanışı büyük önem taşır. Beste tekniğini pek iyi bilen üstad bestekârlar, âyîn-i şerîf bestelemek isteyen talebelerine, baştan sona bütün şiirleri kendileri seçip, selâmlara göre düzenleyerek verirlerdi ve bunun önemi, hikmeti de sır olarak saklanırdı!. Özetleyelim: Her âyîn-i şerîfin duygu unsuru (tasavvufun havf-ü recâ inancına uygun olarak) hüzünden neşveye doğru değişir; değişkendir ve kendisine isim veren makama bağlı değildir; onun duygu unsuru ile açıklanamaz!..."

Musiki Mecmuası'nda yazdığım ve yukarıda aynen tekrarladıklarım şunları da ekliyorum: Âyîn-i şerîf gibi bir büyük tasavvufî mûsikî formu, tasavvuf bilgi ve terminolojisi dikkate alınmadan açıklanamaz. Nitekim kudretli edebiyatçılarımız da, tasavvufî şiirleri tasavvuf bilgi ve terimleri ile şerh ederler; Mesnevî şerhleri bunun bir örneğidir.

Âyîn-i şerîfin bölmelerinde *havf-ü recâ* şu şekilde ifâdelendirilir: 1. Selâmda: Havf; 2. Selâmda: Tefekkür (havf-ü recâ konusunda tefekkür); 3. Selâmın başında (Devrikebîr, Firengçîn....) havf ve tefekkürden başlayıp recâda karar kılma; 4. Selâmda: Tefekkür (havf-ü recâ konusunda tefekkür); Sonpeşrev ve Sonyütük'de: Recâ (doruğa çıkan neşve, coşkulu neş'e).

Timuçin Çevikoğlu: Mevlevî âyînlerinin genel yapısının oluşmasında ilk bestelenen eserlerin bilhassa Beste-i Kadîm tâbir edilen eserlerin çok önemli rol oynadığını düşünüyorum. Bu eserleri besteleyen besteciler şüphesiz semâî çok iyi bilen, bestecilik tekniğini (usûller ile vezinler arasındaki ilişkiler) çok iyi bilen kişilerdi. Ayrıca, mutlaka Farsça bilen, Mevlânâ'nın şiirlerini iyi incelemiş Mevlevî bestekârlardı.

İlk önce kanımca, Mesnevî, Dîvân-ı Kebîr ve Rubâîyat'tan şiirler seçmişlerdi. Bu şiirleri, konu ve anlam bakımından tasnif etmiş, bu arada semâ'nın her selâmının mistik ve sembolizm açısından mânâlarını gözönünde bulundurmışlardı. İş bestelemeye geldiğinde, seçtikleri şiirlerin vezinleri, kullanılacak usûller yönünden bağlayıcı olmuştu. Böylece bestelenmiş olan bu eserler beğenildi, benimsendi ve bir form olarak şekillendi (Türk mûsikîsinin diğer tüm formları için böyle birşey söylenebilir. Yâni, bütün saz semâîlerinin neden 4. hânelerinde geçki yapılan bir Aksak Semâî olduğu sorulursa, buna da aynı cevap verilebilir). Daha sonra, Mevlevî âyîni besteleyen bestekârların da benimsenmiş olan bu formun usûllerine sadık kalarak, güfte seçimi yaptıkları ve böylece besteledikleri kanaatindeyim. Örneğin; bilindiği üzere Mevlevî âyînlerinin güfteleri Hz. Mevlânâ'nın şiirlerinden seçilir. Mesnevî'nin tamamının ve

Dîvân-ı Kebîr'in önemli bir bölümünün Remel bahrinde yazılmış olması, bu usûllerin tesbitinde önemli rol oynamıştır. Nitekim, Mevlevî âyînleri incelenirse, 1. Selâm'da kullanılan Devr-i Revân ve Ağır Düyek usûllerinin ve 3. Selâmların ilk bölümlerinde kullanılan Devr-i Kebîr ve Frenkçîn gibi usûllerin bu vezinlerle uygunluğu hemen görülebilir. Zâten, ikinci ve dördüncü selâmlar, çoğunlukla aynı güfte ve melodiyle bestelenmişlerdir.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Âyîn-i şerîf, Klâsik Türk Mûsikîsinin kurallara bağlı kalınarak üstün vasıfta örnekleri ortaya konmuş bir formudur. Kuralların dışına çıkmak, yozlaşmayı dâvet etmek demektir.

Bekir Sıdkı Sezgin: Günümüzde Mevlevî âyîni besteleyen bestekârlarımız, gerçek Mevlevîliği yaşamadıkları için, bu mevzuda yeni içtihadlar serdetmek hakkını haiz değildirler.

Beste-i Kadîm olan üç âyîn ve ondan sonra İtrî, III. Selim, İsmâil Dede Efendi gibi bestecilerle âyîn bestelenmeleri devam ettiğine göre, günümüz bestecileri mûsikîyi mezkûr besteci ve mûsikîşinâslardan daha mı iyi biliyorlar ki, Mevlevî âyîni formuna yenilikler getirsinler!

Bazı meseleler vardır ki onlar aynen muhafaza edilir ve geleneklere bağlı kalınır. Herkes indi mütala'alarla ortaya çıkarsa o zaman mûsikî anarşisi doğar ve hergün bir densizlikle karşılaşmak mukadder olur ki bu da, dejenerasyona sebep olur.

Cinuçen Tanrıkorur: Türk mûsikîsinde güftenin yazıldığı vezinlerle, bu güftelerin bestelenmesinde kullanılmış olan usûller arasında büyük bir irtibat vardır. Herhangibir vezin, gelişigüzel herhangibir usûlle bestelenemez. Bu husus, mûsikîmizin sözlü repertuarını oluşturan eserlerde apaçık görüldüğü gibi, 1990'da Amerika'da Maryland Üniversitesi Türk Müziği Bölümü'nün yayın organı olan Turkish Music Quarterly'de örnekleri kısaltılmış olarak, 1995 Martında İstanbul Fetih Cemiyeti'nce yayınlanan E. H. Ayverdi Hâtıra Kitabı'nda yer alan "Türk Mûsikîsinde Usûl-Vezin Münâsebeti" başlıklı makalemizde de etraflıca ortaya konmuştur.

Mevlevî âyînlerinin birinci selâmlarında hemen dâima, üçüncü selâm başlangıcında çoğunlukla Remel bahrinden 3 Fâilâtün 1 Fâilün kalıbı ile yazılmış olan şiirler kullanılmıştır. Bu şiirler, en uygun şekilde Devr-i Revân usûlüyle bestelenmiş olduğu için benim âyînlerimde de bu usûl tercih edilmiştir. Birinci selâmlarda bazan kullanılmış olan Ağır Düyek usûlünü, prozodi zorlamalarına sebebiyet verdiği için tercih etmedim. Üçüncü selâmlarda azınlıkla kullanılmış olan 12 zamanlı Frenkçîn usûlü ise, Hezec bahrinden Mef'ûlü Mefâilü ile başlayan kalıplarda yazılmış şiirlerin bestelenmesinde kullanılmıştır (yine usûl-vezin münâsebeti gerekçesiyle). Benim her iki âyînimin 3. Selâm 1. bölüm güfteleri hep Remel'den olduğu için Frenkçîn'i değil, Devr-i Kebîr'i kullanmayı tercih ettim.

Bu konu, aynı zamanda semâ ile de ilgilidir. Güftenin vezni ile bestenin usûlü arasında sıkı bir uyum yoksa, semâzen çark atamaz, tökezler. Bu sebeple, en başta sözünü ettiğim yarışma münâsebetiyle bestelenmiş olan âyînler, semâ ettirilmek suretiyle de değerlendirilmeye tâbî tutulmuştur.

Cüneyd Kosal: Âyinde başka usûlleri kullanmayı düşünmedim bile. Aşağıda da izâh edeceğim gibi geleneklerin bozulmasına, dejenere edilmesine tamamen karşıyım. Bu tutuculuk değildir. Âyînin sadece müzik

parçası olmadığını unutmamak lâzım. Çeşitli tarikatın çeşitli töreleri gibi bu da Mevlevîlerin dinî bir töreni, benliğinden kurtulma, Allah'a yaklaşma yoludur. Dinî kaideleri değiştirmek, şekilleri üzerinde oynamak nasıl konuşulması bile rahatsız edici konularsa, tarikat âyînleri de aynı zeminde düşünölmeli ve tatbik edilmelidir.

Doğan Ergin: Âyîn-i şerîflerin usûllerinin semâ ile fevkalâde ilişkisi vardır. Müzik, ritm ve semâ içiçedir. Hepsi bir bütündür. Semâzenlerin müzikten, mutrıbdan olanların da semâ'dan anlaması gerekir. Âyîn bestelerken başka usûlleri kullanmayı denemedim.

Fatih Salgar: Mevlevî âyînlerinde semâ ve mûsikî, ayrılmaz iki parçadır. Esasen bugün yapılan törenlerin şekilde kesinlik kazanması da oldukça uzun bir zaman almıştır. Dolayısıyla "rûsûma son derece riâyetkâr olan" tarikatte, özellikle bu konularda kurallar mevcuttur (Şüphesiz ki bu estetik değerler ve bu değerler arasındaki uyum da uzun bir zaman diliminin sonunda varılan bir noktadır). Bu yüzden, yeni bir şey düşünmeden, geleneğe uygun, âyîn müziği yapmaya çalıştım.

Fırat Kızıltuğ: Başka usûlleri denemedim.

Hasan Esen: Âyîni, semâ ile birlikte düşünmeliyiz. Oradaki kıyafetler nasıl değişmezse, nasıl geleneksel hareketler varsa, âyînlerde de geleneğe uymayı doğru buluyorum.

Dr. İrfan Doğrusöz: Ben âyînlerimde zaman zaman geleneğin dışına çıkarak, bazı bölümlerde farklı usûlleri kullandım. Meselâ, Mâhûr Âyîn'de tamamen semâ düşüncesi değil de, müzikal bir takdîm olduğu için, prozodi ve ifâde ihtiyaçlarından dolayı, ayrıca, karşılıklı konuşmalarda çarpıcı olması düşüncesiyle, değişik ritmler kullandım. Bu âyînle baştan sona semâ yapılması mümkün olmayabilir. Çünkü, klâsik bir semâ gidişine uygun olmayan ve sıkça kullanılan ritm değişiklikleri vardır. Çok uzun bir hikâyeyi aynı ritmle anlatmanın monoton olacağını düşünerek, kontrast, karşılıklı söyleşileri değişik ritmlerde kullanıp, vurgulamak istedim. Yoksa, bu âyînde semâzenler semâ yapmaya kalkarlarsa, klâsik semâ usûllerinden çok farklı usûllere geçildiğinde bir yadırgama, bocalama, hattâ tökezleme olabilir.

Segâh Âyîn'de de çok farklı bir uygulama olarak, ney taksimini takiben yine ney için bestelenmiş bir solo giriş bölümünden sonra Devr-i Kebîr usûlündeki Peşreve geçilmektedir. Bu âyînde, 3. Selâm sonunda da geleneğin dışında, Darb usûlünü kullandım.

Kemal Tezergil: Âyîn-i şerîflerde başka usûller kullanılırsa o havasından çıkacağı için denemeye lüzûm görmedim.

Doç. Mutlu Torun: Gelenekten ayrılacak kadar bilgi sahibi değildim. Yeni usûl kullanılabilmesi için, semâ'ya alt yapı teşkil eden mûsikînin usûlünün yapılan işe uygun olması gerekir. Yenilikler, ihtiyaçtan doğar.

Necdet Tanlak: Herşeyde muhakkak ki yenilik olur. Fakat yapılan yenilik, o şeyin esasını bozmamalıdır. Bu mûsikîde de böyledir. Hele büyük eserlerde otantığı, yâni eskiye bağlılığı bozarsanız, o bir yerde yozlaşır ve işin esasını kaybedersiniz. Gerek Konservatuar yayını "Mevlevî Âyinleri"ni, gerekse Sadeddin Heper hocanın 1971'de bastırıldığı "Mevlevî Âyinleri" kitabını inceledim. 14. asırdan başlayarak zamanımıza kadar yapılan bütün âyînlerde hep görölen husus, belli usûllere sâdik kalınarak

besteler yapılmış olmasıdır. Bunun sebebine gelince: âyîn-i şerîfler, semâ edilmek üzere yapılmış eserlerdir. Semâ, bir zikrullahıdır. Semâzen, her dönüşünde bir İsm-i Celâl, yâni (Allah) der. Postnişin, Devr-i Veleddi'de yürürken yine usûle uyarak (Allah) diyerek yürür. Dolayısıyla, bu ritmik hareketlerin topallamadan akıcı bir şekilde devam etmesi gerekmektedir. Bu da ancak, kullanılan usûllerin yeknesaklığı ile mümkün olabilmektedir. Ben otantige önem veren bir kimseyim. En büyük gayem, eskiyi bozmamaktır. Onun için kullanılan usûllerden başkasını denemedim.

Okyay Yiğitbaş: Semâ'nın usûl ve erkânına uymak için. Nasıl konçerto, sonat gibi klâsik batı müziği eserlerinde yapı değişikliği sözkonusu değilse, Klâsik Türk Müziğinin bir formu olan âyînlerde de form üzerinde değişiklik yapılmamalıdır. Âyinde, olmadık yerde yeni usûller denemek, formun yapısını bozacağı gibi, semâ'nın da düzenini bozar. Semâzen, âdetâ ezberlediği semâ düzeninde, farklı ritmlerle karşılaştığında bocalayabilir. Mevlevî semâ'nın ne olduğunu bilmeden, sadece mûsikî eseri olarak âyînleri inceleyip, lâf olsun diye âyîn bestelemek doğru değildir. Bestekârın Mevlevîlik ve özellikle semâ hakkında derin bilgisinin ve o yola en azından meylinin olması gerekir.

Ben âyînlerimde başka usûlleri kullanmayı denemedim. Âyîn-i şerîflerin klâsik yapıya uygun olması gerekir. Ancak, klâsik yapıyı bozmadan bestekâr, hislerini ortaya koyabilecek nüanslar yapabilir.

Sadun Aksüt: Başka usûller kullanmayı denemedim. Âyînlerin belli kalıpları vardır ve bu kalıplar, semâ'yla alâkalıdır. O yüzden, başka şeyler denemeye gerek yoktur.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Âyîn-i şerîflerin notalarını ele geçirip inceleyince, bunlarda ortak olarak kullanılmış bazı unsurlar gözüme çarptı. Örneğin, selâmların belirli usûllerle ölçülmesi, usûllerin kullanılış biçimleri ve değişiklik durumları vb gibi. Bir anlamda, Beste-i Kadîmlerden günümüze kadar geçen beş asırda bestelenmiş tüm eserler belirli kurallar çerçevesi içinde yapılmışlardı. Yâni bir gelenek sözkonusu olmalıydı. Ben de bu geleneksel çerçevenin içinde kalmaya özen gösterdim.

Soru 3) Çok çeşitli usûllerimiz içinden semâ yapmaya uygun, ancak geleneğin dışındaki farklı usûlleri kullanmak sizce mümkün mü?

Cahit Gözkân: Başka usûlleri kullanmak, bu an'aneyi ve mânâsını bozmak demektir. Geleneğin dışındaki farklı usûlleri kullanmak doğru değildir. Âyîn-i şerîfler, belirli kurallar üzerine kalıplaşmış en güzel şekillerini bulmuşlardır.

Vahit Anadolu: Mümkün değil. Gelenekte hiç böyle birşey yok. Kullanılan usûllerde semâzenin çarkı önemli.

Mehmet Öztoran: Âyînler için gelenek dışı uygulamaların düşünülmesini pek arzu etmiyorum. Bunun sebebi de, bugünkü bestekârların, istisnaları dışında, Mevlevî âyînlerinin bestelendiği zamanlardaki hâlet-i rûhiye içinde olduğunu zannetmiyorum. Çünkü, o âyînleri yapan bestekârlar sadece bestekâr değil, mânâ yönüyle de kendilerini eğitmiş, bir şeyhe gönül vermiş, gönül eri, Hak aşığı insanlardı.

Osman Acar: Bugüne kadar semâ'da böyle bir uygulama olmadı. Geleneğin dışında farklı usûlleri kullanarak semâ yapılmasının mümkün olup, olamayacağı ancak, icrâ edildiğinde ortaya çıkar. Şimdiden, görmeden bu konuda peşinen birşey söyleyemem.

Nail Kesova: Olabilir. Bu takdirde Türkçe güftelerin daha uygun düşeceği kanâatindeyim.

Tuğrul İnancı: Geleneğin dışındaki farklı usûlleri kullanabilmek, teoride elbette mümkün görülmektedir. Ancak, soru birinci cümlesinde belirtildiği gibi, semâ etmeye uygun usûl bulmak ne derece mümkün olur, bilemem. Mûsikî olarak olur, fakat, ikinci soru cevabında arz etmeye çalıştığım zikre uygun (İsm-i Celâl zikri) usûl bulmak, sadece mûsikî bilmekle olamaz. Muhakkak semâ etmeyi bilmek lâzımdır (Lâf aramızda bugün yapılan semâ törenlerinin usûle uygunluğu tartışılır).

Ahmet Özhan: Tabii. Yeni terki edilecek usûller, ya da mevcut farklı usûller de kullanılabilir.

Doç. Cahit Atasoy: Âyınlerde kullanılması âdet olmuş usûller dışında, her biri diğerinden güzel, değişik hareket duygusu taşıyan başka usûllere de bazı selâmlarda kanaatimizce yer verilebilir. Bu tip usûllerle bestelenmiş âyınler, semâ'ya eşlik etmeyip, sadece mûsikî topluluklarında icrâ edilerek değerlendirilebilir. Bu tarz eserler, bestekârın yalnızca dinî formda eser bestelemek arzusundan doğmaktadır. Bu konuda neredeyse eslâfin bestelediği âyın miktarı kadar, tam 52 âyınıyla H. Sadettin Arel'i, selâmlarda başkaca usûller kullanmış olmasıyla örnek gösterebiliriz.

Dr. Cahit Öney: Çok çeşitli usûllerimiz içinde semâ yapmaya uygun, ancak geleneğin dışında farklı usûlleri kullanmak teknik olarak elbette mümkündür, fakat mahzurludur, şahsen uygun göremem. Sebeplerini kısaca açıklıyorum:

- a) Klâsik form anlayışı bakımından uygun değildir: Âyın-i şerîf formu, bir anda meydana gelmemiştir. Hz. Mevlânâ'nın semâi tamamen irticâli iken yenilikler ve eklentilerle bir disipline kavuşturulmuş ve klâsik tasavvufî mûsikî formu hâline gelmiştir. Bu gelişmiş hâliyle Mevlevî mukabelesi, meşk esâsına dayalı bir merâsim hâlini almıştır. Beste-i Kadîmlerden Pençgâh Âyın-i Şerîfi'n Peşrevi Dede Salih Efendi'ye (1823-1888), Dügâh Âyın-i Şerîfi'nki aynı dedeye; Derviş Kûçek Mustafa Dede'nin (?-1684) Bayâtî Âyın-i Şerîfi'nin Peşrevi Emin Efendi'ye (1883-1945); İtrî'nin (1638?-1712) Segâh Âyın-i Şerîfi'nin Peşrevi Kutb-ı Nâyî Osman Dede'ye (1652?-1730); Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin 4 âyın-i şerîfinin 4'ünün de Peşrevi kendisine âittir. Bu mâlûm bilgiler karşısında şu soruların cevapları araştırılmalıdır: Kutb-ı Nâyî Osman Dede'den önceki âyın-i şerîfler Peşrevsiz mi idi, Peşrevleri vardı da unutulmuş mu idi?.... Kadîm âyın-i şerîfler Peşrevsiz idiler ise, Peşrev ilâvesinin Kutb-ı Nâyî Osman Dede tarafından yapıldığı ihtimâl kazanır.
- b) 1. Selâm ilk âyın-i şerîflerde Devrirevân iken Kutb-ı Nâyî Osman Dede Düyek usûlünü denemiş ve kabul ettirmiştir.
- c) 3. Selâm ilk âyın-i şerîflerde Devrikebîr'le başlarken Kutb-ı Nâyî Osman Dede Firengçîn usûlünü denemiş, kabul ettirmiştir.
- d) İlk âyın-i şerîfler rubâî ile başlarken, Kutb-ı Nâyî Osman Dede diğer nazım şekillerinin bestelenmesinde de öncü olmuştur.

Önemli bir kısmını Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin getirdiği anlaşılan bu ve buna benzer değişikliklerden sonra âyîn-i şerîf formu klâsik ve dolayısıyla nihâî şeklini almıştır. Yeni ilâveler ve bu arada gelenek dışı usûllerin kullanılması klâsik ve klâsik mûsikî formu anlayışı ile bağdaşamaz.

Âyîn-i şerîf formuna yeni usûller sokulması, uygulama yönünden de sakıncalıdır: Kudûmzenbaşı, meşklerde, Devrirevân, Dîtyek, Devrikebîr, Firengçîn, Evfer.... bütün bölmeleri hem velveleli vurur ve hem de yüksek sesle okuyarak topluluğa öğretir ki bu hiç de kolay değildir ve günümüzde bunu (vurarak okumayı) başarabilen ancak birkaç kudûmzenbaşı vardır. Bu birkaç kudûmzenbaşidan, Darbeyn, Zencîr, Remel, Fahte gibi usûlleri de velveleli vururken okumaları (ki meşkde bu gereklidir,) kabul edilmeyecek bir istek olur. Geleneksel, klâsik âyîn-i şerîf formunda yeterince usûl zâten mevcuttur.

Timuçin Çevikoğlu: Olabilir. Vezinlerle ilişkili, semâ'nın yapısına uygun ve gelenekselleşmiş Mevlevî âyîni formunu çokça bozmayacak usûllerin kullanılması mümkün olabilir. Ancak, bunu yapacak bestekârların özellikle semâ'yı ve semâ'ya uygunluğunu düşünmeleri gerekir.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: 2'de bunun cevabı verilmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin: Bu sorunun cevabı 2. sorunun cevabı içindedir. Mümkün veya değil, şahsen kullanılmasından yana değilim.

Cinuçen Tanrıkorur: Hayır, abesle iştiğâl olur. Mümkün olsaydı klâsik bestekârlar kullanırdı.

Cüneyd Kosal: Yukarıda kısaca açıklamaya çalıştığım düşünceler ışığında uygun olsa da geleneksel usûllerin dışında usûllerin kullanılmaması icab eder bence. Zâten âyînler için seçilmiş geleneksel usûller, semâ'nın en iyi şekilde icrâsına en uygun usûllerdir ve herhalde tecrübeler sonucu tesbit edilmişlerdir. Fantezi düşüncelerle ve iddialı kimselerce kullanılan değişik usûller gördük. Bu şahıslar herhalde, semâzenlerin bu bölümlerde eteklerini beline sokup, zilleri takarak roman! usûlü göbek atacaklarını sanmışlar. Şaka bir yana, yenilik yapmak isteyenler, mevcut değerlerimizi bozmaya çalışacaklarına, yeni formlar icad edip mûsikîmizi zenginleştirmeye çalışsınlar.

Doğan Ergin: Ben âyîn-i şerîfi sadece müzik eseri değil, semâ ile birlikte düşündüğüm için farklı usûller yerine denenmiş, semâ ile uygunluğu ortada olan usûlleri tercih ederim. Âyînler, sadece müzik eseri olarak bestelenirse, belki farklı usûller kullanılabilir, ama, semâ ile bağlantısı mümkün olabilir mi? Bunun üzerinde durmak gerekir. O nedenle, usûllerde geleneğin dışına çıkmak uygun olmaz.

Fatih Salgar: 2. şıkta belirtildiği gibi, kurallar önemli rol oynamaktadır. Yine de, müzik ve semâ arasındaki ritmik ve estetik üslûb özelliklerini korumak şartı ile, yeni usûller kullanmakta mahzûr yoktur.

Fırat Kızıltuğ: Farklı usûller kullanılabilir. Ben uygulamam.

Hasan Esen: Başka usûller kullanmak semâ yapmaya uygun, fakat yukarıda da belirttiği gibi gelenek dışına çıkmayı düşünmüyorum.

Dr. İrfan Doğrusöz: Geleneğin dışındaki çok farklı usûlleri kullanmak, semâ yapmaya uygun olmayabilir. Meselâ, 1. Selâmda kullanılan Devr-i

Revân usûlünün semâ'ya çok güzel bir uygunluğu var. Onun yerine başka bir usûl düşünmek zor. Olsa olsa, belki Devr-i Hindî olabilir. Ama, semâ amacıyla bir âyîn bestelenecekse, geleneğin dışında, şimdiye kadar uygulanmamış, semâ yapmaya uygunluğu meçhul olan usûlleri kullanmamak gerektiği kanısındayım. Âyîn-i şerîf, Beste, Yürük Semâî gibi klâsik bir form olduğu için, onda değişiklik yapılması uygun olmaz diye düşünüyorum.

Kemal Tezergil: Mümkün olabilir ama, yukarda da söylediğim gibi âyîn havasından çıkar. Böyle bir uygulamayı hiç lüzümlü görmüyorum.

Doç. Mutlu Torun: Bilmiyorum.

Necdet Tanlak: Türk mûsikîsi seslerinde olduğu gibi, usûllerinde de muhtelif kalıplar vardır. Ancak, bugüne kadar kullanılan usûllerin haricinde başka usûller kullanılır ise, ne gibi bir netice alınır. Bu bir tartışma konusu olabilir. Meselâ, Muzaaf Devr-i Kebîr'deki Düm Düm Tek Teke Düm Tek.... darblarındaki asalet ve kararlılığı 28/4 lük Frengifer usûlünde bulamazsınız. Peşreve girerken, yâni *Devr-i Veledî*'ye başlarken kudûmlerin, halile, bendir ve sazlar eşliğindeki darbları, semâzenlerin yerle görüşmeleri (yâni yere ellerini vurarak, başları ile secde edercesine yerden ayağa kalkmaları) ancak, bu usûlle gerçekleşir kanaatindeyim. Başka usûlde yapılan bir Peşrev ile yukarda söylediğim seremoni nasıl gerçekleşir, orasını bilemem. Yapmak mühim değil, yapılabilir, ama esas bozmamak gerekir. Şimdi herkesin ilâhî yapması gibi önüne gelen ilâhî besteliyor, ama ne tadı var, ne tuzu.

Ben eskiyi yaşatmayı gaye edindiğim için, denenmiş usûllerin haricinde usûl kullanmayı düşünmem.

Okyay Yiğitbaş: Âyînlerin yapısının korunmasından yana olmakla ve yeni âyîn bestelersem usûlde değişiklik yapmayı düşünmemekle birlikte, farklı usûlleri kullanmak, ya da âyînlerde değişiklik yapmak tamamen olmaz diyemiyorum. İçinde Mevlevîlik duygularını hissedene, semâ çok iyi bilen, gerçek bir Mevlevî bestekâr, âyîninde değişiklik yapabilir. Ama, bu o kadar gizlidir ki, bilinmez. Yine de dinî ve mûsikî bilgisi çok iyi olan, semâ bilen bir bestekârın âyîninde yapacağı yenilikleri hemen tenkit etmemek gerekir diye düşünüyorum. Çünkü tenkit edebilmek için âyîni besteleyen kadar bilgi sahibi olunması gerekir.

Devr-i Kebîr, Devr-i Revân ve Devr-i Hindî usûlleri kök itibariyle, temelleri aynı olan usûllerdir. 3. Selâmın başında bu usûller değişmeli olarak birlikte kullanılabilir. 1. Selâmda ise Ağır Düyek, Düyek ve Sofyan usûlleri değişmeli olarak kullanılabilir. Önemli olan âyînin âhengini bozmamaktır.

Âyînlerde Devr-i Kebîr gibi büyük bir usûlün yerine başka büyük usûller denenmemiştir. Çünkü, küçük usûllerle figür değiştirmek kolaydır, büyük usûllerle zordur, semâzene güçlük çıkartır. Ayrıca, semâzenler semâ ederken büyük zevk aldıkları gibi, seyredenlere de zevk vermeleri gerekir.

Sadun Aksüt: Düşünmem. Âyînlerin gelenekselliğini bozmak istemem. İlâhîlerde çeşitli usûlleri kullanabilirsiniz ama, âyînlerin dokunulmazlığı vardır gibi gelir bana. Onların ritmik yapılarını değiştirmek istemem.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Yukarıda belirttiğim geleneksel çerçevenin dışına çıkmak bence pek mümkün gözüküyor. Eğer kullanılmış birkaç usûlün dışında semâ'ya uygun başka usûller de olsaydı mutlaka o dâhi,

büyük besteciler bunları akıl edip kullanırlardı. Buradan da, diğer usûllerin semâ yapmaya uygun olmadığı gibi bir sonuç çıkartılabilir. Ama “Bu usûllerle semâ yapılıp yapılamayacağı denenmiş midir?”, sorusunu da araştırmak gerekir kanısındayım. Böyle bir soru işâreti varken yeni bir âyîn-i şerîf bestesinde bu türden yenilik arayışlarının ancak bir fantezi olacağını düşünüyorum.

Soru 4) Usûllerle vezinler arasındaki bağlantı ve âyîn-i şerîflerdeki prozodi anlayışı hakkındaki görüşleriniz?

Cahit Gözkân: Eski âyîn-i şerîflerde güfte ile usûl arasında çok güzel bir uyum vardır.

Vahit Anadolu: Evet var. Meselâ, 3. Selâm, eğer “Fâilâtün” vezniyle bestelenmişse, mutlaka, Devr-i Kebîr usûlünde yapılmıştır. Prozodi, âyîn-i şerîflerde 5. hattâ, 6. plândadır. Hareket önemlidir. Bu yüzden, prozodi hatâları o kadar önemli değildir.

Mehmet Öztoran: Mevlevî âyînlerinin icrâsında, bir icracı olarak dikkatimi çeken; eserin güfte, melodik yapı ve usûlle içiçe olması, yâni birbirini bütünlük hâlinde olması. Âyînlerin vezin ve prozodi yönüyle uyum içinde olduğunu düşünüyorum. Eserin icrâsında, âdeta okurken, usûlün kendiliğinden vuruluşunu hissediyorum. Bir de yine icrâda usûlî oturmakta zorlandığımı hissettiğim eserler olmuştur. Bunlar da herhalde vezin-prozodi uyumsuzluklarından kaynaklanmaktadır.

Osman Acar: Arûz vezninde yazılmış şiirlerle usûller arasında bağlantı vardır ve iyi bir bestekâr, bu konulara vâkıftır. Âyînlerde kullanılan Farsça güfteler de arûz vezninde yazılmış olduğu için usûllerle uyumludur ve prozodi yönünden klâsik âyînlerin icrâsında bir sıkıntı hissedilmemektedir.

Nail Kesova: Evet, ikinci sorunun cevabında da bir bakıma bunu kast ediyordum.

Tuğrul İnancı: Usûllerle arûz vezni arasında fevkalâde bağlantı vardır.

Ahmet Özhan: Evet, vardır. Özellikle büyük usûllerle arûz vezni arasında yakın ilişki vardır.

Doç. Cahit Atasoy: Gerek dün ve gerekse bugün bazı bestekârların arûzla yazılmış şiirleri tercih etmeleri, bir taraftan işin kolayına kaçmalarına neden olmuş, diğer taraftan da prozodik hatâ yapmamalarını sağlamıştır. Meselâ, ikinci ve dördüncü mısraları aynı olan şiirlerde birinci, ikinci, üçüncü mısralar ayrı ayrı melodik yapıyla bestelenmiş ve dördüncü mısraya ikinci mısranın melodisi aynen giydirilmiştir. Nakarat, mülâzime anlayışı da buradan doğmuş olsa gerektir. Yine murabba bestelerde ilk üç mısra, aynı işleme tâbi tutulmuştur.

Dr. Cahit Öney: Usûllerle arûz vezinleri arasında bağlantı, âyîn-i şerîflerde de vardır.

Timuçin Çevikoğlu: Usûllerle vezinler arasında çok yakın bir bağlantı vardır ve âyînlerde önemli prozodi hatâlarına rastlanmaz, olan hatâların da

ytzyıllar içerisinde meşk ve icrâ esnasında oluşmuş olduğu kanaatindeyim.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Arûz vezniyle Türk mûsikîsi usûlleri arasında çok yakın bir münâsebet vardır. Hattâ, büyük usûllerde kalıbın belirli yerleri, usûlün belirli yerlerine yerleşir. Bestelerde dikkatli bir araştırma ile bu paralelliği tesbit etmek kolaydır.

Usûl değişimlerinde, bu değişikliklere eşdeğer olarak, arûz kalıpları da değişmektedir. Meselâ, Evfer kısmına girildiği zaman, Devr-i Revân kısmından farklı bir görüntüm ortaya çıkar. Hele son “Tek” ten girilen Yürük Semâî’lerde bu daha belirgindir. Evfer usûlüyle bestelenmiş bir arûz kalıbını Devr-i Revân’da kullanamazsınız, prozodi bozulur. Zâten Mesnevî veya Dîvân-ı Kebîr’in çeşitli bölümlerinden, kullanılacak usûller gözönünde tutularak beyitler seçilir.

Eskiden arûz kalıplarının karşılığı olarak kullanılan Türk mûsikîsi usûlleri vardı. Ancak, her kalıp, sadece birer usûle uyar diye bir kural yoktur. Bütün mesele, hece ve vurgu itibarıyla prozodik dağılımın uygun şekilde yapılmasıdır. Klâsik Mûsikîmizde değer taşıyan bir eser ortaya koymak isteyen bir bestekârın, Türk mûsikîsiyle edebiyat (şîir) arasındaki münâsebeti çok iyi özümlemiş olması lâzım gelir. Büyük formlarda prozodi, dar ölçüler içinde düşünülmemiştir. Vurguların, ritimle dengelenmesi, hecelerin taksimatına nazaran daha çok ağırlık taşır.

Bekir Sıdkı Sezgin: Mevlevî âyinlerinin güfteleri daima Hazret-i Mevlânâ’nın Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr’inden alınmıştır. Hazret-i Mevlânâ bu eserlerindeki beyitlerini, ma’lûm olduğu üzere edebiyatda “Mesnevî” tarzı dediğimiz;

Fâilâtün Fâilâtün Fâilün

arûz ölçüsü ile yazmıştır. Mûsikîmizde beste tekniğine baktığımızda arûz’un bu kalıbı Düyek, Müsemmen, Devr-i Hindî, Ağır Düyek, Ağır Aksak, Ağır Evfer, Devr-i Kebîr gibi usûllerle bestelendiğini görürüz. İşte bu sebeple Mevlevî âyinlerinde de, sualinizde adı geçen usûller vezne uyum sağladığı için özellikle kullanılmıştır.

Prozodi anlayışı, geleneksel âyin formu içerisinde kullanılan usûllerin darblarına esasen güftenin vezni itibarıyla rahatlıkla oturmaktadır. Bu usûller kullanıldığı takdirde, herhangi bir sıkıntı çekilmemektedir.

Cinuçen Tanrıkorur: Prozodi konusu, çağımızda eskiden olduğundan daha fazla bir önem taşıyor. Hattâ, bu konuyu bestekârlar için bir kâbusa dönüştürmeye çalışanlar da var. Bunu söylerken, prozodi eski bestekârlar için hiçbir önem taşımazdı demek istemiyorum. Taşımazdı vezin-usûl münâsebeti bu kadar âşikâr olmazdı. Ancak, eskiden öyle anlaşıyor ki zaman zaman prozodi, melodik icaplara göre bir ölçüde ihmâl edilebilmiş. Yâni melodik yapı ve güfte kullanımı prozodinin emrinde değil, prozodi, melodik yapının emrinde kullanılmış. Bunu sadece din dışı klâsik eser ve şarkılarda değil, Mevlevî âyinlerinde de görmekteyiz. Kısa ezgi ve darblarla bestelenmesi gereken bir kısa veya açık hece, meselâ, melodi öyle gerektirdiği için uzun ezgilere yayılarak bestelenmiş, bazan aynı gerekçelerle güftenin belli bir hecesi birkaç defa tekrarlanmıştır. Bu durum tabii çağımızın küçük formda eser besteciliğinde söz konusu olmaz, ama prozodi konusunu da bir kâbus veya zevksiz bir simetri kuruluşu hâline dönüştürmemek gerektiğine inanıyorum.

Cüneyd Kosal: Âyınler için seçilmiş bulunan usûller değişik ve fazla sayıda vezinleri kullanmaya imkân vermektedir. Mevcut âyınleri besteleyen müzisyenler çok kudretli bestekârlıkları yanında Osmanlıca dediğimiz eski Türkçe ve pek çoğu Farsçaya vâkıf, ayrıca güzel san'atların değişik bölümleriyle ilgilenen değerli şahsiyetler olduğundan âyınlerde güfteyi çok başarılı bir şekilde kullanmışlar, melodi icabı prozodi hatâlarına pek az düşmüşlerdir. Yalnız bazı âyınlerde, bilhassa (Yürüksemâf) usûlü bölümlerde uzun ve kısa hecelerın aynı kıymette kullanıldığı görülebiliyor.

Doğan Ergin: Güftelerde arûz vezninin kullanılmış olması şarttır. Arûz vezni, usûl ve prozodinin birbirleriyle fevkalâde ilgileri vardır. Güftelerin Farsça olması zorluğu da gözönünde tutularak, mânâlarının da bilinip, usûlde kuvvetli ve zayıf zamanları mânâlara uygun olarak yerli yerine oturtmak gerekir. Genel prozodi kuralları esastır. Ancak, güftelerin Farsça olması nedeniyle, mânâ prozodisine dikkat etmek gerekir.

Âyınlerin 3. Selâmlarındaki Yürük Semâf bölümlerinde genellikle belli bir bölümünden sonra, güfteye usûlün son "Tek" inden girilmek suretiyle âyîne bir özellik ve güzellik katılmaktadır. Güfte, önce usûl başından başlarken, daha sonra güfteye son "Tek" ten girilmesi, usûl ve güftenin değişik kullanılma sanatı olarak kendini gösterir.

Fatih Salgar: Tamamen teknik bir konu. Usûl-vezin münâsebeti temeli oluşturur.

Fırat Kızıltuğ: Müzikte önemli olan, güzelin en güzelini yakalamaktır. Peşin endişelerle eser yaratılmaz.

Hasan Esen: Genelde melodiden ferâgat etmem. Koyu bir prozodi anlayışına zâten karşıyım. Prozodiye uyacağım diye bulduğum güzel bir melodiyi ziyan etmem.

Dr. İrfan Doğrusöz: Usûllerle vezinler arasında bağlantı vardır. Prozodi ve usûller ile bunun tatbikatı, mûsikîmizin problemlerinden biridir. Prozodi anlayışını zorlayan, uzun hece, kısa hece gibi uygulamalar henüz tam oturmuş değil. Besteciler de zaman zaman bu konuda zor durumda kalıyorlar. Müziğimizin eski uygulamalarında prozodi, genellikle yerli yerinde kullanılmış, çünkü arûz vezninde yazılmış şiirler tercih edilmiş. Onlar da muayyen usûllerle kullanıldığı için prozodi, bir problem olmamış. Ancak, bugün arûz dışında yazılmış şiirlerin kullanılmasıyla klâsik zevkin dışına çıkan bir prozodi anlayışı ortaya çıkmıştır.

Kemal Tezergil: Âyınlerin güfteleri, daima usûllere uydurulur. Usûllerle vezinler arasındaki bağlantı kalıplaşmış bir şekildedir.

Doç. Mutlu Torun: Dinî ve lâdinî bütün mûsikîmizde zâten arûz ve usûller arasında müthiş bir bağlantı var. Eskiler, bunu çok iyi biliyor ve kullanıyorlardı. Prozodi kelimesini sevmiyorum. Hecelerin uzunluğuyla mı bağlantılıdır, yoksa anlam ve müzikle mi ilgilidir... Düşüncem şu; bugün müzik, sözlerin tamamen tesiri altında besteleniyor. Günlük konuşma diline göre, şiir nasıl daha üstün ve sübjektif ise, müzik de şiirden daha sübjektif ve bence daha önemli olmalıdır. Geleneğimizde sözler, genellikle arûzun içindeki müziğe uygun olarak bestelenmiştir. Bu açıdan, âyınlerde de bu anlayışın çok yerinde olduğunun farkındayım.

Necdet Tanlak: Usûllerle arûz vezni arasında elbette bağlantı vardır.

Okyay Yiğitbaş: Vezin usûle ve notlar prozodiye uygun olmalıdır.

Sadun Aksüt: Usûllerle vezinler arasında mutlaka bir bağlantı vardır. Bu inkâr edilemez. Mûsikî, edebiyattan daha üstün bir sanattır. Yeri geldiğinde, fevkalâde hâllerde mûsikîyi üstün tutup, prozodi harcanabilir.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Arûz vezinleri ile mûsikî usûlleri arasındaki ilişki ötedenberi bilinir (Hattâ, arûzun bizzat kendisi bir mûsikî usûlü havasını taşır). Buna bağlı olan prozodi konusu elbette burada da önem taşımaktadır. Örneğin Acemkürdî'nin 1. Selâmındaki "Ben bilmez idim gizli âyân hep sen imişsin" mısraındaki "âyân" kelimesi, bestede "âyân" şekline girmiştir ki, bu durum gözden kaçırdığım o hatâlardan birisidir. Daha sonrakilerde böyle bâriz prozodi hatâlarına düşmemeye oldukça dikkat ettim. Çünkü prozodi yanlışlıkları, anlam değişmelerine de neden olabilmektedir.

Soru 5) Âyîn-i şerîflerin icrâsında, usûllerin ana kalıpları yerine velvelelerinin vurulmasının sebebi nedir?

Cahit Gözkân: Bir nevi revnâk ve canlılık vermek için. Âyîn-i şerîflerin içinde beşerî tezâhürler olduğu kadar rûhânî tezâhürler de vardır. Usûl velveleleri gerek beşerî, gerek rûhânî tezâhürlere göre tertip edilmiştir.

Vahit Anadolu: Semâ hareketini sağlamak için. Ana kalıpla hareket sağlanamaz.

Mehmet Özturun: Kudûm saziyla icrâda usûllerin velveleli şekli kullanılır. Semâ'yı da kudûm yönettiğinden, o coşkuyu verebilmek ve semâzenin çarklarıyla uyum sağlayabilmek için usûllerin velveleli şeklini kullanıyoruz. Kâni Karaca, Vahit Anadolu, Nezih Uzel üstadlarımızdan bu şekilde icrâ edegeldiğimiz için biz de hasbel kader takip ediyoruz.

Osman Acar: Velvelelerde vurgu sayısı, ana usûlden daha fazla olduğu için âyînlerde her zaman velvele tercih edilir. Bu da coşkuyu sağlamak amacıyla olabilir.

Nail Kesova: Velveleli vuruş, usûllere daha bir başka mânevî şevk, neş'e vermektedir. Bu bakımdan olsa gerek.

Tuğrul İnancer: Âyîn-i şerîflerin icrâsında kudûmzenlerin usûllerin ana kalıpları yerine velvelelerini vurmaları, âyîne âhenk katmanının yanı sıra, eskiden kudûmle beraber bendir, halile, nevbe, mazhar vurulurken, bunlar ana kalıpları, kudûm ise velveleyi vurur idi. Genellikle âyînlere başka tarikatlerden misafir şeyh ve dervişler de geldiğinde, bazısı mutrîba çıkar ve onlara genellikle nevbe verilir, usûl bilenler ana kalıbı vururlar, bilmeyenler tempo tutarlar idi. Seyyîd gelirse, ona halile verildi. Bu tarikat terbiye ve geleneği gereğidir.

Ahmet Özhan: Âyîni yeknesaklıktan çıkartmak için. Tabî bu olay semâzen için değil, dinleyici için geçerlidir. Âyîne bir hareket getirir ve âyîni monotonluktan kurtarır.

Doç. Cahit Atasoy: Âyîn-i şerîflerde usûllerin velveleli kullanılması yeknesaklığı gidermektedir. Değişik usûllerin kullanılmasının yanı sıra velvele, melodik yapılara ayrı bir hareket, canlılık ve halâvet

getirmektedir. Bestelerdeki monotonluk bir yerde, kullanılmış ve daha çok arka arkaya sıralanmış notaların büyük ve bağlı kıymetlerinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, notaların küçük kıymetli olmalarını sağlamak ve değişik daha çok darba meydan vermek açısından velvelerin çok faydalı olduğu, eserlere akıcılık getirdiği söylenebilir. Velvele, aynı zamanda lâhinleri daha melodik kılmayı sağlamıştır.

Dr. Cahit Öney: Ayîn-i şeriflerin icrâsında kudûmzenlerin usûllerin ana kalıpları yerine velvelelerini vurmalarının sebebi, darb sayısını çoğaltarak semâ için uygun sūr'atı semâzenlere ıstıttırmaktır. Örnek olarak: Firengçîn'de darb sayısı velvelesiz vuruşta 10, velveleli 32'dir ve 10 darb ile semâzen tempoyu algılayamaz. Ayrıca, Firengçîn, 3. Selâmın girişindedir ve nisbeten sūr'atle vurulan (düme düme, teke teke) lerde, "tefekür" esnasında duyması gereken kalp çarpıntıları temsil ve dinleyen herkese ihsâs olunmaktadır. 2.ve 4. Selâmlardaki Evferler ise: Velveleye rağmen ağırca gidiş ve Evfer ölçülerin sonlarındaki (Hek Heek) ler, buradaki tefekkürün mâhiyetinin başka olduğunu, bir karâra varıldığını, îmânî ve tartışılmaz hakikatlerin düşünülüğünü dinleyen herkese ihsâs, tebliğ etmektedir.

Timuçin Çevikoğlu: Türk mûsikîsi icrâsında zâten tüm usûllerin kudûm ile velveleleri vurulmaktadır.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: İcrâya, semâ'ya ve mutrıbanla âyînhanlara canlılık vermek önde gelen sebeptir.

Bekir Sıdkı Sezgin: "Velvele" yalnız, usûlü küçük parçalara bölüp gürültü-patırtı ve yaygara yapmak değildir. Velvele, aynı zamanda *şaşkınlık ve hayret* ifâdesi de taşır. Aynı zamanda icrâda ritmin velveleli olarak vurulması semâ'ya bir hareket, revnâk ve bir halâvet kazandırır.

Cinuçen Tanrıkorur: Velvele, Arapça'da gürültü, patırtı anlamında bir sözdür. Mûsikîde ise, ritm varyasyonu anlamında kullanılır. Sadece âyînlerde kullanılan usûllerin değil, bütün müzik icrâlarında ritm sanatçıları usûlleri velveleli vururlar. Bunun amacı; usûlün sadece öğretim amacıyla kullanılan şematik kuruluşunu gidermek, ritme renklilik vermektir. Her ritmcinin varyasyon anlayışı değişik olduğu için velvelelerin notayla tesbiti mümkün değildir. Âyînlerde kullanılan usûllerin velvelelerinin tesbit edilmiş olmasının sebebi ise, usûllerin büyük birimli ve uzun olmasının yanısıra, çeşitli ritm âletlerinde birliğin sağlanmasıdır.

Cüneyd Kosal: Kudûmzenler yalnız âyînlerde değil, bütün mûsikî icrâsında usûlleri velveleli vururlar. Herhalde bir ritm sazından bir darb vurup, iki dörtlük-dört dörtlük zamanın geçmesini beklemesi istenilmez.

Doğan Ergin: Velvelelerde darb sayısı, ana usûllerden daha fazla olduğundan, icrâyı zenginleştirmek, hareketle uygunluk sağlamak içindir.

Fatih Salgar: Kudûm sazı için, ana usûllerden yapılmış "velvele" şekli tanzim edilmiştir. Başka bir deyişle kudûm, velvele vurur. Âyînlerde ritm duygusunu sağlamlaştırmak, daha güzel ve akıcı bir hâle getirmek, kuvvetli zamanları daha iyi belirtmek için velvele kullanılır. Velvelelerdeki darb sayısının ana usûle göre fazla olması, usûle akıcılık kazandırdığı gibi, semâzenlerin hareketleriyle de alâkalı olabilir.

Fırat Kızıltuğ: Usûllerin velveleleri çok önemlidir. Periyodların ve renkli motiflerin ortaya çıkmasını sağlar.

Hasan Esen: Tüm eserlerde kudûm olsun, bendir olsun ana usûlü vurmaz. Ana kalıp, usûlü öğrenmek ve eser meşk etmek içindir. Velvele, usûllerin süsüdür.

Dr. İrfan Doğrusöz: Çünkü, daha ritmik oluyor. Belki de bu, bir ihtiyaç sonucu. Velvelelerle usûlü daha canlı, daha hareketli icrâ etmek mümkün. Zâten semâ yaparken, müzikle semâ'nın birleşiminde gerekli bir uygulama.

Kemal Tezergil: Velvele, âyınların havasına daha uygundur, kulağa daha hoş gelir. Velvelesiz, âyın-i şerîfin şekline uymaz.

Doç. Mutlu Torun: Mûsikîmizde, usûllerin darbları ve hele velveleli vuruş, müziğe dâhil olur. O da sanki ritmik bir kontrpuan teşkil eder. Ana usûle nazaran elbette daha fazla vuruş sayısına ve kuvvetli, zayıf darblara sahiptir. Aslında, ana usûlün daha önde gelen fonksiyonu, bestenin üzerine yayıldığı bir zemin teşkil etmesidir. Ayrıca, ana usûl vuruşları bazan uzun zaman aralığı da gerektirebilir. Bu bakımdan velveleli vuruş tercih edilmiş olmalıdır. Semâ açısından ise, velvelenin, ritmi daha belirgin, coşkun verdiği meydandadır.

Necdet Tanlak: Velvele, Türk mûsikîsinde ana usûlün darb parçacıklarına ayrılarak, ama esas temayı bozmadan ve usûlün değerine, kıymetine hâlel getirilmeden yapılan kurma şekilleridir. Velveleden maksat, usûle canlılık, hareket ve güzellik getirmektir. Devr-i Kebîr usûlünü esas kalıbında vurarak, âyın-i şerîf icrâ etmek isterseniz hem yavan olur, hem de semâzenin dönmesini temin edemezsiniz. Demek ki kudûmzenlerin âyın-i şerîf icrâsında usûlleri velveleli vurmaları, hem esere canlılık ve hareket getirmek, hem de semâ'nın devamlılığını temin etmek içindir.

Okyay Yiğitbaş: Semâi canlandırmak için ritm asıldır.

Sadun Aksüt: Semâda, ritmin daha kıvrak hâle gelmesini temin eder, icrâya da daha revnâk bir hâl verir velveleler.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Bence velvele konusu da tartışmalı bir konudur. Niçin şu usûl şöyle velveleye tâbi tutulur?, diye bir soru sorulursa net bir cevap almak güçtür. Çünkü uzun zamanlı bir vuruş, daha kısa zamanlara birkaç türlü ayrılabilirdi. Ama yine geleneksel olarak kudûmzenlerin bilgi, sezgi ve ince zevkleri bu olayı da klişeleştirmiştir. Ana kalıptaki uzun zamanlar yerine zamanları parçalayarak vurmalarının, eserin gidişine bir canlılık, zenginlik ve bir başka güzellik kazandırdığı da bir gerçektir.

Soru 6) Âyın-i şerîflerin başındaki Peşrevler; Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi ile yazılmış olmalarına rağmen, icrâ edilirken kudûmzenler neden 56/4 lük Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün velvelesini vururlar?

Cahit Gözkân: Âyın-i şerîflerin icrâsında herşey bir sebebe göre yapılmıştır. Bu sebepleri bilen ve geçmişte bunu uygulayarak,

kurallaşmasını sağlayanlar evliyâ derecesinde insanlardı. Bu uygulamaların sebeplerini ve hikmetlerini onlar çok iyi biliyorlardı.

Vahit Anadolu: Semâ âyîninin başındaki Devr-i Veledî yürütyüşünü sağlamak için 56 zamanlı Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün velvelesi vurulur. Bu usûlün ana kalıbı yoktur, fakat özel bir velvelesi vardır. İki Devr-i Kebîr usûlü velvelesi vurulmakla, Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün velvelesi vurulmuş olmaz. Aslında, âyîn bestekârları tarafından bestelenmiş olmasa dahi, bütün Devr-i Kebîr usûlündeki Peşrevler, Muzaaf Devr-i Kebîr şeklinde bestelenmiştir. Peşrevlerde Devr-i Kebîr usûlünün çeşitli kullanılış şekilleri vardır:

1. Şekil: 1 Hâne + 1 Teslim, 1 Muzaaf Devr-i Kebîr usûlüne tekabül eder. Örnek: Salih Dede'nin Acemaşîrân Peşrevi. 2. Şekil: 1 Hâne, 1 Muzaaf Devr-i Kebîr usûlüyle, Teslim, yine 1 Muzaaf Devr-i Kebîr usûlüyle bestelenmiştir. Örnek: Emin Efendi'nin Bayâtî Peşrevi. 3. Şekil: 1 Hâne ve 1 Teslim, 1,5 Muzaaf Devr-i Kebîr usûlüyle bestelenmiştir. Böylece iki hâne, teslimleriyle çalındığı zaman 3 Muzaaf Devr-i Kebîr usûlüyle, dört hâne, teslimleriyle çalındığında ise, 6 Muzaaf Devr-i Kebîr usûlüyle tamamlanır. Örnek: Tanbûrî Ali Efendi'nin Sûz-i Dil Peşrevi.

Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş hiçbir Peşrev, tek rakamlı Devr-i Kebîr usûlüyle bitmez, mutlaka çift rakamlıdır. Bu Peşrevler, sadece âyîn-i şerîflerin icrâsında değil, nerede icrâ edilirse edilsin, kudûmde mutlaka, Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesi vurulur.

Mevlevî âyînlerinde kullanılan bütün usûl velveleleri, bugüne kadar hiç değiştirilmeden gelmiştir. Bu velvelelerin vuruluşu, İsmâil Dede Efendi'den öğrencisi olan Zekâf Dede Efendi'ye (kudûmzenbaşı), ondan, oğlu Zekâf Dedezâde Ahmet Efendi'ye, ondan öğrencilerinden Sadeddin Heper ve aynı zamanlarda Hopçuzâde Şakir Çetiner'e (kudûmzenbaşı), bu hocalardan da, Vahit Anadolu (kudûmzenbaşı), Hurşit Ungay (kudûmzenbaşı) ve Kâni Karaca'ya intikal etmiştir.

Mehmet Öztoran: Mevlevî âyînlerinin Peşrev icrâsında yıllardan beri Muzaaf Devr-i Kebîr kullanılmıştır. Âyînlerin Peşrev icrâsı esnasında semâzenler, Devr-i Veledî yürütyüşünü yaparlar ve bu Peşrevin sona ermesi, tamamen 3. devir bittikten sonra postnişinin posta ulaşması ve kudûmzenbaşının darblarıyla sona erer. Peşrevin tamamı çalındığında, eğer Devr-i Veledî yürütyüşü bitmemişse, Peşrev tekrar başa dönerek, çalınır. Muzaaf Devr-i Kebîr'in kendine has darblarıyla Devr-i Veledî'nin çok uygun düşmesi, belki Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün kullanılmasını âdet hâline getirmiştir.

Osman Acar: Olsa olsa, Sultan Veled Devri'nin vermek istediği mesajın rûhuna uygunluğu açısından olabilir. Bu devirde semâzenler, sallı yürütmek durumundalar, bu yüzden 28 zamanlı Devr-i Kebîr velvelesi yerine, 56 zamanlı Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesini kullanmak daha uygundur.

Nail Kesova: Beşinci sorunun cevabını burada da tekrar etmek isterim.

Tuğrul İnançer: Beşinci sorunun cevabıyla aynı. Ayrıca, Devr-i Veledî denilen, âyînin başındaki yürütyüş sırasında icrâ edilen Peşrev; klâsik mûsikîdeki kulağı makama alıştırma fonksiyonundan ibaret olmayıp, bu yürütyüşün âhengini temin etmek fonksiyonunu taşır.

Devr-i Veleği yürüyüşünde şeyhi takip edenler, şeyhin sağ adımıyla sağ, sol adımıyla sol adımlarını atarlar. Fakat, bunun askerî bir adım, uygun adım yürüyüşünde değil, bir estetik içinde olması gerekir. Post önünde ve Hatt-ı İstiva'da baş kesildiğinde bu yürüyüş bozulur, ama, bozulmamış hissini vererek devam edilmesi gerekir. Sağ adım atarak yürüyüşe başlamak, aynı zamanda sünnet-i seniyye'ye uymak demek olduğundan, Devr-i Veleği yürüyüşlerinde bazı şeyh ve semâzenler, sol adımı sağın yanına çektikten sonra bir darblık bekleyip, sağ adımı atmaya daha belirgin hâle getirecek yürüyüş tarzını da tatbik etmişlerdir.

Bütün zikir şekilleri çift rakamlı usûle dayandırılır. Nim Sofyan'daki bir kuvvetli, bir hafif zaman, vücut âhengindeki kalp atışı gibidir. Ancak, Tuna'dan Yemen'e, Hazar'dan Fas'a uzanan bir coğrafya içinde yaşayan insanların usûlü de 2,4,8 zamanlı usûller olamaz, o büyüklüğü yansıtamaz. Bu zâhiri sebebin yanı sıra Allah'a ulaşma yollarından birinin mensubu, görünüşte değil, ama aslında küçükler ve küçüklüklerle yetinemez. 56 zamanlı bir Muzaaf Devr-i Kebîr'in o kişinin rûhiyâtı üzerinde uyandırdığı tesir, elbette ki 2 ve katlarına bölünerek, matematiksel olarak izâh edilemez. Onun için usûlün bünyede uyandırdığı tesirat ile semâzen sadece adımını değil, selâm verme, niyazlaşma gibi bütün hareketlerini usûlle hem-âhenk yapar. Büyük usûller, kendi içinde bazı küçük usûllerden oluşmuş olarak kabul edildiğinde (ki hakikatte böyle değildir. Bu sadece büyük usûllerin öğrenilmesi ve izâhı bakımından geçerlidir. Yoksa bazı usûllerin birleşmesi ile başka usûl oluşmuş diye kabul edilemez) sağ adım, o küçük usûllerin mümkün merteye ilk Düm'üne denk getirilir.

Devr-i Veleği'de kayan bir zemin üzerinde yürüyormuş hissi verilmelidir veya her bir adım bir bütün olarak mütâlâa edilip, sağ adım atış belirginleştirilmelidir. Estetik olarak birinci tarz daha uygundur. Onun için adımlarda ve duruşlarda fazla sağa sola sallanmak hoş ve uygun görülmemiştir. Bu kadar derûnî bir âhenk taşıyan Devr-i Veleği'de bu âhengi herkesin aksettirememiş olduğu da tarihî bir gerçektir. Bahariye Mevlevîhânesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede merhûmu -büyük müzisyen olmasından kaynaklandığını tahmin ettiğim- Devr-i Veleği'deki yürüyüşüne zamanın Konya Makam Çelebisi dahi takdirle bakmış ve "Keşke makamım müsait olsaydı da, Fahreddin Efendi'nin arkasından yürüyerek, seyretseydim" demiştir.

Ahmet Özhan: Bu tatbikatın ne zamandanberi olduğunu söylemelisiniz. Bence, beşinci sorunun cevabı bu soru için de geçerlidir. Mesele dinleyicilerde duyumsal ritmikliği sağlamaktır.

Doç. Cahit Atasoy: Âyinlerde velveleli usûllerin muzaaf kelimesinin sözlük anlamıyla katlı olarak vurulması, kanaatimce usûlün taşıdığı hareket duygusunu yaymaya yöneliktir. Burada notaların çoğaltılması, vuruşlara ağırlık vererek yaratılmaktadır.

Dr. Cahit Öney: Âyin-i şeriflerin başındaki Peşrevler, Devrikebîr usûlünün 28/4 lük mertebesiyle yazılmış olmalarına rağmen kudûmzenlerin neden 56/4 lük Muzaaf Devrikebîr usûlünü vurdukları hakkında bir kayıt olmamakla, ancak tahminlerde bulunulabilir:

Devr-i Veleği, bir merâsim yürüyüşüdür. Devr-i Veleği sırasında Peşrev sona erdiğinde başa dönülmektedir. Devr-i Veleği nihâyetlendiğinde ise, Peşrevin icrâsına son verilmekte; 56 zaman tamamlanmadan yarım bırakılmaktadır. Devr-i Veleği'de muzaaf vurulan bu Devrikebîr Peşrev

geleneğinin nisbeten sonraları ihdâs olunduğunu tahmîn ettiğimi üçüncü soruya cevabımda anlatmış ve tahmînimde daha ileri giderek şunları bildirmek istemiştin: Kadîm âyîn-i şerîflerdeki Peşrevlerden ikisinin sahipleri, âyînlerin bestelendikleri devirlerden yüzyıllarca sonra yaşamışlardır; İtrî'nin âyîn-i şerîfinin Peşrevinin Kutb-ı Nâyî Osman Dede'ye âit oluşu ve Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin 4 âyîn-i şerîfini de Peşrevli olarak bestelemesi, Devr-i Veledî merâsimi sırasında Peşrev icrâsının Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin getirdiği bir yenilik olduğunu düşündürmektedir.

Tahmînlerime geçmeden önce şunları da belirtmem gerekiyor: Mukabelede semâzenlerin yürüyüşü, “Devr-i Veledî”de ve “semâ”da olmak üzere 2 çeşittir. Selâmlarda çeşitli usûller ve bu usûllerin herbirinin içinde de “Semâî, Sofyan gibi” parçacıklar yer almaktadır. Muzaaf Devrikebîr içinde de usûl parçacıkları bulunmaktadır. Bu usûller ve içlerindeki küçük usûl motifleri semâzenlerin yürüyüşünü, dönüşünü, yalnızca “hız, sür’at” yönünden etkiler; yâni, her usûle göre ayrı bir yürüyüş, dönüş yoktur. Semâzen devamlı olarak İsm-i Celâl’i zikreder (içinden sürekli olarak Allah der) mutribden gelen mûsikî bu zikrin sür’atini etkiler ve semâmın sür’ati de zikre tâbî olur.

Mübtedî (yeni başlayan) çivili meşk tahtasında çark, yarım çark atmaya öğrendikten, kol açmayı belledikten sonra semâhâne Mübtedî mukabelesi yapılır. Konumuzla ilgili husustur ki bu mukabele süresince yalnızca Muzaaf Devrikebîr Peşrev çalınır. Neden muzaaf da velvelesiz veya velveleli şekli değil?, sorusunu cevaplamak için Devrikebîr’in velveleli ve muzaaf şekillerini karşılaştırmak faydalıdır: Velveleli vuruşta usûlün baştarafında birbirini izleyen 3 Semâî motifi; muzaaf vuruşta ise gene baştarafa birbirini izleyen 8 Semâî motifi bulunmaktadır. Bu 8 Semâî motifi (mübtedî mukabelesinde) semâ yapan semâzenlere, çark ve İsm-i Celâl zikir sürelerini algılama, hâfızada tutmada, eserin sür’at değişikliklerine uyum sağlamakta yardımcı olur. 8 Semâî’den sonra Devrikebîr’de düzüm motiflerinin değişmesi de; semâ ve (Devr-i Veledî) sırasında, değişen düzüm motiflerine rağmen çark ve yürüyüşlerde (sür’at bir yana) aynı husûsiyeti muhâfazayı öğretir. Geçen yüzyılda, istisnâî, mecbûriyet karşısında kalış sebebiyle de olsa, mutribde çalgı olarak yalnızca kudüm olduğu hâlde mukabele yapılması; semâzenlerin ritm ve ritm sür’ati algılama ihtiyacının zarureti ortaya koyma bakımından önem taşımaktadır.

Timuçin Çevikoğlu: Mevlevî âyînlerinin başında çalınmak için bestelenmiş Peşrevler, 56 zamanlı Muzaaf Devr-i Kebîr diye adlandırılan usûlle bestelenmişlerdir. Bunların 28 zamanlı olarak yazılmasını, âyînlerin notaya alınışında yapılmış bir hatâ olarak görüyorum. İki Devr-i Kebîr’in birleşmesinden oluşuyor gibi görünen bu usûl incelendiğinde, Devr-i Kebîr’den farklı olduğu görülür. Muzaaf Devr-i Kebîr Peşrevlerde baştaki iki kuvvetli ve birbirine eşit darbın yalnız Peşrevin giderini değil, semâzenlere Devr-i Veledî’deki yürüyüşün giderini de belirttiğini düşünüyorum. Bu açıdan bakıldığında; Peşrevlerin bu usûlle bestelenmesini, Devr-i Veledî’ye uygunluk açısından belirlenmiş ve benimsenmiş olmasına bağlıyorum.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: 5’de cevabı verilmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin: Pek tabii ki, 28 zamanlı bir usûl küçük parçalara bölünerek vâhid-i kıyâsî birimlerinin adedi bir kat daha artınca 56 dörtlük

olacaktır. Ma'lûmdur ki, "muza'af" lûgat ıstılahında: "İki kat, kat kat, katmerli" mânâsındadır.

Cinuçen Tanrıkorur: Bu sorunun kudûmzenlere sorulması gerekir.

Cüneyd Kosal: Bir evvelki ve bu sualin, ihtisas gerektirmesi dolayısıyla kudûmzenlere sorulması daha doğru olur. Yalnız kanaatimce âyânın başındaki Devr-i Veleddî yürütyüşü ile kudûmün velveleli vuruşları arasında bir âhenk mevcut olup, Muzaaf Devrikebîr diye adlandırılarak, iki Devrikebîr usûlüne yayılan velveleli vuruş semâzenlerin yürütyüşü ile âhenklidir.

Doğan Ergin: Devr-i Veleddî'de yürütyüşteki adımlara uygunluğu dolayısıyla Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesi vurulur.

Fatih Salgar: Törenin başlangıcı ile ilgili olsa gerektir. Ritm unsuruna hem genişlik, hem de bu genişlik içinde akıcılık kazandırılmıştır.

Fırat Kızıltuğ: Muzaaf Devr-i Kebîr usûlü, bence biraz gösteriş için.

Hasan Esen: Bu konu, âyân sırasında yürütyüşle ilgilidir. Her hâne iki Devr-i Kebîr, yâni 56/4 lûk Muzaaf Devr-i Kebîr olmazsa kısa kalır.

Dr. İrfan Doğrusöz: Herhalde, tahminimce, hem Devr-i Veleddî'deki yürütyüş, hem de 1. Selâmın icrâsındaki semâ'nın ritmine, gidişine daha uygun olduğu için.

Kemal Tezergil: Âyîne Sultan Veleddî Devriyle başlanır. Bu devir, ağır olarak icrâ edilir. Devr-i Kebîr, yürüktür. Sultan Veleddî Devrine uygun olan Muzaaf Devr-i Kebîr'dir.

Doç. Mutlu Torun: Aslında, Muzaaf Devr-i Kebîr, Peşrevlerin usûlûdür. Bence, sonradan nazariyatçıların isim koymaları, benzetmeleri sonucunda biz öncelikle 28 zamanı düşünüyörüz. Zâten, bu Peşrevlerin yapısının, Rauf Yekta Bey'in ayırdığı gibi 4/4 lûklerle gittiği, buna mukabil Bestelerin 6,4,4,6,4,4 şeklinde gittiği görülür. Araştırılması gereken bir konudur, ama, inceleyebildiğim kadarıyla, ritmin içine cümlelerin yayılışı ile bir Devr-i Kebîr Bestenin; Muzaaf Devr-i Kebîr ile ölçülmüş bir âyân Peşrevinden büyük farkı vardır.

Necdet Tanlak: Devr-i Kebîr'in 28/4 lûk yerine 56/4 lûk vurulması, Peşrevdeki akıcılığı teminen yapılmıştır. Tetkik ettiğiniz zaman, hiçbir usûlde muzaaflık göremezsiniz, çünkü yazılmamıştır. Muzaaf Hafif, Muzaaf Havi, Muzaaf Sakil v.s. usûlleri ibda edilmemiştir.

Devr-i Kebîr usûlünün Muzaaf şekilde yazılması, Rauf Yekta Bey tarafından iki şekilde ve Mevlevî âyânlerinde kudûmün vurduğu an'anevî, çok akıcı ve oynak tavrı ile kaleme alınmıştır.

Okyay Yiğitbaş: Semân açılışına daha uygun olduğundan.

Sadun Aksüt: Bu soruyu kudûmzenlere sormanız daha uygun olur.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Peşrevlerdeki Devr-i Kebîr usûlü genellikle çift sayıdadır. Bu şekilde ikiye ikiye birleştirilerek (sanki tek bir usûlmüş gibi) ayrı ayrı velvelelerle vurulması âdet olmuştur. Bu durum da yukarıda sözünü ettiğim, bir usûlün birden fazla şekilde velvelesi olabileceğinin en

iyi örneğidir. Belki de üçüncü selâmdaki Devr-i Kebîrden farklı olması düşüncesinden, belki de Sultan Veled Devri'ndeki adımlara daha uygun olduğu düşüncesinden böyle bir uygulamaya gidilmiş olabilir. Ama sonuçta yine bir “gelenek çerçevesi” içinde kalma sözkonusudur.

Soru 7) Mevlevî âyînlerinin 2. ve 4. Selâmlarında güfte, Evfer usûlünün son 5 zamanından başlamaktadır. Heper’de bu selâmlardaki güftelerin başında 4/4 lük “Âh” hecesi kullanılarak, usûl 9 zamana tamamlanmışsa da, İ.K.N.’de bu uygulamaya pek rastlanılmamaktadır. Âyînlerde 2. ve 4. Selâm güftelerinin Evfer usûlünün ikinci yarısından başlamasının sebebi nedir?

Cahit Gözkân: Bu işin icâbı ve mânâsı öyle düşünölmüş ve kurulmuştur.

Vahit Anadolu: Bu, aslında bir ustalık işidir. Âyînin heyecan vermesi bakımından uygulanagelmıştır. Bunun vezinle değil, hareketle alâkası vardır ve âyîne büyük heyecan katar. Heper, selâmlara rahat girilip, karışıklığa meydan vermemek ve icrâda kolaylığı sağlamak açısından, selâm başlarındaki ilk Evfer usûlünde 4/4 lük “Âh” hecesi kullanarak, usûlü 9 zamana tamamlamıştır.

Mehmet Öztörün: Bu konuda pek bilgim olmamakla beraber, âyînlerin selâm bitimlerinde, geçilecek bir sonraki selâma güzel bir geçişi sağlamak amacıyla olabilir. 1. Selâmın son mezûrleri, 2. Selâma hazırlık hissi verdiği için bazı âyînlerden 2. Selâma geçiş, Evfer yarısından daha güzel olabilmektedir.

Osman Acar: Bilemiyorum. Biz âyînlerin icrâsına yönelik çalışma yaptığımız için, neden-sonuç ilişkisi üzerinde düşünmedim. Klâsik âyînlerin icrâsında da hiçbir problemle karşılaşmadığımız için böyle bir araştırmaya gitmedim.

Nail Kesova: Âyînlerin 2.ve 4. Selâmlarının başlarındaki “Âh” lar kanaatince bestecilerinin ilâvesidir. Bu selâmların sadece başlarında değil, ortalarında veya bu selâm güftelerinin birçok mısralarında da olabiliyor. Güftenin usûle yerleştirilmesi açısından (prozodi gereği) yapılmıştır. Güfte yazarlarının (şâirlerin), bestecilerin bu “Âh” lara itirazları olmamıştır. Bendeniz eksik usûlle başlayan 2. veya 4. Selâm yerine mutlaka başta usûlü tamamlayan ve besteli bir “Âh” olduğu ve olması gerektiği kanaatindeyim. Hocalarım Sadeddin Heper, Halil Can ve Şâkir Çetiner ile meşkettiğimiz âyîn-i şerîfleri böyle hatırlıyorum. Lâdinî birçok bestelerde de bu var, meselâ: Dede’nin Mâhûr Yürük Semâî’si.

(Âh) Yine zevrâk-ı derûnum
Kırılıp kenâre düştü

Ve bu hocalarımız tanıdığımız en son ve gerçekten büyük Mevlevî mûsikîşinâslar. Sanırım onlar, hocaları, Zekâi Dede Zâde Hâfız Ahmet Efendi, Neyzenbaşı Emin (Dede) Efendi’den ve onlar da Zekâi Dede v.s. den öyle meşk etmişlerdi.

Tuğrul İnancer: Unutulmaması lâzım gelen husus, bütün Tasavvuf mûsikîsi eserlerinin, bu arada tabiatıyla Mevlevî âyînlerinin sadece dinlenilmek için değil, zikir âyînlerini yürütmek için bestelenmiş olduğudur. Selâm başlarına “Âh” ilâvesi ile usûl zamanının 9’a ikmali,

usûle uydurma zorlaması saiki ile yapılmış olduğu kanaatindeyim (Arel merhûmun durakları usûle zorlaması gibi).

Usûlün yarısından girmek, selâmın bitip, yeni selâmın başladığını ve semâzenlerin hareketlerinin düzenlenmesini iyice belirtmek için kullanılmıştır. İlle Evfer kullanılması; hem Evfer'in hareketli canlılığından istifade, hem de selâm denen semâ bölümlerinin taşıdığı ve ifade ettiği sembolik mânâlarla da ilgilidir, (Yârini bulmadıysan niye bağıra çağıra aramıyorsun. Bulduysan niye bağıra çağıra ilân etmiyorsun, sevinmiyorsun, *Hz. Mevlânâ*). Kullanılan usûllerin, selâmların taşıdığı mânâlarla da yakın ilişkisi vardır.

Diğer tarikat âyînlerinde kullanılan ilâhîlerin bir kısmında da bugünkü prozodi anlayışına ters olmasına rağmen, uzun heceyle başlayan güftelerde sıklıkla “es” kullanılmıştır. Bu es, zikreden dervişlerin zikrullah kelimeleri arasındaki nefes almaları payını belirtmek için kullanılır. Meselâ, sağa doğru eğilerek başlanılan İsm-i Celâl zikrinde birinci zaman, harekette nefes alma boşluğu, bestede es olarak kullanılır. Bunun gibi Mevlevî âyînlerinde de Evfer'in kıvraklığından dolayı güfte, usûlün ikinci yarısından başlatılmıştır. Usûllerin gerek bazan yarısından başlanması veya başına Sofyan gibi “Âh” ilâvesi sadece güftenin vezninden kaynaklanan bir husus değil, âyîn bestesinin aslî fonksiyonu olan semâ hareketlerinin düzenlenmesi içindir. Eğer vezne uydurmaktan ibaret olsaydı, başka vezinlerin kullanıldığı güftelerde bu hususa rastlanmazdı.

Tekkelerin açık zamanında, profesyonel müzisyenlerin değil, Mevlevî dervîşi müzik adamlarının âyîn okuduğu ve bunların da 3-5 kişiyi geçmediği hakikati gözönüne alındığında, âyîni esas yürüten kişinin gerek perde yakalamak, gerek usûl yakalamak bakımından, bir “Âh” hecesi kullanması çok mümkün görülmektedir (Hattâ günümüzde Kâni Karaca da, bu uygulamayı yapmaktadır). Her Mevlevîhânenin âyîni yürüten diğer tekkelerdeki zâkirbaşına benzer fonksiyonda kişisi ve neyzeni bu uygulamayı yapmışlardır. Heper Hoca'nın kitabındaki usûl tamamlamaları, bazı dedikodulara sed çekmek amacıyla olsa gerektir.

Ahmet Özhan: Heper'in 2. ve 4. Selâm başlarındaki Evfer usûlüne “Âh” hecesi ilâve ederek, usûlü 9'a tamamlaması, teknik ve pratik sebeptir. Usûl değişiminin yanında, semâzenlerin selâm değişikliğini daha iyi kavrayabilmeleri için başta “Âh” hecesi okunur. Bu, icrâda kolaylığı sağlar. Âyînhanların Evfer'e intikâlinde, semâzenlerin de semâ'yı bitirmelerinde fevkalâde kolaylık sağlayan, şık bir geçiştir.

Âyîn, aslında baştan sona bir “Âh” tır, yâni, Allah'a yalvarmadır. Buradan hareketle, kanaatimce, bu yalvarışın ifâdesi olarak da 2. ve 4. Selâmların başında “Âh” hecesi kullanılmıştır.

2. ve 4. Selâmlarda genelde aynı güfte kullanılmış ve usûl ortasından başlayan bu güfteler de melodiye oturmuştur. Pratiğe uygun, alışılmış bir uygulamayı gelenek hâline getirmek daha kolay.

Doç. Cahit Atasoy: İkinci ve dördüncü selâmlar, hemen hemen aynı melodi ve güftelerle bezenmiş olduğu için burada ikinci selâm için söylenecekler, dördüncü selâmı da kapsar sanırım.

İkinci selâmlarda, aslında birinci ölçüde Evfer'in Sofyan kısmı es'le geçirilmiştir. Bundan sonra gelen Türk Aksağı'ndaki güfte, meselâ “Sultânım” diye başlamaktadır. Bu noktada, vurgulu (forte) birdenbire

girişle çok büyük olan sevgiliye hitab edilmektedir. Onun büyüklüğü, yürekten, gür bir şekilde söylenmiş olmaktadır. Es'ten sonra birden girişle bu sağlanmaktadır. Bunu "Sultân" kelimesini Türk Aksağı usûlüne bağlamakta görüyoruz. Düyek veya Devr-i Revân usûllerinin sonları Sofyan'dır. İkinci selâma geçerken, sanki Evfer'in Sofyan kısmıyla bu Sofyan'lar devamlılık ve bütünleşme taşıyor.

Es'li kısmın "Âh" hecesiyle doldurulmuş olmasının izâhı yürekten sevgiyi ifade edişte yine Türk Aksağı kısmına gönülden seslenmeyi tamamlamak için yapılmış olabilir.

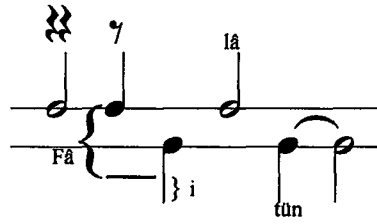
İkinci ve dördüncü selâmın "Sultân-ı menî" ile veya başka bir güfteyle başlamasında iki kapalı ve bir açık hecenin güftede mevcut olmasına Evfer usûlünün Sofyan kısmı prozodi bakımından uymamaktadır. Buna Türk Aksağı'nın 2+2+1 zamanları denk geldiğinden, bu güfteler Evfer usûlünün 2. yarısından başlamaktadır. Aslında, usûllerin vezinlerden çıktığı anlamına gelmemek üzere sırf atalarımızın burada heceleri doğru telâffuz etmeleri ile ilgili olmaktadır.

Timuçin Çevikoğlu: Kanımca, "Sultân-ı menî, sultân-ı menî" diye başlayan dörtlüğün bestelenmesi esnasında vezin sebebiyle yapılmış olan bu uygulama gelenekselleşmiş ve başka güftelere de uygulanmıştır.

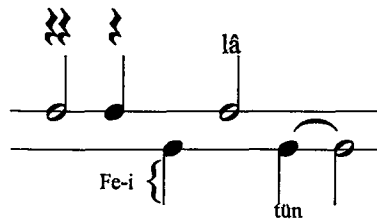
Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Bu an'ane şeklindedir. Âyınlerin hemen hepsinde vardır. Herhalde semâ merâsiminin gidişatına uyan bir uygulamadır.

Bekir Sıdkı Sezgin: Böyle bir şeklin uygulanması gelenek olmaktan ziyâde, güftelerin vezni ile ilgili olduğu içindir. Vezinlerin usûle intibâkı yönünden böyle bir uygulamaya gidilme mecbûriyeti hâsıl olmuştur.

Dokuz dörtlük "Ağır Evfer" usûlünü şematik olarak önümüze alırsak bu uygulamayı daha açık bir şekilde görmüş oluruz.

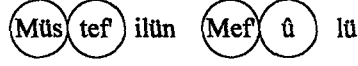


Şekil 1

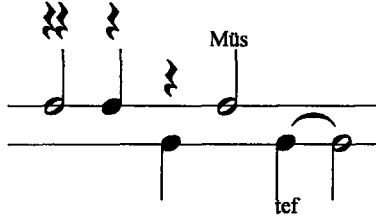


Şekil 2

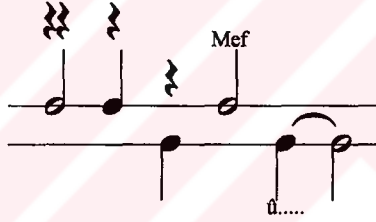
Eğer kullanılan güfte “Fâilâtün” veya “Feilâtün” kalıbı ile başlarsa yukarıdaki şekillerde olduğu gibi icrâya girilecek, o takdirde usûlün son 5 darbından girmeye lüzum kalmayacaktır. Fakat, bakıyoruz yaptığımız araştırmalarda, Mevlevî âyînlerinin “Evfer” olan bölümlerinde kullanılan güftelerin kalıbları “Fâilâtün” ve “Feilâtün” kalıbları ile başlamıyor. Bu bölümlerde kullanılan güftelerin vezni ekseriyetle 2 kapalı hece ile başlayan ölçülerden oluşuyor. Meselâ:



gibi. Bu takdirde usûlün ilk darblarından girilemez. Girildiği takdirde prozodi bozuk olur.



Şekil 3



Şekil 4

Durum böyle olunca, usûlün baş tarafında boş kalan zamanlar bazı âyînlerde “Evfer” den bir evvelki selâmda kullanılan güftenin son hecesi ile dolduruluyor, eğer bu olmazsa “Âh” veya “Yâr” lafızları ile dolgu yapılıyor. Bu da icrâatın durup bölünmemesini ve akışındaki bütünlüğü sağlamak içindir.

Cinuçen Tanrıkörur: Prozodi ile alâkalı bir husustur.

Cüneyd Kosal: Bir süslemedir. Biz vaktiyle çalarken Evfer’in ikinci yarısından girdiğimiz çok oluyordu. Ancak, Sadeddin Heper, tekke âdâbını yaşamış bir kişi olarak, usûl başından 4/4 lük “Âh” hecesiyle başlattığı da olurdu. Bu, çalanların zevkine, neşesine kalmış bir şey.

Doğan Ergin: Âyînlerin 2. ve 4. Selâmlarında güftenin, usûlün son 5 darbından girmesi icrâya son derece bir revnâk, güzellik ve keyif vermektedir. Usûlün yarısından girilmesi kesinlikle kompozisyon veya usûlde bir eksiklik, bozukluk değil, bir cilvedir. Böyle bir şekilde girilme şartı yoktur. Ama, bu uygulama, âyîn icrâsına güzellik katmaktadır. Eskiden âyîn icrâlarında, bir önceki selâm bittiğinde, usûl ortasından girilirdi. Dergâh hayatı yaşamış olanlarda bu uygulama daha fazla görülmektedir.

Fatih Salgar: Bu iki şekilde icrâya da rastlanmaktadır. Hattâ bazan ilk 4 zamanı velveleli olarak sadece kudûm vurup, 2. ve 4. Selâmlara girilmektedir. Bunun tamamen vezin-usûl münâsebetiyle ilgili olduğu kanaatindeyim.

Fırat Kızıltuğ: Batı müziğinde auftakt veya anakruz denen eksik ölçü, âyînlerin 2. ve 4. Selâmlarının ilk ölçüsünde kullanılmaktadır. “Âh” gibi hecelerle doldurulması sakıncalıdır. Son 5 zamanlı giriş, bir çeşit semâ yapanlara uyarı niteliğindedir. Böylece, 2. ölçüde usûl başından itibaren semâzenlerin devirlerinin uyumlu hareketlerini sağlamak içindir.

Hasan Esen: Ben âyînimde güftelerin başına Sofyan usûlünde “Âh” ilâve ettim. Benim yaptığım, geleneği devam ettirmektir. Ayrıca, neden olarak da 2.selâmdaki ilk heceyi 6/4 lük bir uzatma yerine başa “Âh” hecesi koyarak, bunu daha kısaltmak ve ayrıca, Evfer’in o ağır ihtişamını “Âh” hecesiyle pekiştirmek düşünülmüş olabilir.

Dr. İrfan Doğrusöz: Prozodi yönünden olabilir veya selâmdan selâma geçişte yeni bir ritme geçilirken, bir vurguyla yeni usûlün başladığını belirtmek için olabilir. Belki, semâzenlerin alışmış olduğu bir ritm değişikliğini vurgulamak için de olabilir.

Kemal Tezergil: Bazı yerde güfte eksikliği, bazı yerde de bir güzellik versin diye başlamaktadır.

Doç. Mutlu Torun: Önce soruyorum. Böyle bir çalışmayı yapan birisi olarak, vezinleri incelediniz mi?

Bilindiği gibi, mûsikîmizde vezinler ve usûller arasında çok sıkı bir bağlantı var. Meselâ, Ağır Aksak şarkıların “Fâilâtün...” veya “Feilâtün...” oluşuna göre, baştaki iki dörtlükten sonra, sekizlik veya dörtlük es yaparak güfte girer. Bütün âyînler üzerinde bir inceleme yapabilmış değilim. Ancak, Evfer’in ortasından başlayan cümleler, daha ilerde başka bir usûlün gene ortasında bitiyor. Yeni mısralar, gene ortadan giriyor. Tabîî araya terennüm girebilir. Mûsikîmizdeki Evfer usûlünde her eserde böyle değil ama, âyînlerde bu şekilde bir yerleşme var.

Necdet Tanlak: Âyînlerde 2. ve 4.cü Selâmların güftelerinin Evfer usûlünün ikinci yarısından başlamasının tek sebebi, prozodiden ileri gelmektedir. Heper’in selâm başlarına (Âh) hecesini ilâve etmesi ise, usûlün tamamına işlerlik kazandırmak içindir. Zira, kudûmzenin usûlün yarısından esere girmesi pek de kolay bir iş olmayıp, her zaman selâmın girişinde bir sallantıya meydan verebilir.

Okyay Yiğitbaş: Âdet olmuş, eskidenberi bu şekilde gelmiştir. Geleneğe bağlı bir şey. Ama ben âyînlerin 2. ve 4. Selâm girişlerinde hep “Âh” okunduğunu duydum.

Sadun Aksüt: Cevabı 6’daki gibidir.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Aksak türü usûllerde genellikle eksik ölçü ile güfteye başlanılabilmektedir (Meselâ, Ağır Aksak şarkıların pek çoğunda bu durum açıkça gözlenmektedir). Bu açıdan bakıldığında âyîn-i şeriflerde de Evfer usûlüne eksik girilebilir. Bu, tamamen usûlün kullanılış biçimi ile ilgili veya prozodi kaygısı ile olabileceği gibi, “Âh” hecesinin asıl güfteye dâhil edilip edilemeyeceği şeklinde de düşünülebilir. Nûshalar arasındaki bu farklılıklar, meşkten ve icrâ farkından kaynaklanan bir

“üslûb” biçimi ve nota yazısı ile ilgili bir fark şeklinde de yorumlanabilir. Bence, “Âh” hecesinin kullanılması usûlün bütünlüğü bakımından daha uygun olacaktır.

Soru 8) Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarında kullanılan Devr-i Kebîr, Frenkçîn veya Evsat usûllerinin son ölçüleri genelde yarıda kesilerek Aksak Semâî usûlüne geçilmekte ve güfte bu usûlün ilk, bazan ikinci ölçüsünde tamamlandıktan sonra terennümle devam edilmektedir. Neden?

Cahit Gözkân: Büyükler öyle münâsip görmüşler.

Vahit Anadolu: Aksak Semâî’ye geçmek için bir önceki usûl güftesi devam ettirilerek, ilk ölçüde tamamlanmıştır. Saz terennümüne rahatlıkla girebilmek ve 3. Selâmdaki bütünlüğü bozmamak için bu uygulama gelenek hâlini almıştır. Bütün âyînlerde böyledir.

Mehmet Öztoran: Bu uygulama, bir icracı olarak, 3. Selâmın ilk usûllerini takip eden Aksak Semâî usûlüne geçişin yine bir hazırlığı olsa gerek.

Osman Acar: Yedinci sorunun cevabı gibidir.

Nail Kesova: Bu vâkıa âyînlerde ayrı bir özellik ve gerçekten heyecan verici bir güzellik olarak gelişmiş sanırım. Çünkü 3. Selâm, âyînlerin en güzel ve zevkli bölümüdür.

Tuğrul İnancer: Büyük usûllerin son ölçülerinin yarıda kesilip, o usûlde yer alması gerektiği zannolunan güftenin son hecesinin Aksak Semâî’de söylenilmesi ve Aksak Semâî’ye geçilmesi, nota kullanılmadığı zamanlar gözönünde bulundurulduğunda sazları ikaz sebebiyle olması ağırlık taşımaktadır.

Ahmet Özhan: Âyîn usûlleri konusunda sizin araştırdığınız konuların tümü zannediyorum ki, bu eserlerin yaklaşımında geleneksel algılamadan dolayıdır. Bu sorunun cevabı için de yine geleneksellikten yola çıkmak lâzım. Bunlar âyînün süsü. Çok yakışan, âyînün kaidesi olmuş şeyler.

Doç. Cahit Atasoy: Üçüncü selâmda, ilk usûl olarak kullanılan Devr-i Kebîr, Frenkçîn veya Evsat usûllerinin güfteli akışının daha sonra kullanılan Aksak Semâî usûlüne aktarılarak, bu usûlün bir veya iki ölçüsünde tamamlanmasında âyînhanların da katkısıyla usûl geçkisi daha akıcı ve kesintisiz olarak gerçekleşmektedir. Birinci usûldeki güftenin, ikinci usûl olan Aksak Semâî’de tamamlanması ve bu usûldeki saz terennümü, daha sonra gelecek olan Yürük Semâî usûlüne zemin hazırlayarak, âdeta bir köprü görevi görmektedir. Böylece, aynı selâm içindeki peşpeşe usûl değişiklikleri, bu uygulama ile daha kolay sağlanmaktadır.

Üçüncü selâmdaki metronom, Aksak Semâî usûlünün biraz daha artan metronomuyla, daha hızlı bir metronoma ulaşılan Yürük Semâî’de kendisini tamamlamış olmaktadır.

Timuçin Çevikoğlu: Semâî’nin 3. Selâmı, mistik olarak bir nevi mirâc kabul edildiğinden, yâni dervişin aşkının bir nevi cezbe hâli oluşturduğu

düştürüldüğünden bu selâmda gittikçe yürüten ve tizleşen nağmelerle bestelenmiş bölümler yer alıyor. Bu sebeple, daha çok yürütebilen usûllere geçkiler yapılmaktadır. 3. Selâmların başında yer alan Devr-i Kebîr, Frenkçîn ve Evsat gibi bölümlerden sonra Aksak Semâî usûlünde bestelenmiş bir terennüme geçilir. Bu geçiş, geçilen ve geçilecek olan usûllerin yapısı incelenerek, darblar bakımından en uygun yerde yapılır. Güftenin kalan kısmı, yeni usûle göre yeniden düzenlenerek, bazan bir, bazan iki, üç ölçüye taksim edilir. Ses ve saz grubunun beraberce usûlî değişiklikleri, usûl geçkisi esnasında yapılabilecek hatâyı önlemek açısından da önemlidir.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Yine gelenekten dolayı. Yalnız bu gelenek, formun özelliklerini meydana getirir. Bir âyîn ortaya konulduğunda bu özelliklere uymak lâzımdır. Biçimin icaplarıdır bunlar. Beste-i Kadîm adıyla anılan üç âyinde bu biçim bütün özellikleriyle görülmekte ve diğer âyînlere her yönüyle örnek teşkil etmektedir.

Bekir Sıdkı Sezgin: Yine vezinle alâkalıdır zirâ, 3.Selâm bir değil birkaç usûlden oluşmaktadır. Bu usûllerden kullanılması mecbûriyeti olan “Yürük Semâî”; Devr-i Kebîr, Frenkçîn, Evsat gibi usûllerden sonra geleceği muhakkak olduğu için “Aksak Semâî” arada bir köprü olarak kullanılıp, sonra Yürük Semâî’ye rahatlıkla geçilebilir.

Cinuçen Tanrıkorur: Saz terennümüne hazırlık içindir. Hem de usûl geçkisini önceden yapmak suretiyle güfteye ve melodiye renklilik veriyor.

Cüneyd Kosal: Bu da bir önceki cevabım gibi. Tahminimce, Aksak Semâî usûlüne hazırlamak içindir. Bu şekilde olduğunda, müziğin akışı kesilmeden usûl değişikliği sağlanmış oluyor. Sazlar birdenbire Aksak Semâî’ye geçse, belki katı olacak. Ama böyle bir uygulamayla, bu aksaklık çok rahat ve kolay mümkün oluyor. Arada Aksak Semâî olması bir renk katıyor.

Doğan Ergin: Geleneksel olarak eskidenberi bu şekilde uygulanagelmıştır.

Fatih Salgar: Bunda da “son mısra” vezin itibari ile usûlî tamamlayabilir, fakat, Aksak Semâî’ye hece kalmaz, bu durum da Mevlevî âyînlerine has bir yapı olarak ilginçtir.

Fırat Kızıltuğ: Sebep; mutrıb heyetinin okuduğu teganniyi Aksak Semâî’nin ilk ölçüsünde tamamlaması, sazların saz semâîsine daha kolay geçişini temin eder, aynı zamanda usûl değişikliğinde espri gücünü artırır.

Hasan Esen: Geleneğe uyduğum için birşey söyleyemeyeceğim.

Dr. İrfan Doğrusöz: Yine usûl değişikliğinde bağlantıyı sağlamak, bir usûlden diğerine geçişin kolaylığını mümkün kılmak için olsa gerek diye düşünüyorum.

Kemal Tezergil: Orada yapılan Mevlevî âyînlerindeki ustalık ve ayrı bir heyecan, ayrı bir hava katsın diye devam edilmektedir. Ayrıca, yürüklük, güzellik ve ustalık da katsın diye.

Doç. Mutlu Torun: Bestecilik yönünden çok güzel bir şey. Devam etmekte olan bir müzik cümlesi içinde geçki ne kadar ustalıklı ise, usûl

geçkisi de o kadar ustalıklı ve monotonluğu bozan bir uygulama. Gayet tabii araştırılması lâzım. Ancak, âyîn bestekârları, genellikle ustalarına saygılı olan kişilerdir. Alışkanlıkları bozmak pek düşünülmemiş. Ayrıca, müzik kesilmeden devam ederken usûlün değişmesi, bestecilik açısından enteresan ve hoş olduğu için iyi ki de birileri aman bu usûl tam bitsin diye düşünüp, gelenekteki güzelliği bozmamış.

Necdet Tanlak: 3. Selâmda kullanılan usûllerin yarıda kesilerek, Aksak Semâî'ye geçilmesinin sebebi, Aksak Semâî usûlüne intibak edebilmek içindir. Dikkat edilirse, bir Devr-i Kebîr veya Evsat usûlünün sonundaki Tek Tek ... ler, esere bir rehâvet, yâni ağırlık kazandırmaktadır ki, bu ağırlıktan sonra birdenbire Aksak Semâî'ye geçiş bir hayli yadırganacaktır.

Okyay Yiğitbaş: Devr-i Kebîr, Frenkçîn veya Evsat usûlleri tamamlandıktan sonra Aksak Semâî'ye geçildiğinde çoğu zaman ritm bozukluğu meydana geliyor. Usûl tamamlanmadan içinden geçmek bir ritmik zevk ve duygudur. Aksak Semâî usûlü, 2'li ve 3'lü zamanları öyle güzel kullanmıştır ki, bu da geçişte usûlleri kaynaştırmayı sağlar. 3. Selâmın birinci usûlleri ile Yürük Semâî usûlü arasında Aksak Semâî usûlü âdetâ bir geçiş taksimi gibidir.

Sadun Aksüt: Böyle bir uygulama, Mevlevî âyînlerinde bu tarz bestelemenin âdet hâline gelmesi şeklinde düşünülmüş olabilir.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Bu durum gerçekten ilginçtir. Usûllerin peşpeşe ve gittikçe hareketlenen biçimde kullanılmaları, semâ'nın hızı ile de ilgilidir. Bu şekilde usûller arasındaki ilişkiler son derece iyi kurulmuştur, hiçbir zorlama sezilmez, son derece doğal bir biçimde akar, gider. Zâten âyîn-i şerîfleri diğer formlardan ayıran güzellik ve orjinalliklerden biri de bu tür inceliklerdir. Bazı kâr'larda buna benzer geçkiler görülebilirse de, bunlar çok az sayıda ve çok kısıtlıdır (Belki o eserler âyîn-i şerîflere özenilerek yapılmıştır). Oysa her âyîn-i şerîfte bu usûl geçkileri ve kullanılış şekilleri mutlaka vardır. Hep belirttiğim gibi formun çerçevesi yüzyıllar boyunca, son derece sağlam olarak belirlenmiş ve gelenekler âdetâ kurallaşmıştır. Bunun dışına çıkılmaya pek yeltenilmemiştir. Beste-i Kadîmlerin örnek alındığını düşünürsek, kopyaların birbirlerine son derece benzeyeceği de açıktır.

Soru 9) Mevlevî âyînlerinin yine 3. Selâmlarındaki Yürük Semâî bölümlerinde "Ey ki hezâr âferîn" sözleriyle başlayan Türkçe dörtlükten sonra kullanılan beyitlerde, genellikle mısraların usûlün son "Tek" inden başladığı görülmektedir. Bu geleneksel uygulamanın sebebini açıklar mısınız?

Cahit Gözkân: Bu, eslâfın en güzel tertipleridir. Bunu olduğu gibi kabul etmek zarûreti vardır. Nedenini sormak dahî câiz değildir.

Vahit Anadolu: Mısraların, Yürük Semâî usûlünün son "Tek" inden girmesi, âyîne hareket kazandırmak içindir. 3. Selâmda, Yürük Semâî bölümü tedericî yürür. Bu yürümede güftelerin bitip, saz terennümünün başladığı yerlerde yavaş yavaş hızlanma sağlanır. Yürük Semâî bölümü sonlarında güftelerin usûlün son "Tek" inden girmesi, bu hızlanmayı daha kolay sağlar. Bu aynı zamanda 3. Selâmdaki coşkuyu arttırmak amacıyladır. Bu uygulamanın da vezinle bir alâkası yoktur.

Âyınlerde, sadece 3. Selâmlarda ilk usûl olarak kullanılan Devr-i Kebîr, Frenkçîn, Ağır Düyek ve Darb usûllerinin arûz vezniyle yakın alâkası vardır. Ancak, yine bu selâmda ve diğer selâmlarda kullanılan usûllerdeki geleneksel uygulamaların vezinle alâkası yoktur.

Mehmet Öztoran: Mevlevî âyınlerinde 3. Selâm, semâzenlerin âdetâ Hak'ka en yakın oldukları an olduğu için Yürük Semâî usûlünün son "Tek" leri, bu Hak'ka yakın oluşun bir coşkusu olarak düşünülebilir.

Osman Acar: Yedinci sorunun cevabı gibidir.

Nail Kesova: Ritm kalıplarına (usûllere) şiir kalıpları (vezinleri) her zaman tekdüze (tâbiri câiz ise) uygulanamıyor. Bu bakımdan, selâmın bütünlüğü içerisinde bu vâkıya "usûlün son Tek'inden girilir" diye bir kaide koymamak gerekir. Bu anlar semâda "Mâallah", Maa Allah faslı, beyit başlangıçları Düm'e de Tek'e de rastlayabilir, arada fazla boşluk bırakmamak gerekir. Âyîn-i şerîfler, semâ için bestelenmişlerdir. Klâsik Mevlevî âyınleri, dikkat edilirse semâ etmiş veya semâ etmekte olan Mevlevî besteciler tarafından yazılmışlardır.

Tuğrul İnancı: Yürük Semâî'nin son "Tek" inde güfte başlatmak Beste-i Kadîmlerdenberi gelen bir âdet olma ihtimali yüksektir. Çünkü, âyîn besteleri tetkik edildiğinde görülmektedir ki, son "Tek" ten güfte girişi, mûsikî tekniği ve estetiği açısından zorunlu değildir. Vezne uydurmak endişesi de burada yer alamaz. Gelenekten başka mâkûl bir izâh görmemekteyim. Ancak, son "Tek" ten güfte başlatarak, bir nevi gizli senkop yapılarak, hareketlilik ve Yürük Semâî bölümündeki terennümlerde birazcık metronomun hızlanması tekniğiyle ilgilendirmek de mümkündür.

Ahmet Özhan: Bu bir mecburiyet değildir. Ancak, daha önce uygulanmış olan o ustalıklara daha sonraki bestekârların da uyarak, kendi ustalıklarını göstermeleri içindir. Bu bir cilve, bir süstür. Bestekârlar, daha önceki ustalara saygı ifâdesi olarak, bu uygulamayı devam ettirmişlerdir. Usta bestekârlar, arûz veznindeki güftelerin hangi vezinde olanlarının, hangi usûlle uygunluk sağladığını zaten bilirler ve ona göre beyit seçerler. Onun için böyle karakteristik uygulamalarda vezin şartından ziyâde gelenekselliği düşünmek gerekir. Bestekârlar kendi hünerlerini, mahâretlerini göstermek için böyle uygulamışlardır.

Doç. Cahit Atasoy: Yürük Semâî'nin son "Tek" inden kuvvet alan güfte ve lâhne fortelik sağlayan bir duygunun bestekârları bu yola sevkettiğini düşünebiliriz. Yürük Semâî kısmında gittikçe hızlanmayı sağlamak için Yürük Semâî'nin son "Tek" inin, aynı zamanda bu rolü oynamış olduğunu söyleyebiliriz.

Timuçin Çevikoğlu: Bu bölümlerde kullanılan şiirlerin vezinlerinden dolayı olmaktadır (Bu bölümlerde kullanılacak şiirler seçilirken, tıpkı âyînin genelinde olduğu gibi geleneğe sadık kalınmış ve seçim buna göre yapılmıştır. Yâni bunun da bir gelenek olduğu söylenebilir).

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Bu geleneksel uygulamaya katılanlar da var, katılmayanlar da, ihtiyarîdir. Ama âyînlerin çoğunda bunun uygulandığını görüyoruz.

Bekir Sıdkı Sezgin: Bu sualin de cevabı aynı şekilde yine vezinle izâh edilecektir.

Yürük Semâî usûlünün son darbına müsadif olan veznin ilk kapalı hecesi gelmektedir.

Cinuçen Tanrıkorur: Mef'ûlü Mefâîlû ile başlayan güftelerde Yürük Semâî'nin son "Tek" inden girilir. Mefâîlûn Mefâîlûn ile başlayan beyitler, Yürük Semâî usûlünün başından başlamaktadır. Bu, bestekârın prozodi anlayışına bağlı bir vezin-usûl münâsebeti meselesidir.

Cüneyd Kosal: Âyine bir renk katmak için zaman zaman mısralara usûlün son "Tek" inden girilmiştir. Güfte uzun heceyle başlamışsa, tabîî bunun prozodi ile de ilgisi vardır. Ancak, eskiden prozodiye günümüzde olduğu kadar ehemmiyet verilmediği muhakkak. İlmî gözle bakılırsa, en ünlü bestekârların eserlerinde bile prozodi hatâları bulunabilir. Ama, icrâda bu, dinleyenleri rahatsız etmez. Önemli olan bunu yakıştırabilmektir. Çok usta bir bestekâr bunu yapar.

Doğan Ergin: Usûl sonlarından girişler, Mevlevî âyînlerinde çoktur ve bu, işin bir keyfidir, muhabbetidir, aynı zamanda, âyînlerin karakteristik bir özelliğidir.

Fatih Salgar: Bu bir kural değildir. Seçilmiş güftenin vezni, son "Tek" ten girmeye uygunsu bu tatbik edilir, yoksa, başka şekiller de tercih edilir.

Fırat Kızıltuğ: Son "Tek" ten giriş, semâzenlerin ve mutrîb heyetindekilerin birliğini sağlamak için. Hemen hemen bütün dünya mûsikîlerinde görülen bir espridir.

Hasan Esen: Yürük Semâî'de güfte sonlarında, yâni her terennüm öncesi "Vay", "Men" gibi heceler bir usûl olmalıdır, olmazsa istirahat hissi vermez. Bunun için yarım usûl önce başlayan güfte, bu bütünlüğü sağlar.

Dr. İrfan Doğrusöz: Ben âyînlerimde bunu uygulamadım. Usûl ve prozodi gereği böyle oldu. Geleneksel uygulamada semâ ile bir ilişkisi olduğu kanısındayım. Ayrıca, bu uygulama bir coşku duygusu yaratmaktadır.

Kemal Tezergil: 8.ci cevabın aynı.

Doç. Mutlu Torun: Müziğin usûle oturmasında arûz-usûl ilişkisinin çok rolü var. Ancak, âyînin en coşkun noktası diyebileceğimiz 3. Selâm sonlarında, usûl sonlarından başlayıp, aurtak (anakruz) lı giriş, müziğe yepyeni vurgular verip, bu coşkunluğu arttıran bir unsur oluyor.

Necdet Tanlak: "Ey ki hezâr"dan sonraki sözlerin son "Tek" ten başlaması ise, esere gerekli sîr'atın kazandırılabilmesi içindir.

Okyay Yiğitbaş: Bu prozodik yönden icab edebilir. Duygusal yönden icab edebilir. İlle de öyle olması zorunluluğu yok ama, çok güzel bir âhenk tarzı vermektedir. Bu uygulama, semâzenin dönüşüne de fayda sağlar ve birlikte güzel bir âhenk meydana getirir.

Sadun Aksüt: Eski âyînlerde bunu bir gelenek hâline getirmişlerdir. Ama, daha sonraları bu geleneğin uygulandığını sanmıyorum.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: "Ey ki hezâr âferîn" den sonraki kıtaların hepsinin son "Tek" ten başlaması gerekmez. Nitekim 3. Selâmın Yürük Semâî bölümündeki diğer 3, 4 veya 5 kıtanın bazıları normal usûl seyrini

izler, bir veya ikisi (onlar da genellikle selâmın sonlarına doğru) son “Tek” darbından başlarlar. Bence burada prozodi ön plândadır. Ayrıca bazı âyîn-i şeriflerde (meselâ, Irâk, Şedd-i Arabân, Müsteâr, hattâ Beste-i Kadîm’de bile) son “Tek” den giren kıta görülmemektedir. Demek ki bu durum, seçilen güfteye bağlı olarak biraz da bestecinin insiyatifine bırakılmıştır (Eh... o kadarcık da olsun).

Soru 10) *İ.K.N. ve Heper’de bazı âyînlerin aynı selâmlarında notalar, usûllerin farklı mertebeleriyle yazılmıştır. İcrâda, mutlaka notada yazılı olan usûl mertebeleri mi esas alınıyor, yoksa her selâmda klâsik bir gider anlayışına mı uyuluyor? Ayrıca, bir selâmdan diğerine geçişte, selâmın bittiği nasıl ifade ediliyor?*

Cahit Gözkân: Âyîn-i şerifleri iyi okuyan ve fem-i muhsin, yâni güzel ağız denilen usta kişilerin tavrı ve ritmi esastır.

Vahit Anadolu: Her selâmda klâsik bir gider anlayışına uyulur. Usûllerin hangi mertebeye yazıldığı önemli değildir. Selâm sonlarında, ağırlaşmaz. Bir selâmdan diğerine geçilirken, selâmın bittiği küçük bir es’le ifade edilir. İki selâm arasında bir dörtlük es kadar durulur.

Mehmet Öztoran: Âyîn icrâsında, notada yazılı olan usûl mertebelerini dikkate almıyoruz. Tamamen âyînin uyumlu ve coşkulu icrâsı önem taşıyor. Yâni âyînlerde klâsik bir gider anlayışı vardır.

Bir selâmdan diğer selâma geçerken, önceki selâmın son ölçüsünde melodik yapının gerektirdiği kadar usûl vurulur ve çok kısa bir bekleyişten sonra kudûmzenbaşının hissedilir hareketleriyle diğer selâma geçilir.

Osman Acar: Âyînlerde yerleşmiş olan klâsik gider anlayışına uyulmaktadır.

Nail Kesova: Mevlevî âyînlerinde klâsik bir gider anlayışı vardır. Bu hususun etlûd ve tesbît edilmesi gerekir. Mevcut usûl mertebelerinin buna cevap verdiğini sanmıyorum.

Bir selâmdan diğerine geçişte, selâmın son usûlünün son perdelerinde kudûmzenbaşı biraz ağırlaşır. Belli belirsiz bir tevakkuftan sonra (usûl biter bitmez) neyzenbaşı ile bakışarak, 1. Selâmda olduğu gibi diğer selâmları başlatır. Diğer sâzendeler ve âyînhanların kat’iyyen geri kalmamaları gerekir. Âyîn-i şerîf, sahnede bir konser olarak icrâ ediliyor ise (Sn. Nevzad Atlığ konserlerinde olduğu gibi) o takdirde tabîî ki şefin yönetiminde onun gider anlayış ve zevkine göre icrâ edilir. Bugün için başka şekli yok.

Tuğrul İnançer: Bütün Tasavvuf mûsikîsi eserlerinde metronom sayısı yoktur. Bu bir disiplinsizlik ve başboşluk değil, çok geniş kullanım alanlarının getirdiği bir neticedir. Bir eser, zikrullahın başında okunduğunda ağır, sonlarında okunduğunda daha yürük olabilir. Tekkeye misafir gelen bir şeyhin tarikatine hürmeten, o tarikatin pîriyle ilgili bir ilâhî okunduğunda, o ilâhî, zikrullahın hangi safhasında okunuyor ise, o yürüklükte okunur. Meselâ, bir Halvetî Tekkesine gelen bir Kâdirî şeyhine ikram olarak “Cem olmuş dervişleri sultan Abdülkâdir’in” ilâhîsi başta okunursa ağır, sonda okunursa yürük okunur. İşte bunun gibi Mevlevî âyînleri de, naat’ın sür’atinden âyînin genel sür’atine ve selâmların özel

sûr'atine kadar "icâb-ı hâle" göre sûr'atlandırılır. Meselâ, İtrî'nin Segâh Âyînî, Hz. Mevlânâ'nın Selâhaddin Zerkûb-i Konevî'nin göçüşünden sonra "Kalbim kan ağlıyor, gökler ağlıyor, zemin ağlıyor senin ayrılığının acısıyla" mânâlarını içeren güfteyi hâvî olduğu için Mevlevî şeyhlerinin gasil merâsimlerinde okunmak Mevlevî töresinde yer almıştır. Böyle bir hüznü ortamda ne kadar ağır okunacağı izâhtan vârestedir. Ama, aynı âyîn, bir mukabele-i şerîfte okunduğunda, tamamına şâmil olmak üzere daha yûrük okunabilir. Bütün bunlar tasavvufun geniş düşünce tarzının mûsikîye intikalinin ifâdesidir. Çok katı ilmi kaideler değil, rûhî ahvâlin tezâhürüne göre uygulamalar yapılır.

Selâmdan selâma geçişte usûl değişikliğinden başka hiçbir özellik yoktur. Ancak, selâmın kendi tabîî gideri vardır. Selâmın bittiğini tempoyu yavaşlatarak belirtmek veya yeni selâma bir es vererek girmek, semâzenlerin ayrı, mûsikîşinasların ayrı çalışmasından ve genellikle semâzenlerin mûsikîyi, mûsikîşinasların da semâ'yı bilmemesinden kaynaklanmaktadır.

Ahmet Özhan: Klâsik gider anlayışı orada galip. Âyînin boyutu içinde, selâmların taşıdığı mânâlar da gözönünde tutularak, usûllerin belli klâsik giderleri vardır. Meselâ, 3. Selâmlarda, vuslatın heyecanının doruğa ulaşması hem sözde, hem ritimde, hem de melodide hissedilir. Bu coşkuya, tempoya bağlı olarak, semâzenin dönüşü de hızlanarak katılır. Yûrük Semâî bölümünden itibaren sözler daha çok aşkı, kavuşmayı anlatır. Tempo hızlanır, coşku artar. Gidere tesir eden unsurlar, âyînin kendi özelliği içindedir, yoksa usûl mertebeleri gözönünde tutularak değil.

Ayrıca, kendi içinde bir gider lezzeti olan âyîn, zikrullah tatbikli olursa âyîn olur. Aksi takdirde zevki, tesiri, feyzi olmaz, sadece, çok iyi bir müzik eseri olur.

Doç. Cahit Atasoy: İki değişik yayında notaların farklı yazılışları, olsa olsa eserin giderini, sanki de el yordamıyla tââyîn etmek açısından ve bir de notaları kimi eserlerde daha açık seçik icrâ etmek, sıkışıklık, anlaşılmazlık yaratmamak açısından yazılmış olması gayesi güdülmüş olsa gerek. Bugün ise bu iş halledilmiş, eserin ve selâmların başına metronomu koyduktan ve notaları birim olarak daha rahat okunabilecek kıymette seçtikten sonra herhalde mesele kalmaz sanırım.

Birinci selâmdan ikinci selâma geçişte, birinci selâmın ister Devr-i Revân, ister Düyek usûlündeki son Sofyan kısmı sanki devam ediyormuş gibi, ikinci selâmın ister "Âh", ister es'li olan Sofyan kısmına bağlanarak tökezlemeden geçiş sağlanmış olur.

İkinci selâmdan üçüncü selâma geçişte Evfer usûlünün 3 zamanlı son (yâni Tek Teek) kısmının bir nevi ağırlaştırma duygusu yaratarak, bu suretle, köprü rolü oynayıp, Devr-i Kebîr veya Frenkçîn usûlüne geçişi sağlanmaktadır.

Üçüncü selâmdan dördüncü selâma geçişte ise, Yûrük Semâî'nin ikinci Semâî kısmının yâni 3 zamanının aynı perde olarak kullanılmasının getirdiği yavaşlamayla geçiş rahatlıkla sağlanmaktadır.

Timuçin Çevikoğlu: Bu aslında, yalnızca Mevlevî âyînlerinin yazımında değil, tüm Türk mûsikîsi eserlerinin yazımında ortaya çıkan bir sorundur. Bu, zannediyorum mertebe bahsinin yanlış anlaşılması veya uygulanmasından kaynaklanmış olabilir. 1. Selâmlarda kullanılan Devr-i

Revânı 14/8 lik olarak, Ağır Düyekleri 8/4 lük olarak, 2. ve 4. Selâmlardaki Mevlevî Evferlerini mutlaka 9/4 lük, 3. Selâmlarda kullanılan Devr-i Kebîr ve Frenkçini 28/8 lik ve 12/4 lük olarak, Aksak Semâîleri 10/8 lik ve Yürük Semâîleri, yürüyüşleri metronom rakamlarıyla belirtilmek üzere 6/8 lik olarak yazmak, Son Peşrevleri mutlaka 8/8 lik Düyek ve Son Yürük Semâîleri de 6/8 lik olarak yazmak icrâdaki kolaylık açısından önemli olacaktır.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Eskiden metronom yoktu. Bu, tecrübeye bağlı bir uygulamaydı. Redaksiyon keyfidi. Ancak, âyînlerde oturmuş bir gider anlayışı var mutlaka. Bugün ileriye yönelik bir düşünce olarak, her selâmın ve usûl değişikliklerinin, semâ gözönünde tutularak, metronomunun tesbitinde fayda vardır. Gelenekten dolayı değil ama, bir selâmdan diğerine geçişte en son ölçüde biraz ağırlaşma olmaktadır.

Bekir Südkı Sezgin: Bu tarz yazılışı hatâlı bulmaktayım, çünkü mutrîb'de okuyanların şaşırmasına ve ritm (usûl) dengesizliğine sebebiyet vermektedir. Vâhid-i kıyâsî birimleri icrâda nasıl kullanılıyorsa o mertebeyi donanımına koymakta faide vardır. Aksi takdirde "sebare" okumak durumu hâsıl olmaktadır.

Bana göre, selâmlar arasındaki usûl geçkilerinde usûllerin kendilerine mahsus olan giderlerini tâyin etmekte en büyük vazife kudûmzenbaşına düşmektedir. Ayrıca, semâzenlerin selâmlar içerisinde yapmış oldukları semâ ritmi zaman zaman pest veya tiz semâ olarak değişmektedir. İşte, kudûmzenbaşı bu mevzûda bilgi ve birikim sahibi olduğu için semâ'nın akışına uygun olarak zahmelerindeki darbları belirtmek sûretiyle mutrîbı yönlendirir. Meselâ, 1.Selâmdan 2.Selâmın Evfer usûlüne geçerken ilk selâmın son ölçüsündeki usûl darbalarını bir parça kasarak (bir ritardanto yaparak) yavaşlatmak suretiyle, girilecek olan Evfer usûlünün ağır gidişine zemin hazırlamaktadır. Kezâ, 3.Selâmda Aksak Semâî terennümünden sonra girilen Yürük Semâî bölümünü de yürütmeye çalışır. Çünkü burada semâzenler tiz semâ'ya doğru bir gidiş göstermektedirler. Hattâ Yürük Semâî'nin sonuna doğru yaklaştıkça bu ritm daha da yürük hâle gelir. Yine sür'atle icrâ edilen Yürük Semâî'nin sonunda 4. Selâmın Evfer'ine geçerken usûlün son 5 darbindan girilen noktadaki ilk darbı kudûmzen kuvvetli ve ağırlaştırmak sûretiyle vurur.

2. ve 4. Selâmlardaki Evferlerin dahi aralarında ağırlıkları bakımından gider farkı vardır. Özellikle 4. Selâmdaki Evfer usûlüne daha önce Yürük Semâî'de iyice cevelân hâline gelip, coşkunuğa ulaşan semâzenlerin ilâhî bir rehâvetin içerisine girmesi sebebiyle 4. Selâm Evfer'i daha ağır ve daha müreffeh bir hâle getirilir.

Cinuçen Tanrıkorur: Mevlevî âyînlerinde icrâcılarca mâlum, klâsik bir gider anlayışına uyulmaktadır. Bu sebeple, klâsik bestekârların eserleri yazılırken metronom konmamıştır (Benim âyînlerde de yoktur).

Cüneyd Kosal: Hangi usûl mertebesi ile yazılırsa yazılsın, kudûmzenbaşının idaresinde âyînlerde her selâmın yerleşmiş bir gideri, geleneksel ritimleri vardır. Zaten eskiden nota kullanılmazdı. Diğer eserler gibi âyînler de her şeyiyle içe sindirilip, hazmedilerek öğrenilir ve icrâ edilirdi. Her selâmda usûl değiştiğinden bir selâmdan diğerine geçildiği anlaşılmaktadır. Gerçi üçüncü selâm içinde üç usûl peşpeşe kullanılmıştır. Ancak, bu usûller de hazmedilmiş olduğu için gerek mutrîb heyeti, gerek semâzenler bu geçkileri gayet iyi bilirler. Günümüzde bir selâmdan diğerine geçişte kısa duraklamalar da yapılmaktadır.

Doğan Ergin: Mevlevî âyînlerinde selâmlar, hangi ölçülerle yazılırsa yazılsın, kudûmzenbaşı, usûlleri geleneksel gideri içinde semâ ile bütünleştirilerek yürütür. Semâ bölümlerinin ifâde ettiği mânâları gözönünde tutarak, klâsik giderin dışına çıkmamak gerekir. Her selâm sonunda biraz ağırlaşılır. Yalnız 4. Selâm sonunda Son Peşreve kudûmzenler tarafından bir Düyek usûlü velvelesi vurulduktan sonra başlanması, beraberliği sağlamak maksadıyladır. Bu, bir mecburiyet değildir ama, birlikte giriş için yararlı bir uygulamadır.

Fatih Salgar: Bu mertebeler geniş mânâda “metronom” un karşılığıdır. Eserin yürüklüğü hakkında fikir verir (ki lâdinî mûsikîde de bu duruma özellikle Aksak Semâî, Curcuna, Yürük Semâî, Sengin Semâî usûllerinde çok rastlanır).

Fırat Kızıltuğ: Mertebe, Türk mûsikîsinde çözülmemiş bir problemdir. Eğer metronom kullanılsa, görülecektir ki, 8 lik birimlerle yazılan pek çok notanın 4 lüklerle yazılması veya 16 lık birimle yazılan pek çok notanın 8 lik yazılması gerekir. Standarda uymak için metronom kullanılması şarttır.

Bir selâmdan diğerine geçişte, selâmın bittiği ağırlaşarak ifâde edilir. Böylece, diğer selâma geçiş daha rahat olur ve aynı zamanda ifâdeyi kuvvetlendirir. Mukabelede de semâzenlerin semâ sonundaki hareketlerini düzenlemesi fırsatı da doğar.

Kesinlikle usûl ne olursa olsun, melodi ne kadar değişirse değişsin, semâzenlerin dönüş hareketi tesadüfidir, mûsikîyle uyum içinde değildir. Modern bir Mevlevî âyîni yazacak olsam mutlaka, el, kol ve tennûre hareketlerini kurala bağlarım. Usûllerin vurgularına göre semâzenlerden ayak, el, hattâ baş hareketleri beklerim.

Hasan Esen: Her selâmda klâsik bir gider anlayışına uyuluyor. Bir selâmdan diğerine geçişte, selâmın bittiği notada gösterilmez. Klâsik icrâ şeklimizle bitişler ortaya çıkar.

Dr. İrfan Doğrusöz: Bu, teknik bir konudur. Ben âyînlerimin başında ve âyîn içindeki usûl değişikliklerinde metronom sayısı belirttim. Eski âyînlerde bu yoktur. Bu konu da Türk müziğinin problemlerinden biridir. Ancak, âyînleri icrâ edenler, onun muayyen bir gidişini biliyorlardır ve klâsik giderle bunu geleneksel olarak icrâ ediyorlardır. Ama ben, yeni âyînlerde metronom sayısının belirtilmesini ve hattâ eski âyînlere de ehil kişiler tarafından, semâ’ya uygun olarak, metronom sayısının yazılması faydalı olur düşüncesindeyim.

Bir selâmdan diğerine geçiş, bir vurgu ve çok hafif bir ağırlaşmayla ifâde ediliyor.

Kemal Tezergil: Klâsik bir gider anlayışına uyuluyor, usûller ifâde ediliyor.

Doç. Mutlu Torun: Esas olan, yapılan müziktir. Mutrıbin hâfızasındaki, gönlündeki müziktir. Nota, çok daha sonraları kullanılan bir iletişim vasıtasıdır. Bizde kullanılması yüzyıl civarında bir zaman dilimi içinde. Herkesin bildiği gibi ses sistemimiz ve usûllerimizin batı notasıyla ifâdesinde değişik görüntüler olmuştur. Değişik zamanlarda farklı sistemler yaygın oldu. Rauf Yekta Bey’in notasına veya Arel-Ezgi-Uzdilek sistemiyle yazılmış bir notaya bakan bir müzisyen, notalar farklı olduğu

hâlde gerçekteki müziği bilir. Segâh perdesi de icrâda aynıdır. Devr-i Kebîr usûlü de icrâda aynıdır. Asl olan icrâdır.

Necdet Tanlak: Mevlevî âyîninde idare kudûmzenbaşdadır. Mertebe ne olursa olsun, her eserin bir gideri vardır ve bu meşk sırasında oturtulur. Kudûmzenbaşı, eserin giderini buna göre ayarlar. 28/8 lik yazılan bir 3. Selâm ile 28/4 lük yazılan bir 3. Selâm, eserin gideri tanzim edilerek icrâ edilir. Daha doğrusu, eserin icrâsında klâsik bir gider anlayışı hâkimdir.

Okyay Yiğitbaş: Klâsik bir gider anlayışına uyuluyor. Selâmın bittiğini usûl bilen insan, her selâmda usûlün değişmesinden anlar.

Sadun Aksüt: Her selâmda, klâsik bir gider anlayışına uyulmuştur mutlaka.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Notalardaki mertebe farklılıkları bir yazım şeklinden öteye gitmez. Sizin de belirttiğiniz gibi, icrâ sırasında geleneksel bir “gider” anlayışı vardır. Sür’ati de nota yazısından ziyâde, metronom belirler. Her ne kadar Sadeddin Heper’de yoksa da, İ.K.N.’de metronom değerleri verilmiştir.

3. Selâm dışındaki diğer selâmlar bir tek usûl ile yapılmışlardır. Bu yüzden selâm bitimleri, zâten usûl değişikliği ile anlaşılabilir. Ayrıca selâmın bitiminde biraz ağırlaşma ve küçük bir duraklama da selâmın bitişine dair bir işâret olabilir. 3. Selâmda ise üç tane usûlün peşpeşe geleceğini ve Yürük Semâî ile selâmın biteceğini de gerek mutrıb, gerekse semâzenler zâten mutlaka bileceklerdir. Bu nedenle, buradaki usûl değişimleri, selâm sonu olarak telakki edilmez ve selâm devam eder. 4. Selâma geçildiğinde ise, Yürük Semâî’den Evfer’e geçiş oldukça belirgindir ve aynı zamanda tempo da bâriz bir biçimde ağırlaşmaktadır.

Soru 11) *Âyîn-i şerîflerdeki Son Peşrevler büyük usûllerde bestelenmiş olsalar dahi, küçük usûllerden Sofyan veya Düyek usûllerine çevrilerek 4/4, 8/4 ya da 8/8 lik mertebeleriyle yazılmış; usûlü çevrilmeyen Peşrevlerin altına da “Bu Peşrevde Düyek usûlünün velvesi vurulacak” notu düşülmüştür. Bunun sebebi sizce nedir?*

Cahit Gözkân: Düyek, bütün usûllerin anasıdır denilebilir ve kalbi oynatan bir usûldür. Zikir de Düyek ile yapılır. Şevk ve neş’e verici, rûh ve mânâsı olan bir usûldür. Usûllerin çoğunun tertibinde Düyek vardır. Düyek’teki revnâk hiçbir usûlde yoktur. Öyle olmasa zikir, Düyek ile yapılmaz.

Vahit Anadolu: Son Peşrevlerin usûlleri ne olursa olsun, mutlaka Düyek usûlünün 8/8 lik velvesi vurulur. Semâ âyîninin sonlarına doğru hareket gittikçe hızlandığından, bu hıza ve harekete en uygun usûl velvesi olarak, Düyek usûlü velvesi 8/8 lik mertebesiyle vurulur.

Mehmet Öztoran: Son Peşrevin icrâsı da, âyînin son coşku hâlini kesbettiği için oldukça yürük icrâ edilir. Bu yürük icrâyı da ötedenberi Düyek usûlü uygun olduğu için, bu usûlün velvesi vurulur.

Osman Acar: Semâ’nın finaline yaklaşıldığından, bu duyguyu verebilmek içindir.

Nail Kesova: Semâ âyîni sona ermekte olduğundan, darbların daha kesif bir hüviyet kazanması gerektiğindendir diye düşünüyorum.

Tuğrul İnancı: Son Peşrev, âyînin sonunda teknik tâbiri ile âyînin kızıştığı anda çalınmaktadır. Düyek ve Sofyan, insanda tempolu hareket etme duygusu uyandıran usûllerdir. Bu sırada semâ'nın da hızlanması gerekir (günümüzde olamıyor). Son Peşrev'den sonraki Semâî'de dönüşlerin (çark atışların) Semâî usûlünün darblarına uygun sür'atte, son taksimde ise ağırca olması gerekir. Son Peşrev, bir başka sebeple bestelenmiş ve fakat âyinde kullanılıyor ise, işte bu sebepten usûlî Düyek'e çevrilerek icrâ edilir.

Semâ'daki biteviye dönüşlerin değil, usûle uygun dönüşlerin ayrıca, mânevî sebepleri vardır. Yâni, seyr-i sülûk'taki mertebelerin semâ ile izâhı bakımından ifâde ettiği mânâ vardır.

Ahmet Özhan: Âyînin sonundaki canlılığı, hareketliliği sağlamak içindir.

Doç. Cahit Atasoy: Âyîn-i şerîflerin Son Peşrevlerine, dördüncü selâmın Evfer'deki son 3 zamanın vuruluş şekliyle bir lahza durup, hiç beklemeden girilmesinden sonra heyecan dolu coşkulu bir şekilde çalmak, öyle görülüyor ki, Sofyan usûlü ile mümkün oluyor. Dikkat edilirse böyle uzun soluklu eserler (Batı müziğinde senfonilerde de olduğu gibi) yakışık aldığı üzere bir finalle neticelenmeyi arzu etmektedir. Diğer taraftan Evfer'den sonra, Son Peşrevin Yürük Semâî kısmındaki daha sür'atli bağlanış, Sofyan usûlünün kademe rolü oynama imkânı ile olmaktadır. Devr-i Kebîr, Çenber, Fahte, Düyek gibi usûllerin bünyelerinde yer alan, fakat, değişik kalıplı ve vurgulu Sofyan'lar yerine tek düze bir Sofyan'ın kullanılması harekete daha bir hareket katmakta ve takımları önlemektedir. Böylece, Evfer'den sonra hızlanan, Yürük Semâî ile coşan Son Peşrevin çabuk icrâ edilmesi, insanoğlunun selâmlar arasında hayli yol aldıktan sonra bir an evvel menzil-i maksûduna ulaşma duygusunu da yerine getirmektedir.

Dr. Cahit Öney: Âyîn-i şerîflerdeki Sonpeşrevler, büyük usûllerde bestelenmiş olsalar dahî, küçük usûllerden Sofyan veya Düyek usûllerine çevrilerek 4/4, 8/4 ya da 8/8 lik mertebeleriyle yazılmış; usûlî çevrilmeyen Peşrevlerin altına da: "Bu Peşrevde Düyek usûlünün velvesi vurulacak" notu düşülmüştür. Bunun sebebi bence şu olabilir:

Evveldi sorulara verdiğim cevaplarda; tasavvufî bir büyük musiki formunun yorumlanmasında tasavvufun ve terminolojisinin dikkate alınması gerektiğini, âyîn-i şerîflerde tasavvufun havf-ü recâ'sının işlendiğini etraflıca anlatmağa çalışmışım, recâ inancının doğurduğu neşvenin de belirli bölüm ve bölmelerde belirtildiğine dikkat çekmişim. Coşkunun en fazla belirtildiği yerler, sırasıyle: Sonyürük, Sonpeşrev ile 3. Selâmın belirli bölmeleridir. Makamın seçilişi ve onun kadar önemli olarak işlenişi, seyri; periodların kısa süreli oluşu yanında, konumuz olan ritmin de, coşkulu neş'eyi müzikle ifâdede önemli rolü vardır. Aynı ritim, düzum kısa zaman aralıklarıyla tekrâr olunmaktadır. Bunun için de Yürüksemâî, Sofyan, Düyek usûlleri gereklidir ve "canlı, yürük" olarak icrâ edilmektedirler.

Büyük usûllerle bestelenmiş Sonpeşrevleri aslî darblarıyla vurmamanın ilmî açıklaması yukarıda belirtilmiştir; ancak, bir de pratik sebep vardır ve bunu, üçüncü sorunun cevabında açıklamışım: Kudûmzenbaşı, meşklerde, Devrîrevân, Düyek, Devrikebîr, Firengçîn, Evfer... bütün bölmeleri hem

velveleli vurup, hem de yüksek sesle okuyarak topluluğa öğretir ki bu hiç de kolay değildir ve günümüzde bunu (Devrikebîri, Firengçîni velveleli vurarak okumayı) başarabilen ancak birkaç kudûmzenbaşısı vardır. Bu birkaç kudûmzenbaşısından, Darbeyn, Zencîr, Remel, Fahte gibi usûlleri de velveleli vurmaları, kabul edilemeyecek bir istek olur.

Timuçin Çevikoğlu: 4. Selâmdan sonra çalınan Son Peşrev bölümü mutlaka Düyek usûlündedir. Başka usûllerden bestelenmiş Peşrevlerin de buralarda kullanılırken 8/8 lik Düyek velvelesine göre yeniden düzenlenmiş olduğunu görüyoruz. Bu bir gelenektir ve form gereğidir.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Semâ'nın seyriyle âyînin seyrinin birbirine ritm itibarıyla uyması ve âyînin sonunda sûr'atlenmek gerektiğinden Düyek veya Sofyan velveleleri vurulur.

Bekir Sıdkı Sezgin: Son Pişrevler büyük usûlün darbları ile vurulduğu zaman, icrâda büyük usûllerin kendine mahsus olan bir ağırlaşma temâyülü vardır. Halbuki, semâzenler Mevlevî semâ'nın Son Pişrevi'nin çalındığı esnada iyice coşmuş, kendilerini semâ'nın mânevî heyecânına kaptırmış oldukları için, son taksimi müteakib aşırhân, Kur'ân-ı Kerim'e başlamak üzere "E'ûzü Besmele" çekene kadar geçen süre içerisinde "tiz semâ" yaparlar. Bu hareketli gideri semâzenlere kazandırabilmek için mutrîb, Son Pişrevi yürükce çalmayı te'min için bu yola başvurur.

Cinuçen Tanrıkorur: Bu konuda, bu sebebi izâh eden benim görebildiğim yazılı kaynak yoktur. Ancak, tahminim odur ki, 3. Selâmın Yürük Semâî kısmından itibaren tedricen hızlanan bir zikir mukabelesinde [Mevlevî âyîni Mevlevîlerin kıyamî (ayakta), devrânî (dönerek) ve hafî (sessiz) olarak yaptıkları bir zikirdir] hareketlenen ritme paralel olarak usûllerin de gitgide küçülmesi düşünülmüş olabilir.

Cüneyd Kosal: Bilindiği gibi, bir Mevlevî âyînin bölümleri olan selâmlarda değişik usûller kullanılarak hareket zenginliği elde edilir, bilhassa üçüncü selâmın Yürüksemâî kısmında ritm gitgide hızlandırılarak, coşku en yüksek seviyeye çıkarılır. Dördüncü selâmda gelen Evfer usûlü ise tam bir istirahat hissi verir. Son Peşrevde kullanılan Düyek usûlü semâzenlerin dönüşlerine fevkalâde uygun olup, her dönüş bir usûle tekabül eder. Tabî ki özel bestelenmemiş Son Peşrevler haricinde âyînin yapısına ve bitişine uygun olarak seçilen Peşrevlerden icrâ edilen kısa bölümlerde Peşrevin bestelendiği usûller kullanılmamakta ve hepsi velveleli Düyek ile çalınmaktadır.

Doğan Ergin: Semâzenin çarklarına uygunluğu ve âyîn-i şerîfin sonlarına yaklaşmış olduğundan, Son Peşrevde Düyek usûlünün velvelesi vurulur. Düyek usûlünün velvelesinin ilk yarısı (Düm te ke tek kâ) ile yarım çark, diğer yarısı (dü me düm hek te ke) ile de diğer yarım çark atılarak, tam çarka tamamlanır. Yâni semâzen, bir Düyek velvelesi ile, bir tam çarkını tamamlar.

4. Selâmda ağırlık, kasma ve durgunluk hâkimdir. Son Peşrevle tekrar canlılık ve hareketi sağlamak için Düyek velvelesi vurulur.

Fatih Salgar: Bu yapı da âyîn bitimindeki coşkuyu ifâde için gelenek hâline gelmiş bir kullanım şeklidir.

Fırat Kızıltuğ: Son Peşrevler, çok sûratli icrâ edilir. Velveleler zahmelerde çok sıkışır. Güzel olmaz.

Hasan Esen: Bunun sebebi, Son Peşrevin yürük çalınabilmesi içindir.

Dr. İrfan Doğrusöz: Finalin gerektirdiği coşkuyu vurgulamak suretiyle Sofyan veya Düyek usûllerinin velveleleri vurulmaktadır. Ben de âyınlerimde Son Peşrevde, hep Düyek usûlünü kullandım.

Kemal Tezergil: Âyın-i şerîf, sonuna doğru yürükleşir. Yürüklük havası olması ve âyın-i şerîflerin hızlı bir şekilde bitmiş olmasından dolayı Sofyan veya Düyek usûlünün velvelesi vurulur.

Doç. Mutlu Torun: Sonda coşku var.

Necdet Tanlak: Büyük usûllerde bestelenmiş olsalar dahi, Son Peşrevlerin Düyek (Velveleli Düyek) olarak vurulmasına gelince: Bir semâhâne düşünün! Mevlevî âyınindeki 4. Selâm da bitmiş ve Son Peşreve geçilmiştir. Semâzenler, ortada postnişin olmak üzere fırıl fırıl dönmektedir. Her çark atışta İsm-i Celâl (Allah) lafzıyla, sağ elleriyle Hak'tan aldıklarını sol elleriyle halka vermek üzere bir vecd halkası içine girmişlerdir. Bu hareketi nasıl ve ne şekilde izâh edebilir, bu sûr'atı nasıl temin edebilirsiniz. İşte bu esnada vurulan velveleli Düyek ile devam eden semâ yâni zikrullah, size bu zevki ve hazzı temin eder. Bir Türk Aksağı usûlü ile bunu yapabilir misiniz? Ve nihayet bu vecd âlemini ancak bir şey durdurur: Kur'ân-ı Kerîm. Mutribdan Besmele çekilir çekilmez herşey durur. Semâzen durur. Postnişin postuna gider, durur. O zaman söz, sadece Allah kelâmıdır.

Okyay Yiğitbaş: Son Peşrevde Düyek usûlünde icrâ gerekir. Çünkü, 4. Selâmdaki Evfer usûlünün ağırlığını yok eden, canlandıran bir vuruş tarzı olarak, final hissini verecek bir usûl gerekir ki Düyek, buna en uygun usûldür.

Sadun Aksüt: Cevabı 6'daki gibidir.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Düyek usûlünün velvelesi, diğer büyük usûl velvelelerine göre çok daha kıvrak ve hareketlidir. Bu yüzden, âyının sonlarına doğru ritmin oldukça hızlanmasına bağlı olarak Son Peşrevin de hareketli bir biçimde çalınması isteğinden kaynaklanmış olabilir.

Soru 12) *Âyın-i şerîfler için iki temel kaynak olarak başvurulmuş İ.K.N. ve Heper'deki aynı âyın-i şerîfler karşılaştırıldığında gerek güfte, gerek melodi yönünden bazı farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıkların giderilmesi ve doğru tesbitlerin yapılabilmesi için nasıl bir çözüm yolu önerirsiniz?*

Cahit Gözkân: İki kaynaktaki farklılıklar, tavır farkından ibarettir. Her ikisi de geçerlidir.

Vahit Anadolu: “Mevlevî Âyinleri” kitabını hazırlayan Sadeddin Heper, aslında Belediye Konservatuarı yayını “Mevlevî Âyinleri”ne itibar eden bir kişidir. Zâten, kendisi de Belediye Konservatuarı Tasnif Heyeti'nde bir süre çalışmıştır. Benim de gerek Heper'in kitabının basılmasından önce, gerek sonra yıllarca bu konuda ortak çalışmalarımız olmuştur. Ancak, Heper'in kitabında melodi, usûl ve güfte yönünden birçok baskı hatası olmuştur. Bu hatâlar, tamamen baskı hatâsıdır. Heper de bunun farkına

vararak çok üzülmüş, ancak, bu hatâlı baskının düzeltilip, yeniden neşredilmesine ömrü vefâ etmemiştir.

Mehmet Öztoran: Türkiye’de şu an âyîn icrâsı yapan topluluklar en güzel şeklini tesbit edip, bunu fiksleyebilirler.

Osman Acar: Bu, Türk müziğinin ortak bir problemi. Bu konuda bir kurul oluşturularak, Türk Standartları Enstitüsü’ne bağlanmalı, Türk müziği sistemi standard olmalı. Güfte farklılıkları için de, profesör seviyesinde Farsça uzmanları bu kurul içinde yer almalı.

Nail Kesova: Güfte yönünden mümkün merteye şii yazanın kitaplarını bulup, orjinal ifâdeleri almak lâzım. Bestecinin de ufak tefek katkısının olabileceğinden emin olmak gerek. Burada, orjinal güftenin besteye oturup oturmadığı, bu konuda nisbeten bir ölçüdür. Bestedeki, yâni tâbiri câizse notasyondaki farklılıklar için yine en eski yazıları, yâni, ilk notaya geçirilmiş olanları keşfedip, eldekilerin tarihini de tabî ki bilerek, bugün için aslı budur diyerek, onu yazmak gereklidir.

Tuğrul İnançer: Her iki kitapta rastlanan güfte ve melodilerdeki farklılıkların giderilmesi gerekmemektedir kanaatindeyim. Doğru tesbitlerin yapılması da söylenemez, çünkü hepsi doğrudur. Yukarda izâh etmeye çalıştığımız gibi, tarikat âyînlerinde gaye zikrullahıdır. Zikrullahın yürütülmesi ve süslenmesindeki mûsikî, ana unsur değildir. Ayrıca, bizim mûsikîmiz kulaktan intikal eden, geleneğe bağlı, meşk ağırlıklı mûsikîdir. Notada müzik yazmaz. Müzik, zâten yazılamaz, icrâ edilir ve dinlenir. Nota, nasıl icrâ edileceğini gösteren bir yol göstericidir. Mûsikîmizde meşk farklılıkları ve farklı kaynaklardan gelen öğretiler buna yol açmıştır. Ayrıca, nota bilmeyen, hattâ mûsikî bilmeyen ama, mûsikî yapan insanlar ve bestekârlar vardır. Mûsikî ve nota bilenlerce, bu kişilerin eserlerinde farklı tesbitler olabilmektedir. Bu, yanlışlık demek değildir.

Bir küçük hâtıramı nakledeyim: Merhûm Şakir Efendi’den, Ahmet Avni Konuk’un Dilkeşide Âyîni’ni geçiyorduk. Şakir Hoca merhûmu, kulak hâfızası çok kuvvetli bir zat idi. Kendisi, Bahariye Mevlevîhânesi’nde Avni Bey’den bu âyîni geçerken, bir gün evvel geçtikleri âyînin bir bölümünün ertesi gün bizzat bestekâr tarafından değiştirildiğine şahit olduğunda; “Hocam, dün burası böyle idi” demiş. Avni Bey, birkaç gün sonra bir üçüncü melodi ile “Evlâdım! Bundan sonra böyle olsun” demiştir. Bu hâtırayı Ziya Akyiğit, Hüseyin Top, Doğan Ergin gibi zevat da hatırlayacaktır. Bu bakımdan, melodilerdeki doğru tesbit yapılması çalışmasını gereksiz görüyorum. Hepsini doğru kabul ettiğim için. Bir perdenin genel makama ısındırılmak kaydı ile Eviç mi, Irâk mı olduğu münakaşası bana işgüzarlıktan ibaret görünüyor.

Ahmet Özhan: Melodi için birlik pek önemli değildir. Ama, güftelerdeki farklılıklar, Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî’den karşılaştırılarak düzeltilebilir.

Doç. Cahit Atasoy: Bugün elimizin altında sayısız âyîn-i şerîflerin içinde bulunduğu, basılmış iki eser vardır: Biri İstanbul Belediye Konservatuari’nın, diğeri de Konya Turizm Derneği’nin yayınıdır. Birincide, Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi, Ali Rıfat Çağatay, Ahmet Irsoy gibi mûsikîciler söz sahibi olmuştur. Eser kitapçık şeklinde çıkmış numaralı sayılar hâlinindedir. Diğeri ise, tek kitap olup, Sadeddin Heper tarafından derlenmiştir. Son olarak da Nevzad Atlığ’ın “Türk Mûsikîsi Klâsikleri” arasında yayınladığı iki fasikülde Hûzzam ve Bayâtî âyînleri yer almaktadır. Bu yayınlar hakkında kısaca şunları söyleyebiliriz. Türk

mûsikîsi asırlarca hâfızadan hâfızaya nakledilmiştir. Ayrıca, âyinlerin kaynağı olan Mevlevî tekkeleri de kapatılmıştır. Geçmişle en yakın teması olan insanlar Belediye Konservatuarı yayınlarında imzası bulunanlardır ve bu nedenle güvenilirlik niteliğinin en fazla bu yayınlarda olduğu kabul edilmektedir. Sadeddin Heper'in Mevlevî Âyinleri kitabı, konservatuvarın tükenmiş olan yayınlarından sonra ortaya çıkan boşluğu doldurmada rol oynamış, ancak Heper'in kitabı, âyinler üzerinde biraz da olsa oynaması ile sağlam bir kaynak olma özelliğini yitirerek, daha çok solfej ve deşifre için başvuru bir eser hâline getirmiştir. Bununla birlikte bu çalışma, âyinler için toplu bir kaynaktır ve meclislerde âyinleri hazırda geçme imkânı sağlamaktadır.

Belki başka kimselerin elinde ve sağda solda da değişik şekilde âyinler olabileceğinden mevcut bütün kaynakların ele alınarak, edisyon kritik yoluyla (yâni tek esere indirgenmesiyle) bu işin bir an evvel yayınına gitmek uygun olur. Bu durumu ise Devlet, Kültür Bakanlıkları üzerine alabileceği gibi, özel sektör olarak başta vakıflar, bankalar, dernekler, yürekli ve zengin kişi veya kişiler de yapabilirler. Makûl fiat konularak da ilgili olanların satın almasına imkân verilebilir.

Günümüzde mûsikîye rağbet çok arttığından müzisyenlerimiz, çığ hâlinde okuyan, konservatuarlardan nasiplenmiş çocuklarımız ve diğer meraklı kimseler için böyle bir eser büyük kaynak olacaktır.

Dr. Cahit Öney: Âyîn-i şerîfler için iki temel kaynak olarak başvuru İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı ve Sadeddin Heper'in hazırladığı "Mevlevî Âyinleri" kitabındaki aynı âyîn-i şerîfler karşılaştırıldığında gerek güfte, gerek melodi yönünden farklılıklar ve her ikisinde de hatâlar mevcuttur. Bunlardan büyük bir kısmını, dirâyetli bir kurul ortaya çıkarıp düzeltebilir. Bu kurulda Türk musikisi nazariyatı, form bilgisi, Türk musikisi usûlleri ve kudûm hocalarına ilâveten semâzenbaşısı, kudûmzenbaşısı, nazım şekilleri ve arûz vezinlerini çok iyi derecede bilen Dîvân edebiyâtı mütehasşısı; Farsça ve Arapça bilen tercümanlar yer almalıdır. Böyle bir kurul, bu iki kaynaktaki hatâlar ve farklılıkları büyük ölçüde düzeltebilir. Lâkin, yıllar boşa geçtikçe böyle bir kurulu mükemmelen teşkîl edebilme imkânı azalmaktadır.

Timuçin Çevikoğlu: Mutlaka ve âcilen müzikolog-bestekâr, edebiyatçı ve icracılardan heyetler kurulmalı, eserler yeniden tetkik edilerek yazılmalı ve yayımlanmalıdır. Bu yalnızca Mevlevî âyinleri için değil, tüm Klâsik Türk Müziği eserleri için yapılmalıdır.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Eskiden notaya fazla rağbet olmadığından eserler ezbere alınırdı. Bu yüzden değişik kaynaklarda eserlerde farklı kaymalar olurdu. Farklı mehazlardan gelen âyinler notayla tesbit edilirken, bu farklılıklar ortaya çıkmıştır. Konuyu iyi bilen ihtisas sahibi bir kurul, bu pürüzleri ortadan kaldırabilir.

Bekir Sıdkı Sezgin: 1976 yılından vefatına kadar Konservatuvarımızda merhûm Sadeddin Heper Hoca ile birlikte çalıştık, kendisinden çok şeyler öğrendik. Uzun uzun yaptığımız sohbetlerde bizleri bir hayli irşâd etti. Bu zaman içerisinde Sadeddin Hoca, Mevlevî âyinlerini biraraya toplamaya çalışıyor ve merhûm Aka Gündüz Kutbay'la bu çalışmalarını sürdürüyordu. Fakat bazı, hattâ birçok âyinlerin notaları hocanın elinde bulunmadığı ve zâyi olduğu için ezberinde olduğu şekliyle okuyup notaya aldırıyordu. Kitap ortaya çıktıktan sonra hoca ile bir görüşmemizde bana;

-Sıdkıcığım, ezbere okumak mecbûriyetinde olduğum bâzı âyınlerde, hâfızamda kaymalar olması sebebiyle elimizde olmayan yanlışlar meydana geldi, dedi. Sadeddin Hoca'nın bu samimi itirafını kendisinden duydum.

Kanâatimce, İstanbul Belediye Konservatuarı'nın mevcut âyınleri yine de en güvenilir kaynak olma durumundadır.

Doğru tesbitlere gelince: Elimizde bulunan konservatuar neşriyatları, Heper'in derlediği nüshalar, özel şahısların elinde bulunan nüshalar bir araya getirilip, dinî mûsikî ve Mevlevî mûsikîsini iyi bilen, bunların bil-fiil tatbikatlarında uzun yıllar bulunmuş olan ehil kimselerden bir hey'et tertib edilerek, bu hey'etin yapacağı edisyon kritikden sonra düzgün nüshaların yazılması te'min edilir.

Cinuçen Tanrıkorur: Mûsikîmizde eserlerde görülen melodi farklılıkları sadece Mevlevî âyınlerine mahsus değildir ve meşk edilen kaynağın farklılığından doğmaktadır (bilindiği gibi klâsik bestekârlarımız, eserlerinin notasını yazmayıp, öğrencilerinin kulaklarına emanet etmeyi tercih etmişlerdir). Bu durumda, herhangi bir klâsik eserin notasına “doğru” teşhisi koymak fiilen mümkün değildir. Ancak, ele alınan esere ait bütün notaların gözden geçirilip, yüksek bir müzikoloji karinesi ile farklılıkların en aza indirilmesi mümkündür. Güfte farklılıklarına gelince, bu da yine sadece âyınlere mahsus olmayıp, klâsik Türkçe'nin (âyınlerde Farsça'nın) ve arûz vezinlerinin iyi bilinmemesinden, güftelerin dîvânlardaki asıllarıyla karşılaştırılmamasından kaynaklanan bir tablodur. Çözümü, az önce sebep olarak gösterdiğimiz hususun yerine getirilmesiyle mümkündür ve herhalde melodi farklılıklarının giderilmesinden çok daha kolaydır.

Cüneyd Kosal: Nota ile kaydedilemediği devirlerde kulaktan öğrenilerek muhtelif şehirlerdeki Mevlevîhânelere dağılan âyınlerde sonradan farklılıklar meydana gelmesi kaçınılmazdır. Merhûm Sadeddin Heper hocamızın hazırladığı kitabın çalışmalarına sazımla katılmışım. Sadeddin Heper, kendisinde bulunan Neyzen Emin Efendi'ye ait Hamparsum notası ile yazılmış defterden tercüme ediyordu. Emin Efendi'nin nota yazmadaki ustalığı ve titizliği bilindiğine göre, bu yayının oldukça güvenilir olduğu söylenebilir. Yalnız çok acele yetiştirilmesi gerektiğinden, notalar yazıldıktan sonra kontrol edilemediğinden, yazılış hataları çok fazladır. Ben bir âyını yeniden yazmak icab ettiğinde her iki nüshadan da istifade etmeye çalışıyorum. Bunun haricinde 25 yıldan beri katıldığım Konya'daki Aralık ayı Mevlânâ'yı Anma Törenleri'nde her yıl değişik bir âyın icrâ edilirdi ve yazılan notalar icrâ esnasında kontrol edilerek hemen hemen yanlışsız ve o zaman yaşayan, Mevlevîhânelerden yetişmiş ustalarımızın tasvib ettiği nüshalar elde ederdik. Güftelere gelince, tabîî ki çok iyi Farsça bilenlerce elden geçirilmesi icab ediyor.

Doğan Ergin: Âyın-i şerîflerin güfteleri Farsça olmasına rağmen, hiçbir Acem, bu sözleri anlayamaz. Onların Acemcesini de biz anlayamayız. Farsça bilen, güftelerin hepsine yanlış diyecektir. Nitekim Gölpinarlı, bazı âyınleri Farsça kurallarına göre düzeltmişse de, bu telâffuz, âyın icrâsında kulağa hoş gelmediği için vazgeçilmiştir. Yüzyıllardan beri uygulanan bir icrâ tarzı vardır.

Şakir Çetiner, ezberinde olan hatâsız güfteleri, kaynak göstererek, Hüseyin Top'a yazdırmıştır. Farsça bilenler azaldıkça, kulaktan kulağa nakilde, güfte hatâları olmuştur. Bu maddî hatâlar, Farsça bilenler tarafından düzeltilmelidir.

Fatih Salgar: Konservatuar neşriyatında, eserlerin daha doğru tesbit edildiği bilinmektedir. Sadeddin Heper'in yayınlamış olduğu âyınlerde neden bu tarzı tercih ettiğini kitabın yayınında yardımcı olan Sn. Cüneyd Kosal daha iyi bilir. Çünkü, kitabın yayınlandığı o dönemlerde bu noktaya o da işaret etmişti.

Fırat Kızıltuğ: Bütün nüshaların ortak güzelliğini birleştirerek.

Hasan Esen: Yeni bir kurul oluşturulmalı ve eserleri gözden geçirip, her âyının orjinaline yakın olanının tesbit edilip, tek nota hâline getirilmesi gerekir.

Dr. İrfan Doğrusöz: Bu, müziğimizdeki bütün farklılıklar gibi. Ben üzerinde fazla durmuyorum. Bizim müziğimiz meşk yoluyla icrâ edildiği için, günümüze farklı gelişler vardır. Bu işin ehilleri biraraya gelerek, bu farklılıkları gideren bir tesbit yapabilseler keşke.

Kemal Tezergil: Doğrudan doğruya konservatuarın âyınlerini tavsiye ederim. En doğrusu da budur.

Doç. Mutlu Torun: Bunun cevabını müzikologlar, edebiyatçılar vermeli.

Necdet Tanlak: Sadeddin Heper Hoca'nın "Mevlevî Âyınleri" kitabı çıkmadan önce kaynak olarak İ.K.N. esas alınmış ve yıllarca yine Heper'in başkanlığında icrâ edilen âyın-i şerifler de bu düzeyde icrâ edilmiş idi. Ancak, Hocanın kitabı çıktıktan sonra işler karıştı ve ilk itirazı Sadeddin Hoca'ya ben yaptım. Bir bayram ziyareti dolayısıyla kendisini evinde ziyaretim esnasında bu hususu kendisinden sordum ve hangi esere itibar edeceğimizi rica ettim. Hoca, kitabını birkaç kaynaktan faydalanarak yeniden tertip ettiğini ve kendi kitabının esas olduğunu söyledi. Ancak, geçtiğimiz âyınlerin hâfizamızdan silinmesinin çok güç olduğu gerçeğini bilhassa gözönünde bulundurmak lüzûmunu da hatırdan çıkarmamak gerekmektedir.

Bence esas kaynak, Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi, Zekâî Dedezâde Ahmet Efendilerin tasnifinden geçmiş olan İ.K.N.'nin öne alınması gerekmektedir. Çünkü, tekkelerin kapatılmasından sonra vazifelendirilen Tasnif Heyeti'nin evvelâ Mevlevîhânelerde görevli olmaları, âyın-i şerifleri geçmiş olmaları veya o zaman hayatta olan Mevlevîhâne âyınhanlarından istifade edilerek tesbit edilmeleri, eserlerin daha sıhhatli olduğu kanaatini vermektedir.

Okyay Yiğitbaş: Bugün hangisinin doğru olduğunu bilen dedelerin olduğuna ben kani değilim. Güfteler için ana kaynağına başvurularak, doğrusu tesbit edilebilir ama, melodinin kaynağını bilemezsiniz ve bulamazsınız. Bunları melodi yönüyle birleştirmenin, düzeltmenin imkânı yoktur. İcrâ yönüyle bu eserler artık anonim olmuştur. Olduğu gibi kalması daha iyi olur. Ancak, teknik hatâlar düzeltilmeli.

Sadun Aksüt: Belediye Konservatuarı neşriyatı daha sağlıklı. Sadeddin Heper'in kitabı yazılırken sehiv yapılmıştır bazı yerlerde. Bazı kişiler de âyın notaya geçilirken, hâfizalarında ne varsa, onun doğru olduğu gerekçesiyle öyle yazdırmışlardır.

Mevlevî mûsikîsini çok iyi bilen kişiler (ki bunların sayısı çok azdır) biraraya gelerek, bu âyınleri incelemeli, melodinin gidişi, melodik yapı, güfte taksimatı ve prozodi yönünden bu farklılıkları gidermelidir.

Komisyon tarafından yapılacak bu incelemede, tarihî kayıtlar da gözönünde tutulmalıdır. Örneğin; bende, Zekâî Dede'nin Sûz-i Dil Âyîn-i Şerîfî'nin Hamparsum notasıyla yazılmış çok eski bir yazımı var. Bu belgeler de âyîn incelemelerinde gözönünde tutulmalı.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Bir eserin farklı kaynaklarda farklı görünmesi sadece âyîn-i şerîfler için değil, tüm klâsik eserler için geçerli büyük bir sorundur. Bu durumun pek çok tartışmalara neden olduğu ortadadır. Farklılıkların giderilmesi ve eserlerin ciddi bir kritik'e tâbi tutulmaları bence son derece gereklidir. Ancak bunun yapılabilmesi sonucunda, üzerinde kalem oynatılamayacak bir tek "resmî" nüshanın belirlenmesi ile eser keşmekeşliği ortadan kalkacak ve icrâ tartışmaları bitecektir. Ancak, maalesef kişisel birtakım çekememezlikler sonucu bu müessese çalışamaz durumdadır. Bu durumun da Klâsik Türk Mûsikîsinin bilimsel, ciddi ve itibarlı bir tabana oturmasını engellediği ve gelecek kuşaklara sağlıklı bir biçimde aktarılamayacağına neden olduğu düşüncesindeyim.

Soru 13) *Farsça güfteli âyîn-i şerîflerde çoğu güftenin günümüze hatâlı olarak geldiği, ayrıca mânâlarının da anlaşılamadığı gerçeğini gözönünde tutarak, bu konuda neler yapılmasını tavsiye edersiniz?*

Cahit Gözkân: Bunların Farsça'yı iyi bilen uzmanlar tarafından güftelerin kaynaklarına inilip, aslına uygun olarak düzeltilmesi lâzım gelir. Farsça'nın edebiyatına vâkıf kişiler tarafından güftelerin şerhleri de yapılabilir.

Vahit Anadolu: Aslında âyîn-i şerîflerde kullanılan Farsça, İran'da kullanılan Farsça değildir. Farsça, bizde Osmanlıca telâffuzla değişime uğrayarak kullanılmıştır. Güfteler, tam Farsça olarak icrâ edildiğinde, dinleyenlerin kulağı bunu yadırgamaktadır. Geçmişte Nevzad Atlığ Korosu'nda icrâ edilmek üzere bir âyîn-i şerîfin güftesi, Abdülbâkî Gölpınarlı'ya tam Farsça olarak düzeltilmiş ancak, bu icrâ, kulağı rahatsız ettiği için uygulanmasından vazgeçilmiştir.

Âyîn-i şerîfler icrâ edilirken, dinleyenlere güfte mânâlarının dağıtılması iyi bir uygulama olur. Bazı yerlerde bu uygulanmaktadır.

Mehmet Öztörün: Günümüzdeki Mevlânâ araştırmacıları tarafından, var olan kaynaklardan asıl güfteler tesbit edilip, ayrıca, mânâlarının bilinmesi açısından Türkçe tercümeleleri de yapıp, ilgili yerlerin istifâdesine sunulabilir.

Osman Acar: Bir önceki sorunun cevabında verilmiştir.

Nail Kesova: Hatâların düzeltilmesi zor değil, biz bunu yapıyoruz. Yukarıdaki cevaplar içerisinde neler yaptığımız bellidir. Orjinalini bulmaya çalışıyoruz, hem güftenin, hem bestenin.... Ona göre bir değerlendirme yaparak, durumu tesbit ediyor ve gerekiyorsa değişiklik yapıyoruz. Dede Efendî, III. Sultan Selim v.s. böyle bir hatâ yapmazdı, yapmamıştır diyoruz. Aslında, bu konu ile ilgili olarak özel bir komite (TMDK bünyesinde) oluşturularak, bu problemin çözümü tevdi edilebilir. Mânâlarının anlaşılamadığı hususuna gelince, bugün Shakespeare'in İngilizcesi'ni de İngiltere'de konuşmuyorlar, ama "anlamak için ne

yapalım” diye bir soru da sormuyorlar. Sanırım, bu sorunun cevabını cevap vermemekle vermiş oldum.

Tuğrul İnancı: Mûsikîmizin belki de zaafı dememiz gereken bir hâli de, gerek bugünkü, gerek dünün bazı cehâletleridir. Farsça bilmeyen kişilerin âyîn geçerken, biraz da prozodiden kaynaklanan hece bölünmeleri ile mânâsız heceler ilâve ettikleri veya çıkarttıkları vâkidir. Böyle bozulmuş ve mânâsız güfteler ne yazık, sadece âyînlerde değil, meselâ, Abdülkâdir Merâgî’nin Kâr’larında dahi vardır. Ama, Avni Bey gibi Farsça’ya hâkim kişilerin bestelerinde böyle güfte hatâlarına rastlanmaz.

Mevcut hatâlı güfteleri, ana kaynak olan Mesnevî-i Şerîf ve Dîvân-ı Kebîr’den araştırarak düzeltmek mümkündür. Fakat, yedi asır öncesinin özel Farsça’sını bilen üstad isterim. Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr, Türkiye’de yazılmış İsfahân lehçesi ile değil, Farsça’nın özel bir tarzı olan “Lisân-ı Pehlevî” ile yazılmıştır. Bu tarzı, İran’daki üniversitelerde Hz. Mevlânâ hakkında incelemeleri mevcut, merhûm Furûzanfer bilir idi. Bu nedenle, sadece Farsça bilmek yetmez. Tasavvuf istilâhını ve Lisân-ı Pehlevî tarzını bilenlerle işbirliği yapılarak, iyi bir netice elde edilebilir kanaatindeyim.

Ahmet Özhan: Bu işin ana kaynağı olan Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî’den kontrol edilmelidir.

Doç. Cahit Atasoy: Bu konuda bütün bu âyînleri ele alacak, başta bestekârlar olmak üzere müzisyenler ve Farsçayı çok iyi bilen edebiyatçılardan kurulu ilmî bir heyetle yapılacak çalışma neticesi âyînlerin tekrar basılmasına gidilirken, güfte yönünden hatâları giderip, tercümeleri de yapılarak âyînler, millî mûsikî kütüphânemize sağlam bir şekilde mâl edilmiş olunur.

Dr. Cahit Öney: Farsça güfteli âyîn-i şerîflerde çoğu güftelerin günümüze hatâlı olarak geldiği, ayrıca mânâlarının da anlaşılamadığı bir gerçektir. Aynı husus, Merâgalı Abdülkadir’e âit olduğu kabûl edilen Kârların Farsça güfteleri için de sözkonusudur. Âyîn-i şerîflerde bu çeşit güfte hatâlarının bir kısmını, Farsça bilmeyen, fakat arûzdan anlayan dahî fark ve tashîh edebilir. Bir de, güftelerin, nazım şekline uygun yazımı sorunu vardır. Örnek olarak, Kutb-ı Nâyî Osman Dede’nin Râst Âyîn-i Şerîfi 3. Selâmındaki “Ne acâib bezemiş....” diye başlayan ve Şâhidî İbrâhim Dede’ye (vefâtı: 1550) âit güfte, S. Heper neşrinde şöyle yazılmalı idi:

Hey hey ne acâib bezemiş hüsn ile Bârî
 Bû sûret-i yâri
 Bû nakş-ı nigârî
 Her ehl-i nazar kim göre tahsîn ola kârî
 Bû çeşm ü izârî
 Kalmâya karârî
 Ey mutrîb-i dilkeş ele al çeng ü rebâbî
 Çâk eyle hicâbî
 Ref’ eyle nikaabî
 Ey sâki-i mehveş taşa çal şîşe-i ârî
 Sun câm-ı ikaarî
 Def’ eyle humârî

Devâmı da, nazım şeklini koruyarak buna göre düzeltilmelidir. Bu misâlden anlaşıldığı gibi, güftelerin hatâsız imlâlı ve mânâsı bozulmamış

bir şekilde tesbîti yanında; nazım şeklini belirtecek şekilde yazmak için bir Dîvân edebiyâtı mütehasssının yardımı gerekmektedir.

Timuçin Çevikoğlu: 12. maddede belirttiğimiz heyetin, eserleri güfte yönünden de inceleyerek, gerekli düzeltmeleri yapması, hattâ doğru telâffüz edilebilmesi için transkripsiyon işaretlerine de yer vermeleri gerekir. İcra edilen Mevlevî âyinlerinin güfte açıklamalarının bir broşürle izleyicilere ulaştırılmaları gerekir.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Edebiyat Fakültesinin Farsça Kürsüsü ile müşterek bir çalışma gerekir.

Bekir Sıdkı Sezgin: Onikinci soruya verdiğim cevap içerisinde tavsiye etmiş olduğum uzmanlar kurulunun çalışmalarına, Edebiyat Fakültesi Farsça Kürsüsü'nden bir uzman elemanın da be-heme-hâl katılması lâzımdır.

Cinuçen Tanrıkorur: Bu konuda yapılacak şey, metinleri Mesnevî veya Dîvân-ı Kebîr'deki asıllarıyla karşılaştırıp, düzeltmek ve mutlaka Türkçe meâlleriyle birlikte yayınlamaktır.

Cüneyd Kosal: Yukarıda da yazdığım gibi güftelerin kontrol ve düzeltilmesi her zaman imkân dâhilindedir. Bugün için yapılacak en doğru iş, âyinlerin icrâsı ile en çok meşgul olmuş ve güvenilir müzisyenleri bir araya getirip, bütün yayınlardan istifâde ile hepsinin üzerinde birleşeceği birer nüsha elde etmektir. Topu topu kırk küsur âyni araştırıp, yazmak çok zor değil ama, bu işi finanse edecek kimse veya kurumu bulmak çok zor olsa gerek.

Doğan Ergin: Bu bir kültür işi. Kültür Bakanlığı, vakıflar bu konuda önayak olmalı. İdeal olan; âyin-i şeriflerin güftelerinin, işi iyi bilen bir heyet tarafından doğru tesbit edilip, mânâlarının da verildiği bir kitap hâlinde hazırlanıp, âyin-i şerif icrâ edecek toplulukların ve ilgililerin istifâdesine sunulması. Bu hemen mümkün olamazsa, âyin-i şerifleri icrâ edecek topluluk, güfteleri doğru hâle getirmeli, kontrollerini yaptırmalıdır.

Fatih Salgar: Bu, konuya hâkim uzmanlarca halledilebilir.

Fırat Kızıltuğ: Aynen kalmaları gerekir.

Hasan Esen: Farsça bilmediğim için ben de hatâlar yapmış olabilirim. Birşey tavsiye edemiyorum.

Dr. İrfan Doğrusöz: Klâsik Koro'da Nevzad Atılığ'ın takdîmlerinde âyinlerin güfteleri, Edebiyat Fakültesi Farsça Bölümünden hocalara düzeltiltilip, tercümeleri de yaptırılarak, icrâsı o şekilde yapılıyor ve düzeltilen güfteler ve tercümeleri izleyenlere dağıtılıyordu. Aynı şekilde bütün âyinler Fars dili profesörleri ve müzik adamlarının müşterek çalışmaları neticesi, doğru şekilde tesbit edilebilir.

Kemal Tezergil: Farsça güftelerin en doğrusunu tesbit etmek ve üzerinde titizlikle durmak lâzım.

Doç. Mutlu Torun: Aynı cevap.

Necdet Tanlak: Güfte meselesine gelince; mâlûm olduğu üzere âyin-i şeriflerin güfteleri, Mesnevî-i Şerif veya Dîvân-ı Kebîr'den alınmıştır.

Bunların tashihi ancak, kitaplardan yerlerinin bulunarak, tashihlerinin yapılması ile sağlanabilir. Ancak, bu da muhakkak iyi Farsça bilen kimselerin direktifi altında yapılmalıdır. Güfteler'in mânâları, Maarif yayınlarından ve Veled İzbudak'ın Mesnevî tercümesinden istifade edilmek sûretiyle tesbit edilebilir. Tabiatıyla bunların yapılması, bu işte ihtisas sahibi kimselerin çalışmalarıyla elde edilebilir.

Okyay Yiğitbaş: İyi Farsça bilen, dinî duyguları da olan biri vasıtasıyla, kaynaklardan güftelerin asılları bulunarak, doğru şekilleri tesbit edilip, mânâları için de açıklamaları yapılabilir.

Sadun Aksüt: Bu konudaki tavsiyem, Farsçayı iyi bilen kişilere bu güfteler düzettilip, mutlaka açıklattırılmalı, hattâ semâ töreni öncesinde ya güfte okunup, mânâları açıklanmalı veya fotokopi olarak dağıtılmalıdır.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Türkçe olmayan güftelerin hatâsız, doğru ve anlaşılır olması da önemli bir konudur. Bu konuda yapılacak ilk iş; dil bilimciler ile mûsikîcilerin bir araya gelerek, tüm eserlerin güfteleri üzerinde karşılaştırmalı çalışmalar yapması olmalıdır. Ancak, sonuçların da herkes tarafından kabul edilmesi gerekecektir. Aksi takdirde herkes kendi bildiğinin doğru olduğunu iddia ederse, bu ve buna benzer sorunlar hiçbir zaman çözüme kavuşmaz, yanlışlıklar da başka yanlışlıkları doğurur.

Soru 14) *Yeni bestelenecek âyîn-i şerîflerde Mevlânâ'nın Farsça Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî'sinin Türkçe tercümelerinin veya diğer şâirlerin Türkçe şiirlerinin kullanılmasına karşı mısınız? Geleneğin dışına çıkılarak, Türkçe güfte kullanılmasının gerekliliğine inanıyor musunuz?*

Cahit Gözkân: Yeni bestelenecek âyîn-i şerîflerde güfteler, Mevlânâ'nın kitaplarından orjinal şekliyle alınmalı. Onun yapacağı tesiri tercümeler ve diğer Türkçe şiirler yapamaz. Geleneğin dışına çıkılıp, Türkçe güfte kullanılması hiç uygun değildir, dejenerasyona sebep olur.

Vahit Anadolu: Evet, karşıyım. Geleneğin dışına çıkılmasını doğru bulmuyorum.

Mehmet Özturun: Evet. Âyînlerin geleneksel tavrının ve tarzının korunması gerektiğini düşünüyorum.

Osman Acar: Rûhâniyeti bozmayacaksa ve bu konuda bestekârlık yeteneğine güveniyorsa olabilir.

Nail Kesova: Hazret-i Mevlânâ, bize aşk hakkında söylenecek söz bırakmamış. Bu sebepten bendeniz yine onun manzûm, Nahîfî gibi, günümüzden Feyzi Halıcı gibi çevirilerinin bestelenmesini tavsiye ederim. Demek istediğim şu: Olur olmaz şiirlerin âyîn-i şerîf olarak bestelenmemeleri icab eder. Bestelenecek şiirlerin Türkçe, Arapça veya Farsça olmasının ötesinde mânâsı üzerinde öncelikle durmak gerek. Ne anlatıyor, ne söylüyor? Demek istediğim şu ki: "Ayrılıklardan şikâyet..." etmesi lâzım. Yâni, bir yerde önemli olan mânâ demek istiyorum. Bu bakımdan, güçlü şâirlerimizin ifâdelerine de yer vermek elbette ki olumlu bir yaklaşımdır. Kuvvetli ifâdelerine tabî ki... Bestekârın hangi seviyede

olması gerektiğini takdirinize bırakıyorum. Bu iş, her kişinin harcı değil. Bu konuda, M. Cahit Atasoy gibi, Dr. Selahattin İçli, Dr. Alâeddin Yavaşca gibi, Dr. İrfan Doğrusöz, Cinuçen Tanrıkorur, Hâfız Necdet Tanlak, Dr. Cahit Öney gibi er kişileri hatırlamakta yarar var.

Tuğrul İnancı: İmanımız, Kur’ân-ı Kerîm’in Allah kelâmı olduğu hakkındadır. Kur’ân okumak, Allah’ın lisânı ile konuşmak gibidir. Bunun için nasıl Arapça bilmek faydalı, fakat şart değilse, bir Allah velisi olan Hz. Mevlânâ’nın ağzından ve kaleminden çıkan sözlerin aynen kullanılması tarikat âdâbı ve inancı gereğidir.

Fakirin tesbitlerine göre; Mesnevî-i Şerîf’in manzûm ve mensur olarak kırkı aşkın tercümesi var (Tamamı olmasa bile genellikle ilk 18 beyit). Âyînlerde, II. Murad devrindeki Edirneli Muradî’nin mi, yoksa 1995’deki Feyzi Halıcı’nın tercümeleri mi kullanılacak?

Tercüme, bir lisânın başkası tarafından anlaşıldığı gibi aktarılmasıdır, aslı değildir. Âyînlerde, aslının kullanılması ama, Türkçe tercümesi yerine, mânâlarının anlaşılması yönünden şerhinin ve açıklamalarının yapılması çok faydalı olur.

Ahmet Özhan: Hayır. Mesnevî ya da Dîvân-ı Kebîr, Hz. Mevlânâ’nın direkt olarak ağzından çıkmıştır, yâni, ilk ağızdır. Onun tercümelerinde ise, araya bir başka kişinin yorumu girmektedir. Bu açıdan olamaz. Başka şâirlerin güfteleri de geleneğe aykırıdır. Bazı örnekler vardır ancak, feyz itibarıyla yetersizdir.

Doç. Cahit Atasoy: Elimizde eskilerin yapmış oldukları, yâni yirminci yüzyılın ortalarına kadar âyîn bestelemiş olanlar, hep Mevlânâ’nın Farsça kaleme almış olduğu Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî’sinden Farsça olarak bestelemişlerdir. Bunların dışındaki istisna ise, Zekâî Dede’nin beş âyîninden biri olan Sûznâk Âyînî’ni Arapça olarak bestelemesi ile bütün âyînlerin üçüncü selâmlarının Yürük Semâî kısmının Eflâkî Dede’nin Türkçe dörtlüğünden bestelenmiş olmasıdır. Ama, bugün bestelenecek âyînler doğrudan Farsça güfteli olabileceği gibi Türkçe güfteli de olabilir.

Türkçe âyînlerin güfteleri Nahîfî’nin Mesnevî tercümesinden alınmış olabilir. Bu arada Feyzi Halıcı’nın ve Dr. Abdullah Öztemiz Hacı Tâhiroğlu’nun Mesnevî’yi Türkçe şiirleştirmiş eserlerinden de Türkçe âyîn bestelenebilir. Sonra, Hz. Mevlânâ’yı anlatan, onun sevgisini ifâde eden ve yine Mevlevîlikten bahseden şiirler de bestelenebilir. Bu sayede kitlelerin âyînleri kolayca anlama imkânına kavuşmuş olmaları için sevgi ve bağlanma tarafını daha bir elle tutulur hâle getirmiş olur.

Dr. Cahit Öney: Yeni bestelenecek âyîn-i şerîflerde Hz. Mevlânâ’nın Farsça Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî’sinin (Nahîfî’ye âit olanı dâhil) Türkçe tercümelerinin kullanılmasına kesinlikle karşıyım. Dîvân edebiyâtı şiirleri ve özellikle Hz. Mevlânâ’nın hepsi de tasavvufî şiirleri tercüme edilemez; ancak şerh olunabilir ve bâzı beyitlerinin sayfalar tutan şerhleri vardır. Ayrıca; “Ey ki hezâr....” gibi şiirler yeni bestelerde, özel bölmelerde mutlaka yer almalıdır. Diğer şâirlerin tasavvufî arûz şiirleri, o bölmenin mesajına uygun ise ve dil-sanat yönünden diğer şiirler arasında yadırganmayacaksa elbette bestelenebilir. “Türkçe şiirler”i bütün olarak ele almayıp, “arûz vezninde”, “hece vezninde”, “serbest vezinde, vezinsiz” diye sınıflandırarak dikkate almak gerekir. Bazı bölmelerde aynı ezgi 1’den fazla mısra ile tekrarlanmaktadır ve bu da, prozodi kolaylığı

yönünden, “güftenin arûz vezninde olması asgarî şartı”nı kabule bizi zorlar. Arûz-usûl ilişkisi de dikkate alınacak bir faktördür.

Timuçin Çevikoğlu: Evet. Hiçbir çeviri, şiirin aslı gibi olamaz. Ancak, aynı vezinde çok başarılı çevirilere rastlanmaktadır. Bu durumda bile bu Türkçe çevirilerin kullanılmasını doğru bulmuyorum. Mutlaka Hz. Mevlânâ’nın şiirleri kullanılmalıdır.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Mesnevî’nin pek çok başarılı çevirisi vardır. Dîvân-ı Kebîr’in de 5 ciltlik Abdülbâki Gölpınarlı tarafından çevrilmiş Türkçesi vardır. Âyinin yapısında değişiklik yapmamak şartıyla, bu iki eserin Türkçesi kullanılabilir. Başka şâirlerin güftesini kullanmak da dejenerasyonun başka bir versiyonu olur ve konu, özelliğini kaybeder.

Bekir Sıdkı Sezgin: Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr’den yapılan Türkçe tercümelere ve ayrıca, başka şâirlerden güfte alınmasına karşıyım.

Şurası muhakkak ki, zâhirde kalan ve zâhirle hükmederek tefsirlere girişen, tasavvufda yanılır. Tasavvufda, “İlm-i ledûn” dediğimiz bâtinî ilimler, ancak evliyâullah’a nasıbedilmiş ve onlara mahsûs kılınmıştır. Bu mânevî ve ilâhî ihsâna sâhib olmayan kişiler yalnız edebiyâtı bilmek sûretiyle işi çözemez ve mes’eleyi halledemezler. Günümüzde de Hazret-i Mevlânâ’ya denk bir velîyi (Allah dostunu) görememekteyiz. Bu sebeble, hem ilâhî sırlara vâkıf, hem “arûz”u günümüz Türkçesi ile kullanabilme gücüne sâhib birisini bulmak mümkün olmayacağı için başka lâflardan faydalanma yoluna gitmek abesle iştigâl olur. Fanteziden de ileri gitmez.

Cinuçen Tanrıkorur: Mevlevî âyinlerinde Hz. Mevlânâ’nın Farsça şiirlerinin kullanılması bir gelenek kuralı ve saygısıdır. Tekkeler de hemen bütün kültür kurumlarımız gibi yozlaştırılmayıp kapatılmamış olsaydı, bir tür “güzel insan akademisi” niteliğindeki dergâhlar ve bu arada Mevlevîlik de devam edebilmiş olsaydı (yâni vahşice bir kültür, gelenek ve edeb katliamı sonucu ulvî ibâdetler ucuz ticarî şaklabanlığa dönüştürülmemiş olsaydı), kesintisiz devam edecek bir tekke âdâbı içinde Hz. Mevlânâ’nın vd. mutasavvıf evliyâullahın şiirlerini bugünkü Türkçe ile söyleyebilecek nitelikte sanatkâr tarikat erbâbı yetişebilir, bunların şiirlerini besteleyecek bestekârlar da çıkabilirdi. Bugünkü şartlarda Türkçe güfteli Mevlevî âyini yazılmasının ve bestelenmesinin neden imkânsız olduğunu, yukardaki açıklamam bilmem yeterince anlatabiliyor mu?

Cüneyd Kosal: Âyin güftelerinde Türkçe parçalar kullanılagelmiştir. Yalnız âyin güftesinin büyük kısmının Mevlânâ Celâleddin Rûmî’nin şiirlerinden seçilmesi gelenek olduğundan Farsça’dan ayrılmak imkânı çok azalmaktadır. Aynı vezinle yapılabilecek çeviriler belki kullanılabilir. Diğer şâirlerin eserlerini kullanmak yolu açılırsa korkulacak şey gene işin sulandırılması ve yapılan tecrübelerde görüldüğü gibi, birtakım zırvaların araya girmesidir. Güftenin mânâsının bilinerek dinlenmesi tabîî ki tercih edilir, yalnız şunu unutmamak gerekir ki, her dilden güzel mûsikî eserlerini dinlerken de zevk alıyoruz, ayrıca Farsça’nın çok müzikal bir dil olduğu da muhakkak.

Doğan Ergin: Hz. Mevlânâ’nın fikirleri, öğretilerine uygun olmak kaydıyla Türkçe kullanılabilir. Ama şiir, mutlaka arûz vezninde olmalıdır. Ben, yeni bir âyin bestelesem, yine Mevlânâ’nın kitaplarını tercih ederim.

Fatih Salgar: Eski âyinlerin bir kısmında Türkçe bölümler mevcuttur. Kanaatimce konu bakımından uyum olduktan sonra kullanılabilir. Feyzi

Halıcı'nın yaptığı gibi, Mesnevî, Dîvân-ı Kebîr veya başka Mevlevî şâirlerin şiirleri iyi bir çevirme ile kullanılabilir.

Fırat Kızıltuğ: Mesnevî'nin en güzel tercümesini Nahîfî Dede yapmıştır. Günümüze yakındır. Diğer tercümeler güzel değil.

Hasan Esen: Bunu düşünmek, tartışmak gerekir.

Dr. İrfan Doğrusöz: Yeni âyînlerin Mesnevî anlayışı ve o tasavvufi duyguları dile getiren Türkçe sözlerle bestelenmesini arzu ediyorum ve buna inanıyorum. Ben âyînlerimde hep Türkçe güfte kullandım. Çünkü, güzel müziğimiz şu anda dahi lisan farklılıklarından dolayı anlaşılamanın zararlarını görüyor. Âyîn güftelerinin mutlaka Mesnevî'nin Türkçe tercümeleri olması da şart değildir. Başka şâirlerin Mevlânâ ve onun düşüncelerini dile getiren şiirleri de olabilir.

Kemal Tezergil: Evet. Hayır.

Doç. Mutlu Torun: Bestekâr, dünyanın en hür insanıdır. Ama, Mevlevîler ve semâ gösterisi yapanlar da hürdür. Besteci, istediğini yapar. İcracı, istediğini seçer.

Necdet Tanlak: Ben Mesnevî veya Dîvân-ı Kebîr tercümelerinin âyîn olarak bestelenmesini tasvib etmem. Yukarda da söylediğim gibi, bir işin özünü, esasını bozmaktansa, o işi hiç yapmamak daha iyidir. 1979 yılında âyîn yarışmasına gönderilen Türkçe tercümeli Mesnevî'den alınan besteleri yarışmaya dahî almamışlardır. Başta Sadeddin Heper, Hopçuzâde Şâkir Efendi, Postnişin Selman Efendi bu âyînleri tasnife tâbi tutmamışlardır. Ben âyîn besteleyeceğim diyen bir bestekârın, az da olsa Farsça ile bir yakınlığı olması gerektiğine inanmaktayım. Türkçe güfteli âyîn yapılmamalıdır.

Okyay Yiğitbaş: Güftelerin, Mevlânâ'nın kitaplarından alınması âyîn-i şerîf formunun icâbidir. Âyînde ağırlıklı olarak Mevlânâ'nın şiirleri orjinal hâliyle, yâni Farsça olmalı, ama içinde klâsik âyînlerde olduğu gibi Türkçe şiirler de kullanılabilir. Âyîn baştan sona Türkçe bestelenirse, âyîn olmaktan çıkar, ona başka bir isim vermek gerekir.

Sadun Aksüt: Geleneğin dışına çıkılarak, Türkçe güfte kullanılması taraftarıyım. Mevlânâ kitaplarının dışında, hattâ günümüz şâirleri tarafından yazılmış, Mevlânâ'yı, Sultan Veled'i, Mevlevîliği öven, vezinli ve güzel Türkçe ile yazılmış tasavvufi şiirler âyîn güftesi olarak kullanılmalıdır diye düşünüyorum.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Âyîn-i şerîflerde zâten Mevlânâ'nın dışına bir ölçüde çıkıldığını görüyoruz. Ben de bu oranın korunması kaydı ile, eser metninin büyük ağırlığının Mevlânâ'da olması gerektiği kanısındayım. Bu geleneğin dışına çıkıldığında eserin boykota uğradığı bir gerçektir (Hâşim Bey'in Sûz-nâk'i gibi). Bu yüzden tamamen Türkçe güfte kullanımı formun orjinalliğini bozacaktır. Bence sırf yenilik olsun diye bu çerçevenin kırılması hoş karşılanamaz. Böyle durumlarda da form gittikçe dejenere olur ve sonunda muhtemelen kaybolur (Şarkı formunun tanınmaz hâle geldiğini unutmayalım).

Soru 15) Her makamda âyîn-i şerîf bestelenebilir mi?

Cahit Gözkân: Bazı makamlar var ki âyîne pek uygun düşmüyor: Karcıgar makamı gibi. Âyîn-i şerîfler, Râst, Segâh, Uşşâk, Acemaşîrân gibi âyîn rûhâniyetine uygun makamlarda bestelenmeli. Makamlarımızın insan üzerinde beşerî ve rûhânî tesirleri vardır. Bazı makamlar ayak oynatan, bazıları ise yürek oynatan makamlardır. Âyîn-i şerîfler, yürek oynatan makamlarda olmalıdır. Mevlevî âyînleri, tamâmen rûha hitap eder.

Vahit Anadolu: Evet, bestelenebilir.

Mehmet Öztörün: Evet.

Osman Acar: Evet.

Nail Kesova: Her makamda âyîn bestelenmesi uygun düşmez diye düşünüyorum. Uygun düşen makamlar içinde de kanaatimce Segâh, Sabâ gibi bazı makamlar öncelikli olmalı. Âyînler, uhrevî âlemi tasvir eden, gerçek aşkı dile getiren makamlarda bestelenmeli.

Tuğrul İnancı: Makam seçimi genellikle âyîne başlarken kullanılan makamda önem taşır. Bütün âyînler, birçok seyirler ve makamlar gösterip, başladığından farklı makamlarda karar verirler. Cüneyd Kosal'ın Nişâbûr Âyîni, makam birliğini muhafaza eden tek âyîndir. Bu bakımdan, makam seçimi çok önemli değildir. Yakıştırdıktan sonra mevcut ve hattâ yeni icad edilmiş makamlar kullanılabilir.

Âyînler, uzun icrâ edilen eserler olduklarından ve en az haftada bir veya iki defa icrâ edildiğinde sesler yorulmanın endişesi ile pest makamlar ve pest perdeler daha çok kullanılmıştır. Ama bunlar, genel kaide olmayıp, tatbikatta doğan neticelerdir.

Ahmet Özhan: Evet. Hattâ yeni terkiplerle bile....

Doç. Cahit Atasoy: Bir defa âyînler, tasavvufu seslendirdiğinden, burada dinî duyguları, düşünceleri ifâde edebilecek makamlar ön plânda gelir. Bestenigâr, Sabâ, Nühüft, Segâh gibi makamlardan seçilmiş âyînler buna örnektir. Yine Allah'ın büyüklüğünün, Mevlânâ'nın ve görüşlerinin anlatılmasının azâmet, bütünlük, şahlanış taşıyan üslûpla ortaya konması herhalde Pençgâh, Ferahfezâ, Acembûselik, Râst makamlarındaki âyînlerle daha bir mümkün seslendirilebilir. Mevlânâ, Mevlevîlik sevgisinin lirizme dayandırıldığı yerlerde herhalde Uşşâk, Hüseyinî makamlarının kullanılmasındaki isabet görülebilir. Yine Mevlânâ ve sevgisinin içinde, onun ayrılıklardan, ölümlerden bahsettiği yerlerde Hüz zamânı kullanılmış olması da dikkate şâyandır.

Özetle, Türk mûsikîsi makamlarının hemen hemen hepsinin âyînlerde kullanılması mümkündür. Ölümü düğün kabul eden, kamışın iniltisini dile getiren, yâni Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr'de hayatın ve insan duygularının nerdeyse hepsine yer verilen bir vâkıada, mûsikîmizin her türlü duyguyu ifâde etmesi karşısında bütün makamlarımız diyebilirim ki kullanılabilir. Tabî ki burada bestekârlık hüner ve kudreti gerekir.

Dr. Cahit Öney: Her makamda âyîn-i şerîf bestelenebilir mi?... Âyîn-i şerîfler, bestekârlarının adı ve makamlarıyla anılırlar. Bu isimlendirmede dikkate alınan makam, 1. Selâm'ın başında kullanılan makamdır. İkinci soruya verdiğim cevapta etrafıca belirttiğim gibi, 1. Selâm'a örnek olarak Karcıgar'la başlanamaz ve dolayısıyla "Karcıgar Âyîn-i Şerîf" başarısız sayılır; çünkü bu bölmenin mesajı havf'dır ve bu mesaja uygun makam seçilmelidir.

Timuçin Çevikoğlu: Bestelenebilir.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Atmosfere uyan makamlar kullanılabilir.

Bekir Sıdkı Sezgin: Her makamda âyîn bestelenebilir.

Cinuçen Tanırkorur: Bestelenmemesi için -bugün için- bir sebep görmüyorum. Mutlu Torun'un yarışma için bestelediği âyînde kullandığı Şehnâz, Zeki Atkoşar'ın ödül aldığı yarışmadan sonra bestelediği âyîn için kullandığı Mâhûr, benim iki âyînim için kullandığım Bayâtîarabân ve Evcârâ gibi tiz perdelerle başlayan mürekkeb makamların klâsik bestekârlarca kullanılmamış olmasının eskiden kullanılan tiz akordlar yüzünden âyînhanları uzun süre tiz perdelerde yormamak amacıyla dayalı olduğunu söyleyebilirim. Bugün sipürde, müstahzen, kızneyi gibi daha pest akordlar kullanılabileceği için, böyle bir engel ortadan kalkmıştır.

Cüneyd Kosal: Eskiler bazı makamlara itibar etmemişler. Makamların değişik tesirlerini ve hattâ bazı hastalıkların tedâvisinde kullandıklarını düşündürsek âyînler için bedîî hislere hitabeden makamların seçilmesi uygun olabilir. Gene de bestekârın yaratıcılığı bu konuda mühim rol oynamaktadır.

Doğan Ergin: Her makamda âyîn-i şerîf bestelenebilir. Mevlevî âyîninin vakarına ve giderine uygun olan her makamda olabilir.

Fatih Salgar: Makamın âyîn formunun genel havasına uygunluğu bir avantajdır. Fakat, bu tarikate uygun tasavvufî üslûbu verebildikten sonra, her makam kullanılabilir.

Fırat Kızıltuğ: Elbette. Zaten geçkiler yoluyla pek çok makam kullanılıyor.

Hasan Esen: Evet, bestelenir.

Dr. İrfan Doğrusöz: Evet.

Kemal Tezergil: Bestelense de âyîn-i şerîf zevkini vermez.

Doç. Mutlu Torun: Makamın değil, bence usûlün, biçim ve üslûbun önemi daha fazla.

Necdet Tanlak: Âyînlerin kendilerine mahsus bir ağırlığı vardır. Bu nedenle âyînler, o ağırlığı hissettirebilecek makamlarda bestelenmelidir.

Okyay Yiğitbaş: Tabîî.

Sadun Aksüt: Her makamda âyîn bestelemek, Hz. Mevlânâ'nın müsaadesine ve rûh hâline bağlıdır. Belli bir makamda âyîn bestelemek için oturulmaz. İçe nasıl doğarsa o anda, o makamda bestelenir. Ama, bestekârın hüner ve kabiliyetine göre her makamda âyîn bestelenebilir. Buna Kürdîlihiczâr makamı da dâhildir.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Her makamdan âyîn-i şerîf bestelemek mümkündür. Çünkü makamın kullanımı ve ifâde gücünün yerine getirilmesi tamamen bestecinin bilgi, zevk ve maharetine kalmıştır. Bence her makamdan en az bir âyîn-i şerîf olmalıdır.

Soru 16) Âyîn-i şerîf bestekârlarında bulunması gereken hususiyetler nelerdir?

Cahit Gözkân: Birinci şart; Mevlânâ'yı ve Mevlevîliği sevmek, istikâmet üzere olmak. İkinci şart; Allah'ın gösterdiği yoldan ayrılmamış olmak, yâni Allah'ın emirlerine uymayan bir hâli bulunmamak.

Vahit Anadolu: Önce, Mevlânâ'nın felsefesini, semâ'yı ve mukabele'yi başından sonuna kadar bütün incelikleriyle bilmesi ve içinde olması lâzım. Tabîî usûl ve makam bilgisinin de iyi olması lâzım.

Mehmet Öztoran: İyi bir bestekârlık niteliğinin yanında derin ve samimî bir mânevîyat ve hakikaten bir Hak aşığı olması, dervîş rûhuna sahip olması, ayrıca Mevlevîlik ve semâ konularına çok iyi vâkıf olması gerekir.

Osman Acar: Hz. Mevlânâ'nın görüşlerinin ve vermek istediği mesajların farkında olmalı ve mümkün mertebe o rûhâniyetin içinde olmalı, ayrıca, semâ olayını çok iyi bilmeli.

Nail Kesova: Âyîn besteleyecek bestekârların dinî ve tasavvufî ilimlere vâkıf olması gerekir. Çünkü âyîn-i şerîfler, Hak'ka giden yolu anlatır. Mûsikîmiz, bu tasviri kolaylaştırıyor. Âyîn bestekârının hem dünyevî, hem uhrevî ilimlerin yanında tabîî ki mûsikî ilmini de bilmesi gerekir.

Mevlevî; mûsikî, semâ ve ilim üçlü sacayağına oturmuştur. Mûsikî, Tanrı'ya yönelik yolculuğu daha süratli kılıyor. İnsan, güzel şiirle de kendinden geçebilir. Ama, mûsikîde ifâde, çok daha tesirli oluyor. Ayrıca, burada hareket, semâ var. Bir İngiliz, "semâzenlerin dönüşü, çok asil bir Tanrı arayışı" demiştir. Âyîn-i şerîf, en büyük form olduğuna göre, bestecinin de bu kudrete sahip olması, çok iyi bestekâr olması, şiirden anlaması, hassas ve din, tasavvuf, mûsikî yönünden derin duygular taşıyan nitelikte olması gerekir.

Tuğrul İnançer: Semâzenlerin mûsikîyi, mûsikîşinâsların semâ bilmesi gereklidir. Zâten klâsik Mevlevî öğretisinde, semâ çıkarmamış dervîş, zamanın Dede Efendi'si de olsa mutriba çıkamaz. Semâ'yı öğrenmek, dönmeyi öğrenmek demek değildir. Semâ âyîninin taşıdığı remizleri (sembol), mânâları da bilmek, ona göre güfte ve melodi seçmek gereklidir. Yoksa, fevkâlâde güzel âyîn formunda bir beste olur, ama, âyîn-i şerîf olmaz. Olup olmadığını erbâbı bilir. Herkesin de bilmesi şart değildir. Siz de bilirsiniz ki, bunca âyîn içinde Bayâtî, bir başkadır. Sebebi, bu anlatmaya çalıştığım meseledendir.

Ahmet Özhan: Tasavvuf bilmeli, Mevlevîliği tanımalı ve semâ'nın mânâsını bilmelidir. İşe folklorik değil, tasavvufi bakmalıdır.

Doç. Cahit Atasoy: Âyîn-i şerîf bestekârları, bestekârlık yeteneği, aşkı ve hevesi taşıyan insanlar olmalı. Türk mûsikîsinin nazariyatı, tarihini çok iyi bilmeli. Dinî ve lâdinî değişik formlarda eser bestelemiş olmalı. Bilhassa kudûm çalmasını, usûllerini velveleli olarak çok iyi bilmeli. Şimdiye kadar yapılmış bütün âyînleri geçmiş bulunmalı. Dinî mûsikî ve âyîn üslûbunu çok iyi kavramış olmalı. Allah'a inancı, Mevlânâ sevgisi taşımalı. Çok geniş kültür sahibi olmalı, güzel sanatların diğer dallarına âşinalığı olmalı. Tarih okumalı, seyahat etmeli v.s.

Dr. Cahit Öney: Mevlevî âyîn-i şerîfi bestekârında bulunması gereken husûsiyetler konusunda şunları söyleyebilirim:

- Tasavvuf ehlinin inanç ve geleneklerine saygılı, riâyetkâr olmak.
- Tasavvufîla ilgili bir musiki formuna eğilmeden önce tasavvuf bilgilerini iyi öğrenmek.
- Evvelce bestelenmiş âyîn-i şerîfleri bilgi ve dikkatle incelemek.
- Şarkı, İlâhî, Peşrev bestekârlığı kademelerinden geçmiş olmak.
- Hiç olmazsa meşklere katılmak, buna imkân bulunamamışsa mukabeleleri büyük bir dikkatle izlemek.
- Güfteyi ve sıralamasını bir bilenden istemek veya evvelce bestelenmiş âyîn-i şerîflerin bölmelerindeki güfteleri, eserinin aynı bölmelerine aktarmak.
- Güftelerde yazım, anlam hatâsı olup olmadığını araştırmak.
- Usûl-arûz ilişkilerini bilmek.
- Geçkiler dâhil, yeni makamlar kullanırken dikkatli olmak.

Timuçin Çevikoğlu: Öncelikle Mevlânâ, Mevlevîlik ve semâ töreni çok iyi bilinmelidir. Farsça bilinmesi de tercihe şâyân bir durumdur. Ancak, mutlaka iyi edebiyat bilinmeli, usûl-vezin münâsebetleri iyi bilinmeli, şüpheşiz yüksek bir bestekârlık kudretine de sahip olunmalıdır.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Mevlevîliği ve Mevlevîlikteki âyînün bütün kurallarını bilmesi, Türk mûsikîsi nazariyatını, dinî ve din dışı klâsiklerini hazmetmiş olması gerekir.

Bekir Sıdkı Sezgin:

- Türk mûsikîsini ve makamâtı iyi bilmesi lâzım,
- Türk mûsikîsi usûllerini iyi bilmesi ve hazmetmiş olması lâzım,
- Mevlevî âyînleri formasyonunu iyi tetkîk edip bilmesi lâzım,
- Mevlevî âyînleri repertuarını meşk etmiş olması lâzım,
- Âyînleri, mukabelelere bil-fiil iştirâk ederek icrâ etmesi lâzım,
- Mevlevîlik felsefesini tetkîk ve tettebbû ederek bilmesi lâzım,
- Mümkünse, Mevlevîlik meşrebini yaşaması lâzım,
- Edebiyat bilmesi lâzım,
- Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr'i okuması ve incelemesi lâzım,
- Dinî mûsikî öğrenmesi lâzım.

Cinuçen Tanrıkorur: Âyîn-i şerîf de şarkı, türkû, fantezi, sazsemâfisi ve oyun havası gibi bir mûsikî formudur. Dolayısıyla şu bestekâr besteleyebilir, şu bestekâr besteleyemez gibi bir kural konamaz. Arzu eden ve kendinde böyle bir konu için yeterli birikimi gören herkes âyîn besteleyebilir. Ne var ki, her beste yapanın ortaya koyduğu müzik, nasıl çok çeşitli estetik seviyelerde (şaheserden bayağıya) nitelik arz ediyorsa,

bir Mevlevî âyînî bestesi de besteleyen kişinin önce klâsik Türk mûsikîsindeki görgü, bilgi ve tecrübesini, makam seyirleri konusundaki hâkimiyetini, usûl kullanışlarındaki pişmişliğini, güfte seçimi ve prozodi konularındaki zevk ve kültürünü, özetle klâsik Türk mûsikîsi bestekârlığı alanındaki emek ve birikimini yansıtacaktır. Diğer müzik formlarında olduğu gibi Mevlevî âyînî formunda yapılacak bestelerin de sadece nazariyat bilgisiyle ve klâsik Osmanlı edebiyatını hiç tanımadan yapılabilecek birşey olduğunu pek zannetmiyorum.

Cüneyd Kosal: Nasıl ki hiç bir san'at kitaptan öğrenilemezse, âyîn besteleyebilmek için en başta gelen husus da âyîn icrâatı içinde pişmektir. Bunun haricinde iyi bir bestekârda bulunması gereken bütün özellikler tabîî ki lâzımdır.

Doğan Ergin: Âyîn-i şerîf besteleyecek bir bestekârda, bestekârlığın yanı sıra, Mevlevîlik birikiminin olması lâzım. Semâ töreninin her safhasını bütün incelikleriyle bilmesi ve âyîn besteleyebilecek kudrette olması gerekir.

Fatih Salgar: Âyîn formunu iyi incelemesi lâzımdır (Aslında, dergâhla ilişkisi olanlar için, bu ortamın sağlayacağı çok şey vardır. Özellikle teknik yönden). Yine âyîninde amaç "semâ" olduğuna göre, o rûhu yakalamak muhakkak ki lâzımdır (Semâ olmasa dahi, bunu başarmalıdır çünkü, dinî bir formdur).

Fırat Kızıltuğ: Mevlevî geleneklerini iyi etüd etmek, yazılmış âyînleri dikkatle analiz etmek. Önceden yapılmamış yapabilmek, ileride yapılması mümkün olmayı başarabilmek. Dîvân Edebiyatını çok iyi bilmek, mazmunları anlayabilir olmak.

Hasan Esen: Çok âyîn meşk etmiş olmalı, usûlleri iyi bilmeli, geleneği bilmeli, semâ gösterisi hakkında da bilgili olmalı.

Dr. İrfan Doğrusöz: Âyîn bestelemek,derin müzik bilgisi, kültürü ve tecrübesi gerektirir. Âyîn besteleden önce bütün âyînleri çok iyi tetkik ve tahlil etmek, teknik yapılarını, makam geçkilerini, usûlleri çok iyi bilmek ve iyi bir bestekâr olmak, ayrıca, Mevlevî edeb ve âdâbını iyi bilmek, semâ'yı çok iyi izlemiş olmak, semâ'nın bütün inceliklerini ve selâmların mânâlarını, uzunluklarını bilmek gerekir.

Mevlevîlik, Türklerde 7. asırda başlayan Müslümanlıktan sonra 13. yüzyılda Allah'a ulaşma yolunu açmış ve ayrıca, müziğimize de büyük hizmette bulunmuş bir müessese. Âyîn besteleyecek bir bestekârın, bunları bilmesi ve hissetmesi gerekir.

Kemal Tezergil: Âyîn-i şerîfin havasına iyi bürünmek, o rûhâniyeti yaşamak lâzım.

Doç. Mutlu Torun: Besteci olması, geleneksel âyînlerin beste özelliklerini bilmesi, istemesi, istemesi gerekir.

Necdet Tanlak: Âyîn besteleyecek bestekârın;

- a) Mûsikîyi iyi bilmesi,
- b) Usûlleri iyi bilmesi ve hazmetmesi,
- c) Çok âyîn geçmiş olması,

- d) Güfteler Farsça olacağı için prozodiyi yaralamadan iyi kullanması,
- e) Mevlevî tarikatine intisab etmemiş olsa bile o yoldan geçmesi,
- f) Mukabele kurallarını gayet iyi bilmesi lâzımdır.

Okyay Yiğitbaş: Mevlevî âyîni besteleyecek bir bestekârın mûsikî ve Mevlevî tarikatı hakkında bilinmesi gereken asgari bilgilere sahip olması gerekir. Sadece Türk mûsikîsi bilgisiyle âyîn bestelenemez. Dinî konularda bilgilere ve duyguya sahip olunması gerekir. Meselâ, ateist biri âyîn besteleyemez, o ismarlama bir eser olur. Âyîn besteleyecek bir bestekârın gerçek bir Mevlevî olmasa bile Mevlevîliği sevmesi, benimsemesi, ayrıca, semâî çok iyi bilmesi gerekir.

Sadun Aksüt: Âyîn bestelemek için semâ törenlerinin hususiyetlerini, nasıl âyîn yapıldığını, nerede ne kullanıldığını, onun âdâb, erkânını iyi bilmek lâzım. Ama, sadece şekilde bunu bilerek uygulamak yetersizdir, Mevlevî rûhuna sahip olmak gerekir.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Bestecilikle uğraşan herkesten âyîn-i şerîf bestelemesi beklenemez. Bu iş, genel ve derin mûsikî bilgisinin yanı sıra, rûh, düşünce, zevk, ilham, dünya görüşü vb. gibi pek çok faktörün etkisi altındadır. Ancak bütün bu özellikler biraraya geldiğinde, *belki...*

Soru 17) *Âyîn-i şerîflerin semâ'ya eşlik edilmeksizin, "mukabele" nin dışında başlıbaşına bir mûsikî varlığı olarak da icrâ edilmeleri hakkındaki düşünceleriniz?*

Cahit Gözkân: Câiz olur. Millet duysun ve zevklensin ve onun rûh ve mânâsının tesirinde kalsın. Can kulağıyla dinlemek şartıyla, dinleyenler için büyük bir kâr olur. Ama semâ ile olursa, tesiri bambaşkadır.

Vahit Anadolu: Türk mûsikîsinin en büyük formu olan âyîn-i şerîflerin tek başına icrâ edilmeleri, yerinde ve güzel bir uygulamadır. İstanbul Belediyesi Konservatuvarı İcra Heyeti'nde bulunduğum 1960'lı yılların sonları ve 1970'li yıllarda rahmetli hocamız Münir Nurettin Selçuk, her yıl bir Mevlânâ konseri tertip eder ve karma koroya bir Mevlevî âyîni okuttururdu. Bugün de bu uygulama, çeşitli korolarda devam etmektedir.

Mehmet Öztoran: Olabilir. Dinleyicilere bu form hakkında bir bilgi verebilmek için konser şeklinde icrâsı yapılabilir.

Osman Acar: Çok olumlu ve yapılması gereken bir uygulama.

Nail Kesova: Âyîn bestelerinin "mukabele" dışında, müzik olarak icrâ edilmeleri elbette ki gereklidir. Onun zevkini idrâk edecek seviyede olan kişi, zâten gözünü kapattı mı, kendisini semâvâtta semâ ederken görecektir, bizzat....

Tuğrul İnançer: Mûsikîmizin Mirâciyye'den sonra en büyük formu olan âyîn-i şerîflerin, pek çok mûsikî ilim ve sanatının sergilenebildiği eserler olarak, tabîî ki, mukabelenin dışında da icrâ edilmelerinde hiçbir mahzur yoktur. Umulur ki, o yüceliklerden dinleyenler, hattâ, icrâ edenler istifâde ederler de daha da yücelirler.

Mescid ü meyhânede
Hânede virânede
Kâbe’de puthânede
Çağıraram Dost Dost

Bu hususa itiraz edenler, herhalde Niyâzi-i Mısrî kadar bilmiyorlar.

Ahmet Özhan: Âyîn-i şerîfler, büyük bir müzik formudur. Miraciyye’den sonra ikinci büyük formdur. Sadece bu zenginliği sunmak gayesiyle konser şeklinde verilebilir. Ama, bu âyîn-i şerîf olmaz da filânca makamdaki Mevlevî âyîninin seslendirilmesi olur. Hanım sesleri de geleneğe aykırı olduğundan kullanılmamalıdır.

Doç. Cahit Atasoy: Âyîn-i şerîflerin aslında doğuş sebebinin ve bugüne kadar kullanılma hikmetinin, mutrib heyetince semâ’ya eşlik etmek için olduğunu biliyoruz. Fakat, bugün sayısız ve hattâ mükemmel olan Türk mûsikîsi topluluklarının verdikleri konserlerde âyîn de icrâ etmeleri niçin mümkün olmasın? Semâ’ya eşlik etmeden, sırf konser vermek maksadıyla programa konulan âyînler, bütünüyle çalınıp, söylenebileceği gibi, selâmlar hâlinde de ortaya konabilir. Böylece, bu derece şaheser bir şekilde yapılmış olan mûsikîmizin bu âbidelerinin sık sık halka dinletilmesi de gerçekleştirilmiş olur. Aynı zamanda âyînlerin bu yolla ele alınması, oda müziği şeklinde, bir yerde dost meclislerinde âyîn geçmek şeklinde yapılmasında ne mahzur olabilir? Semâ’ya eşlik etmeyen âyînlerin yapılması, bestekârları ve dinleyenleri teşvik etmesi açısından da işin bir başka yanı olur. Böylesine büyük formda eser yazmak ve geçmek herkesin harcı olmuş olur. Âyîn ortaya koymak, âyîn dinlemek sevgisi artar. Bu hususta, yukarıda bir yerde de söylediğimiz gibi, H. Sadettin Arel’i örnek gösterebiliriz. Bu şekilde, klâsik tarzda selâmları, yâni dört selâmdan olmaları dışında, çok sık geçkili ve değişik usûllü âyînlerin de belli usûl sıralaması dışında hocamızın tam 52 âyîn bestelediğini görüyoruz. Dikkat edilirse bu rakam, hemen hemen bestekârlarımızın bestelediği bütün âyînlerin toplamına yakındır. Demek ki, böylece bu formda klâsik eser yapmış olmak, bestekârlarımızı âyîn bestelemeye daha bir yöneltmiş olacaktır. Ayrıca repertuarımızdaki âyîn sayısı fazlalaşmış olur. Bir defa daha tekrar ediyorum; konserlerin akışı içinde âyînlerden kısımlar çalmak, bütün bu sebeplerle uygun olur görüşündeyim. Âyînlerin semâ eşliğinde ve semâsız icrâ edilmelerini başta Devlet ve Kültür Bakanlıkları olmak üzere vakıflar, dernekler, varlıklı ve gönül eri kimseler üstlenebilir.

Dr. Cahit Öney: Âyîn-i şerîfin, semâya eşlik edilmeksizin, “mukabele” nin dışında, başlıbaşına mûsikî varlığı olarak da icrâ edilmesi hakkında şunları düşünüyorum: Âyîn-i şerîfler, geleneksel “mukabele” dışında, teorik olarak 2 şekilde sunulabilir:

- a) Yalnızca enstrümantal olarak (kısmen veya tamâmen),
- b) Vokal + enstrümantal olarak (kısmen veya tamâmen).

Bunlara karşı değilim; çünkü, bu forma dikkat çekebilir, ilgi, sevgi duyanları çoğaltabilir; ancak, geleneksel ve özel çalgılarının kullanılmasını, kadın sesine yer verilmemesini isterim. İkinci şarta riâyetsizlik, tasavvuf ehlinin ve âyîn-i şerîf formuna ilgi duyanlardan bir kısmının sevgisini nefrete dönüştürebilir.

Timuçin Çevikoğlu: Mevlevî âyînlerinin semâ’ya eşlik amacıyla bestelenmiş olmaları, bu eserlerin aynı zamanda yüksek sanat değeri

taşıyan birer konser parçası olmaları özelliğini gidermez. Bu sebeple, konserlerde icrâ edilmesini sakıncalı görmüyorum.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Âyîn-i şerîfler, dinî mûsikîmizin şaheserleridir. Bu sebeple, Türk mûsikîsi formu olarak ortaya koymak maksadıyla, semâ'sız, sadece müzik eseri olarak icrâsında hiçbir sakınca olmaması lâzımdır. Meselâ, biz de 1949'da İstanbul Radyosu Tecrübe Yayınları yaparken, Süleyman Erguner Topluluğu adı altında Mevlî âyînlerinden derlenmiş bölümleri yanyana getirmek suretiyle saz eserleri yayınlamıştık. Ancak, âyîn aslında semâ ile bütünleştiği zaman gerçek ifâdesini bulur.

Bekir Sıdkı Sezgin: Âyîn-i şerîflerin sadece bir mûsikî varlığı olduğunu dile getirmek gayesi ile icrâ edilmesi, dinleyicilere bu mûsikî formunu dinletip zevkine vardırarak bakımından tasvib edilebilir ancak, hanım sesleri ile okunmaması kaydı ile.

Cinuçen Tanrıkorur: Mevlî âyînleri, âyînhan-semâzen-mutrib üçlüsünden meydana gelen bir mûsikîli ibâdet şeklidir. Bu unsurlardan herhangi birinin hazfedilmesi, yapılan işi Mevlî âyîni olmaktan çıkarır, tasavvuf müziği koro konserine dönüştürür ki bu da, batı taklitçiliğinin (yâni yozlaşmanın) bir başka şeklidir.

Cüneyd Kosal: Âyîn-i şerîflerin mukabele dışında mûsikî eseri olarak icrâsı güzel ve gerekli bir faaliyettir. Türk mûsikîsinin bütün güzelliklerini kullanan ve en büyük formda eserler olan âyînlerin yalnızca birkaç seremoni sınırında dinlenebilmesi büyük bir eksikliktir. Zâten şundan vazgeç bundan vazgeç diye diye Türk mûsikîsini kuşa çevirmedik mi?

Doğan Ergin: Böyle bir uygulama çok yerinde ve faydalıdır. Benim de mümessili olduğum İstanbul Türk Klâsik ve Tasavvuf Mûsikîsi Topluluğu ile çeşitli tarihlerde ve çeşitli yerlerde, özellikle Yapı Kredi ve Anadolu Bankası'nın kültür ve san'at faaliyetleri çerçevesinde âyîn-i şerîf konserleri verdik.

Fatih Salgar: Semâ, işitmek; güzeli, iyiyi duymak mânâsındadır. Genel mânâda ise, müzik nağmelerini dinlemek, dinlerken vecde gelmek, kendinden geçerek oynayıp, dönmektir. Yâni bu sonuca erişmek için bu seviyede müzik gerekir. Böylece, tek başına icrâ edilen bir âyîn müziğinin, salt müzik olarak kendini çok daha iyi ortaya koyacağı şüphesizdir.

Fırat Kızıltuğ: Batı Bale Suitleri müzik olarak icrâ edilir. Opera Fragmanları da öyle. Bizde de yapılmalıdır.

Hasan Esen: Âyîn-i şerîfleri bir müzik eseri olarak dinlemeyi ve icrâ etmeyi çok seviyorum.

Dr. İrfan Doğrusöz: Biz, bunu Klâsik Koro'da senelerce yaptık, bu uygulamaya hâlen devam ediyor. Büyük bir müzik eseri ve formu olarak, çok değerli sanat eserleri olarak, ritmiyle, makam geçkileriyle, usûlleriyle, semâ'sız tamamen konser şeklinde icrâ edilebilir. Bu uygulamaya taraftarım.

Kemal Tezergil: Olabilir, icrâ edilebilir ama, semâ'sız yavan kalır.

Doç. Mutlu Torun: Mukabele dışında icrâsı, mukabelenin amacına ters düşmesi gerekir. Bu kadar güzel mûsikî değerlerinin (seviye düşmemek kaydıyla) mümkün olan her zaman sunulması iyi olur. Herhangi bir koro, kadınlı-erkekli olması, sadece enstrümanlar olması bu ana fikir gereğince mahzurlu değildir. Zâten müziğin amacı, konser olarak ortaya konmuşsa artık o, semâ'nın altyapısı olmaktan çıkmış, başlıbaşına müzik olmuştur. Hattâ, bir bölümün veya bazı bölümlerin icrâsı bile bence esere saygısızlık değil, icrâcının gönlüne yakın bulduğu müziği dinleyene sunmasıdır. Öyle bir topluluk vardır ki, o dinî mûsikî yapıyordur. Amaçları, o duyguyu vermektir. Bir başka toplulukta ise, müzik amaçtır ve ön plandadır. Her ikisi de çok normaldir. Dinî duyguları vermek isteyende müzik, ikinci plânda kalıyor. Amacı müzik olanda ise, asıl iş müziktir. Her türlü duygudan faydalanabilir. Bu bir saygısızlık değil, tam tersine bir değer verme, hissettiğini ortaya koymaktır.

Necdet Tanlak: Âyîn-i şerîfler, semâ'ya eşlik edilmeden de gayet tabîî icrâ olunmalıdır. Meşk edilmelidir. Ben, uzun yıllardanberi bunu yapıyor ve eserleri yaşatmaya çalışıyorum. Çünkü, her âyîn başlıbaşına bir âbide gibidir. Gerek usûl geçkileri, gerekse makam geçkileri açısından meşgûl olana çok şey kazandırır. En mühimi, âyîn bestelemek isteyen kimselerin, âyînlerin yapılarını ve husûsiyetlerini gayet iyi bilmeleri gerekir ki, o da ancak, bu eserlerin geçilmeleriyle sağlanır. Âyîn meşkededen bir kimse, muhakkak kudûm usûllerini velveleli olarak vurmalıdır.

Âyîn-i şerîfler, muhakkak ki semâ edilirken icrâ edilen eserlerdir ama, semâ hâdisesi, postnişini, semâzenbaşısı, semâzenleriyle ayrı bir çalışmanın ürünü olup, emek isteyen çalışmalardır. Bugün birçok gruplar teşkil edilmiş ve semâ gösterileri yapmaktadırlar. Bu güzel hâdisedir. Fakat, sadece âyîn-i şerîf icrâsı da muhakkak ki takdir edilecek bir çalışma olur kanaatindeyim.

Okyay Yiğitbaş: Hiçbir sakıncası yok. Bundan hiç vazgeçmemek lâzım.

Sadun Aksüt: İcrâ edilmeli. Âyînin baştan sona da dinlenmesi güzel, ama orada yapılması gereken Farsça güftelerin açıklanması. O zaman herkes daha iyi anlar, meraklı olup da Farsça bilmeyen, güftenin ne olduğunu öğrenir. Âyînler, enstrumantal olarak da icrâ edilebilir.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Her ne kadar âyîn-i şerîfler semâ'ya eşlik etmek amacı ile yapılmışlarsa da bugün için sadece bağımsız bir mûsikî formu olarak düşünülüp, semâ eşliği olmadan da icrâ edilebilirler. Bu durum form için hiçbir sakınca oluşturmaz. Hattâ, semâ imkânı yoksa, hiç olmazsa âyîn-i şerîfin icrâ edilebilir olması bile bir kazançtır ve formun hayatta kalabilmesi için çoğu kez yeterli de olabilir.

Soru 18) Mevcut âyîn-i şerîfleri tanıtmak ve yeni bestelerin ortaya çıkmasını teşvik etmek için neler yapılabilir?

Cahit Gözkân: Âyînlerin tanıtılması için bilen biri tarafından devamlı olarak ve aynı yerde heveskârlara meşk edilmesi gereklidir. Bu iş, eskiden Mevlevîhânelerde ve tekkelerde olurdu. Bugün evlerde ve belirli mekânlarda bu çalışmalar sürdürülebilir.

Vahit Anadolu: Konserler ve semâ törenleri düzenlemek ve âyîn beste yarışmaları, teşvik edici unsurlardır.

Mehmet Öztoran: Mevcut âyînlere bir kere icrâda kullanılabilecek son şeklinin verilmesi ve onların yeniden fasiküller hâlinde yayınlanarak, konuyla ilgili olanlara ulaştırılması ve icrâ edilmesi gerekir. Yeni bestelerin ortaya çıkması için beste yarışmaları düzenlenebilir.

Osman Acar: Mevlânâ ihtifâllerinde yapılan mukabeleler tanıtım yönünden önemli bir faktördür. Yalnız bu konuda, ortam, mekân ve psikolojik ortam çok önemli. Çünkü, âyînin herhangi bir yerinde son derece zorunlu hâller hariç, izleyenlerin ilgisiz ve en önemlisi ilgili olanların konsantrasyonlarını bozacak davranışlara fırsat verilmemeli. Tasavvuf müziği korolarının kurulması da tanıtım açısından yararlı faktörlerdendir. Televizyon kanalları yalnızca belirli ay ve günlerde değil, diğer zamanlarda da, diğer müzik türlerine verdikleri önemin % 30-40'ını âyîn yayınına da vermeli. Bu konu sadece semâ olarak değil, tasavvufi yönüyle de çeşitli şekilde işlenerek, alt yapı sağlanmalı.

Nail Kesova: Eski ve yeni âyîn-i şerîf bestelerini, semâ âyîni (mukabele) esnasında semâzenlerin dönüşüyle birlikte sesli kaydederek, özel bir TV'de bu konuya özel bir zaman ayırmak lâzım. Tıpkı, klâsik batı müziğinde olduğu gibi....

Tuğrul İnancer: İnşaallah, cemiyetimiz bize bu yüce eserleri bırakan ecdâdımıza lâayk yüceliklere erişir de, sanatkârlarımız da bu yücelikleri sanatlarında aksettirirler. Bir toplum düşünün ki, padişahı Sultan Süleyman, veziri Sokullu, kaptan-ı derya'sı Barbaros, şeyhü'l İslâmı Ebu Suud Efendi, mimarı Sinan.... acaba anlatabildim mi? Fakat herşeye rağmen çalışmaya mecburuz. Sizin gibi kıymetli araştırmacı sanatkârlar, bizim gibi yaşı ilerlemeye dönmüşler için mühim ümit kaynaklarıdır. Evvelâ, benliğimizi inkârdan geçip, kendimizi tanıma yolundaki çalışmalar meyânında mevcut âyînler de tanınacak ve tabî yeni besteler de ortaya çıkacaktır, inşaallah.

Ahmet Özhan: Âyîn-i şerîfleri bol bol icrâ etmek. Bu sayede dinleyiciler arasında âyîn-i şerîf bestekârlığını yaygınlaştırmak.

Doç. Cahit Atasoy: Yukarda da söylediğimiz gibi, âyînlerin yayını temin edilebilmesi, semâ grupları kurulmalıdır. Nitekim, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı'nın yayınladığı klâsikler içinde doğrudan doğruya iki fasikülün âyîne ayrıldığını görüyoruz. Bugün, Türk Kültürü ve Mûsikîsi Derneği'nin bir semâ grubu vardır. Karagörmük'teki Cerrahî Dergâhı'nda gençlerimize semâ etmek öğretilmektedir. Konya Turizm Derneği, şahıs olarak Nezih Uzel ve arkadaşları ve yine Doğan Ergin Topluluğu v.s. bu yolda faaliyetler göstermektedir.

Bu konuda konservatuarlar da öncülük etmelidir. Şimdiye kadar İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın mûsikîmizde daima örnek olarak önde gelmesine paralel olarak, şimdi de bu yolda Dinî Mûsikî Kürsüsü kurup, en azından Kompozisyon Bölümlerinde bu konu işlenmelidir. Aynı zamanda bir klâsik raks (oyun) olan semâ, Halk Oyunları Bölümü'nde öğretilmelidir. Bestekâr ve semâzen yetiştirilmelidir. Burada yarının Türk Mûsikîsi Balesine de bu yolla da gidilmiş olunabilir.

Dr. Cahit Öney: Mevcût âyîn-i şerîfleri tanıtmak ve yeni bestelerin ortaya çıkmasını teşvîk etmek, "halkın kültür, san'at, müzik seviyesini yükseltmeyi yasa ile üstlenmiş kurumlar"a düşmektedir.

- a) Türk mûsikîsi repertuarının form yönünden çeşitlenerek gelişiminde önderlik TRT Repertuar Kurulu'na düşer; âyîn-i şerîf formunda eser şartnâmesi yayınlanmalıdır.
- b) Konservatuarlarımızda Tasavvuf Müziği ana bölümü açılmalıdır.
- c) TRT "Çağdaş müzik" e 70'li yıllarda verdiği teşvîki hatırlayıp, yeni bestelenmiş âyîn-i şerîfleri satın almalı ve sipariş de vermelidir.
- d) Yeni veya eski bir âyîn-i şerîf tamâmen veya kısmen, özel veya resmî topluluk veya kişilerce her ne sûretle ve nerede olursa olsun icrâ edildiğinde/yayınlandığında/çoğaltıldığında eserin sâhibi veya vârislerine telif hakkı ödenmelidir; eserin sâhibi/vârisi bulunamaz ise bedeli devlete kalmalıdır.

Ritm ve melodi ilkel müziklerde de vardır. Form çeşitliliği ise müzik türleri için iftihar vesîlesidir. Günümüz TSM, şarkı formundan ibârettir.

Timuçin Çevikoğlu: Bu bir kültür politikasıdır. Herşeyden önce Kültür Bakanlığı başta olmak üzere diğer ilgili kurum ve kuruluşların açıklamalı yayınlar yapmaları, bu konuda önemli olacaktır.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Âyîn-i şerîf besteleyebilecek derecede mûsikî bilgisine sahip bestekârların, Mevlevîliği ve daha sonra âyînleri incelemeleri gerekir.

Bekir Sıdkı Sezgin: 12. maddede belirttiğim hey'etin uzun, titiz ve dikkatlice hazırlamış olacağı nüshaları yeniden meşk edip kayıt altına almak gerekir. Bu, ya bu işe gönül vermiş bir kapital sâhibi veya bir kurumun sponsörlüğü ile yapılır veya hâhut da, -ki en doğru ve mâkûl olanı da budur- Devletin bu kayıtları kalıcı olması ve bozulmaması sebebiyle, CD (kompakt disk) olarak kaydedip arşivleyip yaymasıdır. Devletin kendi kültürüne sâhib çıkması aslî görevlerinden biridir ama, Devlet bugün kendi kültürünü kendi milletine "Tu kaka" olarak göstermektedir. Bugün bu hizmeti Devletten beklemek hayâl-perestlikten başka birşey değildir, heyhât....

Cinuçen Tanrıkorur: Bunun için, Türkiye devletinin gerek resmî, gerek özel kuruluşlarıyla ve kültür politikalarıyla, millî kültür değer ve unsurlarına bağlı ve saygılı bir devlet olması dışında başka şart yoktur. Şu anda Mevlevî âyîni adı verilen tiyatro gösterilerinde, başta millî marş Acemaşîrân Âyîn olmak üzere Bayâtî ve Sûz-i Dilârâ'dan başka âyîn-i şerîf kullanılmamaktadır. Klâsik âyînler kolay-zor, çok çalınmış-az çalınmış ayrımı yapılmaksızın icrâ edilmelidir. Sadece icrâ edilmeli değil, audio ve video kasetlerle tesbit edilerek gelecek nesillerin istifâdesine sunulmalıdır. Değer ve seviyesini isbat etmiş yeni âyînlerle düzenlenecek yarışmalar sonucu elde edilecek yeni âyînlerin de seslendirilmesi ve mukabelesi -bağnazlık ve tembellik edilmeden- mutlaka yapılmalıdır. Ama bunlar için az önce söylediğim şartın gerçekleşmesi lâzımdır.

Cüneyd Kosal: Çok beylik bir lâf ama buraya uygun düşüyor "Mârifet iltifâta tâbidir". Çalınmayacağını, dinlenmeyeceğini bile bile kim böyle zor işlere kalkışır? Ancak para kazanma derdi olmayan devlet radyo ve televizyonlarının böyle bir görevi alması düşünülebilirse de, bu kurumların halkın kültür seviyesini yükseltmeye çalışacağına diğer kâr kurumları ile yarışması ve onların da alt seviyesinde yayıncılığa özenmesi bütün ümitleri kırmaktadır.

Doğan Ergin: Eskiden, ısmarlama ve karşılığı beklenerek yapılan âyınler makbûl sayılmazdı. Hattâ, Dede Efendi'nin Ferahfezâ Âyîni dahî, padişah tarafından ısmarlama yaptırıldığı için eskiler makbûl saymazlardı. Ama, günümüzde yeni bestelerin ortaya çıkması için yarışmalar, teşvik unsuru olabilir.

Fatih Salgar: Sanat kurumlarının çeşitli vesilelerle bu formu icrâ etmeleri, kaset, disk vs. ile de tesbit etmeleri çok faydalı olur. Ayrıca, selâmlardan oluşan formun, her selâmı ayrı ayrı da (bölümlerden biri) icrâ edilebilir. Yeni besteler için de en önemlisi, özendircek bir yolun tatbikata sokulmasıdır (Yarışma gibi, eserlerin icrâsı, kaset, disk, nota yayını gibi).

Fırat Kızıltuğ: Âyınlerin en güzeli Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyîni'dir. Dede Efendi'nin Hûzzam Âyîni bile ona ulaşamamıştır. Bu seviyede bestelenmesi koşuluyla yeni eser yazılabilir.

Hasan Esen: Yeni âyınler icrâ edilmeli ve teşvik için yarışmalar yapılmalı.

Dr. İrfan Doğrusöz: Son zamanlarda Tasavvuf müziği koroları kuruldu. Konya'da bir tane var. Ben, hasbelkader Konya'daki koronun imtihan jürisinde bulunmuştum. İstanbul'da da böyle korolar var. Bu koroların, eski âyınlerin dışında, günümüzde bestelenmiş âyınleri icrâ etmelerini beklemek bir sonuçtur. Bir âyın icrâsının yerli olsun, yabancı olsun bütün izleyenleri etkilediği bir gerçek. Tek sesliliğine rağmen Türk müziğinin imkânlarını, güzelliğini, değerlerimizi ortaya koymak açısından sadece Mevlânâ günlerinde değil, sık sık icrâ edilmesinde fayda var. Sonra, Allah'a yakınlığı, O'na ulaşmayı, insanları sevmeyi, hoşgörüyü ve tasavvufi duyguları anlatması yönünden semâ ile birlikte "mukabele" şeklinde icrâ edilmesinde de fayda vardır.

Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyîni'ni istek üzerine Amerika'da Amerikalılara öğrettik. Bir keresinde de "mukabele" şeklinde icrâ edildi. Başında Nât'-ı Şerfi ben okumuştum. Amerikalılar, Mevlevî âyınlerinde huzur ve gönül rahatlığı bulduklarını söylemişlerdi. Böylesine güzel değerlerimizi sergilemek, kültürümüze puan kazandırır.

Kemal Tezergil: Bilhassa konservatuarlarda âyın-i şerîfleri derslerde mecbur ederim.

Doç. Mutlu Torun: Yeni besteleri ne için tanıtmak istiyorsunuz? Felsefesi için mi? Yaşama şekli için mi? Müsikînin güzelliği için mi? Yoksa, turistik amaçlı mı? Hepsinin cevabı ayrıdır. İki sebeple olabilir:

- Geleneksel âyınin yaşatılması. Bu takdirde, âyınin sebebinin yâni tasavvufun, Mevlevîliğin devam etmekte olup, bu yaşayışın içinde yeni duyguların ihtiyacı olması gerekir.
- Bugünkü yaşayış içinde geleneksel değerlerimizin farkına ve zevkine varan müzisyenlerin onlardan aldığı ilhamlar sonucu yeni eserler (ama, hiçbir zaman âyın-i kadîmler gibi, İtrî'nin, Dede'nin, Zekâi Dede'nin âyınleri gibi yuvasında doğmuş olmayan), benzetmeler yapılmış olur.

Necdet Tanlak: Mevcut âyın-i şerîfleri tanıtmak ve yeni bestelerin ortaya çıkmasını sağlamak, teşkil edilen semâ gruplarının, mutrib heyetlerinin

muntazam, devamlı, özverili çalışmalar yaparak, eserleri tanımaları ve tanıtımları ile mümkündür.

Mâlûm bugünkü materyalist düşünce, kısa yoldan para kazanmanın yollarını aramaktadır. Teşkil edilen gruplar da geçtikleri bir veya iki adet Mevlevî âyînini tekrar etmek suretiyle neticeye varmaya çalışmaktadırlar. “*Her nimet, bir kûlfet mukabilî*” atasözünden giderek, âyîn-i şerîfleri bir meta hâline getirmemek, bir geçim kaynağı hâline sokmamak gerekir. Daha doğrusu, bu işlere gönül veren gençlerin ellerinde gayret ve fedakârlıkla çalışan kimselerle neticeye varılabilir.

Okay Yiğitbaş: Evvelâ konservatuarlarımızda âyîn-i şerîfler hakkında geniş bilgi verilmesi ve icrâ edilmesi şart. Konservatuarlarda âyînler icrâ edilirse, kolay kolay unutulmaz. Hattâ liselerde dahi müzik dersinde âyînler hakkında kısa bilgiler verilip, küçük de olsa örneklerle öğretilmesi gerekir. Mûsikî kültürünü almak mecburiyetindeyiz. Radyo ve televizyonların da âyînlerin tanıtılmasına aracı olması gerekir. Yeni besteler için ise söyleyebileceğim; tasavvuf ve mûsikî bilgisi yanında bu bir rûh meselesidir.

Sadun Aksüt: Bu işi geleneğine uygun olarak yapan ve işin erbâbı Mevlânâ Kültür ve Sanat Vakfı var. Galata Mevlevîhânesi bu gruba verilse, ayrıca büyük bir salon tahsis edilse, her ay veya 15 günde bir âyîn, semâ ile birlikte icrâ edilse, bu iyi bir tanıtım ve teşvik olur. Bu, kültür ve turizm bakımından da çok iyi bir tanıtım olur. Biz âyînlerimizi Mevlânâ Hazretlerine hizmet amacıyla besteledik. Bu da ancak, icrâ edilmeleriyle mümkün olur. Yeni bestelenen âyînler icrâ edildikçe, bestekâra da heves ve istek gelir. Bu bence önemli bir teşvik unsurudur. Mârifet, iltifâta tâbidir.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Elde mevcut olan eserleri düzenlemek, yayınlamak ve sonra da genele yaymak oldukça önemlidir. Daha repertuarının bile kesin belli olmadığı (bazı eserlerin adı var kendi yok, kimisi çok farklı nüshalar hâlinde, bazılarının bestecileri hakkındaki ihtilâflar vb. konular da buraya dâhildir) bir mûsikîyi canlandırmak ve yaygınlaştırmak pek kolay olmayacaktır. Burada üzerine görev düşen sorumlular, bu görevlerini en kısa zamanda ve hakkıyla yerine getirmekle yükümlüdürler. Yeni bestelerin ortaya çıkmasını teşvik etmek için ise, bilinen yollara başvurulabilir (ödüllü ama şâibesiz yarışmalar gibi). Yalnız burada “mârifetin iltifâta tâbi olduğunu” ancak “müşterisiz metâ’ın da zâyi olduğunu” gözardı etmemek gerekir. Yeni eserler de repertuarlara alınıp, icrâ şansını elde edebilmeliler düşüncesindeyim.

Soru 19) Âyîn-i şerîflerin gerek icrâ, gerek yeni besteler yönünden geleceği hakkındaki görüşleriniz?

Cahit Gözkân: Bu iş kapanmaz, devam eder ve zamanla daha iyi bir hâle gelir. Çünkü, eldeki eserler mazbuttur, bellidir ve bozulacak tarafı da yoktur. Yalnız yukarıda da belirttiğimiz gibi fem-i muhsin tarafından meşki gereklidir.

Vahit Anadolu: Bugün devam ettiği gibi, ilerki nesillere de bu aktarılacaktır. Bunun yaşatılacağına inanıyorum.

Mehmet Öztoran: Gelecekte bestelenecek âyınlere âyın denebilmesi için elimizde mevcut eski âyınların gerçek olarak icrâsı ve yayınlanması gerekir. Gelecekte âyın icrâlarının ve yeni bestelerin devam edeceğine inanıyorum. Bu vazifemizdir.

Osman Acar: Mevcut korolarda, gerek klâsik âyınler, gerek formun aslına sâdık kalınarak ve Mevlevî düsturunun son derece farkına varıp, mümkün mertebe “o hâl” yaşamaya çalışılarak yapılan besteler icrâ edilmeli. Nitekim, mensubu olduğum koroda bu uygulama yapılmaktadır.

Nail Kesova: İstikbâlden son derece ümitliyim.

Tuğrul İnancı: Mûsikînin âhengi, kâinâtın ve kişinin kendinin âhengi ile bir âhenk sağladığı için iyi icrâ gereklidir. Mevsimsiz sıcak veya soğuk veya vücuttaki âni tansiyon değişikliği nasıl genel âhengi bozucu ise, kötü icrâ da aynı âhenk bozuculuğu yaratıp, semâ'nın feyzini kaçırmak. Diğer âyınlerde veya câmi müezzinliğindeki perde kaçırma misâli basit bir müzik hatâsının uyandırdığı tesir gibi.

Âyın-i şerîflerin icrâsında, beraber şarkılar programı üslûbundaki icrâ değil, âyın icrâsı öğrenilmeli. Bir oyun havası dinlerken, insanda oynamak arzusu uyanmıyor ise, o icrâ, oyun havası icrâsı değildir. Âyın dinlerken de bunun gerektirdiği hisler uyandırılmıyorsa, o icrâ da âyın icrâsı değildir. Bu inceliğe dikkat edildiğinde, gelecek geçmişten daha az parlak olmayacaktır.

Ahmet Özhan: Eğer bestekârlar özendirilirse, yâni arz-talep dengesi yaratılırsa, yeni âyınler de oluşacaktır. Tabîi icrâlarda da farklılıklar araştırılacaktır. Ama, olayın temelinden kopmadan yenilikleri aramak lâzımdır.

Doç. Cahit Atasoy: Âyınlerin icrâsı ve geleceği konusunda şu kadarını olsun söylemek mümkündür. Bu nokta, herşeyden önce bir Türk mûsikîsi olayıdır. Benim mûsikîm zâten icrâ yönünden ve ilmî olarak çok şükür artık ele alınmış bulunuyor. Şimdiye kadar da âyınler üzerine eğilenler olmuştur. Ezcümle konservatuarlarda bitirme ödevi ve yüksek lisans ve de doktora tezi olarak âyınler üzerinde durulduğuna şahit oluyoruz. Meselâ, bu tezin sahibi Nermin Gültek kızımızın göz doldurur çalışmasını, konuya vukufu konusunda almış olduğu mesafeyi küçümsememek lâzımdır. Neticede diyecek şudur ki, Türk san'atının bu yanı da artık meyvelerini verdikçe verecek, ortaya güzel şeyler çıkacak, âyınler konusunda daha bir gelecek olacaktır. Öyle ki burada yeni âyınlerin, hele Türkçe olanlarının bestelendiğini göreceğiz. Dinleyenlerin rağbet ettikleri gösteriler yapılmaya başlanacaktır. Âyın repertuarımız zenginleşecektir.

Âyınler, Türk mûsikîsine has büyük (uzun) soluklu formlardır. Peşrevlerin hâneleri ve selâmlar, batıda senfonilerin muvmanları (kısmı) ne ise, öylesine bir özellik taşırlar. Âyınlerde usûller, şehráyın hâlinde arka arkaya sıralanmış ve ayrıca melodi yönünden ve usûl geçkileriyle bezenilmiş olduğunu görüyoruz. Bu hâl, bestekârlara yeniden değişik usûllerle, çokca geçkilerle yeknesaklıktan çıkma anlayışını getirmiş olacaktır. Burada usûller ve melodik yapılarıdaki bütünlük, ağırlık, azamet, ayrıca, makam geçkilerini kullanabilme zenginliği ve güzelliği hâliyle eli kalem tutanların şevkini ister istemez arttıracaktır. Türk mûsikîsinde yalnız şarkı bestekârı olmanın kısır döngüsünden de bestekârlarımız kurtulmuş olacaktır.

Âyınlerin içlerinde gördüğümüz en çarpıcı özelliklerden biri de başlı başına üçüncü selâmlar olmaktadır. Doğrusu, aşağı yukarı bütün âyınlerin üçüncü selâmları, şiirdeki taç beyitler gibi yapılmış bulunuyor. Esasen dördüncü selâma doğru gidişte gittikçe hızlanma olayında belki de üçüncü selâmların şaheserlikleri karşısında âdetâ insanların cuş-u huruşa gelmesini temin eden bir psikolojik itiş, işte bu üçüncü selâmların heybeti meydana getirmiş olabilir. Zaten, Yahya Kemâl de İtrî şiirinde, Nevâ Kâr'dan mısra döşerken, "Hızlanan Mevlevî semâ'yla yedi kat arşa çıktı âyîni" demiyor mu?

Dr. Cahit Öney: Âyîn-i şerîflerin gerek icrâ, gerek besteler yönünden geleceği hakkında görüşlerim, özetle şöyledir:

- a) Yeni âyîn-i şerîflerin tamâmı, bu tasavvufî forma gönül verenlerin eseridir ve sayılarının arttığını görmekte, artacağını da tahmin etmekteyim.
- b) Devlet koroları dışında, âyîn-i şerîf icrâ eden topluluklar da her yıl artış göstermekte ise de bunun sebebi, Mevlânâ sevgisinden ziyâde, Avrupa-Amerika dâvetlerinin para getirir olmasıdır. Son zamanlarda gazetelere/ekranlara yansıyan "dedelik kavgası", bir "post kavgası" çirkinliğini ortaya çıkarmıştır. Hanım semâzen, "semâzenneler!" sorunu ayrı bir ayıptır. Vecdî, mânevî serhoşluğa yücelememiş içkici semâzenlerin, savunma bâbında Hz. Mevlânâ'dan misaller aramak cür'etinde bulunması ise yüz kızartıcıdır. Özetlediğim bu tablo karşısında şu tedbir alınmalıdır: Mukabele/semâ toplulukları bir federasyonda birleşmeli ve disiplin kurulu, "gösteriden men"e kadar giden cezâlar verebilmelidir. Bu federasyon, topluluklara sertifika da vermelidir. Zamânı geldiğinde, yeni âyîn-i şerîfleri inceleme, değerlendirme hak ve görevi bu federasyona verilmelidir.

Timuçin Çevikoğlu: İcra eden toplulukların geliştirilmesi ve daha verimli çalışmalarıyla, daha iyi icrâyâ ulaşılabileceği şüphesizdir. Çalışmalar da bu yönde yapılmalıdır.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Bu hususta fazla iyimser değilim.

Bekir Sıdkı Sezgin: Son yıllarda Mevlevîlik ve Mevlevî mûsikîsi artık bir ticâret ve turizm meta'ı hâline getirildi. Çelebilik müessesesinin dışında aklına esen, başına bir destâr geçirip ben şeyh oldum, ben postnişin oldum diye meydana çıkıyor ve hattâ sözümona yeni yeni meşrebler ortaya koyarak, toplumu fesâda uğratmaktadır. Aslının bozulmamasını te'min için, Devletimizin uzatacağı ciddi bir ele ihtiyâç vardır. Meselâ Kültür Bakanlığı, bu işin gerçek uzmanlarını hiç bir ard niyet taşımadan bir araya toplayıp bir kurum hâline getirebilir.

Cinuçen Tanrıkorur: 18'de cevabı verilmiştir.

Cüneyd Kosal: Âyîn bestelemek için normal ölçülerin dışında bilgi, birikim, tecrübe ve kabiliyet gerekmektedir. Günümüzün çok basit müzik seviyesi, anlayışı ve zevki karşısında âyîn bestelemeyi düşünmek de biraz saflık gibi geliyor bana. Acaba batı müziğinin meşhur opera eserleri gibi biz de mevcut âyınlerimizi olduğu şekilde muhafaza ve icrâ etsek de yeni âyınlerin meydana gelmesini İnşaaallah-Maşaallahlara mı bıraksak.

Doğan Ergin: İlgilenenler çoğaldıkça, ücret ve şöhret getirmeyen bu işe hizmet ve kültür gözüyle bakıldıkça icrâ zemini bulacak, yeni besteler de ortaya çıkacaktır.

Fatih Salgar: Yüzlerce yılı aşır, bugüne gelen klâsik mûsikîmiz bünyesinde yer alan âyîn formu, günümüzde veya yarınlarda da yerini muhafaza edecektir (en azından bugünkü kadar). Yeni besteler ise, günümüzün sanat değeri olan yeni besteler bünyesindeki sorunlara sahip olacaktır. Yâni; yeni eserlerin değerlendirilmesindeki sorun, âyîn formu için de geçerlidir.

Fırat Kızıltuğ: Talebin olması hâlinde besteciler yeni kompozisyonlar yapar.

Hasan Esen: Bestekâr için mûsikîmizdeki en değerli eser olması nedeniyle, her zaman bestelemek arzusundaki bestekârlar olacaktır. Dinleyicisi ve seyircisinin çokluğu da geleceğinin iyi olacağının ispatıdır.

Dr. İrfan Doğrusöz: Geleceği olmasını temennî ediyorum. Ama bence, anlaşılabilirliğini temin etmek için biraz daha Türkçeye yönelmekte fayda var. Bunun sıkıntısını Türk mûsikîsinde de çekiyoruz. Ben, bu kültürümüzün devam edeceğine inanıyorum.

Kemal Tezergil: Geleceği hakkında şunu söyleyebilirim; şu andaki o hava, o zenginlik o şevk neyse, o zaman da âyîn-i şerîflerimiz öyle olacaktır.

Doç. Mutlu Torun: Mevlevî âyîni, Mevlevîlik olursa organik, fonksiyonel ve gerekli olur. Yoksa, sadece bizi hayran eden güzellikler olarak eskileri yaşarız, benzerlerini yapmaya çalışırız.

Necdet Tanlak: Âyîn-i şerîflerin icrâsı, semâ heyetiyle bütünleşerek, bir küll hâlinde mütâlâa edilmelidir. Otantik usûle bağlı kalınarak ve yeni birşeyler ilâve etmeden mukabeleyi tamamlamak esastır. Sizin de muhakkak tetkik ettiğiniz üzere bir âyîn, ne bir beste, ne bir semâî, ne de bir şarkı gibi hemen geçilip, icrâ edilecek bir eser değildir. Eskiden mutrîblarda kudûm, halile, ney, rebab gibi sazlardan başka saz bulunmamış. Tanbûr dahi ilk defa Kulekapı Mevlevîhânesi'nde tanbûrî bir meczuba, şeyh efendinin izniyle mutrîba çıkması ve fakat, esas sazlardan uzakta, arkada çalınmak kaydıyla rûhsat verilmiştir. Mevlevî kültürü çok geniş kapsamlı, hoşgörülü, Sünnî mezhep mensubu kimselerin teşkil ettiği bir tarikatın ürünüdür. Hizmet etmek isteyen iyice tetkik etmeli, iyi yerden el almalı ve Mevlevî kültürünü ileriye götürmek için çalışmalıdır.

Okyay Yiğitbaş: Âyîn-i şerîflerin gerek icrâsı, gerek yeni besteler yönünden sonsuza kadar daha da gelişerek devam edeceği kanaatindeyim.

Sadun Aksüt: İcra yönünden devam edeceğine inanıyorum. Beste yönünden pek ümitli değilim. Çok iyi icrâkârlar var. Beste olarak bu işe eğilecek, mânevî işlere zaman ayıracak bestekâr çok nadir çıkacaktır. Çünkü, çok materyalist bir dünyada yaşıyoruz. Semâ'yı, âyîni izleyenlerin sayısı hiçbir zaman azalmayacak, tam tersine artacaktır ve âyînler, insanın rûhunu maddiyattan ve dünyevî duygulardan arındıran, uhrevî duygulara yaklaştıran bir yapıya sahiptir. Bu, yerli olsun yabancı olsun, izleyicileri her zaman olacaktır. Günümüzde çok iyi icrâ edenler var, yeni yetişen

nesille de gelecekte çok iyi icrâ edileceğine ve bu kültürün yaşatılacağına inanıyorum.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Bugün için âyîn-i şerifler unutulmaktan yeni kurtulmak üzereler. Tüm Türk mûsikîsi câmiâsının yılda bir veya iki tane (onlar da artık sık sık icrâ edile edile hâfizalara kazınmıştır) belli eserler yerine daha çok sayıda, daha çok sıklıkla, fakat hiç veya çok az el sürülmüş eserleri de ele alması gerekmektedir. Bence iyi ve daha sık yapılan icrâlar bu güzide formun hayâtiyetini devam ettirecektir. Tabî ki bu durum da yeni eserlerin ortaya çıkışını hızlandıracaktır.

Soru 20) Mevlevî âyîni bestekârlığının veya incelemelerinin bugünün müzisyenlerine kazandırabileceği ne gibi özellikler vardır?

Cahit Gözkân: Nağmeler, bestekârın kabiliyet ve zevkine göre zuhur eder. Mevlevî âyînlerinin nağmeleri daha çok ilâhî ve rûhânîdir. İnsanların daha çok kalplerine hitâp eder. Mevlevî âyînlerini bilen ve öğrenenlerin tavırları, mânâları mûsikîmize yakışan bir şekilde inkişâf eder. İnsanın rûh ve kalbine uygun nağmelere sahip olurlar. Âyîn-i şerîfler, insanın rûhunu terbiye eder ve rûhânî bir inkişâf verir.

Vahit Anadolu: Bir defa Türk mûsikîsinde, Tasavvuf mûsikîsi ve Klâsik Türk mûsikîsi diye bir ayırım yoktur. Hepsi Türk mûsikîsidir. Öyle olunca, Türk mûsikîsinin en büyük formdaki eserleri âyînlerdir. Bunlar incelenmeden, bir müzisyenin Türk mûsikîsini tam mânâsıyla öğrenmesi mümkün değildir. Âyînlerin, makam, geçki ve usûl yönüyle araştırılması gereklidir.

Mehmet Öztörün: Mevlevî âyînleri formu, başlıbaşına bir okul olsa gerek. Eski âyînleri incelediğimizde, oradaki makam zenginlikleri ve makam geçkileri her zaman dikkatimizi çekmiş ve aynı zamanda fikir vermiştir. Bugünkü bestekârlara ve araştırmacılara bu yönüyle geniş ufuklar açacağına eminim.

Osman Acar: Form olarak Mevlevî âyînleri, Türk müziğinin zirvesidir. Bestekârlar ve araştırmacılar âyînleri incelediklerinde bu deryadan fazlasıyla nasiplenirler ve hangi konuyu işlerlerse işlesinler, mânevîyatları yükselince, daha önce vermiş oldukları eserlerin kat be kat güzeli verdiklerini kendileri de görürler.

Nail Kesova: Batı'nın senfonileri ne ise, bizim Mevlevî âyînlerimiz odur. Günümüz bestekârlarına çok şey kazandırır. Tabî ki, bestelenmeleri de büyük besteci olmayı gerektirir. Yâni, başlangıçta yapılacak bir şey değil. Mevlevî âyîni bestecilerimiz, mûsikîmizin filozoflarıdır. Bunlar bilinirse, çalışılırsa, kabiliyeti olan bestecilerimiz çok daha güzel eserler yazabilirler.

Tuğrul İnancer: Bugünün müzisyenlerine kazandıracağı özelliklerden ziyâde bilgiler vardır. Eskiden böyle yapılmıştıktan ibâret bilgiler. Çünkü, o hayat 75 sene evvel bitirilmiş. O hayatın sanata ve tabîi mûsikîye yansması da bitmiş. Bugün, bugünün hayatının yansması olan eserler ortaya çıkar. Aksi halde, taklidden ibâret olur veya eskiden de bazı bazı rastlandığı gibi ustalık gösterme endişesinden kaynaklanan eserler ortaya çıkar ve hayâtiyeti olmaz. Bugün Mevlevî kültürü ne kadar yaşıyor ise, Mevlevî sanatı da o kadar yaşıyor demektir. Yapılan gösteriler, ortaya konan eserler, sadece eskiden işte böyle yapıldı demekten ibârettir.

Eski klâsik mûsikî öğretiminde makam, Peşrev incelenerek öğretilirdi. Âyınların tetkiki ise makam ve usûl geçkilerinin bir eser içerisinde nasıl yapılabildiğinin en güzel örneklerini gösterir. Meselâ İtrî'nin Nevâ Kâr'ındaki geçkilere rağmen, temanın muhafazası nasıl bir güznel özellikse, yine meselâ Bayâtî Âyîn'deki değişik makamlarda ifâde edilen aynı tema, böyle bir güzelliştir. İşte bu nevi özellikler öğrenilir.

Sadece Mevlevî âyınlarının değil (beste formu olan âyîn mânâsında değil, mukabele mânâsında) bütün tasavvuf ekolleri olan tarikatlerin âyınlarının incelenmesi, form olarak Mevlevî âyîni gibi eserlerin sadece sabit besteli olma açısından özelliğini ortaya koyar. Ancak, diğer tarikat âyınları, klâsik gideri içerisinde değişik bestelerden oluşmuş bir bütünlük ortaya koyduğu hakikati anlaşıldığında ki böyledir, Mevlevî âyınlarında değişik güftelerin biraraya getirilmesi ile tek eser ortaya konmuştur. Birbirinden bağımsız ilâhîler olarak bestelenseydi ve hattâ araya başka bestekârların da eserleri konulup, bir zâkirbaşı tarafından bir takım olarak icrâ edilseydi, bunun da bir Mevlevî âyîni formu gibi mânâ ifâde edeceği anlaşıldı. Mevlevî âyîni incelemeleri, Tasavvuf mûsikîsi öğrenimi açısından yetersizdir. Ancak, bütün tarikat âyınları incelendiğinde ortaya çıkacak özellikler, bu sınırlı satırlara sığmayacak geniş hakikatlerdir.

Ahmet Özhan: Mevlevî âyîni bestelemek mûsikî anlayışı, bilgi ve birikimine gelmiş kişiler, bugün için daha çok gerekli kişilerdir. Mevlevî âyınları, usûl olarak, prozodi, geçkiler olarak, en büyük müzik formasyonuna sahip eserlerdir. Bunları lâıykıyla inceleyen bestekâr ve araştırmacılar, yüksek lisans tezi hazırlayacak kadar mûsikî bilgisine sahip olabilirler. Böyle kişilerin düşündüklerini ortaya dökebilecek kariyerde olması lâzım. Güfte seçimi için eğer bir bilirkişi kullanmayacak da kendi seçecekse, Dîvân-ı Kebîr, Mesnevî ve Rubâîlerden haberdar olması, bunların mânâlarını bilmesi, usûl ve makamlar konusunda yeterli seviyeye gelmesi gerekir.

Hız. Pîr gibi aşk peygamberinin söylediği sözler bir tarafa bırakılıp, Türkçe tercümelerin kullanılması doğru değildir. Pîr'in aşkla söylediklerinin tercüme, kişilerin ancak anlayabildikleri, kendi kablarının alabildiği kadardır. Mânâyı tam olarak veremez.

Klâsik âyınlar, tatbikata kavuşmuş, kemâle ermiştir. Bu saatten sonra bizim ilmimizle, irfanımızla o seviyeye erişmemiz mümkün değildir. Bu yüzden, âyınların geleneksel şekliyle bestelenmesi ve icrâ edilmesi taraftarıyım. Biz kendimizi iyi şekilde yetiştirerek, o güfteleri algılayabilecek, o usûl değişikliklerini, makam geçkilerini su gibi akıcı hâle getirebilecek seviyede müzisyenler olabilirsek ne âlâ.

Hız. Mevlânâ'nın yolu aşkıdır. Âyînhanından semâzenine, mutrıb heyetindekilere kadar bu aşk hissedilirse, kişi nasipsiz değilse, bundan etkilenmemesi mümkün değildir. Çünkü onun sözleri, gerçek âlemden gelen bir mesajdır.

Doç. Cahit Atasoy: Yukarda bir yerde de söylediğim gibi, Mevlevî âyîn bestekârlığı ve âyınların derinliğine yorumlanıp, geçilmesi dinî formdaki bu muhteşem eserlerdeki mûsikînin bütünlüğü, büyüklüğü, insanın içini doldurup genişletmesi, azamet sağlamakta, velhâsıl insana mûsikîde asâleti getirmektedir. Değil midir ki kâsik eserler böyledir ve en büyük klâsik eserlerimizin başında âyînlerimiz gelmektedir.

Bu heybetli eserler, müzisyenlerin seviyeli eser geçme ihtiyacını giderir. Bestekârlara dînî formun en yüksek örneklerini geçme yolunu açar. İnsanın hemen başlayıp, biten eserler yerine, bir zaman boyu süren eserleri dinlemek ihtiyacını karşılar. Nitekim, gerek lâdînî ve gerekse dînî küçük parçaların geçildiği konserlerde sürekliliği sağlamak için dinleyenlerden “Programın sonunda alkışlayınız” şeklinde spikerlerin talepte bulunması da gösteriyor ki, dört selâm boyunca arasız devam eden ve yeknesaklığı yaratmayan değişik usûllere geçişle devam eder. Âyîn icrâları, herhalde son derece huşu içinde ve zevkle dinlenen eserler olmaktadır.

Timuçin Çevikoğlu: Türk mûsikîsi sanatının en önemli eserleri Mevlevî âyînleridir. Mûsikî ile uğraşanların bu eserleri incelemeleriyle çok şey kazanacakları muhakkaktır. Hattâ, Rauf Yekta Bey’in işâret ettiği gibi bunun belki de başka yolu yoktur.

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca: Mevlevî âyînlerinin iyice tetkiki ve müşterek taraflarının bulunması gerekir. Başlangıcından Son Peşreve kadar bir âyînin yapısı artık kurallaşmıştır. Beste-i Kadîm adını alan âyînlerde bu yapıyı aynen gördüğümüz gibi, âyîn formuna sâdık kalan bugünün bestekârlarında da âyînin yapısı aynıdır.

Âyîn inceleyen kişi bestekârsa, âyîn yapabilir. Ancak, âyîn, ben buldum oldu gibi yeni bir şekle sokulamaz. Nasıl mevlîd, murabba nakış semâî, beste yapıları değiştirilemezse, âyîn de yapısı değiştirilemez. Klâsik eserler için geçerli olan kurallar, âyîn için de geçerlidir. Âyîn bir de görsel yanı vardır; semâ ile bütünleşir. Semâ’nın da bilindiği üzere bir seyri vardır. Bu seyir de değiştirilemez.

Türk Müziğinin gücünü, kudretini, değerini, zenginliğini, âyîni inceleyen bir mûsikîşînâs daha çok anlar. Hele hele Türk mûsikîsine “uyuşturucu” yaftasını haksız olarak yakıştıranlar, âyînde ritm zenginliğiyle, melodik yapı zenginliğinin çeşitliliğini gördükten sonra, bu ithamın ne kadar yersiz olduğunu anlayacaklardır.

Bekir Sıdkı Sezgin: Mevlevî mûsikîsi günümüz müzisyenlerine (Klâsik Türk Mûsikîsi içerisinde Mevlevî mûsikîsinin ayrı bir yeri olması sebebiyle) yüksek bir mûsikî tekniği (usûl, ikâ, makâmat gibi) yüksek bir zevk-ı mûsikî, engin bir gönül vâdisi, rûh olgunluğu, mânevî değerlerin anlaşılması, mûsikîde beste tekniği ve düzgün icrâ üslûblarını kazandırır.

Cinuçen Tanrıkorur: Gerek besteleme, gerekse sâdece inceleme safhasında klâsik Mevlevî âyînlerimizin müzisyenlere kazandıracağı çok şey vardır. Esasen âyînler üzerinde çok esaslı ve çok yönlü bir inceleme yapmadan, âyîn bestelemeye kalkışılabilirliğini sanmıyorum. Diyebilirim ki, bütün Türk mûsikîsi; makamları, usûlleri, güfte-usûl münâsebetleri ve saz mûsikîsi incelikleri bakımından Mevlevî âyînlerindedir. Bu saydığım özellikler, hiçbir nazariyat kitabı okumadan, sadece Mevlevî âyînlerini ciddî olarak incelemek, çalmak, okumak ve ezberlemekle öğrenilebilir. Bu husus da sorularınıza verdiğim önceki cevaplarda olduğu gibi, sadece Mevlevî âyînleri için değil, bütün klâsik Türk mûsikîsi repertuarı için geçerlidir. Makam, usûl ve formlarımızın târifi, nazariyat kitaplarında değil, eserlerimizdedir. Nazariyat kitapları, hele son 50-60 yıl içinde yazılmış olanlar, özellikle makamlarımızın ve ses sistemimizin ne olduğunu değil, ne olmadığını öğretmek amacıyla yazılmışlardır.

Cüneyd Kosal: Âyınler, Klâsik Türk Mûsikîsinin en büyük formudur. Her türlü makam geçkileri, usûl değişiklikleri kullanılmış, güfteler yine ulvî hislere hitab eden tasavvufî şiirlerden seçilmiştir. Türk mûsikîsini öğrenmek isteyenler ve araştırmacılar için her yönüyle en güzel örneklerdir. Bestekârlar için ise, âyın bestelemek bir mertebedir.

Doğan Ergin: Herşey. Türk mûsikîsinin bu en büyük formdaki eserleri, usûlleri, makam seyirleri ve güftelerine kadar inilebilirse, inceleyenlere çok şey kazandırır. Mevlevî âyınleri, Türk mûsikîsini her yönüyle öğretmek için en güzel yoldur.

Fatih Salgar: En azından büyük bir birikim ve teknik kavrayış, buna paralel olarak da zevk ve anlayış yönünden çok şey verir. Çağlarına göre modern izler taşıyan âyınler, bestecilere değişik ufuklar da açabilir. Ayrıca, özellikle mûsikî ile ilgilenenlerin mutlaka bilmesi gereken bir formdur.

Fırat Kızıltuğ: Türk mûsikîsinin en büyük eseri âyınlerdir. Her bestekâr, büyük eser bestelemek ister. Bu, bir aşamadır.

Hasan Esen: Mûsikîmizin en sanatlı eserlerinden olan Mevlevî âyınleri, usûl, melodi ve güfte yönünden çok zengin oluşu ile bu eseri bestelemeye çalışmak bile birçok usûl ve makamlar arasında geçkiler öğretip, bunun hâfızaya iyice yerleşmesine neden olacaktır.

Dr. İrfan Doğrusöz: Bence, herbirisi bir ders olur. Eğer mûsikîmizi öğrenmek istiyorsak, âyınleri iyi incelemeliyiz. Âyınler, usûl yönüyle, makam geçkileri yönüyle, teknik yönüyle dikkatlice incelendiğinde, öğrenilecek ve kişiye kazandırılacak çok hususlar vardır. Bestekâr, bunları öğrendiğinde, başka formda besteleyeceği eserlerde de bunun faydasını görür. İnceleyen, çok şey öğrenir. Mevlevîhânelerin, devirlerinin konservatuarları olduğunu vurgulamak lâzım. Dede Efendi gibi birçok ünlü bestekârimiz, Mevlevîhânelerde yetişmişler ve bu kültürü oradan almışlardır.

Kemal Tezergil: İyi bir mûsikî havası ve bu havanın içersinde temelleri sağlama dayanan köklü bir mûsikî.

Doç. Mutlu Torun: Müzisyen deyince, başlıca icrâcı ve besteciye düşünüyorum. Mûsikîmizin en mühim formlarından olan (hattâ belki en mühimi) Mevlevî âyınleri, bestekârlık açısından son derecede güzel şekillenmiş biçim, yapı, üslûb, usûl, melodi unsurlarını ihtiva eder. Âdeta kalıplaşmış olan âdetler, selâmların arasındaki karşıtlığa dayanan dengeyi empoze eder. Usûl geçkileri, makam geçkileri semâ'ya bir zemin teşkil eden ve rûhlardaki kıvılcımı ateşleyen mûsikînin içinde hep vardır. Bestekârlar için bulunmaz malzeme teşkil eder. En büyük bestekârlarımızın yaptığı âyınlerin içinde onların orjinal buluşları, beste çalışmaları yapanlara çok güzel örnek olduğu gibi, icrâcılar için de yorumlanması gereken birer şâheserdir. Elbette formun, ritmin ve melodinin bu güzelliği, güfteden ve hele çıkış noktasını teşkil eden felsefeden soyutlanamaz.

Necdet Tanlak: Mevlevî âyınleri, mâlûm olduğu üzere, bugün Klâsik Türk Mûsikîsi formlarının en üstünü ve en mükemmelidir. Bugün âyın besteleyen bir kimsenin birçok hususu bilmesi gerekir:

- a) Edebiyatı ve arûz veznini,
- b) Farsçayı,
- c) Kullandığı bütün usûlleri velveleli olarak yazarken darblara uygunluğunun bozulmamasını,
- d) Kudûm usûllerinin hepsini iyi kullanmasını,
- e) Mevlevî âyînî besteleyen kimselerin okuyuşlarında bir tertip ve tavır teşekkül eder ki, bu en mühimdir.

Okuyay Yiğitbaş: Enderûn'un yanında Mevlevîhâneler konservatuarlar durumundaydı. Âyînleri inceleyen biri Türk mûsikîsiyle ilgili öğrenmesi gereken her şeyi, onlardan öğrenebilir. Çünkü, Türk mûsikîsiyle ilgili bilinmesi gereken herşey âyînlerde mevcuttur. Âyînleri incelemek, bestekârlara da bestekârlık yönünden büyük katkıda bulunur.

Sadun Aksüt: Mevlevî âyînleri çok sanatlı, büyük ve hacimli eserler olmaları sebebiyle makam ve usûl geçkileri bol bol kullanılmış. Bunlar, bestekârlar tarafından incelendiği zaman, eser bestelemeye özellikler kazanırlar. Sonra, rûhsal yönden gelişmeyi sağlar. Makamların, usûllerin kullanılışı yönünden inceleyen veya öğrenenlere büyük faide sağlar.

Yard. Doç. Dr. Zeki Atkoşar: Mevlevî âyînleri, bestecilerin dehâ ve teknik bakımından zirveye ulaştıkları eserlerdir. Elbette ki bu eserlerde klâsik mûsikînin her türlü inceliği, zevki ve mesajlarını bulmak mümkündür. Bir Mevlevî âyîn-i şerîfi dikkatle incelendiğinde; besteci ile araştırmacı arasında gizli bir bağ kurulur ve bestekâr kendi bilgisini ve özelliğini bu eser vasıtasıyla araştırmacıya aktarır. Sanki besteci ile konuşur gibi olursunuz o anda veya bu, kişiye sanki bir ders, ilham, ya da rûhsat verir gibi düşünülebilir. Yâni, bugünkü müzisyenlerin Mevlevî âyînlerinden öğrenecekleri çok şey var aslında. Mevlevî âyînî besteleyen bir besteci de oldukça titiz olur bu konuda ve ucuz eserler çıkartamaz. Çünkü kendisinde mûsikî seviyesi bakımından yüksek bir duygu geliştirmektedir. Tabîî bu da kaliteyi yükseltecektir kanısındayım.

6.2.2. Değerlendirme

Kudûmzen, âyînhan ve âyîn-i şerîf bestekârlarına yöneltlen yirmi soruya verilen cevaplardan tesbit edilen ortak ve farklı görüşler aşağıda belirtilmiştir:

- 1) İlk soru ankete katılanların konu ile ilgili şahsî faaliyetleri hakkındadır.
- 2) Âyîn-i şerîflerin genel yapısı içinde belirli usûller kullanılmıştır. Yeni bestelerin de çoğunda bu geleneğin devam ettirildiğini görüyoruz. Bunun sebebi sizce nedir?, sorusuna verilen cevapların çoğunda ortak görüş; âyîn-i şerîflerin semâ için bestelenmiş olmaları nedeniyle kullanılan usûllerin semâ ile yakın ilişkileri olduğu, âyînlerin belli kuralları olan klâsik bir yapıya sahip olmaları nedeniyle de geleneksel özellikler taşıdıkları, bunun dışına çıkıldığında âyînin yapısının bozulacağıdır. Cinuçen Tanrıkörür; 1979 yılında yapılan Mevlevî Âyînî Beste Yarışması'na katılan bestekârların âyînlerinin semâ ettirilmek sûretiyle de değerlendirilmeye tâbi tutulduğunu belirterek, Sadeddin Heper başkanlığındaki yarışma jürisinin bu konuya verdiği önemi vurgulamıştır.

Tuğrul İnancı; mûsikînin gerek melodide, gerek usûlde, gerek semâ'da insan rûhiyâtı üzerinde somut izâhı mümkün olmayan tesirleri olduğunu belirterek, usûl seçiminde böyle derûnî sebeplerin de rol oynamış olabileceğini ifâde etmiştir. Cahit Gözkân da ritmlerin insan üzerinde çok büyük tesirleri olduğunu, bazı ritmlerin insanda rûhâniyet ve huzur, bazılarının ise canlılık ve hareket duygusu uyandırdığını, âyîn-i şerîflerin bölümlerinin taşıdıkları mânâlara göre en uygun ritmlerin tesbit edilerek kullanılmış olduğunu ve daha sonra bunun gelenek hâlini aldığını belirtmiştir. Cahit Öney; âyînlerde belirli usûllerin kullanılmış olmasını yine, âyîn-i şerîflerin bölümlerinin taşıdıkları tasavvufî mânâlara bağlı olarak açıklamakta, Timuçin Çevikoğlu da bu görüşe katılmaktadır.

Mehmet Öztoran, Osman Acar ve Timuçin Çevikoğlu; âyînlerde kullanılan belirli usûllerin güftelerin vezniyle de alâkalı bir husus olduğunu belirtmişlerdir. Çevikoğlu'na göre; önceleri usûllerin seçimi güftelere göre olurken, âyînlerde form yapısının oluşmasıyla güfteler bestelenmiş usûllere göre seçilmeye başlanmıştır. Nail Kesova da, usûl ve şiir arasındaki münâsebetin usûl seçiminde rol oynadığını ifâde etmiştir.

Cahit Atasoy; âyînlerde kullanılan bütün usûllerin temelinde Nim Sofyan ve Semâî usûllerinin bulunduğunu, bu usûllerin kaynaşmasından ve tekrarından yeni yapıların doğduğunu, 2 ve 3 zamanlı temel usûllerin batıda balede kullanılan usûllere paralel ve semâ'daki hareket ve figürlere de hâkim olduğunu, ayrıca; Türk mûsikîsi usûllerine mahsus olan ve hareket vurgusu denilebilecek incelik ve özelliklerin bulunduğunu belirtmiştir.

İrfan Doğrusöz; usûllerin semâ ile olan ilişkilerini kabul etmekte, âyînlerinde zaman zaman geleneğin dışına çıkarak, bazı bölümlerde farklı usûller kullanmasının nedenini, özellikle Mâhûr Âyîni'ni tamamen semâ düşüncesinden değil de, müzikal bir takdim olarak bestelemiş olmasına bağlamaktadır. Doğrusöz'e göre; prozodi ve ifâde ihtiyaçlarından dolayı, ayrıca, karşılıklı konuşmalarda çarpıcı olması düşüncesiyle sıkça kullanılan değişik ritmler, klâsik bir semâ gidişine uygun olmadığından, bu âyînle baştan sona semâ yapılması mümkün olmayabilir.

Bekir Sıdkı Sezgin; gerçek Mevlevîliği yaşamayan günümüz âyîn bestekârlarının bu konuda yeni görüşler ortaya koymak hakkına sahip olmadıklarını ifâde etmiş, böyle uygulamalarla mûsikî anarşisinin doğacağını ve dejenerasyona sebep olunacağını belirtmiştir.

- 3) Çeşitli usûllerimiz içinden semâ yapmaya uygun, ancak geleneğin dışındaki farklı usûlleri kullanmak mümkün mü?, sorusuna verilen cevapların çoğunda ortak görüş; âyîn-i şerîflerde geleneğin dışındaki farklı usûlleri kullanmanın mümkün olamayacağı şeklindedir.

Cahit Gözkân; farklı usûlleri kullanmanın âyîn geleneği ve mânâsını bozmak demek olduğunu, bu nedenle, gelenek dışı usûlleri kullanmanın

doğru olmayacağını, âyîn-i şerîflerin belirli kurallar üzerine kalıplaşmış en güzel şekillerini bulmuş olduklarını belirtmiştir.

Tuğrul İnancı; geleneğin dışındaki farklı usûlleri kullanabilmenin teoride mümkün olduğunu, ancak; zikre uygun usûl bulmanın sadece mûsikî bilmekle olmayacağını, mutlaka semâ etmeyi bilmenin gerektiğini ifâde etmiştir. Cahit Öney'e göre de; geleneğin dışındaki farklı usûlleri kullanmak teknik olarak mümkün, fakat mahzurludur. Bu; klâsik form anlayışı ve uygulama yönünden uygun değildir. Necdet Tanlak; gelenek dışı usûllerin kullanılabileceğini, ama neticelerinin ne olacağını tartışma konusu olduğunu, bu nedenle esası bozmamak gerektiğini belirtmiştir. Kemal Tezergil de aynı görüşte olup, gelenek dışı usûller kullanılırsa âyînin özelliğini kaybedeceğini ifâde etmiştir.

Timuçin Çevikoğlu ve Fatih Salgar; özellikle semâ ve semâ'ya uygunluk gözönünde tutularak, müzik ve semâ arasındaki ritmik ve estetik üslûb özelliklerini korumak şartıyla farklı usûllerin kullanılabileceği görüşündedirler. Osman Acar; farklı usûllerin kullanılarak, semâ yapılmasının mümkün olup olamayacağını ancak âyînin semâ ile birlikte icrâ edildiğinde görülebileceğini belirtmiştir.

Nail Kesova, Fırat Kızıltuğ ve Hasan Esen; farklı usûllerin kullanılabileceğini ifâde etmişlerdir. Ahmet Özhan da aynı görüşte olup, hattâ yeni usûl terkiplerinin dahî kullanılabileceğini belirtmiştir. Okyay Yiğitbaş ise; gerçek bir Mevlevî bestekârın âyînlerde, dolayısıyla usûllerinde değişiklik yapabileceğini ifâde etmiştir. Cahit Atasoy; gelenek dışı usûllerin kullanılabileceği, ancak bu farklı usûllerle bestelenmiş âyînlerin semâ'ya eşlik etmeyip, sadece mûsikî topluluklarında icrâ edilerek değerlendirilebileceği görüşündedir.

Cüneyd Kosal; âyînlerde yenilik yapmak isteyenlerin mevcut değerlerimizi bozmaya çalışacaklarına, yeni formlar icad edip mûsikîmizi zenginleştirmeye çalışmaları önerisinde bulunmuştur.

- 4) Usûllerle vezinler arasındaki bağlantı ve âyîn-i şerîflerdeki prozodi anlayışı hakkındaki görüşleriniz?, sorusuna verilen cevapların çoğunda ortak görüş; usûllerle vezinler arasında bir münâsebet olduğu, eski bestekârların bunu çok iyi bilip kullandıkları ve güftelerinin arûz vezninde olması nedeniyle âyîn-i şerîflerde prozodi hatâlarına pek fazla rastlanılmadığıdır.

Alâeddin Yavaşca'ya göre, usûllerle vezinler arasında o kadar yakın bir münâsebet vardır ki; büyük usûllerde kalıbın belirli yerleri, usûlün belirli yerlerine yerleşmektedir. Âyîn-i şerîflerde de güfteler, usûller gözönünde tutularak seçilir. Bekir Sıdkı Sezgin; Mevlevî âyînlerinde belirli usûllerin vezne uyum sağladığı için özellikle kullanıldığını ifâde etmiştir. Mutlu Torun; geleneğimizde sözlerin genellikle arûzun içindeki müziğe uygun olarak bestelendiğini belirtmiştir. Doğan Ergin, âyîn güftelerinde arûz

vezninin kullanılmasını şart olarak görmekte; genel prozodi kurallarının esas alınması yanında, güftelerin Farsça olması nedeniyle mânâ prozodisine de dikkat edilmesi gerektiğini ifâde etmektedir.

Cinuçen Tanrıkorur'a göre; eskiden zaman zaman prozodi, melodik icablara göre bir ölçüde ihmâl edilebilmiştir. Yâni, melodik yapı ve güfte kullanımı prozodinin emrinde değil; prozodi, melodik yapının emrindedir. Cüneyd Kosal; eskiden bestekârların Osmanlıca ve pek çoğunun Farsça bilmeleri ve güzel sanatların değişik bölümleriyle ilgilenen şahsiyetler olmaları nedeniyle âyînlerde güfteyi çok başarılı kullanıp, melodi gereği prozodi hatâlarına pek az düştüklerini belirtmiştir. Timuçin Çevikoğlu; mevcut prozodi hatâlarının yüzyıllar içerisinde meşk ve icrâ esnasında meydana gelmiş olduğu görüşündedir.

Vahit Anadolu'ya göre; âyîn-i şerîflerde hareket ön plânda olduğu için prozodi hatâları o kadar önemli değildir. Hasan Esen ve Sadun Aksüt; koyu bir prozodi anlayışına karşı olup, yeri geldiğinde mûsikînin üstün tutulup prozodinin harcanabileceği görüşündedirler. Mehmet Özturun; eğer eserde vezin-prozodi uyumsuzluğu varsa, icrâ esnasında usûlî oturtmakta zorlanılarak bunun hissedildiğini belirtmiştir. İrfan Doğrusöz; bugün arûz dışında yazılmış şiirlerin de kullanılmasıyla, klâsik zevkin dışında bir prozodi anlayışının ortaya çıktığını ifâde etmiştir.

- 5) Âyîn-i şerîflerin icrâsında usûllerin ana kalıpları yerine velvellerinin vurulmasının nedeni?, sorusuna verilen cevaplarda ortak görüş; darb sayıları ana kalıplarına göre daha fazla olan velvellerin icrâya hareket, canlılık, akıcılık ve coşku katarak monotonluktan kurtardığı için kullanıldığıdır. Velvele; ritme zenginlik, renklilik ve güzellik kazandırmaktadır. Ankete katılanların büyük bir kısmı velvele ile semâ arasında da bağlantı kurarak; ritmi daha belirginleştiren ve kıvrak hâle getiren velvellerin semâ yapılmasını kolaylaştırdığını ve onun devamlılığını sağladığını belirtmektedirler.

Vahit Anadolu'ya göre; âyînlerde velvele, semâ hareketini sağlamak için kullanılır. Ana kalıpla hareket sağlanamaz. Cahit Öney; velvele kullanılmasının nedeninin semâ için uygun sūr'atî semâzenlere işittirmek olduğu görüşündedir. Fatih Salgar; velvellerin âyînlerde ritm duygusunu sağlamlaştırmak, daha güzel ve akıcı hâle getirip, kuvvetli zamanları daha iyi belirttiğini ve semâzenlerin hareketleriyle de ilgili olduğunu ifâde etmiştir. Necdet Tanlak; usûllerin ana kalıplarıyla âyîn-i şerîf icrâ edilirse bunun hem yavan olacağını, hem de semâzenin dönmesinin temin edilemeyeceğini belirtmiştir.

Cahit Gözkân; âyîn-i şerîflerin içinde beşerî tezâhürler kadar rûhânî tezâhürlerin de olduğunu, bir nevi revnâk ve canlılık veren usûl velvellerinin de gerek beşerî, gerek rûhânî tezâhürlere göre tertip edilmiş olduğu görüşündedir.

- 6) Âyîn-i şerîflerin başındaki Peşrevler; Devr-i Kebîr usûlünün 28/4 lük mertebesi ile yazılmış olmalarına rağmen, icrâ edilirken kudûmzenler neden 56/4 lük Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesi vururlar?, sorusuna verilen cevaplarda ortak görüş; icrâyâ canlılık veren bu vuruluşun darb sayısının zenginliği ve çeşitliliğiyle, mukabelede Devr-i Veledî yürüyüşüne ve bu yürüyüşteki adımların âhengine uygun olduğu şeklindedir.

Vahit Anadolu'ya göre; aslında bütün Devr-i Kebîr usûlündeki Peşrevler Muzaaf Devr-i Kebîr şeklinde bestelenmiştir. Yâni, Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş Peşrevler tek rakamlı Devr-i Kebîr usûlüyle bitmez; mutlaka çift rakamlıdır ve nerede icrâ edilirse edilsin kudûmde Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesi vurulur. Mutlu Torun da; Muzaaf Devr-i Kebîr'in Peşrevlerin usûlü olduğunu belirtmiş ve bir Devr-i Kebîr bestenin, içindeki ritmin cümlelere yayılışı ile Muzaaf Devr-i Kebîr'le ölçülmüş bir Âyîn Peşrevinden çok farklı olduğunu ifâde etmiştir. Necdet Tanlak ise; Devr-i Kebîr dışında hiçbir usûlde muzaaflık bulunmadığını ve bu vuruluşun Peşrevde akıcılığı teminen yapıldığını belirtmiştir.

Tuğrul İnancı'ya göre; âyînlerin başında icrâ edilen Peşrev klâsik mûsikîdeki kulağı makama alıştırma fonksiyonundan ibâret olmayıp, Devr-i Veledî yürüyüşünün âhengini temin etmek fonksiyonunu taşır. Bütün zikir şekilleri çift rakamlı usûle dayandırılır. 56 zamanlı Muzaaf Devr-i Kebîr usûlünün bünyede uyandırdığı tesirler ile semâzen sadece adımını değil; selâm verme, niyâzlaşma gibi bütün hareketlerini usûlle hem-âhenk yapar. Sağ adım, büyük usûllerin içinde olduğu varsayılan küçük usûllerin mümkün mertebe ilk "Düm"üne denk getirilir.

Cahit Öney'e göre; mukabelede semâzenlerin yürüyüşü "Devr-i Veledî"de ve "semâ"da olmak üzere iki çeşittir. Selâmlarda kullanılan çeşitli usûller ve bu usûllerin içlerindeki küçük usûl motifleri, semâzenlerin yürüyüşünü ve dönüşünü yalnızca sür'at yönünden etkiler. Yâni; her usûle göre ayrı bir yürüyüş, dönüş yoktur. Semâzen devamlı olarak İsm-i Celâl zikreder; mutribdan gelen mûsikî, bu zikrin sür'atini etkiler ve semâ'nın sür'ati de zikre tabî olur. Devr-i Kebîr velvelesinin başında 3 Semâî motifi olmasına karşılık, birbirini izleyen 8 Semâî motifinin bulunması Mübtedî mukabelesinde Peşrev eşliğinde semâ eden semâzenlere çark ve İsm-i Celâl zikir sürelerini algılama, hâfızada tutma ve eserin sür'at değişikliklerine uyum sağlamada yardımcı olur.

Timuçin Çevikoğlu; Muzaaf Devr-i Kebîr Peşrevlerde baştaki iki kuvvetli ve birbirine eşit darbin yalnız Peşrevin giderini değil, semâzenlere Devr-i Veledî'deki yürüyüşün giderini de belirttiğini ifâde etmiştir. Fatih Salgar; Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesinin ritm unsuruna genişlik ve bu genişlik içinde akıcılık kazandırdığını belirtmiştir.

İrfan Doğrusöz; Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesinin hem Devr-i Veledî'deki yürüyüşe, hem de 1. Selâmın icrâsındaki semâ'nın ritmine ve gidişine daha uygun olduğunu ifâde etmiştir. Okyay Yiğitbaş da, Muzaaf

Devr-i Kebîr velvelesinin semâ'nın açılışına uygun bir usûl olduğu görüşündedir.

- 7) Mevlevî âyînlerinde 2. ve 4. Selâm güftelerinin Ağır Evfer usûlünün son 5 zamanından başlamasının nedeni?, sorusuna verilen cevaplarda çeşitli görüşler dile getirilmiştir. Gelenekten dolayı olup, âyîne güzellik kattığı veya semâ ile bağlantılı olduğu; selâmın bitip, yeni selâmın başladığını semâzenlere bu şekilde duyurup, hareketlerini düzenlemelerini sağladığı görüşlerinin yanısıra bu uygulamanın usûl-vezin münâsebeti ve prozodiden dolayı olduğu hususu üzerinde de önemle durulmuştur.

Bekir Sıdkı Sezgin, Mutlu Torun, Fatih Salgar ve Timuçin Çevikoğlu bu uygulamanın 2. ve 4. selâmlarda kullanılan güftelerin vezinlerinden; Cinuçen Tanrıkorur, Necdet Tanlak, Cahit Atasoy, Zeki Atkoşar ve İrfan Doğrusöz ise prozodiden dolayı olduğunu izâh etmişlerdir.

2. ve 4. Selâmlarda usûl başında 4/4 lük “Âh” kullanılmasının nedeni olarak da, icrâda kolaylığı sağlamak ve usûlün bütünlüğünü korumak görüşü ağırlıklıdır.

- 8) Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarında kullanılan Devr-i Kebîr, Frenkçîn veya Evsat usûllerinin son ölçülerinin genelde yarıda kesilerek Aksak Semâî usûlüne geçilmesi ve güftenin bu usûlün ilk, bazan ikinci ölçüsünde tamamlandıktan sonra terennümle devam edilmesinin nedeni?, sorusuna verilen cevapların çoğunda ortak görüş; bu uygulamanın Aksak Semâî usûlündeki saz terennümüne geçiş hazırlığı için yapıldığıdır. Bu şekilde; âyînhanların da katkısıyla usûl geçkisi daha kolay, akıcı ve kesintisiz gerçekleşmektedir.

Bekir Sıdkı Sezgin ve Cahit Atasoy; Aksak Semâî usûlünün 3. Selâmlarda birinci ve üçüncü usûller arasında köprü görevi gördüğünü; böylece bu selâmdaki peşpeşe usûl değişikliklerinin daha rahat olduğunu ifâde etmişlerdir. Okyay Yiğitbaş; Aksak Semâî usûlünü 3. Selâmda birinci ve üçüncü usûller arasında bir geçiş taksimine benzeterek, bu usûlde 2'li ve 3'lü zamanların çok güzel kullanılmış olmasıyla geçişte usûllerin kaynaştırılmasının sağlandığı görüşündedir.

Zeki Atkoşar; 3. Selâmlarda usûllerin peşpeşe ve gittikçe hareketlenen biçimde kullanılmalarının semâ'nın hızı ile de ilgili olduğu görüşündedir. Bu şekilde, usûller arasında ilişkiler son derece iyi kurulmuştur; hiçbir zorlama sezilmez, doğal bir biçimde akar gider.

Cinuçen Tanrıkorur'a göre; usûl geçkisini önceden yapmak güfteye ve melodiye renklilik de vermektedir.

Alâeddin Yavaşca, Doğan Ergin, Sadun Aksüt, Hasan Esen ve Ahmet Özhan; bu uygulamanın tamamen gelenekten dolayı olduğunu belirtmişlerdir.

- 9) Mevlevî âyînlerinin 3. Selâmlarındaki Yürük Semâî bölümlerinde kullanılan bazı beyitlerde genellikle mısraların usûlün son “Tek”inden başlamasının nedeni?, sorusuna verilen cevaplarda farklı görüşler olup; Alâeddin Yavaşca, Fatih Salgar, Okyay Yiğitbaş, Sadun Aksüt, Nail Kesova ve Ahmet Özhan bunun bir kural, bir mecburiyet olmayıp, âyînlerin çoğunda yapılan geleneksel bir uygulama olduğunu belirtmişlerdir.

Vahit Anadolu, Tuğrul İnancı, Cahit Atasoy ve Necdet Tanlak; bu uygulamanın 3. Selâmların Yürük Semâî bölümlerinde tedricen yapılan hızlanmayı daha kolay sağladığını ifade etmişlerdir. Atasoy’a göre; bu uygulama melodiye fortelik de vermektedir. Vahit Anadolu, İrfan Doğrusöz ve Mutlu Torun; bu uygulamanın âyîne coşkunculuk verdiği görüşündedirler. Torun; 3. Selâm sonlarındaki bu auftaklı (anakruz) girişin müziğe yepyeni vurgular verdiğini de ifade etmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin, Cinuçen Tanrıkorur, Fatih Salgar ve Timuçin Çevikoğlu bu uygulamanın vezinle; Cüneyd Kosal, Okyay Yiğitbaş ve Zeki Atkoşar prozodi ile ilgili olduğunu izâh etmişlerdir. Atkoşar; seçilen güfteye göre bunun bestecinin insiyatifine bırakılmış olduğunu da ifade etmiştir.

İrfan Doğrusöz ve Okyay Yiğitbaş bu uygulamanın semâ ile de ilişkili; Mehmet Özturun ise, 3. Selâmın mânâsıyla ilgili olduğu görüşündedirler. Doğan Ergin’e göre; bu uygulama işin keyfi ve muhabbeti olup, âyînlerin karakteristik özelliğidir.

- 10) Âyîn-i şerîflerin icrâsında mutlaka notada yazılı olan usûl mertebeleri mi esas alınıyor, yoksa her selâmda klâsik bir gider anlayışına mı uyuluyor? Ayrıca, bir selâmdan diğerine geçişte selâmın bittiği nasıl ifade ediliyor?, sorularının ilkine verilen cevaplarda ortak görüş; âyîn-i şerîflerin icrâsında klâsik bir gider anlayışına uyulduğu şeklindedir.

Cahit Gözkân’a göre; âyîn-i şerîfleri iyi okuyan ve fem-i muhsin, yâni güzel ağız denilen usta kişilerin tavrı ve ritmi esastır.

Mutlu Torun için esas olan; mutrübün hâfızasındaki, gönlündeki müziktir. Farklı sistemlerle yazılmış notalara bakan bir müzisyen, notalar farklı olduğu hâlde, gerçekteki müziği bilir. Aslolan icrâdır.

Bekir Sıdkı Sezgin’e göre; vâhid-i kıyâsî birimleri icrâda nasıl kullanılıyorsa, o mertebeyi donanımına koymakta fayda vardır. Timuçin Çevikoğlu da; âyîn bölümlerinde usûllerin ölçü rakamlarını icrâdaki sür’atlerine uygun yazmak, 3. Selâmlardaki Yürük Semâî bölümlerinde Yürük Semâîlerin yürüyüş metronom rakamlarını belirtmenin de icrâda kolaylık açısından önemli olacağını ifade etmektedir.

Alâeddin Yavaşça, Cahit Atasoy, İrfan Doğrusöz ve Fırat Kızıltuğ; bugün için her selâmın ve usûl değişikliklerinin semâ gözönünde tutularak metronomunun tesbitinde fayda görmektedirler. Cinuçen Tanrıkorur; Mevlevî âyînlerinde icrâcılarca bilinen klâsik bir gider anlayışına uyulduğu için, klâsik bestekârların eserleri yazılırken metronom konulmadığını ifâde etmiştir. Tuğrul İnancer'e göre; tasavvuf mûsikîsi eserlerinin hiçbirinde metronom yoktur. Bu bir disiplinsizlik ve başıboşluk değil, çok geniş kullanım alanlarının getirdiği bir neticedir. Bir eser zikrullahın başında okunduğunda ağır, sonlarında okunduğunda daha yürük olabilir.

Bir selâmdan diğerine geçişte selâmın bittiği nasıl ifâde ediliyor?, sorusunun cevabı olarak ise; selâm sonlarında biraz ağırlaşma olduğu veya küçük bir "es", ya da her selâmdaki usûl değişikliğiyle bunun anlaşılacağı şeklinde görüşler dile getirilmiştir.

Tuğrul İnancer'e göre; selâmdan selâma geçişte, usûl değişikliğinden başka hiçbir özellik yoktur. Ancak, selâmın kendi tabii gideri vardır. Bugün selâmın bittiğini tempoyu yavaşlatarak belirtmek veya yeni selâma bir "es" vererek girmek; semâzenlerin ayrı, mûsikîşinâsların ayrı çalışmalarından ve genellikle semâzenlerin mûsikîyi, mûsikîşinâsların da semâ'yı bilmemelerinden kaynaklanmaktadır.

- 11) Âyîn-i şerîflerdeki Son Peşrevler büyük usûllerde bestelenmiş olsalar dahi, küçük usûllerden Sofyan veya Düyek usûllerine çevrilerek 4/4, 8/4 ya da 8/8 lik mertebeleriyle yazılmış; usûlü çevrilmeyen Peşrevlerin altına da "Bu Peşrevde Düyek usûlünün velvelesi vurulacak" notu düşülmüştür. Bunun sebebi sizce nedir?, sorusuna verilen cevapların çoğunda bu konu semâ ile bağlantılı olarak izâh edilmiştir. Bu cevaplardan tesbit edilen ortak görüş; semâ âyîninin sonlarına doğru coşku daha da artıp, hareket ve müziğin temposu gittikçe hızlandığından, bu hıza ve harekete en uygun usûller olarak Düyek ve Sofyan velveleleri vurulduğu şeklindedir. Görüşülen bütün kudûmzenler, Son Peşrevde Düyek velvelesi vurdıklarını ifâde etmişlerdir.

Alâeddin Yavaşça ve Cinuçen Tanrıkorur; bu hususun semâ'nın seyri ile ve bu seyirde hareketlenen ritmle alâkalı olduğunu belirtmişlerdir. Bekir Sıdkı Sezgin'e göre; Son Peşrev bölümünde "tiz semâ" yapan semâzenlere bu hareketli gideri kazandırabilmek maksadıyla, mutrib yürük icrâyı temin için bu yola başvurur. Necdet Tanlak da, bu görüştedir. Cüneyd Kosal ve Doğan Ergin; Düyek usûlünün semâzenlerin dönüşlerine fevkalâde uygun bir usûl olduğunu ve her Düyek velvelesinde bir tam çarkın tamamlandığını belirtmişlerdir.

Tuğrul İnancer; Düyek ve Sofyan usûllerinin insanda tempolu hareket etme duygusu uyandırdığını, bu sırada semâ'nın da hızlanması gerektiğini ifâde etmiştir. Cahit Gözkân'a göre; Düyek bütün usûllerin anasıdır ve kalbi oynatan, şevk ve neş'e verici, rûh ve mânâsı olan bir usûldür.

Düyek'teki revnâk hiçbir usûlde yoktur. Zikir de Düyek ile yapılır. Cahit Öney; bu hususu, âyîn bölümlerinin taşıdıkları tasavvufî mânâlarla bağlantılı olarak izâh etmiş, ayrıca; günümüzde âyîn-i şerîf usûllerini vurabilen birkaç kudûmzenden Son Peşrevlerin aslî olan büyük usûllerini velveleli vurmalarının kabul edilemeyecek bir istek olduğunu belirtmiştir.

- 12) Âyîn-i şerîfler için iki temel kaynak olarak başvuru İ.K.N. ve Heper'in kitabındaki aynı âyîn-i şerîfler karşılaştırıldığında gerek güfte, gerek melodi yönünden bazı farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıkların giderilmesi ve doğru tesbitlerin yapılabilmesi için nasıl bir çözüm yolu önerirsiniz?, sorusuna verilen cevapların çoğunda ortak görüş; konuyla ilgili ihtisas sahibi kişilerden oluşacak bir kurulun yapacağı edisyon-kritik'ten sonra her eser için artık bir daha üzerinde oynanmasına imkân verilmeyecek tek nüshanın elde edilmesi ve yayınlanmasıdır.

Tuğrul İnancer'e göre; tarikat âyînlerinde gaye zikrullahtır, mûsikî burada ana unsur değildir. Ayrıca; mûsikîmizdeki meşk farklılıkları ve farklı kaynaklardan gelen eserlerin notaya alınmasında farklılıkların olması mümkündür ve bu bir yanlışlık değildir. Bu bakımdan melodinin doğru tesbitlerinin yapılması gereksizdir. Çünkü, hepsi doğrudur. Cinuçen Tanrıkorur; mûsikî eserlerimizde görülen güfte ve melodi farklılıklarının meşk edilen kaynağın farklılığından doğması nedeniyle, herhangi bir klâsik eserin notasına doğru teşhisi koymanın mümkün olamayacağını, ancak; ele alınan esere ait bütün notaların gözden geçirilip, yüksek bir müzikoloji karinesi ile farklılıkların en aza indirilmesinin mümkün olacağını ifâde etmiştir.

Okyay Yiğitbaş'a göre; ana kaynağına başvurularak güftelerin doğrusu tesbit edilebilir, ancak; melodinin kaynağı bilinemez ve bulunamaz. Bunları melodi yönüyle birleştirmenin, düzeltmenin imkânı yoktur. Ahmet Özhan da; melodi için birliğin önemli olmadığı, güftelerdeki farklılıkların ise Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî'den karşılaştırılarak düzeltilebileceği görüşündedir. Nail Kesova; güftelerin yine kaynaklarından tesbit edilmesi, notalar için de en eski yazıların yâni ilk notaya geçirilmiş olanlarının bulunması gerektiğini ifâde etmiştir. Cüneyd Kosal; Mevlevîhânelerde yetişmiş ustaların tasvib ettiği bazı nüshaların ellerinde mevcut olduğunu, güftelerin ise Farsça bilenlerce elden geçirilmesi gerektiğini ifâde etmiştir.

- 13) Farsça güfteli âyîn-i şerîflerdeki çoğu güftenin günümüze hatâlı olarak geldiği, ayrıca mânâlarının da anlaşılamadığı gerçeğini gözönünde tutarak bu konuda neler yapılmasını tavsiye edersiniz?, sorusuna verilen cevaplarda ortak görüş; Fars dili uzmanlarından oluşan bir kurul veya Edebiyat Fakültesi Farsça Kürsüsü ile yapılacak ortak çalışmayla bu soruna çözüm bulunabileceği şeklindedir. Cahit Öney; bu çalışmada güftelerin nazım şekillerini belirtecek şekilde yazmak için Dîvân Edebiyatı mütehasssının da yardımının gerekli olduğu görüşündedir.

Tuğrul İnançer, Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr'in Farsça'nın Türkiye'de yazılmış İsfahân lehçesi değil; özel bir tarzı olan "Lisân-ı Pehlevî" ile yazılmış olması nedeniyle, bu tarzı ve tasavvuf ıstılâhını bilenlerle işbirliği yapılarak bu konunun çözümünün mümkün olabileceği görüşündedir. Vahit Anadolu, Farsça'nın bizde Osmanlıca telâffuzla değişime uğrayarak kullanılması nedeniyle güfteler tam Farsça olarak icrâ edildiğinde kulağın bunu yadırgayacağını; Timuçin Çevikoğlu, düzeltilen güftelerin doğru telâffuz edilebilmesi için transkripsiyon işaretlerine de yer vermek gerektiğini ifâde etmişlerdir. Fırat Kızıltuğ ise, güftelerin aynen kalması görüşündedir.

Konuyla ilgili yapılacak çalışmaların neticelerinin bir kitap hâlinde yayınlanarak istifâdeye sunulması ortak bir temennî olarak ifâde edilmiştir.

- 14) Yeni bestelenecek âyîn-i şerîflerde Mevlânâ'nın Farsça Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî'sinin Türkçe tercümelerinin veya diğer şâirlerin Türkçe şiirlerinin kullanılmasına karşı mısınız? Geleneğin dışına çıkılarak, Türkçe güfte kullanılmasının gerekliliğine inanıyor musunuz?, sorularına verilen cevaplarda üç ayrı görüş ortaya çıkmıştır. Bunlar içinde ağırlıklı olan görüş; güftelerin Mevlânâ'nın kitaplarından alınmasının tarikat âdâbı ve geleneği olduğu şeklindedir. Bu görüşe katılanlardan bir kısmı, klâsik âyînlerde kullanılan oranı korumak kaydıyla Türkçe şiirlerin kullanılabilmesini ifâde etmişlerdir. Cahit Öney; âyînlerde "Ey ki hezâr âferîn" ile başlayan Türkçe dörtlüğün kullanıldığı özel bölümdeki mesaja uygun olmak kaydıyla, diğer şâirlerin tasavvufî arûz şiirlerinin bu bölümde kullanılabilmesini ifâde etmiştir.

İkinci görüş olarak; Alâeddin Yavaşca ve Cüneyd Kosal, Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr'in Türkçe tercümelerinin kullanılabilmesini, ancak; diğer şâirlerin şiirlerini kullanmanın dejenerasyonun başka bir versiyonu olup, bu uygulamayla formun özelliğini kaybedeceği görüşündedirler. Fırat Kızıltuğ; Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr tercümelerinden ancak Nahîfî'nin tercümelerinin kullanılabilmesini ifâde etmiştir.

Mutlu Torun, İrfan Doğrusöz, Sadun Aksüt, Fatih Salgar, Cahit Atasoy, Nail Kesova ve Osman Acar'ın katıldığı üçüncü bir görüş olarak; Mevlânâ'nın kitaplarının Türkçe tercümelerinin yanında, Mesnevî anlayışına uygun tasavvufî duyguları ve Mevlânâ'ya duyulan sevgiyi dile getiren diğer şâirlerin şiirleri de âyîn güftesi olarak kullanılabilir. Doğan Ergin; kendi bestelerinde kullanmayı tercih etmemekle birlikte, âyînlerde arûz vezniyle yazılmış Türkçe şiirlerin kullanılabilmesini ifâde etmiştir.

- 15) Her makamda âyîn-i şerîf bestelenebilir mi?, sorusuna verilen cevaplarda ankete katılanların büyük çoğunluğunun ortak görüşü; her makamda âyîn bestelenebileceğidir. Tuğrul İnançer ve Ahmet Özhan; yeni terki edilmış makamlarda bile âyîn bestelenebileceğini ifâde etmişlerdir.

Alâeddin Yavaşça, Kemal Tezergil, Necdet Tanlak ve Nail Kesova; âyînlerin atmosfere uyan, uhrevî âlemi tasvir eden, gerçek aşkı dile getiren makamlarda bestelenmesi görüşündedirler. Cüneyd Kosal; bestekârın yaratıcılığının bu konuda mühim rol oynamakla birlikte, âyînlerin bedîî hislere hitab eden makamlarda bestelenmesi gerektiğini ifâde etmiştir. Cahit Gözkân'a göre; makamlarımızın da insan üzerinde beşerî veya rûhânî tesirleri vardır. Bazı makamlar ayak oynatan, bazıları ise yürek oynatan makamlardır. Âyîn-i şerîfler, yürek oynatan makamlarda olmalıdır. Çünkü, Mevlevî âyînleri tamamen rûha hitab eder. Cahit Öney; âyînlerin 1. Selâmın taşıdığı "havf" mesajına uygun makamlarda bestelenmesi gerektiğini ifâde etmiştir. Mutlu Torun ise, âyînlerde makamın değil; usûl, biçim ve üslûbun öneminin daha fazla olduğunu belirtmiştir.

- 16) Âyîn-i şerîf bestekârlarında bulunması gereken hususiyetler nelerdir?, sorusuna verilen cevaplarda ortak görüş; bestekâr olmanın gerektirdiği mûsikî bilgilerine (nazariyat, makam, usûl vs.) çok iyi derecede sahip olmalarının yanında din, tasavvuf, Mevlevîlik ve Mevlevî semâ'nın bütün safhaları hakkında bilgili olmaları, âyînleri çok iyi inceleyip meşk etmeleri, mukabele izlemeleri, hattâ icrâcı olarak katılmalarının gerektiğidir. Bunlara ilâve olarak; âyîn-i şerîf bestekârlarının dinî duygulara ve Mevlevî rûhuna sahip olmaları ve gereklerini yerine getirmeleri, Mevlânâ'nın kitaplarını okumaları ve incelemeleri, dinî ve din dışı Türk mûsikîsi eserlerini hazmetmiş ve bu türlerde eserler bestelemiş, ayrıca; dinî mûsikî ve âyîn üslûbunu çok iyi kavramış olmaları, edebiyat, özellikle klâsik Osmanlı edebiyatını, usûl-vezin münâsebetini iyi bilmeleri, kudûm usûllerini (velveleleri) vurabilmeleri şeklinde görüşler de dile getirilmiştir.

Cahit Öney'e göre; âyîn-i şerîf besteleyebilmek için Şarkı, İlâhî, Peşrev bestekârlığı kademelerinden geçmiş olmak, âyîn güftesini ve sıralamasını bir bilenden istemek veya evvelce bestelenmiş âyîn-i şerîflerin bölmelerindeki güfteleri eserinin aynı bölmelerine aktarmak da gerekli şartlardan birkaçıdır.

Tuğrul İnancı; âyîn-i şerîf bestekârlarının semâ bilmeleri gerektiğini ifâde ederek, klâsik Mevlevî öğretisinde semâ çıkarmamış dervişin zamanın Dede Efendi'si de olsa mutrıba çıkamadığını belirtmiştir. Semâ âyîninin taşıdığı mânâları da bilmek ve ona göre güfte ve melodi seçmek gerekmektedir.

- 17) Âyîn-i şerîflerin semâ'ya eşlik edilmeksizin "mukabele"nin dışında başlıbaşına bir mûsikî varlığı olarak da icrâ edilmeleri hakkında düşünceleriniz?, sorusuna verilen cevapların çoğunda semâ'sız âyîn-i şerîf icrâsı yapılması gereken olumlu bir uygulama olarak görülmekte, böylece âyîn-i şerîflerin tanıtımına katkıda bulunulacağı ifâde edilmektedir. Âyîn-i şerîflerin bütün olarak konser şeklinde veya selâmlar hâlinde ya da

enstrumantal olarak da icrâ edilebilecekleri yolunda görüşler de dile getirilmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin, Cahit Öney ve Ahmet Özhan; hanım seslerinin katılmaması kaydıyla âyîn-i şerîflerin mukabele dışında icrâ edilebileceğini ifâde etmişlerdir. Alâeddin Yavaşca, Cahit Gözkân, Kemal Tezergil ve Ahmet Özhan; âyîn-i şerîflerin “mukabele” dışında da icrâ edilmeleri gerektiği, ancak; âyînin semâ ile bütünleştiği zaman gerçek ifâdesini bulacağı görüşündedirler.

Cinuçen Tanrıkorur’a göre; Mevlevî âyînleri, âyînhan-semâzen-mutrib üçlüsünden meydana gelen bir mûsikîli ibâdet şekli olduğundan bu unsurlardan herhangi birinin olmaması yapılan işi Mevlevî âyîni olmaktan çıkarır, tasavvuf müziği koro konserine dönüştürür.

- 18) Mevcut âyîn-i şerîfleri tanıtmak ve yeni bestelerin ortaya çıkmasını teşvik için neler yapılabilir?, sorusuna verilen cevaplarda; mevcut âyînleri tanıtmak için ehil kişilerden oluşturulacak bir kurul tarafından bu âyînlerin elden geçirilip, tek tip nüshalarının hazırlanması ve icrâda kullanılabilecek son şeklini alan bu âyînlerin yeniden fasiküller hâlinde yayınlanarak konuyla ilgili yerlere ulaştırılması, ayrıca; tesbit edilen bu yeni âyîn notalarının yeniden meşk edilip CD, audio ve video kasetlerle tesbit edilerek, gelecek nesillerin istifâdelerine sunulmaları, mukabele veya konser şeklinde icrâ edilmeleri, kültür kurumlarının bu işe sahip çıkmaları, televizyonların da bu tanıtımı üstlenip yayınlarında daha fazla yer vermeleri, âyîn-i şerîflerin konservatuar eğitimi kapsamına alınmaları şeklinde çeşitli önerilerde bulunulmuştur. Yeni bestelerin ortaya çıkmasını teşvik için ise; âyîn beste yarışmaları düzenlenmesi, yeni bestelenen âyînlerin de gerek mukabele içinde, gerek konser şeklinde bol bol icrâ edilmeleri, kaset ve CD lere kaydedilmeleri ve nota yayınlarının yapılması önerilmiştir.

- 19) Âyîn-i şerîflerin gerek icrâ, gerek yeni besteler yönünden geleceği hakkındaki görüşleriniz?, sorusuna verilen cevapların çoğu olumlu olup, bunun gelecekte de devam edeceğine inanıldığı ifâde edilmiştir. Alâeddin Yavaşca; bu konuda iyimser olmadığını ifâde etmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin ve Cahit Öney; aslının bozulmaması için devletin bu işe sahip çıkması ve semâ gruplarının denetlenmesi gerektiği görüşündedirler. Necdet Tanlak; âyîn-i şerîflerin icrâsını semâ heyetiyle bir bütün olarak değerlendirmekte olup, otantik usûle bağlı kalınarak yeni birşeyler ilâve etmeden mukabele yapılması görüşündedir. Zeki Atkoşar’a göre; iyi ve daha sık yapılacak icrâlar, bu güzide formun hayâtiyetini devam ettirecek ve yeni eserlerin ortaya çıkışını hızlandıracaktır. Sadun Aksüt; âyîn-i şerîflerin icrâ yönünden devam edeceğine ve bu kültürün yaşatılacağına inanmakta olup, ancak beste yönünden ümitli olmadığını ifâde etmiştir. Mutlu Torun’a göre; Mevlevî âyîni Mevlevîlik olursa

organik, fonksiyonel ve gerekli olur. Yoksa, sadece bizi hayran eden güzellikler olarak eskiler yaşanılır, benzerleri yapılmaya çalışılır.

- 20) Mevlevî âyînî bestekârlığının veya incelemelerinin bugünün müzisyenlerine kazandırabileceği ne gibi özellikler vardır?, sorusuna verilen cevaplarda ortak görüş; âyîn-i şerîflerin Türk mûsikîsini öğrenmek isteyenler ve araştırmacılar için her yönüyle en güzel örnekler olduğudur. Çünkü, Türk mûsikîsi; makamları, usûlleri, güfte-usûl münâsebeti ve saz mûsikîsi incelikleri bakımından Mevlevî âyînlerindedir. Bestekârlar bu incelikleri öğrendiklerinde, hangi konuyu hangi formda işlerlerse işlesinler bunun büyük faydasını görürler. Âyîn bestelemek ise, bestekâr için bir mertebedir.

Alâeddin Yavaşca'ya göre; Mevlevî âyînlerini inceleyen bir mûsikîşinâs, Türk müziğinin gücünü, kudretini, değerini, zenginliğini daha iyi anlar. Bekir Sıdkı Sezgin; âyîn-i şerîfleri incelemenin yüksek bir mûsikî tekniği ve zevki, engin bir gönül vâdisi, rûh olgunluğu, mânevî değerlerin anlaşılması, mûsikîde beste tekniği ve düzgün icrâ üslûbları kazandırdığı görüşündedir. Cahit Gözkân'a göre de; Mevlevî âyînlerini bilen ve öğrenenlerin tavırları, mûsikîmize yakışan bir şekilde gelişir. Âyîn-i şerîfler, insan rûhunu terbiye eder ve rûhânî bir gelişme sağlar.

Mutlu Torun; âyîn-i şerîflerin bestekârlar için son derece güzel şekillenmiş biçim, yapı, üslûb, usûl ve melodi unsurları yönünden bulunmaz malzeme ve çok güzel bir örnek olduğu gibi, icrâcılar için de yorumlanması gereken birer şâheser olduklarını ifâde etmiştir. Zeki Atkoşar'a göre ise; Mevlevî âyînleri, bestecilerin dehâ ve teknik yönden zirveye ulaştıkları eserlerdir. Bu eserlerde klâsik mûsikînin her türlü inceliği, zevki ve mesajını bulmak mümkündür.

6.3. SEMÂZENLERE YÖNELTİLEN SORULAR, VERİLEN CEVAPLAR VE DEĞERLENDİRME

6.3.1. Semâzenlere Yöneltilen Sorular ve Verilen Cevaplar

Soru 1) Semâzen olmak arzusu sizde nasıl doğdu? Ne zamandanberi ve niçin semâ ediyorsunuz?

Şemsi Yılmaz Susamış: 1910'lu yıllarda Sivas'ta Rufâî Tekkesi olan evimizde babam talebe yetiştirdi. Kendisi 9-10 gibi çocuk yaşlarda Sivas Mevlevî Tekkesi'nde semâ meşk ederek, iyi bir Mevlevî dervîşi olmuştur. Evimize gelen dervîşlere tarikatler ve tasavvuf hakkında bilgiler verir, Rufâî zikrinin yanısıra, Mevlevî semâ'ı'nı da öğretirdi. Onları izleyerek çok etkilenen ben de 1947 yılında babamdan Mevlevî semâ'ı'nı meşk ettim. O yıldan bu yana semâ yapmaktayım. 1956 yılında Konya Turizm Derneği'nin düzenlemiş olduğu Hazret-i Mevlânâ'yı Anma, Şeb-i Arûs Törenlerine semâzen olarak katıldım. Her yıl tekrarlanan bu törenlere babamla birlikte Sivas'tan büyük bir arzu ve heyecanla katılmaya devam

ettik. Konya Belediyesi ve daha sonra Turizm Derneği tarafından düzenlenen semâ törenleri, 1987 yılından itibaren tekrar Konya Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenmeye başladı. 1990 yılında ise Kültür Bakanlığı'na bağlı Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu kuruldu. 1991 yılında bu topluluğun kadrosuna semâzen olarak dâhil oldum. Hâlen bu faaliyeti sürdürmekte, yurt içi ve yurt dışındaki semâ törenlerine katılmaktayım.

Semâ yapma duygusu, tamamen Allah ve pîrimiz Hz. Mevlânâ aşkı ile ortaya çıkmaktadır ve bizim için namaz gibi bir nevi ibadet ve mecburi olarak yapmamız gereken bir zikir, yâni Allah'ı anmadır. Bir Mevlevî dervîşi semâ yaparken, her çark atışta içinden mutlaka İsm-i Celâl çeker, yâni Allah'ı zikreder. Semâ, Mevlevî tarikatının gerektirdiği ve çizmiş olduğu yolun bir gereğidir. Bu yolda, canımız sağ oldukça, vücudumuz el verdiği müddetçe âcizâne yürüyüp gideceğiz ve arzulu kişilere öğretmeye devam edeceğiz.

Mustafa Holat: Mevlevî bir aileden gelmem sebebiyle, Konya'da dergâhların 1925'te kapanmasından sonra, ilk defa üç kişi olarak 1959 yılında ailelerimizin istekleri doğrultusunda semâ yapmaya başladık. Bu üç kişiden birinin babası dergâh hayatı yaşamış bir semâzendi. Biz semâ'yı ondan meşk ettik. Ertesi yıl, beş kişi daha katılarak, İstanbul'dan gelen semâzenbaşı Ahmet Bican Kasaboğlu'ndan semâ meşk etti. Böylece 8 kişi 1960 yılında Konya'da yapılan semâ gösterilerine semâzen olarak katıldık. O yıldan bu yana semâ ile ilişkim devam etmektedir. 1960'dan 1979 yılına kadar Konya'da semâzenbaşı olan Ahmet Bican Kasaboğlu'nun Konya'dan ayrılmasıyla semâzenbaşı oldum. 1990 yılına kadar bu görevi sürdürdüm. Başında bulunduğum Semâ Topluluğu, 1987 yılına kadar Konya Turizm Derneği'nin her yıl Aralık ayında Konya'da, ayrıca yurt içi ve yurt dışında düzenlediği birçok semâ gösterilerine katıldı. 1987 yılında dernekten ayrılarak, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü'ne bağlanan Semâ Topluluğumuz 1990 yılına kadar faaliyetlerini bu kuruluş bünyesinde sürdürdü. 1990 yılında kurulan Kültür Bakanlığı Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'na "postnişin" olarak atandım. Hâlen bu görevi sürdürmekteyim. Mânevî olarak postnişinlik görevimi Celâleddin Çelebi'den izinli olarak yapmaktayım. Mevlevî tarikatine bağlı olmam, tasavvufu, Mevlevî felsefesini benimseyerek, yaşamak istemem, dolayısıyla Mevlevîlerin ibadet şekli olan semâ'yı yapma arzusu bende yıllardır devam etmekte.

Sıtkı Çokönlü: Dedemin Mevlevî tarikatine bağlı olmasından dolayı evde yapılan sohbet toplantılarında ben de onlara hizmet ederdim. O toplantılarda okunan ilâhîlerden ve dedemin Mevlânâ türbesinin önünden her geçişte saygıyla selâm verişinden çok etkilenirdim. Amca ve halamın oğulları da semâzendi. Ben de 1972 yılında Konya Turizm Derneği'nin açmış olduğu kursa katılarak, 3,5 ay Ahmet Bican Kasaboğlu yönetiminde semâ meşk ettim. Kursu katılan 90 civarında semâ öğrenmek isteyen gençlerden kurs neticesi başarılı görülen ve benim de içinde bulunduğum 13 kişiye sikkelerin tekbirlenerek giydirilmesiyle semâzen olduk. O yıldan bu yana Konya'da, ayrıca yurt içi ve yurt dışında yapılan semâ törenlerine semâzen olarak katılmaktayım. 1987 yılına kadar Konya Turizm Derneği'ne 1987'den 1990 yılına kadar ise Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü'ne bağlı olan Semâ Topluluğu ile ilgili yapılan bütün organizasyonlarda semâ törenlerine semâzen olarak katıldım. 1991 yılında, Kültür Bakanlığı Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'na imtihan neticesi kadrolu semâzen sanatçı olarak dâhil oldum. Hâlen bu görevim devam etmektedir. İçimdeki Mevlânâ sevgisi,

hoşgörüsü, onun fikirleri ve felsefesini benimsemiş olmam, beni semâ'ya teşvik etmektedir.

Fahri Özçakıl: 1973 yılında Konya Turizm Derneği tarafından açılan Semâzen Yetiştirme Kursu'na müracaat ederek, semâzenbaşı rahmetli Ahmet Bican Kasaboğlu nezaretinde yapılan çalışmalara katıldım. Babamın semâzen olması, beni de bu yola teşvik etti. Hattâ, bu tarihten önce evde, babamdan semâ meşk etmiştim. 1973 yılından bu yana Konya Semâ Topluluğu olarak yurt içi ve yurt dışında yapılan semâ törenlerine katıldım. 1991 yılından itibaren ise, Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nda kadrolu semâzen olarak görev yapmaktayım. Mânevî olarak rûhu tatmin için semâ yapıyorum.

Abdülkadir Dikici: Aileden gelen Mevlevîlik inancıyla, semâ etmek arzusu bende doğdu. Anneannem Mevlevî dervişlerindendir ve bu konuda çok hizmeti olup, ömrünü buna adamıştır. Ondan annem ve biz torunları etkilenererek, Mevlevîliğe ve semâ'ya karşı ilgimiz ve yakınlığımız doğdu. Böylece, bu işin içine girdik.

1977'de Mustafa Holat'ın yetiştirdiği semâzenlerden biri olarak, o yıldan bu yana aralıksız semâ etmekteyim. 24 Nisan 1991 tarihinden itibaren resmî olarak Kültür Bakanlığı Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nda kadrolu semâzen olarak görev yapmaktayım.

Nuri Yılmaz: Aileden gelen bir duyguyla semâ etmek arzusu bende doğdu. Semâ meşk eden ağabeyimin teşvikiyle, 1977 yılında Mustafa Holat'dan ben de semâ meşk ettim ve aynı yıl Konya Kültür ve Turizm Derneği'nin organize ettiği semâ gösterilerine semâzen olarak katıldık. O yıldan bu yana Konya Semâ Grubu'nda, semâ törenlerine katılmaktayım. 1991 yılından itibaren de Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'nda kadrolu semâzen olarak görev yapmaktayım. Bu işten mânevî olarak büyük zevk almaktayım.

Şahin Şair: 15 senedenberi semâzen olmaya çalışıyorum ve semâ ediyorum. İlk semâ dersini Ahmet Bican Dede'den ve onun öğrencilerinden meşk ederek öğrendim, daha sonra birçok hevesli ve istekli kişiye semâ etmeyi öğrettim.

Semâ'ya başlamadan önce tasavvuf edebiyatı ve felsefesiyle ilgileniyordum ve ney sesinden müthiş etkileniyordum. Daha sonra ilk kez Galata Mevlevîhânesi'nde Mevlevî âyîni izlediğim zaman semâzen olmak için büyük bir istek duydum. Bu istek, semâ meşğine başladıktan sonra daha da pekişti. Çünkü, bu meşkle sadece teknik olarak nasıl döndüğünü değil, aynı zamanda Mevlevîliğin ne demek olduğunu, edeb ve ahlâkının nasıl olduğunu da öğreniyorsunuz. Daha sonra "Mübtedî mukabelesi" (semâzenliğe başlangıç semâi) yapıldıktan sonra, bir Mevlevî âyîni ile semâ etmenin ne büyük bir haz olduğunu farkettim. Fakat 15 yıllık süreçte yaptığım semâ'larda, en çok Galata Mevlevîhânesi'nde yaptığım semâ'ların daha neşeli ve coşkulu olduğunu söyleyebilirim. Çünkü, oranın semâ amacıyla yapılmış bir tekke olduğunu ve aynı zamanda 400 senedenberi birçok Mevlânâ âşığı dervişin bu meydanda semâ ettiğini bilmek, insanı büyük bir derinlik duygusuna sürüklüyor, ve o dervişlerin bizimle beraber âyîne iştirâk ettiğini düşünüyorum.

Semâhâne'de post makamında başlayan ve meydana ikiye bölen bir çizginin varlığı düşünülür; Hatt-ı İstiva denilen bu çizgi, maddî ve mânevî âlemi birbirinden ayıran bir çizgidir. Fakat, bu çizginin hangi tarafının maddî, hangi tarafının mânevî olduğu bilinmez ve biz Hatt-ı İstiva'dan

selâm vererek geçeriz. Âyın sırasında Sultan Veled Devri'nde Peşrev çalınırken, semâzenlerin post makamının önünde bakışarak karşılıklı selâmlaşmaları da, bedenlerin olmadığı, sadece rûhların selâmlaşması gibidir. İşte böyle bir atmosferde, hele 3. Selâmın en yüksek noktasında bu meydanlardan geçmiş dervişlerin gölgelerini gördüğümü söylemek, açıklamaya tereddüt ettiğim bir olgudur.

Engin Kökçü: Mevlânâ'nın yazmış olduğu eserleri okurken çok etkilenmiş, onun hem tasavvufia, hem de güzel sanatlarla evreni kucaklayan görüşleri günden güne ilgimi çekmeye başlamıştı. Bu görüşleri benimseyip, herşeyin sevgi birliğinde olduğunu ve insanı sevmenin Hz. Mevlânâ'da ön plâna çıkan bir duygu olduğunu görerek, bu duyguları semâ ile bütünleştirmek istedim. Galata Mevlevîhânesi bahçesinde bir akşam rahmetli Aka Gündüz Kutbay, Nezih Uzel, Ahmet Bican Kasaboğlu gibi şahıslarla tanıştım. Ama, beni o kapıdan en önce geçiren, Mevlevî kültürü konusunda kendisinden büyük feyz aldığım neyzen Niyazi Sayın'dır. O akşamüstü Niyazi Bey'e semâ öğrenmek istediğimi söyledim. Semâ töreninden sonra beni Ahmet Bican Dede ile tanıştırmak, "Semâ çıkartmak istiyor...." dedi. Ahmet Dede, gür sesiyle "İyi ya. Nezih'in evine gelsin..." dedi. Fakat ben bu olaydan sonra işlerimin yoğunluğu dolayısıyla bir türlü gidemedim, ama içimde o aşk duruyordu ya, mühim olan buydu. Bir yıl sonra yine Galata Mevlevîhânesi'nde Ahmet Bican Dede ile karşılaştığımızda hemen gözlerini açarak, kendine has kızgın tavrı ile "Neredesin ülen, hani gelecektin?..." deyince mahcup oldum. Hemen o hafta Besmele ile semâ tahtasına çıktım ve çivide ilk çarkı attım. Böylece, 1981 yılında Ahmet Bican Kasaboğlu'ndan semâ meşkettim. Onun en son yetiştirdiği üç semâzenden biriyim.

Ahmet Dede'nin semâ meşikleri çok güzel bir hava içinde geçerdi. Bazan çok çalıştırır, bazan da gazeteden kafasını kaldırmaz, "Bugün meşk yapmayacağım evlâdım" derdi. Elindeki ince sopasıyla, biz semâ tahtası üzerinde iken, ya elimize veyahut ayağımıza iyice vurur, "Oğlum bu iş sonradan düzeltilmez, yâni semâ tashih olmaz. Onun için ya dövüle dövüle öğreneceksin, yahut da bırakacaksın bu işi" derdi. Bugün, Ahmet Dede'nin yetiştirdiği semâzenler hemen belli eder kendini. Ben tam mânâsıyla onun istediği gibi semâ etmezdim ama, beni yine de meydana çıkartırdı. Sözleri, bağırımları hâlâ kulağımdadır. "Sol kol geri! Oğlum şu eline dikkat et! Ökçe yerden! Olmaz evlâdım olmuyor... Sağ ayağı, çarkı şöyle atacaksın." diye bize kızar, "Of be gene yordunuz beni" der ve koltuğuna otururdu. O yorgunluk üzerine Konya Mevlevî Dergâhı ve semâzen desenli tepsile gelen kardeşi Leman Teyzenin çaylarının kokusu ve tadı hâlâ damağımda ve anılarımin başköşesindedir.

Allah'ta yok olmak ve O'na daha yakın olmak duygularını fazlaca yaşattığı için 1981'den bu yana semâ etmekteyim.

Ahmet Sami Küçük: Semâ etmek arzusu bende 1988'li yıllarda ortaya çıktı. Semâzen olmak istemenin temel esprisi hem mezhep, hem meşreb itibarıyla Mevlevî yolunun bana en uygun yol olması ve içinde bulunduğum mânevî boşluğu doldurmak ve o yıllardaki yaşantımdan memnun olmadığım için bu yola girdim. O zamanlar korolar yoktu, bu işler evlerde, gayri resmî olarak, ibâdet maksadıyla yapılıyordu. 1988 yılında Mustafa Holat'a niyâz ederek, ondan semâ meşk ettim. Daha sonra, 1991 yılında Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu'na kadrolu semâzen olarak katıldım.

Hakikatte semâ, sünnetten sonra nâfile bir ibâdettir. Bu ölçü içerisinde elimizden geldiğince aslına uygun olarak semâ yapmaya çalışıyorum. Semâ, herşeyden önce bir ibâdettir ve bu maksatla yapılmalıdır.

Soru 2) Türk mûsikîsi usûlleri ve özellikle Mevlevî âyînlerinde kullanılan usûller hakkında bilginiz var mı?

Şemsi Yılmaz Susamış: Semâ ile ona eşlik eden müzik, birbiriyle ilişkili ve birbirine bağlıdır, ancak, bizim eğitimimiz doğrudan doğruya Mevlevî semâi tarafıyla olmuştur. Mûsikî, ayrı eğitim gerektiren bir konudur. Bu konuda biz, bir eğitim almadık.

Mustafa Holat: Hayır. Bu konuda teorik olarak eğitim almadım.

Sutkî Çokünlü: Hayır.

Fahri Özçakal: Bu konuda bir eğitim almadım ama, müzikle uğraşan arkadaşlarımızla içiçe olduğumuz için, kendi isteğim ve merakımla Türk müziğiyle ve semâ âyînleriyle ilgili birtakım bilgileri edinmeye gayret ettim.

Abdülkadir Dikici: Teknik olarak değil, icrâsında kulak olarak müziğe ve usûllerine âşinâyız.

Nuri Yılmaz: Hayır, bu konuda bir eğitim almadım.

Şahin Şair: Türk mûsikîsi ve Mevlevî âyînleri usûllerini, kudûmzen Nezih Uzel'den kudûm ve bendir çalarak öğrendim.

Engin Kökçü: 1982-83 yıllarında devam ettiğim Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde Türk mûsikîsi ve usûlleri hakkında bilgim oldu. Ancak, şu anda müzikle uğraşamıyorum. Dolayısıyla Mevlevî âyînlerinde kullanılan usûllerle ilgili tam mânâsıyla bilgi sahibi değilim.

Ahmet Sami Küçük: Semâ, güzel bir ses duyma, heyecanlanma ve bu heyecan neticesi cezbeye gelerek, kendinden geçme hadisesidir. Tâhîrî'l-Mevlevî, böyle anlatır ki, Hz. Mevlânâ'nın birçok beyitinde de aynı şekilde tarif edilmiştir. Dolayısıyla semâ, o güzel ses olmadan, yâni mûsikîsiz çok fazla keyif verici olmaz. O yüzden semâ ve mûsikî bir bütün olduğundan, semâ'ya başlamamla birlikte mûsikîye eğilme ihtiyacı duydum ve Ankara Radyosu sanatçılarından neyzen Uğur Onuk Bey'den ney dersleri almaya başladım. Bu derslerde eser meşk ederken tabîî ki usûl ve makam bilgilerini de ediniyordum.

Daha sonra 1991'de Konya Devlet Türk Tasavvuf Müziği ve Semâ Topluluğu'nda semâzen olarak göreve başlamamla, stajyer sanatçılık döneminde Mutrib Heyeti için şart koşulan bir yıllık makam, usûl, bona, solfej ve âyîn çalışmalarına kendi arzumla katıldım. Bu esnada ritmin ne olduğunu öğrendim ve semâ'da belki de en önemli şey ritm. Gerek Devr-i Veledî'de olsun, gerek semâ'nın bölümlerinde olsun, okunan, ya da enstrümantal olarak çalınan âyînde zikir öğrendim. Zikir, ağırlıklı olarak ritmdir, zâten semâ da zikir'dir, doğrudan ritmle çok yakın alâkası vardır. 3.Selâmın sonlarına doğru Yürük Semâî ile girilen kısımda ritmin bu coşkusu semâ'nın mânâsına da uygundur. Zîrâ, o esnada semâzen, en yüksek makam olan "Fenâfillâh" mertebesindedir. Bu coşkuyu da bu ritm anlatır zâten. Semâzen, ritme bağlı olmak koşuluyla bu zikre uyarak semâ eder. Zâten, çark atışımız da, yâni kendi eksenimiz etrafındaki bir tur

dönüş de bu ritm eşliğindedir. Bunun klâsik bir standardı yoktur. Semâzen, mutlaka belirli bir ritme uyarak semâ eder. Yürük Semâî usûlünü düşünürsek, ya bir usûlde hızlı semâ etmek suretiyle bir çarkını tamamlar, ya da bunu yine ritme sadık kalıp semâ'sını ağırlaştırarak, iki veya üç usûlde bir çarkını tamamlar. Dolayısıyla, semâzenlerin Türk mûsikîsi usûllerini, özellikle Mevlevî âyinlerinde kullanılan usûlleri ve bu usûllerin özelliklerini mutlaka bilmesi gerekir. Bilmiyorsa, bu bir eksikliktir. Çünkü, tekkeler kapatılmadan önceki uygulama bu yönde idi. Semâzenin kabiliyetine göre Mevlevî müziğinin bütün hususiyetleri de öğretilirdi.

Soru 3) Sultan Veled Devri yürüyüşünde adımlarınızı neye göre düzenliyorsunuz? Bu yürüyüşte size eşlik eden Peşrevde kullanılan usûlü dikkate alıyor musunuz?

Şemsi Yılmaz Susamış: Sultan Veled Devri'nde müziğin ritmini dinleyerek, onun âhengine göre ve en öndeki postnişinin yürüyüşünü takip ederek, yürütürüz. Daha çok kudûmün "Düm Tek" vuruluşuna ve o sese göre adımlarımızı düzenleriz. "Düm Tek" Allah demek, yâni Allah'ı bu ifâde ile zikretmektir.

Mustafa Holat: Sultan Veled Devri yürüyüşünde adımlarımızı Peşrevin ritmine göre düzenleriz. Bu yürüyüşe eşlik eden Peşrevde kullanılan usûlü dikkate alırız. Adımlarımızda ritmi takip ederiz. Bu devirde semâzenler, aynı âhenk içinde peşpeşe yürürler. Ancak, post önünde selâmlaşmada; baş kesen semâzenlerin yürüyüş âhengi o an için bozulursa da, hemen akabinde âhengi tekrar yakalayarak, ritm içinde yürüyüşe devam ederler.

Sıtkı Çokönlü: Sultan Veled Devri'nde önde postnişin olmak üzere semâzenbaşı ve diğer semâzenler olarak arka arkaya yürürken, kudûmlerin sesini dinleyerek ve hepimiz aynı anda içimizden "İsm-i Celâl", yâni "Allah" çekerek, yürüyüşe sağ adımla başlayıp, bu adımda Allah'ın "Al" hecesini, aynı anda çektiğimiz diğer ayakla "lah" hecesini söyleyerek, aynı zamanda ve aynı âhenk içinde yürüyüşe devam edip, semâhâne'yi üç kere devrederek, bunu tamamlarız. Bu yürüyüşte bize eşlik eden Peşrevde ritm sazların vurdukları usûlü dikkate alıp, onu dinleyerek yürütürüz. Bu yürüyüşte sağ ayakla attığımız ilk adımdan sonraki bütün adımlarımızı aynı anda atarak, âhengi bozmadan bir disiplin ve düzen içinde yürütürüz.

Fahri Özçakıl: Adımlarımızı ritme göre atıyoruz. Kudûm ve halile'nin "Düm" seslerine riayet ederek adımlarımızı atarkan "İsm-i Celâl" ile yürüyüşün ihtişamı yaşanmaktadır ve semâzenlerin bu Devr-i Veleddi'deki hareketleri, bir zincirin halkaları gibi aynı anda bir bütünlük arzeder.

Abdülkadir Dikici: Sultan Veled Devri'nde kudûm ve halile'nin sesine dikkat ediyoruz. "Düm, Tek"lerdeki ritme göre adımlarımızı düzenliyoruz.

Nuri Yılmaz: Sultan Veled Devri yürüyüşünde ritm sazların vurdukları ritmi dinleyerek, adımlarımızı ona göre düzenleriz. Her "Düm"de bir adım atılarak, yürüyüş düzeni sağlanır.

Şahin Şair: Sultan Veled Devri yürüyüşüne eşlik eden Muzaaf Devr-i Kebîr usûlündeki Peşrevin icrâsında, kudûmün "Düm" sesinin âhengi ile yürümeye dikkat ediyorum.

Engin Kökçü: Sultan Veled Devri yürüyüşünde yavaş yavaş ve “salı” tabir edilen şekilde yürümek esastır. Yâni semâzen sağ ayağını atıp, sol ayağının parmak uçlarını yere basarak ve biraz durarak, sonra sol ayağını atıp, sağ ayağını gene aynı şekilde basarak ve *peşrevin temposuna uyulmak suretiyle* yürür, (Abdülbâki Gölpınarlı, *Mevlevî Âdâb ve Erkanı*). Devr-i Veleddi’deki yürüyüş, büyük bir zerafet, büyük bir maharettir, asıl mukabele de budur. Mûsikîye âşînâ olan Mevlevî zarafetini temsil edecek kudreti benimseyen, tempoya göre pek güzel, pek zarif yürür, (aynı eser s.86, -kendim bu eserden öğrenip, geliştirdiğim için alıntı yapılmıştır-).

Ahmet Sami Küçük: Sultan Veled Devri’nde adımlarımızı, Peşrevin usûlüne göre, yâni her bir “Düm”de veya iki “Düm”de içimizden “İsm-i Celâl” çekerek, yâni “Allah” diyerek ve korkunç bir keyif alarak atıyoruz. Devr-i Veleddi’nin güzelliği ve heybeti bu ritme sâdik kalarak yürüyüştedir. Yoksa alelusûl yürüten bir semâzen, hem kendisine, hem de izleyene bir keyif vermez.

Soru 4) Semâ yaparken, âyîn-i şerîflerin selâmlarında kullanılan ve her selâmda değişen usûller sizin için önem taşıyor mu? Çarklarınızı neye göre atıyorsunuz?

Şemsi Yılmaz Susamış: Müziğin ritmi tabîî ki önem taşıyor. Ancak, kudûmlerin vurdukları usûlleri takip ederek ve ona aynen uyarak, o usûllere göre çark atmamız, bu mümkün de değildir. Fakat, müziğin baştan sona akışındaki temposuna göre semâ da zaman zaman yavaşlayıp, hızlanmaktadır.

Mustafa Holat: Evet. İnsanların fitratında bir ritm duygusu vardır. Hele hele bizim gibi sürekli âyîn eşliğinde semâ eden semâzenler için gelişmiş bir ritm duygusu ister istemez bilinçaltına yerleşmiştir. Buna göre, kudûmlerin vurdukları usûlleri dinleyerek, vurgulara göre bir ritm yakalayıp, ona göre semâ edilmeye çalışılsa da, semâzenlerin içlerinde hissettikleri ritmi ayaklarına uygulamaları her zaman mümkün olmayabilir.

Sıtkı Çokönlü: Her selâmda usûller değişse de, biz selâm sonlarında selâm vererek, bir sonraki selâmın başlamasıyla semâ’mıza yine aynı şekilde devam ederiz. Kudûmleri ve diğer ritm sazları dinleyerek semâ yaparız. Müzik ve ritm semâ’yı olumlu yönde çok etkiler. Bunu kalbimizde hissederiz. Her çark atışta, içimizden İsm-i Celâl çekerek, yâni Allah diyerek, dış dünya ile ilgimizi kesip, bir konsantrasyon hâlinde semâ yaparız. Ama, çark atışlarımızda ayak hareketlerimizi tamamen ritm sazların vurdukları usûle uydurma zorunluluğumuz yoktur. Her semâzenin rahat ve iyi semâ edebileceği, tennûresini rahatça açıp, dönüşlerini rahatça sağlayabileceği bir dönüş hızı vardır. O, bu dönüş hızına göre semâ eder. Diyelim ki mutrıb, âyinde bir bölümü çok ağır icrâ ediyor. Semâzen, kendi dönüş hızını, o ağırlığa göre aynen uyduramaz. Kendi dönüş hızından çok ağır semâ etmeye kalkarsa, tennûresi kapanabilir. Ama tabîî ki, her selâmın ifâde ettiği mânâlar çerçevesinde âyîn boyunca semâ’nın zaman zaman hızlanıp, yavaşladığı yerler vardır. Semâzenler, müziği ve ritmi dinlediklerinde, beyinlerinde ve kalplerinde hissettikleri ritm ve duygularla coşarak, bazı yerlerde semâ’larını hızlandırıp, bazı yerlerde yavaşlatırlar. Örneğin 3. Selâmda semâ’nın hızlandığı yerler vardır. Bu hızdan sonra 4. Selâmda ağırlaşan müzikle semâ’nın da hızı biraz düşer.

Fahri Özçakıl: Evet. Kudûmlerin vurduğu usûlleri dinleyerek ve ona göre semâ yapılmalı. Semâzen semâ yaparken, mutlaka her çark atışta İsm-i

Celâl çeker. Ancak, semâzenin rûh hâline göre, çarklar ağır veya hızlı olabilir. Ama yine de semâzen, usûl içinden bir ritmi yakalayarak, çarklarını ona göre uydurur. Bu, bazan bir usûlde bir çark olabildiği gibi, bazan iki, hattâ üç usûlde bir çark olabilir. Aynı selâmda, semâzenlerin farklı ritimde semâ etmeleri, tamamen rûh hâlleriyle ilgilidir.

Abdülkadir Dikici: Âyinde mutribin vazifesi; semâ'yı bir aleve benzetirsek, ateşi körüklemektir. Dolayısıyla mutribin icrâsı, semâ'ya direkt tesir eder. Ancak, teknik olarak, usûllerin vurgularına göre, tamamen ona uyup semâ yapmayız.

Nuri Yılmaz: Âyınların selâmlarındaki değişik usûller, ancak tempo olarak bizler için önem taşıyor. Yoksa, teknik olarak semâzenin çarkları usûllere göre ayarlanamaz. Hattâ aynı selâmda, aynı bölümde semâzenler, bazıları yavaş, bazıları hızlı olmak suretiyle farklı semâ ederler. Semâzen, kendi rûh hâline göre, o anki insiyatifiyle semâ eder.

Engin Kökçü: Semâ ederken her selâmda değişen usûller, semâzen için elbette bir anlam ifâde eder. Âyın esnasında kudûm vuruşları, semâzenin çark atışına yön vermektedir. Kudûmün her “Düm” sesinde sağ ayağını (çarkını) atıp, olduğu yerde dönen (direk tutan) ve yine kudûmün “Düm” vuruşlarında çarkını aynı yere, aynı rahatlık içinde atan semâzen, “usta” semâzendir. Bu tip semâzenler, “direği sağlam” tâbir edilir ve seyredenlere de büyük bir zevk verir. Semâ meşki sırasında Ahmet Bican Dede “Evlâdım, kulağın kudûmde olacak, çark âdeta bir dişli mekanizması gibi çalışarak ve kudûmün her Düm sesinde aynı yere atılacak” derdi.

Ahmet Sami Küçük: Evet. Evet. Semâ'yı usûlsüz düşünmek bir kere, güllü bülbülsüz düşünmek gibi. Yâni ikisi birbirine öylesine bağlı ki. Semâ, semâzenin mânevî yolculuğunu temsil eder. Bu mânevî yolculuktaki heyecan, neş'e, edeb, tevâzu, vuslat ve daha bunun gibi onlarca güzellik Mevlevî âyîninin hem güftesinde, hem bestesinde ve de hususen usûlünde kendini belli eder. Meselâ bir 4. Selâm, semâzenin bu mânevî yolculuğunun sonudur ve bu yolculuğun sona erişine uygun olarak da usûl, tabîî ki Evfer'dir. Çünkü Evfer'de bir ağırlık, bir ferahlık, bir rahatlık vardır. Hâkezâ 3. Selâmda bu yolculuk zirveye ulaştığından Aksak Semâîler, Yürük Semâîler kullanılır ve bu neş'e, bu heyecan, bu zevk anı besteyle, güfteyle ve de hususen usûlle belirtilir ve semâzenin de bunun dışına çıkması düşünülemez.

Usûlün önemini belirtmek açısından bir örnek vermek gerekirse; “Garibler Semâi” vardır. Mevlevî âyîni bittikten sonra, daha da semâ etmek isteyen dervişan, semâhâneye girerek, kalbin ritmine uygun şekilde çark atarak, dilediğince semâ eder. Bu semâ'da saz, söz, usûl yoktur. Sadece kalbin ritmi vardır.

Soru 5) Âyîn-i şerîf icrâsında usûl değişikliklerini hissedebiliyor musunuz? Değişen usûller semâ'nızı etkiliyor mu?

Semsi Yılmaz Susamış: Evet, ancak değişen usûller, müziğin hızlanıp, yavaşlamasına göre semâ'yı etkiler.

Mustafa Holat: Evet. Değişen usûller ritm yönüyle semâ'yı etkiler. Bazı bölümlerde ritm hızlandığında, bu hâl, semâzenin rûh hâlini etkileyeceğinden coşan semâzenler, semâ'larını hızlandırabilirler.

Sıtkı Çokınlı: Evet. Değişen usûller semâ'mızı etkilemez. Ancak, müziğin hızlanıp, yavaşlaması etkiler.

Fahri Özçakıl: Evet, hissediyorum ve usûl değişir değişmez tabii ki ritm de değişiyor ve bu durumda çark, bu yeni ritme göre ayarlanıyor.

Abdülkadir Dikici: Evet. Değişen usûller yine teknik olarak değil, ama âhenk ve tempo olarak semâ'yı etkiler.

Nuri Yılmaz: Evet. Hayır.

Engin Kökçü: Usûl değişikliklerinden etkilendiğim oluyor ancak, makbul olan semâ, pes, yâni ağır semâ etmektir. Usûle uymadan "fırıl fırıl" dönmek hem semâzeni, hem seyredeniyor.

Ahmet Sami Küçük: Evet. Mutlaka. Meselâ, "Ey ki hezâr" kısmı bitip de, terennüme giriş anındaki hızlanış eserle birlikte, semâzene de aynen yansır. Aynı şekilde, bütün selâmlardaki usûl değişikliklerini, işin esasına vâkıf olan semâzen fazlasıyla hisseder ve bu hissedışı semâ'sında gösterir.

Soru 6) Selâmların bittiğini nasıl anlıyorsunuz?

Şemsi Yılmaz Susamış: Selâmların bittiği müziğin icrâsından anlaşılmaktadır.

Mustafa Holat: Usûllerin değiştiğini hissederek, selâmların bittiğini anlıyoruz.

Sıtkı Çokınlı: Âyînin icrâsından ve ritm sazlarının vuruşlarının değişmesinden anlıyoruz.

Fahri Özçakıl: Selâmların bittiğini âyînlerdeki ritm değişikliğine göre anlıyoruz.

Abdülkadir Dikici: Selâmların bittiğini müziğin icrâsından anlıyorum.

Nuri Yılmaz: Müziğinden anlıyoruz.

Engin Kökçü: "Selâmbaşı" denen ve semâzenin durması gereken yer gelince âyîn seyrini hafifletir ve semâzen yüzü posta gelecek şekilde durur ve ayaklarını mühürler. Selâmın sonunun geldiğini semâzen, âyînin yavaşlamasından anlar.

Ahmet Sami Küçük: Selâm bittiğinde, usûl aniden değişerek yavaşlar. Daha doğrusu bir usûlden diğer bir usûle geçiş çok belirgindir. Selâmın bittiği böylece anlaşılır. 3. Selâmda, ardarda üç usûl kullanılır, ama, usûlden usûle geçiş hızlanarak olduğu için yine usûl başlarının farkına varılır.

Soru 7) Âyîn-i şerîflerin 3. Selâmlarında müziğin temposu giderek hızlanmakta, 4. Selâmlarda ağırlaşmakta, Son Peşrevlerde yeniden hızlanan tempo, Son Yürük Semâîlerde en son hızına ulaşmaktadır. Semâ yaparken bu farklı tempolara siz de aynen uyuyor musunuz? Yâni müziğin temposu hızlanınca, semâ'nızı da hızlandırıp, müziğin temposu düştüğünde, semâ'nızı ağırlaştırıyor musunuz?

Şemsi Yılmaz Susamış: Evet, müziğin temposuna göre semâ da hızlanır, yavaşlamaktadır.

Mustafa Holat: Müziğin temposu, semâ'nın gidişini etkiler. Ancak, müziğin temposu hızlandığında bütün semâzenler semâ'larını hızlandırıp, tempo yavaşladığında semâ'larını yavaşlatmayabilirler. Müziğin temposuna aynen uyma mecburiyeti yoktur. Bazı semâzenler, bu tempoya uyup, bazıları uymayabilir. Semâzen, semâ'daki rûh hâline göre, müziğin temposu hızlansa bile ağır semâ edebilir.

Sıtkı Çokünlü: Evet. Müziğin temposu hızlanınca, semâ'yı hızlandırıp, tempo düştüğünde semâ'yı ağırlaştırıyoruz.

Fahri Özçakıl: Evet. Başındanberi söylediğimiz gibi, müzikle semâ aynı ritm içerisinde başından sonuna bir uyum içindedir.

Abdülkadir Dikici: Evet. Ben semâ yaparken müziği dinleyerek, onun temposuna aynen uyuyorum.

Nuri Yılmaz: Evet, ben şahsî olarak müziğin temposu hızlandıkça, semâ'yı da hızlandırıp, tempo yavaşladığında semâ'yı ağırlaştırıyorum.

Engin Kökçü: Herşeyden önce semâ, bir *hâl*'dir. Onun için selâmlarda müziğin farklı tempoları, semâzeni aynı ölçüde etkilemeyebilir. Ama güzel olanı, ritme uygun olarak semâ etmektir. Şahsen ben, ritme uygun dönmeye gayret ederim.

Ahmet Sami Küçük: Evet.

Soru 8) Semâ esnasında dinlediğiniz âyîn-i şerîf sizi etkiliyor mu? Etkiliyorsa, ne ölçüde?

Şemsi Yılmaz Susamış: Evet, çok çok etkiliyor. Müziğin temposu bizi coşturur. Mevlevî semâi, müziksiz ve temposuz olmaz.

Mustafa Holat: Evet. Eğer âyîn coşkulu bir şekilde icrâ edilirse, semâzen bundan mutlaka etkilenir.

Sıtkı Çokünlü: Semâ esnasında dinlediğimiz âyîn-i şerîf, müziğiyle, ritmiyle, yâni her yönüyle bizi etkiler.

Fahri Özçakıl: Âyîn-i şerîf icrâsı, semâzeni kesinlikle etkilemektedir. Âyîn icrâ eden arkadaşların zayıf kalması olumsuz etki yaparken, zengin enstrüman eşliğinde ve iyi bir icrâ sonucunda semâzen de semâ'nın doyumuna ulaşmaktadır.

Abdülkadir Dikici: Evet, çok etkiliyor. Müziğin icrâsı, âhengi ve temposu semâzeni etkiler.

Nuri Yılmaz: Evet. Bir defa âyînin icrâsı, semâzenin rûh hâlini ve semâ'sını doğrudan etkiler. Âyîn, iyi icrâ edilemezse bu, semâ'ya kötü yönde tesir eder. Ama, âyîn icrâsı iyi olursa, bu, semâzenin rûh hâlini iyi yönde etkileyerek, onda arzulu ve coşkulu semâ yapma isteği uyandırır.

Engin Kökçü: Evet. Dinlediğim âyîn-i şerîfin makamından oldukça etkilenirim. Bilindiği gibi, Mevlevî âyînleri Türk mûsikîsinin en güzel eserlerinin başında geliyor. Tabiidir ki semâzen de, eğer mûsikîden biraz

nasibini almış ise, o güzel nağmelerden etkilenecek, tennûresini daha güzel açıp, daha güzel semâ edebilir. Hz. Mevlânâ'ya bir gün rebab sesinin kapı gıcirtısına benzediğini söylediklerinde Hazret, onlara "Kapı gıcirtısı gibi olan rebab sesinden bize de cennet kapıları açılır" diyerek, mûsikînin önemini belirtmiş olmuyor mu?

Ahmet Sami Küçük: Mutlaka etkiliyor. Mânevî bir keyfi olduğu için ifâdesi oldukça zor. Ama çok büyük bir keyif aldığımız âşikâr.

Soru 9) Semâ yaparken size eşlik eden âyîn-i şerîflerin Farsça olan güftelerinin mânâlarını biliyor musunuz?

Şemsi Yılmaz Susamış: Hayır.

Mustafa Holat: Çok azını. Ancak, şimdi mensubu bulunduğum toplulukta geçilen âyînlerin sözlerinin Türkçe tercümeleri yaptırılarak bizlere verilmekte, bu suretle anlamlarına vâkıf olmaktayız. Şu ana kadar geçilen 5 âyînin Türkçe tercümeleri elimizde mevcuttur.

Sıtkı Çokünlû: Hayır.

Fahri Özçakıl: Güftelerin anlamı, Türkçe tercüme olarak, fotokopi şeklinde çalışmalarımızda bizlere verilmektedir. Bunları okuyan bir semâzen, o âyîn eşliğinde semâ ettiğinde, güfteyi hatırlayarak semâ eder.

Abdülkadir Dikici: % 100 değil, kısmen âyîn-i şerîflerin sözlerinin anlamını biliyorum.

Nuri Yılmaz: Hayır.

Şahin Şair:¹⁴² Semâ yaparken, usûlün "Düm" sesine ayak uydurarak çark atmaya çalışıyorum. Selâm başlarında usûlün değişmesi, selâmın bittiğinin işâretidir. Her semâzenin iç hareketliliği, semâsına da yansıyor. Eğer pes semâ eden, yâni yavaş dönen (ki makbulü de budur) bir semâzenise, iki veya üç usûlde bir çark atarak, dolayısıyla yine usûl ile birlikte semâ etmiş oluyor. Ben usûl ile semâ etmenin önemini özellikle semâ öğretmeye başladıktan sonra anlamaya başladım. Semâzen, âyîndeki yer değiştirmesi gereken durumlarda usûle tam olarak uymayabilir. Fakat, usûl ile dönmek amaçtır, bu da semâzenin daha az yorulmasını ve semâ'dan daha çok zevk almasını sağlar. Âyînde usûlün kavranması gerekir, bunu el değirmenini çeviren değirmencinin, vücudunu taşın dönüşüne uydurmasının gerekliliği gibi de tanımlayabiliriz, aksi takdirde değirmenci, sadece kol kuvvetiyle taşı çevirecek ve kısa zamanda yorulacaktır.

Teknik olarak semâ'nın vücudun bütün uzuvlarına yüklediği görevler vardır. Baş, hafif sola ve yukarı bakar, kollar yanda, yukarıya kalkık, sol kol omuzları sola çeker, bel sola doğru burkuk olmalıdır, sol ayak (direk) yerden hiç kalkmamacasına yapışık, sağ ayak (çark) dönüş sırasında belli bir ritm ile (ki bu âyînin ritmidir) vücudu çark ettirerek yukarıya kalkar ve iner. İşte semâzenin her çark atışında, yâni kendi etrafında bir tur dönüşünde ayaklarıyla beraber, vücudunun bütün uzuvları da, âyînin usûllerindeki velvele vuruşlarının zahmelerle kudûme her vuruluşunu hisseder ve buna uyum sağlar. Âyîn içerisinde hızlı seyreden Yürük Semâf gibi usûllerde iki veya üç usûlde bir çark atılır ve bu durum, semâzenin genel olarak tiz veya pes dönüşünü engellemez.

¹⁴² 4, 5, 6, 7, 8 ve 9. soruların cevabını birarada vermiştir.

Ben, ilk Mübtedî mukabele'mde, Nâyî Osman Dede'nin Hicâz makamındaki Âyîn-i Şerîfi ile semâ ettim ve uzun müddet böyle devam ettim. Diğer âyînlere göre daha uzun olmasına rağmen, bu âyînin benim için farkı ve önemi çok büyüktür. Hicâz Âyîn'in sözlerini ezbere biliyorum ve kudûm vurarak okuyabiliyorum. Acemaşîrân, Sûz-i Dilârâ, Râst, Pençgâh, Ferahfezâ Âyînlerinde usûl vurabiliyorum. Bunun dışında çok fazla nota bilmememe rağmen ney üfleyebiliyorum ve birçok ilâhîyi ve âyînlerin büyük bir kısmını ezbere çalabiliyorum. Fakat, improvize olarak taksim yapmak istediğimde, bu mutlaka Hicâz makamında oluyor. Hattâ, bir keresinde bir arkadaşım, başka makamlarda taksim yapmamı söylediğinde, buna çaba sarfetmeme rağmen transpoze olarak yine Hicâz makamından çıkamadığımı söyledi.

Âyîn-i şerîflerin Farsça olan güftelerinin anlamını biliyorum, fakat semâ ederken bunu çok fazla düşünmüyorum, çünkü, mûsikî ve ritm daha ön plândadır. Âyînin iyi bir mutrib heyeti tarafından hissedilerek çalınması, özellikle âyînhanların bazı bölümlerde oktava çıkarak okumaları, semâ'nın iyi ve zevkli geçmesini müthiş etkiler. Hattâ ağır icrâ edilen bölümlerinde kollarda ve omuzlarda hissedilen hafif yorgunlukların sanki bir güç tarafından aniden alındığını hissediyorum.

Semâ'yı, ilk başındaki ney taksiminden, Son Yürük Semâf bölümünden sonraki ney taksimine kadar seyreden hoş bir yolculuk olarak tanımlayabilirim. Öyle bir yolculuk ki, durakları ve menzili dışardan hiç belli olmayan, sadece ve sadece âyîne katılan kişilerin içinde olduğu bir yolculuk. Bazıları semâ'da estetik kaygıların çok fazla önemli olmadığını söyler, bu doğrudur, çünkü, bir ibâdet amacıyla yapılan herşey iyidir, hattâ, bir semâzen arkadaşım şu dörtlüğü söylemişti:

Gönül meşk istiyor aşk içinde
Cân ile cânân bahâne bu biçimde
Allah'a varan besteyi duymuş gideriz
Cânımız boş bu bezm-i âlem içinde

Fakat, semâzen ne kadar iyi semâ ederse, seyreden kişilerin neş'e duyması o kadar fazlalır. Çünkü, büyüklerimiz her zaman, sadece dönerek semâ edilmeyeceğini, semâ'yı seyrederek de semâ'nın mümkün olacağını söylerlerdi. Bu sebeple, seyreden kişinin semâ'ya iştirakını kolaylaştırmak için iyi semâ etmek, semâzenin görevidir. Semâhâne'de âyîn sırasında kişiler, neyzenle, kudûmzeniyle, semâzeniyle ve hattâ seyredenleri ile öylesine bir bütünleşme içinde olur ki, âyînin herhangi bir yerinde kudûmzenin coşkuyla vurduğu bir velvele veya neyzenin neş'e içinde bir melodiyi oktavdan üflemesi, oradaki semâzenlerle birlikte herkese tesir eder ve aynı coşkuya karşılık verir.

Engin Kökçü: Bazı âyîn-i şerîflerin bir kısmının anlamını biliyorum. Bunu bilmek, semâ'ya başka bir anlam katabiliyor. Güfteyi ve mânâlarını unuttuğum anlar oluyor, tekrar araştırıyorum.

Ahmet Sami Küçük: Bizde güzel bir uygulama var. Toplulukta geçtiğimiz bütün âyînlerin ehil insanlar tarafından yapılmış tercümeleri herkese dağıtılmaktadır. Dolayısıyla güfteden fazlasıyla haberdarız.

Soru 10) Yeni bestelenecek âyîn-i şerîflerde gelenekten dolayı Mevlânâ'nın kitaplarından alınması gereken Farsça güfteler yerine Türkçe tercümelerinin veya diğer şâirlerin Türkçe şiirlerinin kullanılmasının gerekliliğine inanıyor musunuz?

Şemsi Yılmaz Susamış: Evet, inanıyorum, olması da gerekir. 50 kişiden belki 1 kişi Farsça sözleri anlayabilecekken, sözler Türkçe olsa, bu herkes tarafından anlaşılır.

Mustafa Holat: Hz. Mevlânâ'nın Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî'sindeki mânâları başkalarının tercümelerle verebileceğine inanmadığımdan böyle uygulamaları tasvib etmiyorum. Günüümüz şâirlerinin Türkçe şiirlerinin kullanılmasına da karşıyım.

Sıtkı Çokönlü: Günüümüzde bestelenecek âyinler, sözlerinin anlaşılabilmesi açısından Türkçe güfteli olmalı. Çünkü Farsça bilen ve o güfteleri anlayabilecek kimse pek yok.

Fahri Özçakıl: Âyin güftelerinin mutlaka Mevlânâ'nın eserlerinden alınıp, orjinal hâliyle Farsça olarak kullanılması gerektiğine inanıyorum. Mânâlarının anlaşılması açısından tercümeleri ayrıca verilebilir. Günüümüzdeki şâirlerin tasavvufî şiirleri de hiçbir zaman Mevlânâ'nın eserlerinin yerini tutmaz düşüncesindeyim.

Abdülkadir Dikici: Mevlânâ'nın Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr'lerinin tercümelerinin âyin güftesi olarak kullanılmasına karşıyım. Çünkü, bana göre tercümeler, Mevlânâ'nın anlatmak istediklerini tamamen veremeyebilir. O konuda orjinaline sâdık kalınmalı. Yâni bestekâr, Mevlânâ'nın sözlerini güfte olarak almak istiyorsa, onun Farsça kitaplarına müracaat etmeli. Ancak, günüümüzde yaşayan bazı şâirlerin Türkçe yazdıkları tasavvufî şiirler, âyin güftesi olarak kullanılabilir.

Nuri Yılmaz: Evet. Sözlerin anlaşılabilmesi açısından bu iyi olur diye düşünüyorum.

Şahin Şair: Bence âyin-i şerîfte güftenin Türkçe olup olmamasından çok, bestenin ne kadar güçlü olduğu önemlidir.

Engin Kökçü: Hayır, inanmıyorum. Bu Türkçeye ve öztürkçeye karşı olmamdan kaynaklanmıyor. Bence bu iş, eski âyinlerle devam etmelidir.

Ahmet Sami Küçük: Bunun gerekliliğine inanmıyorum. Mutlaka günüümüzde de çok iyi şâirler var. Ama, Hz. Mevlânâ'nın eserlerinde ifâde edilen hususlar ve ifâde ediliş şekli, günüümüz şâirleri ile mukayese edilemeyecek ölçüde farklı ve güzeldir. Mesnevî ve Dîvân-ı Kebîr'in Türkçe tercümeleri ise hiçbir zaman aslının yerini tutmaz. Bu, ezanın Türkçe okunması gibi birşey olur. Ne okuyan, ne de dinleyen keyif almaz.

Soru 11) Günüümüzde bestelenen âyin-i şerîfler eşliğinde semâ yaptınız mı? Yaptınızsa, semâ açısından size farklı gelen tarafları var mı?

Şemsi Yılmaz Susamış: Evet, Cinuçen Tanrıkorur ve Doğan Ergin'in besteledikleri âyinlerin Konya'daki Mevlânâ törenleri icrâsında semâ yaptım. Ancak, semâ açısından farklı gelen tarafları hatırlamıyorum.

Mustafa Holat: Evet. Ancak, bu âyinlerin rûhâniyeti, eski âyinlerdeki gibi değil.

Sıtkı Çokönlü: Evet. Hayır.

Fahri Özçakıl: Evet. Mutlaka günümüz bestekârları olağanüstü gayret sarfederek, çok güzel eserler meydana getirmişlerdir. Hepsine şükranlarımızı sunarız. Ancak, kıyaslama yapacak olursak; yaşayarak yapılan beste ve iş olsun diye yapılan beste diye ayırım yapılabilir.

Abdülkadir Dikici: Evet. Ancak, semâ açısından mânevî olarak, eski âyinlerin tesiri daha fazladır.

Nuri Yılmaz: Evet. Ancak, günümüzde bestelenen âyinlerin icrâsında eski âyinlerdeki rûhâniyeti bulamıyorum ve hissedemiyorum.

Şahin Şair: Günümüzde bestelenen âyinlerden Ferahnâkaşîrân Âyin-i Şerîfi eşliğinde semâ yaptım. Türk mûsikîsi motiflerinin hepsi güzeldir. Fakat, bazı besteler insanların anılarında yer etmiştir, dolayısıyla benim de en çok sevdiğim âyinler, genelde eski bestelerdir.

Engin Kökçü: Hayır. Cinuçen Tanrıkorur ve bazı bestekârların âyin-i şerîf bestelediğini biliyorum. Yeni âyinlerle hiç semâ etmedim. Besteleyenlere saygı duyuyorum.

Ahmet Sami Küçük: Evet. Eski bestekârlarımızın âyinleri olağanüstü güzel. Gerek beste, gerek güfte, gerekse semâ'ya uygunluğu açısından. Günümüz bestekârlarının âyinleri diğer âyinlerle kıyaslandığında, belki teknik açıdan üstün gibiler ama, Mevlevî âyininin şekilde tam bir ifâdesi olsalar da, mânâda olmaktan çok uzaktalar. Bu nasıl anlatılır bilmiyorum ama, bu yeni âyinler, bir türlü insanı sarmıyor, kucaklamıyor, eserle bütünleşemiyorsunuz.

Soru 12) Hz. Mevlânâ, Mevlevîlik ve semâ'nın geçmişi hakkında bilgiye sahip misiniz?

Şemsi Yılmaz Susamış: Evet, tasavvuf sohbetlerinde bu bilgileri edindim.

Mustafa Holat: Evet.

Sıtkı Çokünlû: Evet.

Fahri Özçakıl: Evet. Zengin bir bilgi birikimine sahip olmasak da, bu konuda, kendimize göre birtakım şeyleri bildiğimize inanıyoruz.

Abdülkadir Dikici: Evet, olmak zorundayız.

Nuri Yılmaz: Kısmen.

Şahin Şair: Hz. Mevlânâ, Mevlevîlik ve semâ'nın geçmişi hakkında bilgiye sahibim, fakat, bunun yeterince olduğu konusunda tereddütteyim. Çünkü, tam biliyorum demek, yanlış bir davranıştır, hele Mevlevîlik âdâbında hiç doğru değildir. Kaldı ki, bu yolda alçakgönüllülük öylesine had safhadadır ki, ben semâzenim demek bile yanlıştır.

Engin Kökçü: Evet. Tasavvufun bütünlüğü ve güzelliği içinde bu bilgilere sahibim. Ama, öyle bir geniş deniz ki bu, her an okuyamaya ve ehil kişilerden öğrenmeye devam etmek gerekir.

Ahmet Sami Küçük: Bütün teferruatlarıyla sahibim. Bugüne kadar Hz. Mevlânâ, Mevlevîlik ve semâ hakkında yazılmış Türkçe eserler kütüphânemde mevcut. Ayrıca bir de Mevlevî müziğine ait nota, sesli,

1989'dan bu yana da görüntülü yayın olmak üzere zengin bir arşive sahibim.

Soru 13) *Semâ'nın başından sonuna kadar bütün bölümlerinin taşıdıkları mânâları biliyor musunuz?*

Şemsi Yılmaz Susamış: Hayır.

Mustafa Holat: Evet.

Sıtkı Çokönlü: Evet.

Fahri Özçakıl: Evet, genelde çoğunluğunu bilmekteyiz.

Abdülkadir Dikici: Tamamen değil, ancak, sürekli öğrenme durumundayız.

Nuri Yılmaz: Evet.

Şahin Şair: Evet.

Engin Kökçü: Biliyorum, eğer isterseniz böyle bir soruyu ayrıca cevaplayabilirim.

Ahmet Sami Küçük: Her semâzen arkadaşımız, yaptığı işle ilgili gerekli bilgilerle mücehhezdir.

Soru 14) *Mevlevîlik, semâ ve âyîn-i şerîfler konusunda daha kapsamlı ve derin bilgiye sahip olmak ihtiyacını hissediyor musunuz? Gönlünüz böyle bir eğitim almak arzusu taşıyor mu?*

Şemsi Yılmaz Susamış: Evet, tabî ki bu sonsuz arzumuzdur.

Mustafa Holat: Hz. Mevlânâ'nın semâ ve âyîn hakkında değişik yönlerde yorumları var. Bunu sadece bir, iki noktada bağlamak, sabitleştirmek durumunda değiliz. Mevlânâ "Eğer semâ hissedilmezse haramdır" demiştir. Semâ'nın tarifi zaman zaman değişmektedir. Bu, kişinin anlayabildiği ölçüdeki yoruma göredir. Hz. Mevlânâ da semâ; avam, havas ve âşıklara göre çeşitli şekillerde tarif etmiştir. Şerh edenler de aynı kanaattedir. Sofilere göre bunlardan farklı tarifler de vardır. Bunların her türlüünü öğrenmek ve araştırmak arzusundayım. Böyle bir eğitim çok yararlı olur.

Sıtkı Çokönlü: Evet. Böyle bir eğitim almak bizim için çok önemli ve faydalıdır.

Fahri Özçakıl: Evet. Hz. Mevlânâ, Mevlevîlik ve semâ hakkında uzman kimselerin bilgi ve görüşlerine her zaman için muhtacız. İyi bir semâzen olabilmek için bu tür bilgilerin verilmesine taraftarız. Bu iş için zaman ve zemin mevcut ama, bir önder çıkarak, eğitim için imkân sağlamalı.

Abdülkadir Dikici: Evet, şahsî olarak bu konudaki çalışmalarımı sürdürüyorum.

Nuri Yılmaz: Evet. Fakat böyle bir eğitimi verebilecek kişileri bulabilmek çok zor.

Şahin Şair: İnsanların her zaman bilgiye ihtiyacı vardır.

Engin Kökçü: Belirtilen konularda epeyce kitabım var. Özellikle Abdülbâki Gölpınarlı'nın eserlerinden yararlandım. Gönümde, böyle bir eğitimi şu anda alma ihtiyacı duymuyorum, çünkü, kendi çabalarım ile konuyu ciddi olarak inceledim ve hâlen de incelemeye devam ediyorum. Ancak, âyîn-i şeriflerin müzik yapıları hakkında geniş bilgiye sahip olmak için yeterli zamanım olmuyor.

Ahmet Sami Küçük: Mutlaka. Bu konuda ehil insanlar tarafından verilecek her türlü eğitime maddî, mânevî muhtacız ve de hazırız.

Soru 15) Günümüzde çeşitli grupların yaptıkları semâ gösterileri sizce asıl amacına uygun mu? Değilse önerileriniz?

Şemsi Yılmaz Susamış: Hayır, hepsi değil. Meselâ, kız-erkek birarada semâ yapamaz. Ama, İstanbul'da bunu uygulayan bir grup var. Bunu esefle, lânetle ve üzüntüyle karşıyorum. Bu tip uygulamalar Mevlevî usûl ve âdâbına tamamen aykırıdır.

Mustafa Holat: Bazı grupların semâ'ı aynen tatbik ettiklerini görmekten gurur duyuyorum. Ama, bunu dejenere edenlere ve sadece maddî platformda kullanan gruplara da kızıyorum. Bunların yaptıkları semâ, amacına uygun değildir. Tekke ve zâviyelerin insanları hakikate ve Allah'a ulaştırma gayesi için kurulduğunu düşünerek, kuruluş amacına göre yaşanmasını arzu ediyorum.

Sıtkı Çokönlü: Bazı grupların yaptıkları semâ, asıl amacına uygun değil. Semâ, mutlaka aslına uygun olarak yapılmalı. Bu konuların denetlenmesi ve bazı kısıtlamalar getirilmesi lâzım.

Fahri Özçakıl: Günümüzde yapılan semâ gösterilerini âdâb ve erkâna riayet edildiği müddetçe herkes yapabilir. Ancak, suistimal edilerek, ticarî maksatla ve şöhret amacıyla yapılan semâ gösterilerine kesinlikle karşı olduğumuzu belirtmek isterim.

Abdülkadir Dikici: Semâ'nın amacına uygun olanları tasvib ediyorum. İşin folklorik ve gösteri olarak, hele hele, kızlı-erkekli karma grupla semâ yapılması Mevlevîlik rûhuna terstir. Ama, bu konuda gruplara müdahale etme veya mâni olma yetkisine sahip değiliz, bu durumda değiliz. Ama, bu, Kültür Bakanlığımız tarafından takip edilip, disipline sokulabilir.

Nuri Yılmaz: Maalesef bazı grupların semâ gösterileri asıl amacına uygun değil. Hanımlarla erkeklerin birarada semâ yapmaları uygun değildir. Ticarî amaçlarla, asıl amacından uzak uygulamalar yapılmaktadır. Bunları doğru bulmuyoruz. Bu grupların denetlenmesi lâzım.

Şahin Şair: Günümüzde çeşitli grupların yaptıkları semâ'ların amacına uygun olup olmadığı konusunda tereddüttüyüm. Çünkü, kültürel ve geleneksel değerlerimizin büyük bir bölümü maalesef çeşitli popülarite ve folklorik kaygılar yüzünden dejenere olmuştur. Bu değerler ancak, aslına uygun olarak yapıldığı zaman korunabilir. Maalesef semâ'nın bir show atmosferine dönüştürülmesi gibi bir eğilim vardır. Semâzen ve mutrib, Mevlevîliği bir yaşam biçimi olarak seçmek zorundadır. Hele günümüzde Dostluğa, Kardeşliğe, Sevgiye ve Hoşgörüye o kadar muhtaç olunan bir dönemde, insanların Hz. Mevlânâ'nın fikirlerine, düşüncelerine ve öğütlerine büyük ihtiyacı vardır. Mevlevî âyînî gibi Türk müziğinin en

büyük ve en değerli formu ile semâ'nın basitleştirilerek ve yanlış yollara saptırılarak harcanmasını çok yanlış olarak yorumluyorum. Hele 700 senelik bir geleneğin günümüze ulaştırdığı değerlerinin popülarite uğruna devrim yaptım diye değiştirilmesi ve saptırılması çok yanlıştır.

Galata Mevlevîhânesi'nin yanısıra gayet acıdır ki, spor salonları gibi mekânlarda da âyîn yapılmaktadır. Göntül ister ki, daha çok kişiye hitap eden ve sadece bu amaçla binalar yapılsın. Yurt dışında Avrupa ve Amerika'da birçok yerde âyîn yaptık. Bu semâ'larda yanlış şeyler yapılmasının her zaman kaygısını yaşıyorum. Bu semâ'lardaki amacımız, Hz. Mevlânâ düşüncesinin ve fikirlerinin parfümünü uzak ülkelerin insanların kalplerine götürmektir. Fakat, bunu yapan grupların ehil kişilerden olması ve Hz. Mevlânâ'nın "Kan denizlerinde dolaşacaksın, eteklerine kan lekesi bulaşmayacak" öğüdüne hiç unutmadan örnek bir Mevlevî olabilecek kişilerden seçilmesi gerekir.

Engin Kökçü: Günümüzde çeşitli grupların yaptıkları semâ'lar (gösterileri?...) asıl amacına uygun mu?, sorusu güç bir soru. Çünkü; insanın içindekini, içinden geçenleri bilemezsiniz ki. Adam gösteri yapıyor deriz, ama ne mâlûm gerçek bir aşkla dönmediği.... Fakat, çeşitli semâ gruplarının olması doğaldır. Çünkü, eskiden de Mevlevîhânelere vardı: Galata, Eyüp, Bahariye... gibi. Kanımca, günümüzdeki semâ'ların çoğu amacına uygun yapılmıyor. Son zamanlarda yaşanan bir takım olumsuz görüntüler de bunu ortaya koydu. Önerim ve özlemim gerçekten bu işi bilen "Edeb ya Hû!" ilkesini benimsemiş erlere bu meydanın ihtiyacı var. İnsanların büyük bir zevkle seyrettikleri semâzenlerle (maalesef) yaptığım konuşmalarda, hangi âyîn-i şerîfle semâ ettiğinden bile bîhaber olduğuna çok şahit oldum. Bu da beni üzdü. Önerim, gruplarda bu eksikliklerin postnişin tarafından tesbit edilmesi ve hiç olmazsa Mevlevî âdâb ve erkânını onlara mutlaka aşılacak gerekliliğidir. Çünkü, bir "hâl" olan tasavvufu kimseye zorla öğretemezsiniz. Kimisi kudûmden gelen sesi duymaz, Hz. Pîr de der ki,

Kamış kuru, deri kuru, bakır kâseye gerilen deri kuru
Öyleyse bu dost dost sesi nereden geliyor?

Ahmet Sami Küçük: Günümüzde birçok grup, semâ gösterisi yapmaktadır. Ancak, biz de dâhil olmak üzere, yapılan semâ gösterileri, şekilde semâ gibi olsalar da, aslından ve mânevîyatından çok uzaktadır. Bu işi yapan bütün cânlara hâlisâne bir tavsiyemiz var. Mümkün olduğunca usûle ve âdâba riâyet edelim.

Soru 16) Mevlevî semâi'nin geleceği hakkındaki görüşleriniz?

Şemsi Yılmaz Susamış: Bugüne kadar gelebilen semâ gösterileri, mutlaka gelecekte de devam edecektir.

Mustafa Holat: Mevlevî semâi'nin gelecekte de devam edeceğine inanıyorum. Tek korkum ve endişem bu usûl ve âdâblara başka şeylerin eklenerek dejenere edilmesi.

Sıtkı Çokünlü: Mevlevî semâi'nin bugün olduğu gibi gelecekte de devam edeceğine bütün kalbimle inanıyorum.

Fahri Özçakıl: Mutlaka, bugüne kadar geldiği gibi, bugünden sonra da devam edecektir. Ancak, usûl ve âdâba aykırı olan yeni yeni uygulamalar çıkacaktır. Temennimiz, aslına rücû etmesidir.

Abdülkadir Dikici: Bu konuda gençlerde ilgi fazlasıyla var. İnşallah ileride Mevlevîliğin özüne daha da uygun olarak semâ icrâ edilecektir. Bu uygulamanın devam edeceğine inanıyorum.

Nuri Yılmaz: Bugün yapılmakta olan semâ gösterileri, gelecekte de bana göre devam edecektir.

Şahin Şair: Bu bir ağaçtır. Hiçbir zaman bitmez. Zaman zaman bitti gibi görünse de, yanlarından çıkan dallarla yeniden yeşererek, ağaç olup, devam eder.

Engin Kökçü: Yukarıdaki sorunun cevabında ele almaya çalıştığım gibi; tek özlemimiz daha bilinçli, ne yaptığımızı bilen “gösteri Mevlevîliği”nden uzak, âdâb ve erkân bilen insanların ağırlık kazandığı gruplarla bu meydanın dolması niyâzımdır.

Yüzyıllar öncesinden devam ederek, bugüne kadar gelen semâ’nın, bundan sonra da devam edeceğine inanıyorum.

Ahmet Sami Küçük: Bugün Hz. Mevlânâ ve Mevlevîlik adına yapılan çok yanlış şeyler de var, doğru şeyler de. İnşallah önümüzdeki günler daha iyi şeylere gebe dir.

6.3.2. Değerlendirme

Anket uygulanan semâzenlere yöneltilen 16 soruya verilen cevaplardan tesbit edilen ortak ve farklı görüşler aşağıda belirtilmiştir:

- 1) İlk soru, semâzenlerin konuyla ilgili şahsî faaliyetleri hakkındadır.
- 2) Türk mûsikîsi usûlleri ve özellikle Mevlevî âyînlerinde kullanılan usûller hakkında bilginiz var mı?, sorusuna verilen cevaplarda; Şahin Şair, Engin Kökçü ve Ahmet Sami Küçük bu konuda eğitim gördüklerini; Abdülkadir Dikici teknik olarak değilse de kulak olarak Türk mûsikîsi ve usûllerine âşînâ olduğunu; Fahri Özçakıl kendi isteği ve merakıyla bu konuda bazı bilgileri edinmeye gayret ettiğini; diğer semâzenler ise, Türk mûsikîsi usûlleri hakkında bilgi sahibi olmadıklarını ifâde etmişlerdir.
- 3) Sultan Veled Devri yürüyüşünde adımlarınızı neye göre düzenliyorsunuz? Bu yürüyüşte size eşlik eden Peşrevde kullanılan usûlü dikkate alıyor musunuz?, sorularına verilen cevaplarda ortak görüş; Sultan Veled Devri yürüyüşünde adımların Peşrevin ritmine göre ve en öndeki postnişinin yürüyüşünü takip ederek düzenlenmekte olduğu ve sağ adımla başlattıkları yürüyüşlerinde içlerinden sürekli İsm-i Celâl çekerek (yâni Allah diyerek), bir yandan da ritm sazların vurdukları ritmi dinleyerek bir düzen ve âhenk içinde yürüdükleri şeklindedir. Mustafa Holat; post önünde selâmlaşmada baş kesen semâzenlerin yürüyüş âhengi o an için bozulursa da, hemen akabinde âhengi tekrar yakalayarak ritm içinde yürüyüşe devam ettiklerini belirtmiştir.

- 4) Semâ yaparken, âyîn-i şerîflerin selâmlarında kullanılan ve her selâmda değişen usûller sizin için önem taşıyor mu? Çarklarınızı neye göre atıyorsunuz?, sorularına verilen cevaplarda Şemsi Yılmaz Susamış, Sıtkı Çokünlü, Nuri Yılmaz ve Abdülkadir Dikici çarkların usûllere göre atılmadığını ifade etmişlerdir. Çokünlü, semâzenlerin tennûrelerini rahatça açıp, dönüşlerini rahatça sağlayabilecekleri kendi dönüş hızlarına; Yılmaz ise, rûh hâllerine göre aynı bölümde bazıları yavaş, bazıları hızlı olmak üzere farklı semâ ettiklerini belirtmişlerdir. Fahri Özçakıl da; aynı selâmda semâzenlerin farklı ritimde semâ etmelerini tamamen rûh hâllerine bağlı olarak açıklamakta, ancak usûl içinden bir ritim yakalanarak çarkların ona göre uydurulup bazan bir usûlde bir çark, bazan iki, hattâ üç usûlde bir çark atılabileceğini ifade etmektedir. Mustafa Holat'a göre; kudûmlerin vurdukları usûllerin dinlenilip bir ritim yakalanarak, buna göre semâ edilmeye çalışılsa da, semâzenlerin içlerinde hissettikleri ritmi ayaklarına uygulamaları her zaman mümkün olmayabilir.

Şahin Şair, Engin Kökçü ve Ahmet Sami Küçük; semâ yaparken âyîn-i şerîflerin her selâmında değişen usûllerin önem taşıdığı, çarkların usûllere göre atıldığı görüşündedirler. Şair; semâ yaparken usûlün "Düm" sesine ayak uydurarak çark atmaya çalıştığını, usûl ile dönmenin semâzenin daha az yorulmasını ve semâ'dan daha çok zevk almasını sağladığını, iki veya üç usûlde bir çark atılsa da yine usûl ile birlikte semâ edilmiş olduğunu, semâzenin her çark atışında ayaklarıyla birlikte vücudunun bütün uzuvlarının da âyîndeki usûllerin velveleli vuruluşlarını hissedip buna uyum sağladığını ifade etmiştir. Engin Kökçü'ye göre; âyîn esnasında kudûm vuruluşları semâzenin çark atışına yön vermektedir. Kudûmün her "Düm" sesinde çarkını aynı yere, aynı rahatlıkla atan semâzen "usta semâzen" dir.

- 5) Âyîn-i şerîf icrâsında usûl değişikliklerini hissedebiliyor musunuz? Değişen usûller semâ'nızı etkiliyor mu?, sorularına verilen cevaplarda; Şemsi Yılmaz Susamış, Mustafa Holat, Sıtkı Çokünlü ve Abdülkadir Dikici âyîn icrâsında değişen usûllerin semâ'yı sadece müziğin hızına göre etkilediğini ifade etmişlerdir. Nuri Yılmaz, hissettiği usûl değişikliklerinin semâ'yı etkilemediği görüşündedir.

Şahin Şair, usûl ile semâ etmenin önemini vurgulamıştır. Engin Kökçü, usûl değişikliklerinden etkilendiğini, ancak; makbul olan semâ'nın pes, yâni ağır semâ etmek olduğunu, usûle uymadan fırıl fırıl dönmenin hem semâzeni hem seyreden yordugunu ifade etmiştir. Fahri Özçakıl; âyînlerde usûl değişikliklerini hissettiğini, usûl değiştiğinde ritmin de değiştiğini ve bu durumda çarkın bu yeni ritme göre ayarlandığını belirtmiştir. Ahmet Sami Küçük'e göre; işin esâsına vâkıf olan semâzen, usûl değişikliklerini fazlasıyla hisseder ve bu hissediş semâ'sında gösterir.

- 6) Selâmların bittiğini nasıl anlıyorsunuz?, sorusuna verilen cevapların çoğunda ortak görüş; âyîn esnasında usûllerin değişmesinden selâmların bittiğinin anlaşıldığı şeklindedir. Bu görüşe katılan Ahmet Sami Küçük; ardarda üç usûlün kullanıldığı 3. Selâmda usûlden usûle geçiş hızlanarak yapıldığı için, yine usûl başlarının farkına varıldığını belirtmiştir. Şemsi Yılmaz Susamış, Abdülkadir Dikici ve Nuri Yılmaz selâmların bittiğini müziğin icrâsından; Engin Kökçü ise, âyînin yavaşlamasından anladıklarını ifade etmişlerdir.
- 7) Semâ yaparken, âyîn-i şerîflerin bölümlerindeki farklı tempolara siz de aynen uyuyor musunuz?, sorusuna verilen cevapların çoğunda ortak görüş; semâ esnasında âyîn-i şerîflerdeki farklı tempolara aynen uyulduğu şeklindedir.

Mustafa Holat'a göre; müziğin temposu semâ'nın gidişini etkiler. Ancak, bu tempoya aynen uyma mecburiyeti yoktur. Semâzen, semâ'daki rûh hâline göre müziğin temposu hızlansa bile ağır semâ edebilir. Engin Kökçü de semâ'nın bir hâl olduğu, bu nedenle selâmlarda müziğin farklı tempolarının semâzeni aynı ölçüde etkilemeyebileceği, güzel olanın ritme uygun semâ etmek olduğu görüşündedir.

- 8) Semâ esnasında dinlediğiniz âyîn-i şerîf sizi etkiliyor mu? Etkiliyorsa ne ölçüde? sorularına verilen cevaplarda ortak görüş; âyîn-i şerîf icrâsının semâzeni çok etkilediğidir.

Şemsi Yılmaz Susamış, müziğin temposunun semâzeni coşturduğunu; Mustafa Holat, âyîn coşkulu bir şekilde icrâ edilirse semâzenin bundan etkileneceğini; Sıtkı Çokünlü, âyînin müzik ve ritm; Abdülkadir Dikici, icrâ, âhenk ve tempo yönüyle etkili olduğunu ifade etmişlerdir. Fahri Özçakıl; zayıf icrânın semâzende olumsuz etki yaparken, zengin enstrüman eşliğinde ve iyi icrâ sonunda semâzenin de semâ'nın doyumuna ulaşacağı görüşündedir. Nuri Yılmaz'a göre de; âyînin icrâsı, semâzenin rûh hâlini ve semâ'sını doğrudan etkiler. İyi âyîn icrâsı, semâzende arzulu ve coşkulu semâ yapma isteği uyandırır. Şahin Şair; âyînin iyi bir mutrıb heyeti tarafından hissedilerek çalınması, özellikle âyînhanların bazı bölümlerde oktava çıkarak okumalarının semâ'nın iyi ve zevkli geçmesini sağlayacağını ifade etmiştir. Engin Kökçü'ye göre; semâzen, eğer mûsikîden biraz nasibini almış ise, o güzel nağmelerden etkilenecek tennûresini daha güzel açıp daha güzel semâ edebilir.

- 9) Semâ yaparken size eşlik eden âyîn-i şerîflerin Farsça olan güftelerinin mânâlarını biliyor musunuz?, sorusuna Şemsi Yılmaz Susamış, Sıtkı Çokünlü ve Nuri Yılmaz "Hayır"; Abdülkadir Dikici, "Kısmen" cevabını vermişlerdir. Mustafa Holat, Fahri Özçakıl ve Ahmet Sami Küçük; mensubu oldukları toplulukta geçilen âyînlerin sözlerinin Türkçe tercümelerinin kendilerine de verildiği için icrâ edilen âyînlerin mânâlarına vâkıf olduklarını ifade etmişlerdir. Şahin Şair; âyîn-i şerîflerin güftelerinin anlamlarını bildiğini, fakat semâ ederken bunu çok fazla

düşünmediğini, çünkü, mûsikî ve ritmin daha ön plânda olduğunu belirtmiştir. Bazı âyîn-i şerîf güftelerinin bir kısmının anlamlarını bildiğini ifâde eden Engin Kökçü'ye göre; âyîn güftesinin mânâsının bilinmesi semâ'ya başka bir anlam katar.

- 10) Yeni bestelenecek âyîn-i şerîflerde gelenekten dolayı Mevlânâ'nın kitaplarından alınması gereken Farsça güfteler yerine Türkçe tercümelerinin veya diğer şâirlerin Türkçe şiirlerinin kullanılmasının gerekliliğine inanıyor musunuz?, sorusuna verilen cevaplarda Mustafa Holat, Fahri Özçakıl, Engin Kökçü ve Ahmet Sami Küçük; âyîn-i şerîf güftelerinin mutlaka Hz. Mevlânâ'nın Dîvân-ı Kebîr ve Mesnevî'sinden orjinal hâliyle yâni Farsça olarak alınması gerektiğini, diğer şâirlerin Türkçe şiirlerinin kullanılmasına da karşı olduklarını ifâde etmişlerdir.

Abdülkadir Dikici; Mevlânâ'nın sözlerinin âyîn güftesi olarak kullanılması hâlinde orjinaline sâdik kalınarak onun Farsça kitaplarına müracaat edilmesi, ancak; günümüz şâirlerinin yazdıkları Türkçe tasavvufî şiirlerin âyîn güftesi olarak kullanılabileceği görüşündedir.

Şemsi Yılmaz Susamış, Sıtkı Çokünlü ve Nuri Yılmaz; sözlerinin anlaşılabilmesi açısından âyîn güftelerinin Türkçe olması gerektiğini ifâde etmişlerdir. Şahin Şair'e göre ise; âyîn-i şerîfte güftenin Türkçe olup olmamasından çok bestenin ne kadar güçlü olduğu önemlidir.

- 11) Günümüzde bestelenen âyîn-i şerîfler eşliğinde semâ yaptınız mı? Yaptınızsa, semâ açısından size farklı gelen tarafları var mı? sorularına verilen cevaplarda Engin Kökçü haricinde bütün semâzenler günümüzde bestelenen âyîn-i şerîfler eşliğinde semâ yaptıklarını ifâde etmişlerdir.

Mustafa Holat ve Nuri Yılmaz'a göre; yeni bestelenen âyînlerde, eski âyînlerdeki rûhâniyet hissedilememektedir. Fahri Özçakıl, eski âyînler yaşanarak bestelendiklerinden farklı olduklarını; Abdülkadir Dikici, mânevî olarak eski âyînlerin tesirlerinin daha fazla olduğunu; Şahin Şair, bazı besteler insanların anılarında yer ettiği için en çok eski âyînleri sevdiğini ifâde etmişlerdir. Ahmet Sami Küçük; gerek beste, gerek güfte, gerekse semâ'ya uygunluğu açısından eski bestekârlarımızın âyînlerinin olağanüstü güzel olduklarını, günümüzde bestelenen âyînlerin belki teknik açıdan üstün gibi görünüp Mevlevî âyîninin şekilde tam bir ifâdesi olsalar da mânâ yönüyle çok uzak olduklarını, bu yeni âyînlerin insanı kucaklamadığını ve eserle bütünleşilemediğini belirtmiştir. Sıtkı Çokünlü'ye göre ise; günümüz âyînlerinin semâ açısından farklı gelen tarafı yoktur.

- 12) Hz. Mevlânâ, Mevlevîlik ve semâ'nın geçmişi hakkında bilgiye sahip misiniz?, sorusuna verilen cevaplarda semâzenler, bu konuda bilgi sahibi olduklarını ifâde etmişlerdir.

- 13) Semâ'nın başından sonuna kadar bütün bölümlerinin taşıdıkları mânâları biliyor musunuz?, sorusuna semâzenlerin çoğu "Evet"; Şemsi Yılmaz Susamış "Hayır" cevaplarını vermişlerdir. Fahri Özçakıl, semâ bölümlerinin mânâlarının genelde çoğunu bildiğini; Abdülkadir Dikici, tamamını bilmediğini, ancak sürekli öğrenme durumunda olduklarını ifade etmişlerdir.
- 14) Mevlevîlik, semâ ve âyîn-i şerîfler konusunda daha kapsamlı ve derin bilgiye sahip olmak ihtiyacını hissediyor musunuz?, Gönülünüz böyle bir eğitim almak arzusu taşıyor mu?, sorularına verilen cevaplarda semâzenler; bu konularda daha geniş ve derin bilgiye sahip olmak ihtiyacını hissettiklerini, istekli ve muhtaç oldukları böyle bir eğitimin ehil insanlar tarafından verilmesinin çok önemli ve faydalı olacağını ifade etmişlerdir. Fahri Özçakıl, bu iş için zaman ve zeminin mevcut olduğu, ama bir önderin çıkarak eğitim için imkân sağlaması gerektiği; Nuri Yılmaz ise, böyle bir eğitimi verebilecek kişileri bulabilmenin çok zor olduğu görüşündedirler. Abdülkadir Dikici ve Engin Kökçü; şahsî olarak bu konudaki çalışmalarını sürdürdüklerini ifade etmişlerdir.
- 15) Günümüzde çeşitli grupların yaptıkları semâ gösterileri sizce asıl amacına uygun mu? Değil ise önerileriniz?, sorularına verilen cevaplarda ortak görüş; günümüzde bazı grupların yaptıkları semâ gösterilerinin asıl amacına uygun olmadığı şeklindedir.

Şemsi Yılmaz Susamış, Abdülkadir Dikici ve Nuri Yılmaz, kız-erkek birarada semâ yapılmasının Mevlevî usûl ve âdâbına tamamen aykırı olduğunu ifade etmişlerdir. Mustafa Holat; bazı grupların semâ'yı dejenere ederek, sadece maddî platformda kullandıklarını, tekke ve zâviyelerin insanları hakikate ve Allah'a ulaştırmak gayesi için kurulduğunu düşünüp, kuruluş amacına göre yaşanmasını arzu ettiğini belirtmiştir. Fahri Özçakıl; suistimâl edilerek, ticarî maksatla ve şöhrat amacıyla yapılan semâ gösterilerine karşı olduklarını ifade etmiştir. Şahin Şair; günümüzde kültürel ve geleneksel değerlerimizin büyük bir bölümünün çeşitli popülarite ve folklorik kaygılar yüzünden dejenere olduğunu, semâ'nın da bir şov atmosferine dönüştürülmesi gibi bir eğilim bulunduğunu, kültür değerlerimizin ancak aslına uygun olarak yapıldığı zaman korunabileceğini ve bunu yapacak grupların ehil ve örnek Mevlevî olabilecek kişilerden seçilmesi gerektiğini belirtmiştir. Engin Kökçü; bu işi bilen ve "Edeb ya Hû" ilkesini benimsemiş kişilere ihtiyaç olduğu ve semâ gruplarındaki kişilere Mevlevî edeb ve erkânının aşılması gerektiği görüşündedir. Ahmet Sami Küçük'e göre; günümüzde yapılan semâ gösterileri şekilde semâ gibi olsalar da, aslından ve mâneviyatından çok uzaktırlar. Bu konuda mümkün olduğunca usûle ve âdâba riâyet edilmelidir. Sıtkı Çokünlü, Abdülkadir Dikici ve Nuri Yılmaz; semâ gruplarının denetlenerek disipline edilmesi ve bazı kısıtlamalar getirilmesi görüşündedirler.

- 16- Mevlevî semâî'nın geleceği hakkındaki görüşleriniz?, sorusuna verilen cevaplarda ortak görüş; bugüne kadar gelebilen semâ gösterilerinin mutlaka gelecekte de devam edeceği şeklindedir. Mustafa Holat'ın bu konuda tek korku ve endişesi, bu usûl ve âdâblara başka şeylerin eklenerek dejenere edilmesidir. Fahri Özçakıl da usûl ve âdâba aykırı olan yeni uygulamaların çıkacağını, temennisinin aslına rücû etmesi olduğunu ifade etmiştir. Abdülkadir Dikici; bu konularda gençlerde ilginin fazlasıyla mevcut olduğunu, ilerde Mevlevîliğin özüne daha da uygun olarak semâ icrâ edileceği inancını taşıdığını belirtmiştir. Şahin Şair'e göre; bu, hiçbir zaman bitmeyecek bir ağaçtır. Zaman zaman bitti gibi görünse de yanlarından çıkan dallarla yeniden yeşererek, ağaç olup devam eder. Engin Kökçü; daha bilinçli, gösteri Mevlevîliğinden uzak, âdâb ve erkân bilen insanların ağırlık kazandığı gruplarla bu meydanın dolması dileğinde bulunmuştur. Bugün Hz. Mevlânâ ve Mevlevîlik adına çok yanlış şeyler yanında, doğru şeylerin de yapıldığını ifade eden Ahmet Sami Küçük; önümüzdeki günlerin daha iyi şeyler getireceğini ümit etmektedir.



SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Âyîn-i şerîfler, yüzyıllar boyu süren Mevlevî dergâh hayatının en önemli fonksiyonlarından olan “mukabele” de semâ’ya eşlik etmek sûretiyle varlıklarını sürdürmüşlerdir. Semâ ve âyîn-i şerîfler arasındaki ilişkiler içiçe, birbirini tamamlar nitelikte bir bütün oluşturmaktadır.

Beste-i Kadîmlerin örnek alınmasıyla zaman içinde belli kalıplara oturtularak, klâsik bir form hüviyeti kazanan âyîn-i şerîflerin bölümlerinde belirli usûller kullanılması ve diğer karakteristik özellikler gibi bu uygulamanın da gelenek hâlini alması semâ ile yakından ilgilidir. Peşrevden Son Yürük Semâ’ye kadar âyînlerin bölümlerinde kullanılan bütün usûller, güftelerin vezinleri de gözönünde tutulmak sûretiyle, semâ’nın seyri ve taşıdığı tasavvufî mânâlar düşünülerek seçilmiş ve sıralanmıştır.

Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesinin vurulduğu Peşrev, Sultan Veled Devrine eşlik etmektedir. Ankete katılanların çoğunun da ifâde ettikleri gibi; bu devirde en öndeki postnişinin sağ ayakla başlattığı adımları da takip edilmek sûretiyle, Peşrevin ritmi dinlenilerek ve o ritme göre bir düzen ve âhenk içinde yürünmektedir. Günümüzde yapılan semâ gösterilerinin izlenmesinde; bu yürüyüşün gelişigüzel değil, bir disiplin içinde ve tamamen Peşrevin ritmine uyum sağlanarak düzenlendiği çok açık bir şekilde görülmektedir. Bu da Muzaaf Devr-i Kebîr velvelesinin bu yürüyüş için son derece uygun olduğunu göstermektedir.

Âyîn-i şerîflerde kullanılan usûllerin seçimi ve sıralanışının yanısıra, 3. Selâmların Yürük Semâî bölümlerinde ritmin tadrîcen hızlanması, bu bölümün sonuna doğru mısralara zaman zaman son “Tek” lerden girilmesi, Son Yürük Semâî bölümünün tekrarlanarak çalınışında sür’atin daha da arttırılması gibi karakteristik nitelikteki uygulamalar da yine semâ bölümlerinin taşıdıkları tasavvufî mânâlar ve semâ’nın seyri ile ilgilidir.

Semâ'da Fenâfillah mertebesine erişmenin, yâni Allah'ta yok olmanın hedeflendiği 3. Selâmın son bölümü olan Yürük Semâî bölümünde, usûlün temposunun tadrîcen hızlanması ve selâm sonlarına doğru bazı beyitlerde son “Tek”lerden giriş, söz ve mûsikî unsurlarıyla birlikte coşku ve heyecanı daha da arttırarak, bu selâmın amacına hizmet etmekte, hedefe varılmayı kolaylaştırmaktadır. Mânevî duyguların ve zevkin, coşku ve heyecanın doruğa ulaştığı bu bölümden sonra birdenbire çok ağır icrâ edilen Ağır Evfer usûlüyle geçilen 4. Selâmda bir rehâvet ve huzur hissedilmektedir. Yürük Semâî ve Ağır Evfer, bu bölümlerin mânâlarına ve uygulanış tarzlarına çok uygun usûllerdir.

4. Selâmdan sonra gelen ve coşkulu bir neş'enin hâkim olduğu Son Peşrev ve Son Yürük Semâî bölümleri, yürükçe icrâ edilir. Son Peşrev'in aslî usûlü ne olursa olsun mutlaka Düyek usûlü velvelesinin vurulması artık semâ'nın sonuna yaklaşılmış olduğundan bitiş hissini de verebilmek içindir. Düyek usûlü, insanda tempolu hareket etme duygusu uyandıran zikir usûllerinin başında geldiği için bu bölümde özellikle tercih edilmiştir. Son Yürük Semâî bölümünde melodinin tekrarında daha hızlı çalınması da semâ'nın sonuna gelinmiş olunması ile ilgilidir.

İncelememizde; âyîn-i şerîflerin 2. ve 4. Selâmlarında kullanılan Ağır Evfer usûlüyle arûz vezni arasında münâsebet bulunduğu ortaya konulmuştur. 3. Selâmların mısraları son “Tek”lerden giren Yürük Semâî bölümünde yine usûl ile arûz vezni arasında münâsebet görülmüş olup, ancak bu uygulamanın vezinden kaynaklanan bir mecburiyet olmadığı sonucuna varılmıştır. 3. Selâmın taşıdığı mânâyâ uygun olarak, müziğin ve semâ'nın temposunun giderek arttığı bu bölümde heyecan ve coşkunun daha da artmasına yardımcı olmak için yapılan bu uygulama gelenek hâlini almıştır.

Günümüzde yapılan semâ gösterilerinin izlenmesinde; semâzenlerin âyîn-i şerîflerde kullanılan bütün usûllere tam mânâsıyla uygunluk sağlamadan semâ ettikleri görülmektedir. Zaman zaman bazı ritimler yakalansa da, bu ritimle uzun süre semâ edilmemektedir. Ancak bazı semâzenler, özellikle âyînlerin Yürük Semâî ve Düyek usûllerinin kullanıldığı bölümlerde, bu usûllerin ritmine uygun olarak bir usûlde bir veya iki usûlde bir çark atmaktadırlar. Yine bazı semâzenlerin âyîn-i şerîf icrâsında çarklarının usûllerle tam bir uygunluğu şeklinde olmamakla birlikte, müziğin ritmi ve temposuna göre âhenkli semâ ettikleri görülmektedir. Yürük Semâî

ve Düyek us lleriyle tam uygunluk sağlayarak, diğer us llerle de  henkli sem  edebilen sem zenlerle görüşmelerde; kısmen de olsa müzik eğitimi almış oldukları anlaşılmıştır.

Anket yapılan sem zenler, çarkların us llere ve müziğin temposuna uygunluğu konusunda farklı görüşlere sahiptirler. Fakat,  y n-i şer flerde kullanılan us llerin sem  bölümlerinin m n larına, seyrine ve güftelerin veznine göre seçilip belirlenmiş olması ve eskiden, sem  etmeyi bilmeyenlerin mutrıb heyetine alınmadığı gerçeği de gözönünde tutulduğunda  y n us lleri ile sem  arasında çok yakın bir ilişki olması ve sem zenlerin ritme uygun olarak sem  etmeleri gerektiği düşünülmektedir. Ancak, ritme uygun olarak sem  etmekten, us l n darblarıyla sem zenin çarklarının çakışması anlaşılmamalıdır. Halk oyunları ve balede olduğu gibi müziğin ritmi ile ayak hareketleri arasında tam bir uyumu ve ritmin belirli yerlerinde belirli ayak hareketlerinin yapılması şeklinde bir uygulamayı sem zenler ve bir sem  topluluğu için düşünmek, sem 'nın din -tasavvufi yönünü ve Mevlev lerin bir ib det şekli olduğunu gözardı etmek demektir.  arkları mutlaka us l n darblarına uydurma zorlamasıyla sem  edilemez. Ancak, insanların yaradılışında zaten varolan ritm duygusunu geliştirerek, müzik ve ritme  henkli sem  etmek mümkün görülmektedir. Zikir us lleri insanda tempolu hareket etme duygusu uyandırmaktadır. Bunun için m sik yi ve us lleri iyi bilen bir sem zenin müziğin ritmi ile  henkli sem  edebilmesi doğaldır. Ayrıca, unutulmamalı ki herşeyde olduğu gibi, sem 'da da estetik çok önemlidir. Sem zen, yaptığı sem 'dan kendi zevk aldığı kadar, seyredenlere de o zevki hissettirebilmelidir.

Araştırmamızda; Mevlev h ne faaliyetlerinin son bulduğu 1925 yılından sonra bestelenmiş bazı  y n-i şer flerde form yapısının dışına çıkılarak, farklı us ller kullanılıp, yine  y nlerin kl sik yapısına uygun olmayan bazı farklı uygulamalarda bulunulduğu tesbit edilmiştir. Günümüzde bestelenen bazı  y nlerde de bu uygulamalara devam edildiği görülmektedir. Ayrıca, anket cevaplarında yeni bestelenecek  y nlerde farklı us llerin kullanılabileceği ve yeni uygulamaların yapılabilceği yolunda bazı görüşler mevcuttur.  y n-i şer flerin sadece müzik eseri olarak bestelenmeleri h linde, değişik us llerin kullanılabileceği ve bazı konularda kl sik yapının dışına çıkılabileceği de if de edilmiştir. Ancak,  y n-i şer flerin çıkış noktasını hiçbir zaman unutmamak gerekir.  y n-i şer fler, Mevlev  sem 'na eşlik

etmek için bestelenmişlerdir. Âyînlerde baştan sona uygulanan herşey semâ ile ilişkilidir. Bu nedenle, âyîn-i şerîfler sadece müzik eseri olarak dinlenildiğinde dahî o rûhânî hava, zikir atmosferi, hattâ semâzenlerin dönüşleri hissedilmektedir.

Mûsikîmizin en önde gelen ve çoğu Mevlevî, hattâ Dede olan bestekârları tarafından en güzel örnekleri verilmiş olan âyîn-i şerîflerde Türk mûsikîsinin bütün özellikleri ve incelikleri son derece ustalıkla ve dâhîyâne bir biçimde kullanılmıştır. Yüzyılların süzgecinden geçmiş olan âyîn-i şerîflerde herşey belli kalıplar üzerine oturmuştur. Usûller ise, âyînlerin temel yapısını oluşturan en önemli özelliklerdendir. Bu nedenle, âyinler üzerinde değişik ve yeni uygulamalar yapmak, form yapısını bozacağı gibi, klâsik form anlayışıyla da bağdaşmaz. Ayrıca, hayatiyeti olan, devam edegelen bir konuda, ihtiyaç duyulması hâlinde değişiklik ve yenilikler sözkonusu olabilir. Oysa, Mevlevîhâne yaşantısı 1925 yılında bitmiş ve o döneme ait bütün güzellikler tarihe mâl olmuştur. Mevlevî âyînleri ise, şâheserler olarak mûsikîmizdeki yerini almıştır. Artık onun üzerinde hiçbir değişiklik ve yenilik yapılamaz. Yapıldığı takdirde, form kısa zamanda bozularak, özelliklerini kaybedip tanınmaz hâle gelir.

Bugün yapılan semâ gösterileri, kültür değerlerimizi tanıtmak açısından faydalıdır. Ancak, bu konuda da geleneğe sâdık kalınıp, semâ'nın aslına uygun olarak yapılması hususu üzerinde de titizlikle durmak gerekmektedir. Kültür Bakanlığı'na bağlı tasavvuf korolarının kurulması ve "mukabele"nin bu koroların programlarında yer almasıyla, devletimizin bu işe bir ölçüde sahip çıkmakta olduğunu görmek sevindiricidir.

Mevlevî âyînlerinin en değerli mûsikî varlıklarımızdan olduğu gerçeğiyle, semâ dışında sadece mûsikî eseri olarak da icrâ edilmeleri son derece güzel ve yararlı bir uygulamadır. Hâlen yapılmakta olan bu uygulamanın yaygınlaştırılarak, âyîn-i şerîflerin daha sık icrâ edilmeleri, bu güzide formun tanıtılmasına ve sevilmesine katkıda bulunacaktır.

Anket sorularında da yer verildiği gibi âyîn-i şerîflerle ilgili bugün yaşanan problemler konusunda da çalışmalar yapılması çok yararlı olacaktır. Ankete katılanların bu konuda son derece değerli ve yol gösterici önerileri dikkate alınmalıdır. Âyîn-i şerîflerin günümüze hatâlı olarak gelen Farsça güfteleri mutlaka

Fars dili uzmanlarından oluşan bir kurul tarafından incelenerek, güfteler asıllarından bulunup, hatâları Osmanlıca telâffuza göre düzeltilmeli, belirlenecek doğru güftelere göre âyîn-i şerîfler, yine uzmanlardan oluşan bir kurul tarafından -kaynaklar arasındaki diğer farklılıklar da gözönünde tutularak- yeniden notaya alınmalı ve bir kitap hâline getirilerek ilgili kuruluş ve kişilerin istifâdelerine sunulmalıdır.

Bir milletin varlığını koruyabilmesi, ancak kendi kültürüne sahip çıkmasıyla mümkündür. Köklü bir tarihe ve zengin bir kültür mirasına sahip milletimizin değerleri sayılamayacak kadar çoktur. Mûsikî kültürümüz içinde istisnâî bir yeri olan Mevlevî âyînlerinin bozulmadan korunabilmesi ve gelecek nesillere aktarılabilmesi, geleneğimizi yaşatmak ve kültürümüz açısından çok önemli ve gereklidir.

Herşeyde olduğu gibi, mûsikîmizde de korkunç bir yozlaşmanın yaşandığı günümüzde gerçek değerlerimize milletçe sahip çıkmak, âyîn-i şerîflere lâyık oldukları önemi ve değeri vermek, bu konuda yapılacak her türlü olumlu çalışmayı gönülden desteklemek, teşvik etmek üzerimize düşen şerefli bir görevdir.

KAYNAKLAR

- ALÎ-ŞÎR NEVÂYÎ, *Mîzânü'l Evzân (Vezinlerin Terazisi)*, Haz. Kemal Eraslan, T.D.K. Yayınları:568, Alî-Şîr Nevâyî Külliyyâtı:14, Ankara 1993.
- AREL, Hüseyin Sadettin, "Arûz Vezinleri ve Musiki Usulleri" (3 Makâle), *Musiki Mecmuası*, Sayı:40,41,43, İstanbul 1951.
- "Mevlevî Musikisi ve Âyinleri", *Musiki Mecmuası*, Sayı:73, İstanbul 1954.
- BERTUĞ, Selâmî, "Semâ ve Eski Bir Kitapta Bulunan Âyîn Notası", *Musiki Mecmuası*, Sayı:202, İstanbul 1964.
- CAN, Halil, "Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevî", *Mevlânâ Güldestesi*, Konya Turizm Derneği Yayını, Ankara 1987.
- ÇAĞATAY, Neşet, "Mevlânâ'nın Yazı Dili Niçin Farsça'dır?", *Yirmialtı Bilim Adamının Mevlânâ Üzerine Araştırmaları*, Haz. Feyzi Halıcı, Konya (tarihsiz).
- ÇELEBÎ, Celâleddin, *Hiz. Mevlânâ'da Akıl-Vuslat-Kadın-Yunus-Gönül-Hicret-Mûsikî ve Semâ*, Konya (tarihsiz).
- DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara 1988.
- ERAYDIN, Selçuk, *Tasavvuf ve Tarikatler*, İstanbul 1984.
- ERGUN, Sadeddin Nüzhet, *Türk Musıkîsi Antolojisi - Dinî Eserler*, II, İstanbul 1943.
- GÖLPINARLI, Abdülbâki, *Mevlânâ Celâleddin*, İstanbul 1959.
- *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul 1963.
- *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul 1983.
- HEPER, Sadettin, *Mevlevî Âyinleri*, Konya Turizm Derneği Yayını, 2. Baskı, Konya 1979.
- İSTANBUL KONSERVATUVARI, "Mevlevî Âyinleri", Haz. Ali Rifat (Çağatay), Rauf Yekta, Zekâizade Ahmet, Suphi (Ezgi), Mesut Cemil, *Türk Musikisi Klasikleri*, VI-XVIII/1-41, İstanbul 1934-1939.
- KANTEMİROĞLU, *Kitâb-ı İlmü'l- Mûsikî Alâ Vechi'l-Hurûfât*, Haz. Yalçın Tura, Tura Yayınları, 1/3-4, İstanbul 1976.
- KARADENİZ, M. Ekrem, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1965.

- KARAHAN, Abdülkadir, "Mevlânâ'nın Şahsiyeti", *Musiki Mecmuası*, Sayı:142, İstanbul 1959.
- KIŞMİR, Celâlettin, "Avrupa'da Mevlânâ Sevgisi", *Mevlânâ Güldestesi*, Konya Turizm Derneği Yayını, Ankara 1967.
- KONYALI, M., "Dede Efendi'ye Haksız Hücumlar II", *Musiki Mecmuası*, İstanbul 1988.
- KÖPRÜLÜ, Fuad, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 6. Baskı, Ankara (tarihsiz).
- KÖROĞLU, Erdoğan, "Mevlevî Âyinleri ve Usullerimiz", *Musiki Mecmuası*, Sayı:134, İstanbul 1959.
- MEVLÂNÂ CELÂLEDDİN-İ RÛMÎ, *Külliyyât-ı Şems ya Dîvân-ı Kebîr*, nşr. Bedîüzzaman F. Tahrân, Cüz: VII, 1336 hş. 1957.
- ÖNDER, Mehmet, "Mevlevî Mukabelesi ve Âyîn Gösterisindeki Vazifeliler Hakkında Bilgi", *Mevlânâ Güldestesi*, Konya Turizm Derneği Yayını, Ankara 1966.
- ÖNEY, A. Feridun, *Lenkfahte Bestelerin Ayırıcı Özellikleri*, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul 1993.
- ÖNEY, Cahit, "Arûz Vezni ile Türk Mûsikîsi Usûlleri Arasındaki Prozodik Münâsebet", I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi'nde sunulan bildiri, İstanbul Üniversitesi 1976.
- "Çenber Usûlü", VI. Millî Türkoloji Kongresi'nde sunulan bildiri, İstanbul Üniversitesi 1984.
- "Türk Musikisi Usullerinde 'Velvele' Unsuru", *Musiki Mecmuası*, Sayı:404, İstanbul 1984.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri - Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1984.
- ÖZTUNA, Yılmaz, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, I, İstanbul 1969.
- *Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih*, İstanbul 1987.
- RAUF YEKTA, *Esâtiz-i Elhân - Dede Efendi*, 3. Cüz İstanbul 1341 (1925).
- RİTTER, Helmut, "İlim Âleminde Mevlânâ", *Musiki Mecmuası*, Sayı:154, İstanbul 1960.
- SULTAN VELED, *Dîvân-ı Türki-i Sultan Veled*, nşr. Kilisli Muallim Rıfat, İstanbul 1341.
- ŞEHİSUVAROĞLU, Bedî N., *Halil Can*, İstanbul 1974.
- TANRIKORUR, Cinuçen, "Türk Mûsikîsinde Usûl-Vezin Münâsebeti", *Ekrem Hakkı Ayverdi Hâtıra Kitabı*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını, İstanbul 1995.
- TOMLIN, E. W. F., "Mevlânâ ve İngilizler", *Musiki Mecmuası*, Sayı:154, İstanbul 1960.

ULUDAĞ, Süleyman,

İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ', İstanbul 1976.

UNGAY, M. Hurşit,

Türk Mûsikisinde Usûller ve Kudûm, İstanbul 1981.

UYSAL, Ahmet Edip,

"Semâ ve Mutrib Heyetlerinin Amerika ve Avrupa'daki Etkileri", *Yirmialtı Bilim Adamının Mevlânâ Üzerine Araştırmaları*, Haz. Feyzi Halıcı, Konya (tarihsiz).

ÜNGÖR, Etem Rûhi,

"Mevlevî Musikîsi ve Bu Yılki Anma Töreni", *Musiki Mecmuası*, Sayı:229, İstanbul 1967.

"E. Karadeniz'in Nota Koleksiyonu", *Musiki Mecmuası*, Sayı:404, İstanbul 1984.

YAZICI, Tahsin,

"Mevlânâ Devrinde Semâ", *Şarkiyat Mecmuası*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Enstitüsü Yayını, Sayı: 5, İstanbul 1964.

YENİGÜN, Hayri,

"Mevlevî Mûsikîsi", *Musiki Mecmuası*, Sayı:154, İstanbul 1960.

"Mevlânâ ve Musiki", *Musiki Mecmuası*, Sayı:202, İstanbul 1964.



GÖRÜŞMELER

ACAR, Osman,	09.05.1996, Konya.
AKSÜT, Sadun,	02.03.1995 ve 20.03.1995, Maçka-İstanbul.
ANADOLU, Vahit,	18.03.1995 ve 03.04.1995, İstanbul Radyosu.
ATASOY, Cahit,	07.05.1995 ve 21.05.1995, Fatih-İstanbul.
ATKOŞAR, Zeki,	26.05.1995 ve 19.06.1995 (Fax), Eskişehir.
ATLIĞ, Nevzad,	17.02.1995, Fatih-İstanbul.
ÇEVİKOĞLU, Timuçin,	10.05.1996, Konya.
ÇOKÜNLÜ, Sıtkı,	10.05.1996, Konya.
DİKİCİ, Abdülkadir,	09.05.1996, Konya.
DOĞRUSÖZ, İrfan,	02.05.1996, Fındıkzâde-İstanbul.
ERGİN, Doğan,	15.02.1995 ve 17.03.1995, İstanbul Radyosu.
ESEN, Hasan,	05.04.1995 ve 24.04.1995, İstanbul Radyosu.
GÖZKÂN, Cahit,	12.05.1996, Çiftehavuzlar-İstanbul.
HALICI, Feyzi,	16.12.1987, 19.06.1988 ve 17.12.1988, Konya.
HOLAT, Mustafa,	21.01.95 ve 09.05.1996, Konya.
İNANÇER, Tuğrul,	04.04.1995 ve 15.04.1995, Altunizâde-İstanbul.
KESOVA, Nail,	31.03.1995 ve 15.04.1995, Fatih-İstanbul.
KIZILTUĞ, Fırat,	12.04.1995 ve 03.05.1995, Atatürk Kültür Merkezi-İstanbul.
KOSAL, Cüneyd,	20.03.1995 ve 04.04.1995, Altunizâde-İstanbul.
KÖKÇÜ, Engin,	11.05.1996, Galata Mevlevîhânesi-İstanbul.
KÜÇÜK, Ahmet Sami,	10.05.1996, Konya.
ÖNEY, Cahit,	12.05.1995, Fatih-İstanbul.
ÖZÇAKIL, Fahri,	10.05.1996, Konya.

ÖZHAN, Ahmet,	17.03.1995 ve 04.04.1995, Altunizâde-İstanbul.
ÖZTORUN, Mehmet,	10.05.1996, Konya.
ÖZÜSTÜN, Yavuz,	07.03.1995, Maçka-İstanbul.
SALGAR, Fatih,	05.04.1995 ve 19.04.1995, Atatürk Kültür Merkezi-İstanbul.
SEZGİN, Bekir Sıdkı,	07.03.1995 ve 21.03.1995, Maçka-İstanbul.
SUSAMIŞ, Şemsi Yılmaz,	09.05.1996, Konya.
ŞAİR, Şahin,	11.05.1996, Galata Mevlevîhânesi-İstanbul.
TANLAK, Necdet,	10.03.1995 ve 23.03.1995, Yavuzselim-İstanbul.
TANRIKORUR, Cinuçen,	23.05.1995 ve 29.05.1995, Göztepe-İstanbul.
TEZERGİL, Kemal,	29.03.1995 ve 21.04.1995, Yavuzselim-İstanbul.
TORUN, Mutlu,	30.03.1995 ve 14.04.1995, Maçka-İstanbul.
YAVAŞÇA, Alâeddin,	14.03.1995 ve 03.04.1995, Maçka-İstanbul.
YİĞİTBAŞ, Okyay,	15.04.1995 ve 04.05.1996, Küçükyalı-İstanbul.

Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'nin
Rast Nâ't-ı Şerîfi'nin notası



EK A

(Kaynak: İstanbul Konservatuarı, "a.g.e.", VI/1, s.258-261.)

RAST MAKAMINDA MEVLEVÎ NA'TÎ

Güftesi: Celâleddini Rûmî'nin

Bestesi: Buhârî zade İtrî'nin

(♩=40)

Ya haz re ti mev lâ na

hak do

st

Nº209

Türki
zarp

Ya ha bi bal lah re sū li

ha li kı yek ta tū yi

Ber gü zi ni zūl ce lâ li

pa kü bi hem ta tū yi

de

st

Sul ta nı

m

İa ze ni ni nazreti ha-k · sad rü bedri kâ i na

Nu ri çaşnien bi ya ce

mi çe ra ğı ma

tū

yi

yi

yi

Ya mev lâ — na — Hak do — st.

Sul ta — ni — m.

Der sebi mi ra ci bû de — ceb reil: en der ri kâ — b.

kâ — b do — st do — st.

Pa ni ha de ber serinû — nû — nû — h.

kûn be di haz ra — tû yi — yi —

yi —

Ya mev lâ — na — hak do — st.

Sul ta — ta — ni — m.

ma hi bu _____ bi me _____ n

do _____ st do _____ st dost

Ya re sū le l lahtū da ni _____ üm metan e ta a çi ze _____ n d

Re l nū may i a çi za ni _____ bi se rü bi pa tū _____ yi

Hak do _____ st do _____ st dost

Sul ta l _____ la _____ ni _____ ni _____ m

Se r vi bost an ı ri sâ le t nev be hâ ri ma ri fe _____ t

göl bü ni ba ğ ı se ri a t sün bü li ba lā tū yi

yi

Ya ve — li — y ye — l la — h do — st he — y hey

Şemsi te bri zî ki da re. d na' ti peygamber zi be — r

be — r

Mus ta fa vü müç te ba a — n Sey yi di â lâ — tü yi —

yi —

Ya ta bi — be — l ku lû — lû — b

Ya ve li yal la — h al la — h do — st do — st

(son)

İHTAR

Bu Na'tin «makta'» beytine bakarak bunu söyleyenin, *Mevlâna Celâleddini Rûmî'nin* en samimi dostu *Şemsi Tebrizî* olduğu zannedilmemelidir. *Mevlâna*, kendisi ile *Şemsi Tebrizî* arasında ayrılık ve gayrılık bulunmadığını göstermek için olmalı ki şiirlerinde hep *Şemsi Tebrizî* mahlasını kullanmıştır.

Türk musikisinin dâhi üstatlarından *İlî* nin cidden emsalsiz bir şaheseri olan bu Na't bestesinin *Mevlevî* âyinleri esnasında her zaman bu güfte ile okunması şart değildi; (*Divanı Mevlâna*) dan intihap edilmiş başka Na'tler ve gazeller de bu beste ile okunurdu.

Edebi kıymeti de yüksek olan bu Na'tin farsca güftesi ile Türkçesi aşağıda 275 inci sahifeye kaydedilmiştir.

Mevlevî Âyinlerinin

İcrasından evvel okunan ve notası

258 inci sahifeden itibaren

dört sahife işgal eden

Na'tin Farsça Metni

Yâ Habiballah Resûli Hâlıkı yektâ tûyi,
Ber güzini Zülcelâli pâkü bihemtâ tûyi;
Nâzenini Hazreti Hak sadrû bedri kâinat,
Nûri çeşmi Enbiyâ çeşmiçerâğı mâ tûyi;
Der şebi Mi'rac bûdc Cebreil ender rikâb,
Pâ nihâde ber seri nüh künbedi hazrâ tûyi;
Yâ resûlallah tû dâni ümmetânet âcizend,
Rehnümâyî âcizânî bi serü bi pâ tûyi;
Servi bostânı risâlet nev behâri mâ'rifet,
Gülbûni bâğı şeriat sünbûli bâlâ tûyi;
Şemsi Tebrizi ki dâred na'ti Peygamber ziber,
Mustafâ vü Mütebâ an Seyyidi âlâ tûyi.

Bu na'tin nesren Türkçeye tercümesi

Ey Tanrı'nın sevgilisi! eşsiz Yaratıcı'nın Elçisi sensin,
Allah'ın kulları arasından seçtiği pâk ve benzeri olmayan sensin;
Ulu Tanrı'nın nazlısı, kâinatın yüksek derecelisi ve tekemmül etmiş,
Peygamberlerin gözünün nûri bizim gözlerimizin ışığı sensin;
Miraç gecesi «Cebrail» rikâbında olduğu halde,
Dokuz kat yeşil kubbenin üstüne ayak basan sensin;
Ey Tanrı'nın Elçisi! bilirsinki ümmetlerin âcizdirler,
Başsız, ayaksız âcizlerin yol göstericisi sensin;
Peygamberlik bostanının selvisi, ma'rifet dünyasının ilk baharı,
Şeriat bağının gül fidanı, yüce sümbül sensin;
Şemsi Tebrizi Peygamberin methini ezberlemiştir,
Mustafa vü Müteba, o yüksek Ulu sensin.

Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi'nin
Rast Nâ't-ı Şerîfi'nin notası



EK B

(Kaynak: Sadettin Heper, a.g.e, s.1-4.)

RAST NA'İ ŞERİFİ

Söz : Hazreti Mevlânâ

Beste : Mustafa İtrî Efendi

Ya haz re ti Mev lâ nâ hak dost

Ya ha bi bal lah re sū li ha li kı yek ta

tū yi

Ber gü zi ni zül ce lâ li pa kü bi hem

ta tū yi dost

Sul ta nîm nîm

na ze ni ni haz re ti hak sad rı bed ri kâ

i nat

nu ri çe ş mi en bi ya çe ş

.. mi çe ra gı ma tū yi

yi ya Mev

lâ nâ hak dost

Sul ta nîm
 nîm Der se bi mi'ra ci bû de
 Ceb ra il en der ri kâb
 kâb dost dost
 Ra ni ha der ber se ri nûh nûh
 kûn be di had ra tû
 yi yi
 ya Mev lâ
 na hek dost
 Sul ta ta nîm
 mah bu
 bi men dost



.. dost dost . . .

Ya re sū lāl lāh tū dā ni ūm me tā net ā ci

zend

reh nū mā yi ā ci zā ni bi se rū bi jā tū.

.. . . . yi hek dost .

.. . . . dost dost

Sul tā tā nīm

.. . . . nīm

Ser vi bōs tā hi ti sā let nev be hā ti mā' rī fet . .

.. . . . gūl bū hi bā gī še ti at

būl bū lī bā lā tū yi yi .

.. . . .

Ya . ve liy yel lah

. dost hey

Şem si teb ri zi ki da red na' ti Sey gam ber zi ber

. ber

Mus ta fa uü müc te ba an Sey yi di a' lā tū

yi yi

Ya ta bi bi bel

ku lüb lüb

Ya ve liy yel lah Al lah dost dost

Not:

*Bu Nâ'tı şerifi geleneğe uyararak Mevlevi hanelerde
Nâ'thanlardan dinlediğim ve en yetkili kaynaktan
meşk ettiğim gibi yazdım. Ş. Heper.*

RAST NA'T-I ŞERİFİ

Bestekârı : Buhurizâde Mustafa Itri Efendi

Ya habiballah resûli hâliki yektâ tüyi
Ber güzini zülcelâli pâk-ü bihemtâ tüyi

Nâzenini hazreti İlak sadri bedri kâinât
Nuri çeşmi enbiyâ çeşmi چراغی ma tüyi

Der şebi mirâc bude cebrail ender rikâb
Panihâde ber seri nüh künbedi hadrâ tüyi

Ya Rusûlallah tü danî ümmetaned âcizend
Rehniümâyî âcizani bi serü bi pâ tüyi

Servi bostani risâlet nevbahâri maarifet
Gülbüni bağı şeriat bülbüli bâlâ tüyi

Şemsi Tebrizi ki dâred naati Peygamber ziber
Mustafa vü mücteba an seyyidi âlâ tüyi

Beste-i Kadîm
Dençgâh Âyîn-i Şerîfî'nin notası



EK C

(Kaynak: İstanbul Konservatuvarı, "a.g.e.", VI/1, s.262-274.)

Pençgâh Makamında Peşrev

DEDE SALİH EFENDİNİN

(♩=46) *Devri kebir*

Nº210

Sağ kudüm
Sol " "

58.50. 58.50. 58.50.

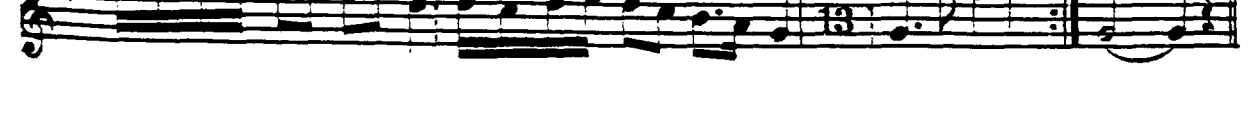
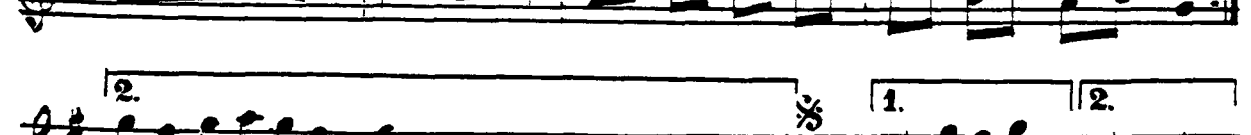
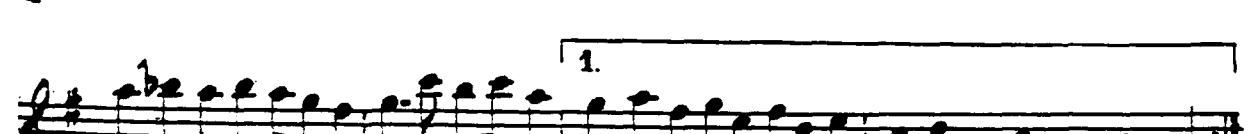
58.50. 58.50.

1 2.

İKİNCİ HANE



Üçüncü Hane



Andante (♩ 64)

Şe hi ba _____ zi ce na _____ bı zü-l _____ ce lâ _____

Sağ kudüm
Sol

[illegible]

ca-ni-me ni-vay De-ri-me-z he-bi-mü n ki-ra-n-ha-ra

me st se ma he yi hey hey hey hey ra na yi me n

ca_ni_me ni_vay De ri_me - z hebia și ka_n halâ

2. _____ le _____ st sema _____ he _____ yi hey hey hey hey rana yi me _____ n

no. 11. me. 11. how. no. 11. no. 11. no. 11. me. 11. no. 11. how. no. 11.

do_st zi — ba — yi me — n he_yi heyhey ya_r ca — ni

me — n in_i — ri me — ni A_h he_yi sultani me_n

va — y he_yi heyhey heyhünkâ — ri me — n va — y he_yi yar

ya — ri yû — re — ş_i — m ya — r . he_yi heyheyhey gör_ki — ne le — ri

va — r he_yi ya_r ey sa — ne mi — dost sa — ne mi —

— gi — ri — zi pa — ye_m ya — ri me — n eyGe — le yi —

— m dostge — le yi — m di — di — ne ya — me_d ya — ri me —

— n ey Me — hi a — dost me — hi a — fi — ta — bî ra —

ye_m ya — ri me — n eyGe — le yi — m dostge — le yim

di di — ne ya — me_d he_yi ya — ri — m he_yi mi —

rim dostge — le yim di di — ne ya — me_d A_h

A _ teş ne ze ne _ di _ de ri di _ li ma _ il _ lâ _ hu _

ca _ ni me _ ni vay Kô _ te _ h ne kû ne _ di men zi _ li ma _

_ il lâ _ hu _ ca _ ni me _ n A _ h Ge ri a le mi ya _

ni cû mü le _ ta bi _ ban ba _ şe d ca _ ni me _ ni vay

Hal li _ ne kû ne _ di mü ski _ li ma _ il _ lâ _ hu _

ca _ ni me _ *Saz*

(Devri revan'ın yarısında kalır, Evfer'in son 5 zarbından girer.)

İKİNCİ SELÂM

(♩ = 90)

EVFER St _ mi _ n ze _ kâ nâ _ se _ n ki _ di lâ _ lâ _

Sağ kudüm Sol " *Saz*

Saz

ie _ i za _ ra Hoş u kû _ n be _ nigâ _ ni

di _ _ _ _ _ li ga _ _ _ m per ve _ _ _ rima _ _ _ ra _ _ _ heyi su _ _ l
 ta _ _ _ ni me _ _ _ n me _ _ _ ni heyi hün kâ _ _ _ rime _ _ _
 _ _ _ n heyi ra _ _ _ na _ _ _ yime _ _ _ n he _ _ _ yi zi _ _ _
 ba _ _ _ yime _ _ _ n A _ _ _ hı İ ni, ka _ _ _ le _ _ _ bi fe _ _ ri su
 de _ _ _ gere _ _ _ z su _ _ _ yi _ _ _ tûdu _ _ _ re _ _ _ st E l ka _ _ l
 bi _ _ _ a lâ _ _ _ ba _ _ _ bi _ _ _ ke le _ _ _ yi len ve _ _ _ neha _ _ _
 ra _ _ _ heyi su _ _ l ta _ _ _ nime _ _ _ n me _ _ _ ni he-yi hü_n
 kâ _ _ _ ni me _ _ _ n he-yi ra _ _ _ na _ _ _ yime _ _ _
 _ _ _ n he _ _ _ yi zi _ _ _ ba _ _ _ yime _ _ _ n *Saz*
 1. 2.

ÜÇÜNCÜ SELÂM

(♩ = 56) *Devri* Biş ne — ve — zi ne — y cü — n hi ka — yeti
kebir
Sağ kudüm d d d d D n d d d d
Sol " m m T t k T t k T T T t k t k m m t k t k m m t k t k
 52.50 52.50 52.50

mi — kū ne — di be li ya ri me — n va — y Ez cū — da

— yi ha — şı kâ — ye — ti mi — kū ne — d Ah be li ya

ri me — n A — h Gez ne — yi — si tan ta me ra — bi bû

ri — de — e — n di be li ya ri — me — n va — y Ez ne —

fi — rem me — r dü ze n na — li — de e — nd

Ah be li ya ri me — n A — h Si ne — ha — hem şer

ha şe — r ha — e — z fi — ra — kı be li ya — ri — me — n

va — y Ta bi — gû — y yem şe — r hi — de — r di

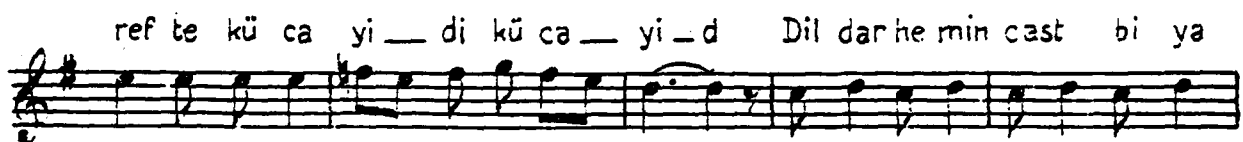
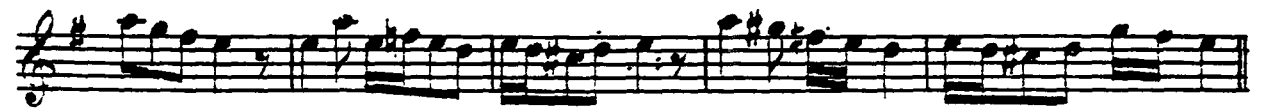
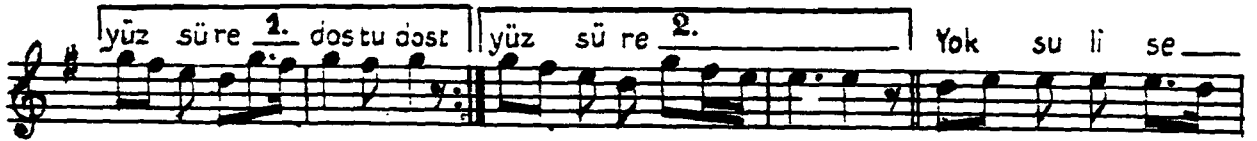
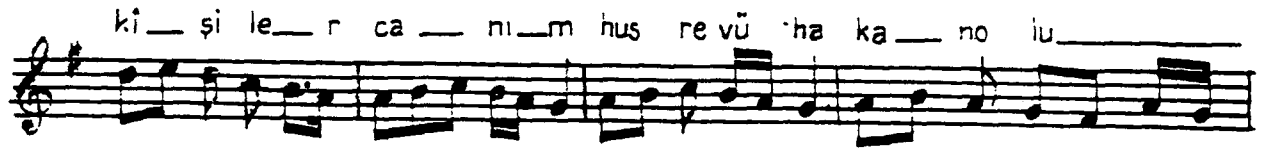
(♩=140) ş ti yak [Saz
 Aksak
 semai

Sağ kudüm
 Sol "

(♩=120) Ey ki he zar a fe ri ————— n bu ni ce sul
 Lürük
 semai

Şağ kudüm
 Sol "

tan o lu 1 ru dos tu dost | tan o lu 2 r ku — lu o lan

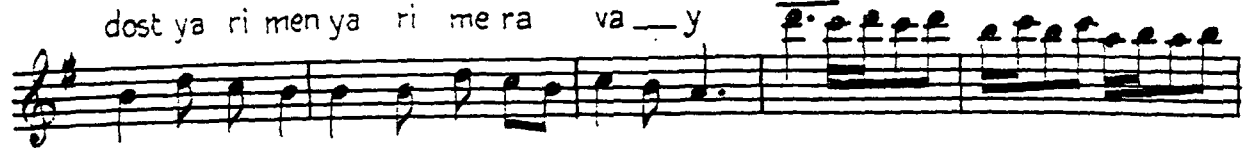


yi di bi ya—yid ya ri men ya ri me ra— Ah ya ri men ya ri me ra—



dost ya ri men ya ri me ra va—y

[Saz



A şık ki te va zu ne nü ma



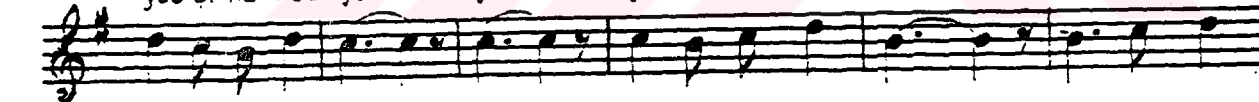
yed çi kü ned yar Seb ha be ri kô yi tû ne ya yed çi kü ned yar Ger



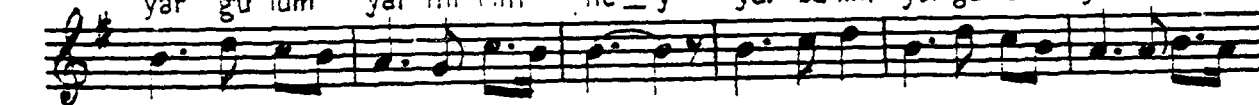
pu se di hed zûl fû tû ra tı re me şev vay Di va ne ki zen ci ri ne ha



yed çi kü ned ya—r ya—r ya—r za lım he—y yar za lım



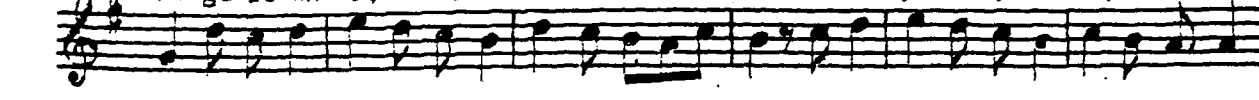
yar gû lüm yar mi rim he—y yar za lım yar gû lüm yar mi rim



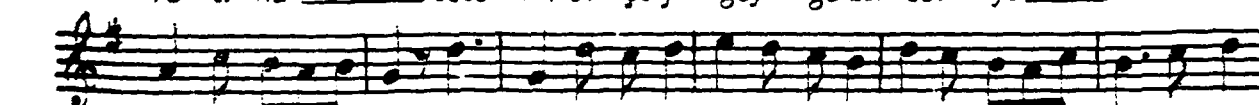
he—y dost Di va ne ki zen ci ri ne ha yed çi kü ned ya—r

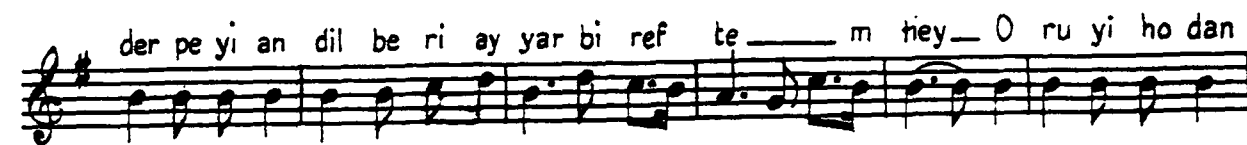
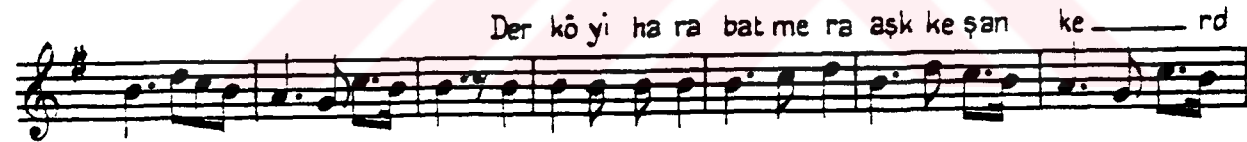


Ah gû ze lın aş kı na ha lâ tı na— a man yandı yü rek aş k ha ra



ra tı na— dost An di çe yim gay ri gû zel sevmeye—ım a man





DÖRDÜNCÜ SELÂM

(♩=90) Kerdsul ta _____ ni _____ meni _____ ni _____ sulta _____

EVFER

Sağ kudüm " _____

Sol " _____

ni _____ sa.so. sa.so. ni _____ ende sa.so. sa.so. di _____ lüca _____

ca _____ n i ma _____ ni _____ me ni _____ Hakdost de ri me _____ n

bi _____ de mi _____ meni zi _____ de _____ şe ve _____

_____ m ye ki ca _____ ni _____ çi _____ şe ve _____ d ve _____ disadca _____

ni _____ meni _____ A _____ h i ma _____ ni _____ meni _____

SON PEŞREV

(Can Kurtaran) isimli eski bir Segâh peşrevinin 1 inci hanesi.

(♩=104) Düyek

N°212

Sağ kudüm " _____

Sol " _____

sa.so. sa.so. sa.so.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ



Pençgâh makamında Mevlevî Âyini

FARSÇA METNİ SELÂMI EVVEL

Şehbâzı cenâbı Zülcelâlest sema' (Hey hey hey hey hey ranayimen canimen vay)

Ferraşı kulûbı ehli hâlest sema' (" " ")

Der mezhebi münkiran harâlest sema' (" " ")

Der mezhebi aşikan halâlest sema' (" " " hey)

(Yar ranayimen hey hey hey dost zibayimen hey hey hey yar canimen
mirimen ah hey sultanimen vay hey hey hey hey hünkârimen vay
hey yar yar yüreğim yar hey hey hey hey gör ki neler var hey yar.)

«Ey» Sanemi «dost sanemi» giriz pâyem (Yarimen)

«Ey» Geleyim «dost geleyim» dedi neyamed (")

«Ey» Mehi a - «dost mehi a» fitab râyem (")

«Ey» Geleyim «dost geleyim» dedi neyamed (Hey yarım)

(Hey mirim dost geleyim dedi neyamed ah)

Ateş nezened der dili ma illâ Hû (Canimen vay)

Köteh neküned menzili ma illâ Hû (")

Ger âlemyan cümle tabiban başend (")

Hallî neküned müşkili ma illâ Hû (")

TERENNÜM SELÂMI SANİ

Simin zekanâ senk dilâ lâle izârâ

Hoş kün benigâhi dili gamperveri mârâ

(Hey sultanimen hey hünkârimen hey ranayimen hey zibayimen)

İn kalebi fersûde ger ez köyi tû dürest

Elkalbû alâ babike leyle ve nebara

(Hey sultanimen hey hünkârimen hey ranayimen hey zibayimen)

TERENNÜM SELÂMI SALİS

Bişnev ez ney çün hikâyet mîkûned (Beli yarimen vay)

Ez cüdâyihâ şikâyet mîkûned (Ah beli yarimen dost)

Gez neyistan tâ merâ bübrideend (Ah beli yarimen dost)

Vez nefirem merdû zen nâlideend (" " " ")

Sine hâhem şerha şerha ez firak (" " " ")

Ta bigûyem şerhi derdi iştiyak. (" " " ")

TERENNÜM

Ey k' hezar âferin bu nice sultan olur (Dost dost)

Kulî olan kişiler (canım) husrevû hakan olur

Her ki bu gün Veled'e inanuben yüz sûre (Dost dost)

Yoksul ise bay olur (canım) bay ise sultan olur

TERENNÜM

Ey kavm be hac refte kücâyid kücâyid (Dost)

Uldar hem incâst biyâyid biyâyid

(Yarimen yari mera ah yarimen yari mera dost yarimen yari mera vay vay)

TERENNÜM

Aşık ki tevaru nenümayed çi küned (yar)
 Şebha beri kôyi tû neyayed çi küned (yar)
 Ger pûse dihed zülf tûra tîre meşev (vay)
 Divane ki zencir nehayed çi küned (yar)

(Yar yar zalım hey yar zalım yar gülüm yar mirim hey dost
 Divane ki zencir nehayed çi küned yar)

Ah! güzelin aşkına hâlâtına
 Yandı yürek aşk hararatına
 And içeyim gayri güzel sevmeyim
 Tanrıya vü Tanrının ayâtına

TERENNÛM

Ah! minel aşk ve hâlâtîhi
 Ahraka kalbi biharârâtîhi
 Ma nazarel aynû ilâ gayrikûm
 Uksimû billâhi ve âyâtîhi

TERENNÛM

Der kôyi harâbât mera aşk keşan kerd (hey)
 An dilberi ayyar merâ didû nişan kerd (dost)
 Men der peyi an dilberi ayyar bireftem (hey)
 O rûyi hod an lâhza zimen hâz nihan kerd (dost)
 Sultânı arefnâk bûdeş mahremi esrar (hey)
 Ta sırrı tecellîi ezel cümle beyan kerd

SELÂMI RABÎ

Sultânı meni, sultânı meni Ender dilû can imanı meni
 (Hak Dost)
 Der men bidemi men zinde şevem Yek can çi şevad sad canı meni
 (Ah! imanı meni)

Pençgâh âyini Farsça metninin

nesren Türkçeye tercümesi
 BİRİNCİ SELÂM

Sema', ulu Tanrı'nın büyük bir toğanıdır
 Sema', vecdû hal ehlinin kalplerinin temizleyicisidir
 Sema', münkirlerin mezhebinde haramdır
 Sema', âşıkların mezhebinde helâldır

§

Benim sözünde durmayan güzelim
 Gelirim dedi de gelmedi
 Parlak düşünceli ay yüzlü sevdiğim
 Gelirim dedi de gelmedi

§

Bizim gönlümüze ateş vuran ancak Allahdır
 Bizim menzilimizi kısaltan ancak Allahdır
 Bütün dünya halkı tabib olsalar
 Bizim müşkülümüzü hal eden ancak Allahdır

İKİNCİ SELÂM

Ev gümüş çeneli, taş yürekli, lâle yanaklı güzel
 Bizim gam besleyen gönlümüzü bir bakışınla hoş et
 Bu yıpranmış kalp, gerçi senden uzaktadır
 Lâkin kalbim gece gündüz senin kapındadır

ÜÇÜNCÜ SELÂM

Dinle ney'den kim hikâyet etmede [1]
Ayrılıklardan şikâyet etmede
Der kâmişlıktan kopardılar beni
Nâlişim zar eyledi merdû zeni
Şerha şerha eylesün sinem firak
Eyleyim ta şerhi derdi iştiyak

§

Ey ki hezar âferin bu nice sultan olur
Kulı olan kişiler husrevü hakan olur
Her ki bu gün Veled'e inanı ben yüz süre
Yoksul ise bay olur bay ise sultan olur

§

Ey Hacca giden kimseler! nerdesiniz?
Sevgilimiz buradadır, geliniz, geliniz.
Âşık sana tevazu göstermesin de ne yapsın?
Geceleri senin semtine gelmesin de ne yapsın?
Eger senin zülfünü öperse canın sıkılmasın;
Bir deli zencire sarılmasın da ne yapsın?

§

Ah! güzelin aşkına halâtına
Yandı yürek aşk hararatına
And içeyim gayri güzel sevmeyim
Tanrıya vü Tanrı'nın ayâtına

§

Aşkta ve aşkın hallerinden ah çekmekteyim
Aşk, benim kalbimi hararetlerle yaktı
Gözümün senden başkasına bakmadığını (temin için)
Tanrıya ve Tanrının âyetlerine and içirim

§

Aşk beni meyhaneler semtine çekti
O hilekâr güzel beni gördü ve bana işaret etti
Ben de o hilekâr güzelin arkasına düşüp gittim
Halbuki o güzel derhal yüzünü benden sakladı
Allah'a (Seni hakıla tanıyamadık) deyen Peygamberin esrarına Pir'im mahremdi
Bunun içindir ki o Peygamber ezelden tecelli eden esrarı Pirime ifşa etmişti

DÖRDÜNCÜ SELÂM

Sultanımsın benim, sultanımsın benim
Gönlümde, cânımda imanımsın benim
Bana bir nefes edersen ben dirilirim
Bir cânın ne hükmü var? yüz kere canımsın benim

(1) Bu manzum tercüme, Mevlânâ'nın Mesnevî'sini başdan başa nazmen türkçeye çeviren Nâhîdî'nindir.

Beste-i Kadîm
Pençgâh Âyîn-i Şerîfî'nin notası



EK D

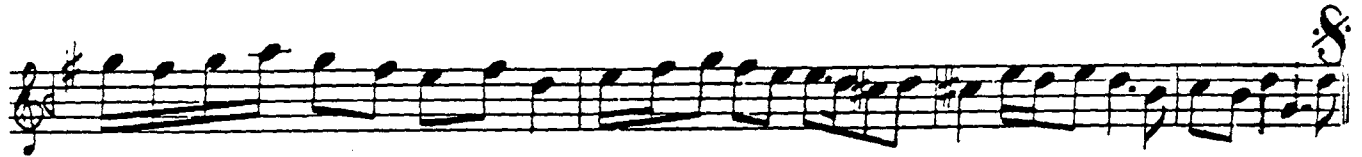
(Kaynak: Sadettin Heper, a.g.e. s.5-16.)

Devr-i kebir

PENÇGAH PEŞREVI

Dede Salih Efendi





Devr-i revan

PENÇGAH AYIN-I ŞERİFİ

Beste-i kadim

Şeh ba . . . zi ce nâ bi zül' ce lâ
 Fer ra şı ku lû bi eh li hâ

... lest se ma hey hey hey
 lest se ma " " "

hey hey rā nā yi men . . . cā nı men vāy
 " " " " " " "

Der . mez . . . he bi ā şı kan ha lâ

... lest se ma hey hey hey

hey hey rā nā yi men . . . cā nı men vāy

der. mez . . . he bi ā şı kan ha lâ

... lest se ma hey hey hey

hey hey rā nā yi men cā nı men hey

hey. yār . . . rā nā . . . yi men . . . hey hey hey

dost zi . bā . . . yi men . . . hey hey hey

hey cā . nı . men mi . . . ri

men vay hey. hey. sul ta ni men

vay hey hey hey hey hey makbu li mey

vay . . . hey . yar yar yû re . ğim . .

yar . . . hey hey hey hey gör ki . . ne ler . . .

var . . . hey . yar Ey sa . . . ne mi

dost sa . ne mi gi ri zi pâ . . .

yem ya . . . ri men. ey ge . . le yim dost ge . le yim . .

. . . . di di ne yâ . . . med ya . . . ri men

ey me . . hi a dost me . hi â

. . . . fi tâ bi . . râ . . yem ca . . . ni men

ey ge . . le yim dost ge . . . le yim

di di ne . yâ med hey

ya . rim . . hey . . : mi rim dost ge .
 . . . le yim di di ne . yâ . . . medah .
 A ger teş ne ze nend . . . der di li mā .
 Ger a le mi yan cüm le ta bi
 . . . il lā . . . hu . . . ca ni men . . . cāy
 ban ba şed ca ni men cāy
 Kü . teh ne . kü ned . . . men zi . . . li mā . .
 Hal li ne kü ned müş ki li mā
 Terennüm. il lā . . . hu . . . ca ni men cāyah . cāy
 " " " " " " " " " "

Evfer "İkinci Selâm"
 Ah . . . si . . . min . . . ze . . . ka na sen . .
 Ah in ka le bi fer sū
 ki . . . di lā . . . lā . . . le . . . i zā . .
 de ke rez tū yi tū dā
 ra rest . . . hoş . kün . be . . . ni gā . hl . .
 el kal bi a lā bā

di . . . li oñ mi per . . . ce . . . ri mñ . . .
 bi . . . ke-hey ien ve ne mñ . . .
 ra . . . hey. Sul . . . ta . . . ni men . . .
 ra . . .
 men . . . hey hün kã . . . ri men . . .
 . . . hey. rã . . . nã . . . yi men . . .
 . . . hey. si . . . ba . yi men . . .
 Terennüm

Devr. ikebir

Üçüncü Selâm.

28
 8
 Bış ne . . . vez . . . ney cün in kã . yet .
 Kez ne . . . yis rah ta me rã . dui .
 mi . . . kü nea . . . be li ya ri men . a man . .
 ri . . . de end be li ya ri men a man
 Ez cü . . . da . . . yi . ha . . . si kã . yet .
 vez ne . . . fi rem mer dü zen nã .
 mi . . . kü nea . . . ah be li ya ri men . . . aşt
 li . . . de end ah be li ya ri men . . . aşt
 Si ne . . . ha . . . hem şer ha şer . . . ha

ez . . . fi rāk be li' yā ri men ā
men . . . tē bi gū . . . yem şer
Akşak Semai
Terennüm. hi der . . . di . . . iş . . . ti yak

Yürük Semai

Ey ki he zâr a fe rin : : : : bu ni ce sul
 Her ki bu gün ve le de : : : : i na nu ben

tan o lur . dost . dost ey ki he zâr a fe rin : :
 yüz sü re " " Her ki bu gün ve le de : :

. . . bu ni ce sul tan o lur : : : : :
 na nu ben yüz sü re : : : : :

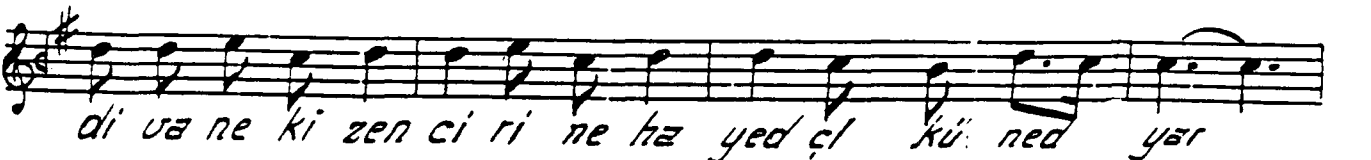
Ku li o lan ki ş i ler . ca : : nim : :
 yok sul i se bay o lur ca : : nim : :

Hus re üü ha kan o lur . : : : :
 bay i se sul tan o lur

(Instrumental section with multiple staves of Yürük Semai melody)



Terennûm



yar . . . yar za lım hey yar za lım yar gü lüm yar mı rım
 hey yar za lım yar gü lüm yar mı rım hey . dıst dı va ne kizen
 ci ri ne ha yed çi kü ned yar an gü ze lın aş kı na ha
 lā tı nā . . . a man yandı yü rek aş kı na ra ra tı nā
 .. dıst and i çe yım gay rı gü zel se me yım .. a man
 Tan rı ye vü Tan rı nın a ya tı nā . . .
 Terennüm.
 Ah mi nel aş k ve Ha lā tı hi Ah ra ka kal bi bi ha ra
 dıst mi nel aş k ve ha lā tı hi
 ra tı hi me na za ral ay nū i lā gay rū kım
 .. uk sı mū bil lā hi ve a ya tı hi
 "Terennüm"

Der kû yî hê rê bê tî me rê esk ke san kerd . . . hey
 Men der pe yî an dîl be ri ay yâr bi 'ref tem hey

an dîl be ri ay yâ ri me rê di dî ni san kerd. dost
 rûy î ho dan lîh za zi men be zi ni han kerd. dost

Sul ta nî e ref nâk bû deş mah re mi es rar . . .

hey Tê sir ri te cel li î e zel cûm le be yen kerd.
 "Evfer" "Dördüncü Selâm"

Ah . . . Sul ta . . . nî . . . me nî . . . nî . . . Sul ta . . .

. . . nî . . . me nî . . . nî . . . en der . . .

. . . di . . . lû can . . . can . . . i ma . . .

. . . nî . . . me nî . . . hak oost der men bi . . . dîmî . . .

. . . men zin . . . de . . . şe vem . . .

. . . yek can . . . çi . . . şevê . . .

ved . . . sad ce . . . nî . . . me nî . . .

ah . . . i ma . . . nî . . . me nî . . .

SEGAH PEŞREVI

Son Peşrev

Yusuf Paşa

The musical score is written on 12 staves. The first 10 staves are in 4/4 time and feature a variety of melodic lines with eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The 11th staff is marked with a 6/8 time signature and contains a melodic line. The 12th staff is also in 6/8 time and features a melodic line. A large, faint, stylized 'X' watermark is visible across the middle of the page. The text "Son yürük" is written in a cursive script between the 10th and 11th staves.

"Son yürük"

BESTE-İ KADİM**PENÇGAH AYİN-İ ŞERİFİ**

(Birinci selâm)

Şehbaz-ı cenâb-ı zülcelâlest sema'
 Ferraş-ı kulüb-ı ehli hâlest sema'
 Der mezheb-ı münkiran harâmet sema'
 Der mezheb-ı âşikan hâlâlest sema'

Ey sanemi dost sanemi girizpayem
 Ey geleyim dost geleyim didi neyamed
 Ey meh-i a dost meh-i âfitâb-ı nûyem
 Ey geleyim dost geleyim didi neyamed

Ateş nezened der dil-i mâ illâ Hu
 Kûteh nekûned menzil-i mâ illâ Hu
 Ger âlemyan cümle tabîban bâşed
 Halli nekûned müşkil-i mâ illâ Hu

(İkinci selâm)

Simin zekâna senk-i dilâ lâle ızârâ
 Hoşkûn benigâhi dil-i gam perveri marâ
 İn kaleb-i fersude ger ez kûyl tû dost
 El kalb-ü alâ bâbıke leylen ve neharâ

(Üçüncü selâm)

Bişnev ez ney çün şikâyet mîküned
 Ez cüdayihâ hikâyet mîküned
 Kez neyistan ta merâ bübride end
 Vez nefirem merdüzen nâlde end
 Sinebahem şerha şerha ez firak
 Ta bigûyem şerh-i derd-i ıstiyâk

Ey ki hezar âferin bu nice sultan olur
 Kulu olan kişiler husrev ü hâkan olur
 Her ki bu gün Velede inanuben yüz süre
 Yoksul ise bey olur bay ise Sultan olur.

Ey kavm be hac refte kücâyid kücâyid
 Yar hem in câst biyâyid biyâyid

Âşık ki tevazu, nenümâyed çi küned
 Şebha beri küyi tü neyayed çi küned
 Ger buse dihed zülfü türatire meşev
 Divane ki zencir-i nehayed çi küned

Ah güzelin aşkına hâlâtına
 Yandı yürek aşk hararatına
 Andıçeyim gayri güzel sevmeyim
 Tanrıya vü Tanrının âyâtına

Ah minel aşk ve hâlâtihî
 Ahraka kalbi bihararatihî
 Mânazarel ayni ilâ gayriküm
 Ukasimü billâhi ve âyâtihî

Der küyl harabatı merâ aşk keşân kerd
 Van dilber-i ayyarı merâ didü nişân kerd
 Men der peyi an dilberi ayyar bireftem
 O rûy-i hod ân lâhza zimen baz nihan kerd
 Sultan-ı Arefnâk ki büşed mahrem-i esrar
 An sırtı tecelli-i ezel cümle âyan kerd

(Dördüncü selâm)

Sultan-ı meni Sultan-ı meni ender dil ü can imanı meni
 Der men bîdemi men zinde şevem yek can çişevad sad canı
 meni

Köçek Derviş Mustafa Dede'nin
Bayâtî Âyîn-i Şerîfî'nin notası



EK E

(Kaynak: İstanbul Konservatuvarı. "a.g.c.", VII/4, s.310-323.)

BEYATÎ MAKAMINDA PEŞREV

BEHRAM AĞANIN

N°219 $\text{♩} = 40$

Devri kebir

1. 2.

İkinci hane*Üçüncü hane*

Dördüncü hane

1. 2.

Beyatı Peşrevinin sonu

BEYATÎ MAKAMINDA MEVLEVÎ ÂYİNİ

KÖÇEK Dervîş Mustafa Dedenin

N° 220 (♩=112)

Şa ha — zi — ke rem be ri me — me ni de — r

Devri revan —

vi — vi şı ni ger he yi he yi sul ta nı me — n va — y he yi hey hün

kâ — ri me — n vay ah Berha — li — meni ha sı te — te i di — l

ri — ri şı ni ger he yi he yi sul ta nı me — n va — y he yi hey hün

kâ — ri me — n vay ah He ri çe — nd ne yem lâ — yi — kı ba — h

şa yi — sı tû he yi he yi sul ta nı me — n va — y va — y

he yi — he yi hün kâ ri me — n va — yi he — yi yar Berme — n me — ni ger

be ri ke — ke re mi — hi — hi şı ni ger he yi he yi sul ta nı me — n

va — y he yi hey hün kâ — ri me — n vay ah he yi hey ih san meded

vay — y va — y he yi hey i gufran mede — d va — yi he — yi ya — r

ya — ri yü re gi — m ya — r a — h gönki — ne le — ri

va — n he — yi ya — n Ya — ra — b zi dü kev ni — bi — bi ni ya —

ze — mikeridan he yi ya — n he yi dost E zi e — f se ri fak

ri — se — ser fi ra ze — mi ke ri dan he yi ya — n he yi dost

E ni de — n ha — re met ma nı re — remira ze — mi ke ri da — n

he yi ya — n he yi dost A ni re — h ki ne su yi — tü — tüstüba —

ze — mi ke ri dan he yi ya — n he yi dost Bi ya — bi ya

ki tü yi — ca — ni — ca ni ga — ni — se ma Bi ya — ki ser

vi re va — ni — be — bo si ta — ni — se ma Bi ya — ki çeş

me — i hur şı — di — zi ri sa — ye — i tüst He za — ri züh

re — tü da — ri — be — n a si ta — ni — se ma [Sax]



Terennümün burasına ge-
lince Âyin okuyanlar derhal
ikinci selâma başarlardı.

İKİNCİ SELÂM

[♩.90]

Ya _____ r Çüi_n su_l ta _____ ni ma _____ ra

Evfer

be_n de ba _____ şı _____ 1. _____ şı _____ 2. _____

Ya_r Heme gi _____ r ye_n de tû. de. _____ ri hande ba _____

şı _____ a _____ h Ya _____ r e geri pû_r ga_m şe ve_d e _____ t

ra _____ fi_a _____ le _____ 1. _____ m le _____ 2. _____ m

Ya_r Tû sa_dû. _____ hu_r ne mü fe. _____ ri hande ba _____

şı _____ a _____ h Ya _____ r beaş kı _____ Şe_m si_te_b ri _____

zi _____ bi_di _____ n ca _____ 1. _____ m ca _____ 2. _____ m

Ya__r ki de_r mi__ l ki__ nuda pa__ yende la__

si__ he yi he__ y he__ y he yi i__ h sa__ n mede__ d

he__ yi he__ yi gu__ f ra__ n mede__ d he__ yi he__ yi i__ h

sa_n mede__ d va__ y he__ yi he__ yigu__ f

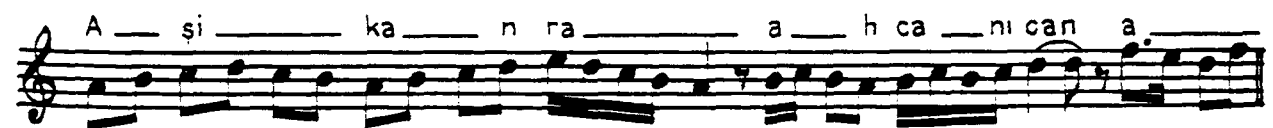
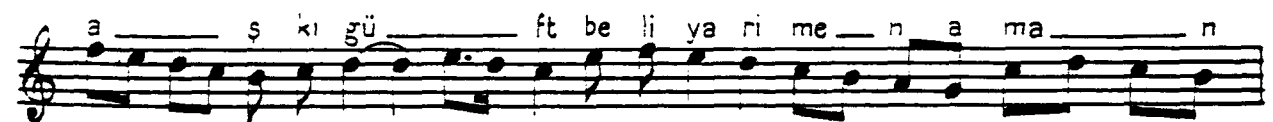
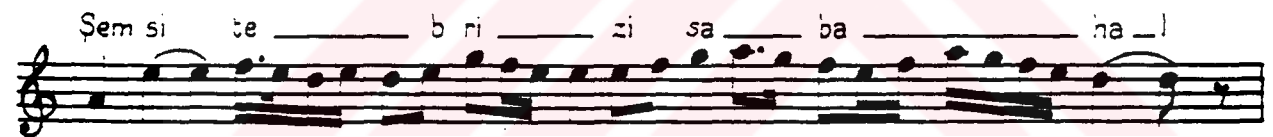
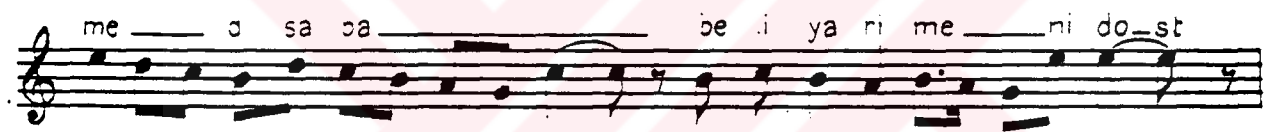
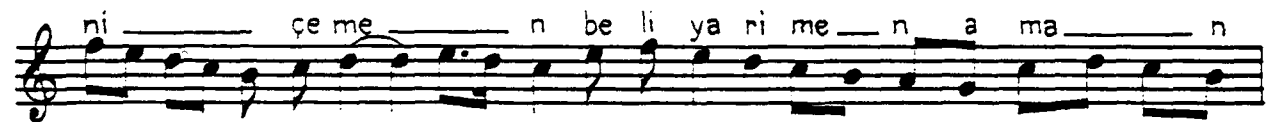
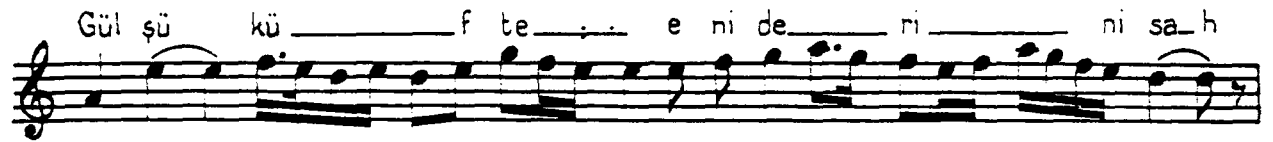
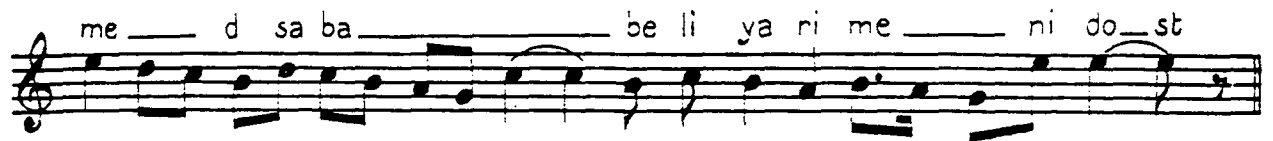
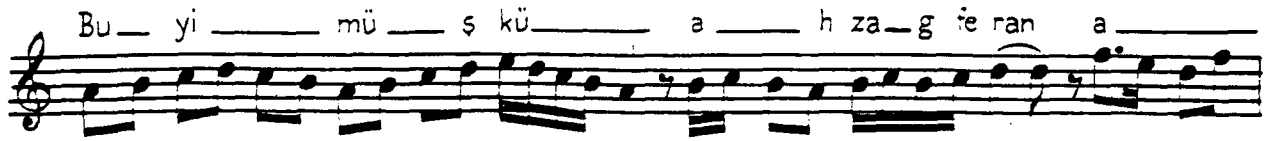
ra_n me de__ d va__ y [Sax]

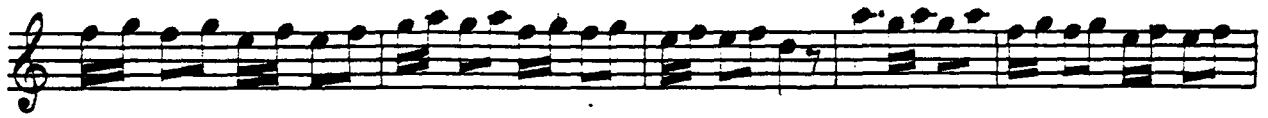
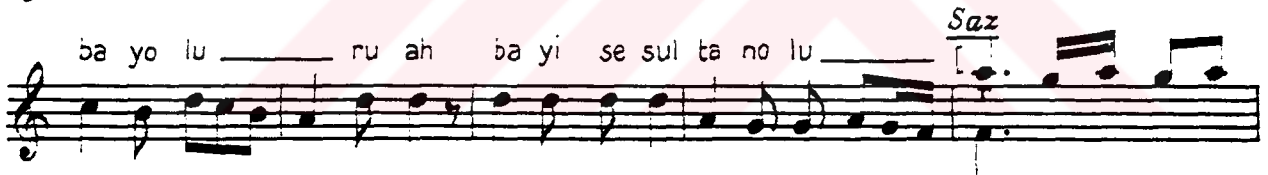
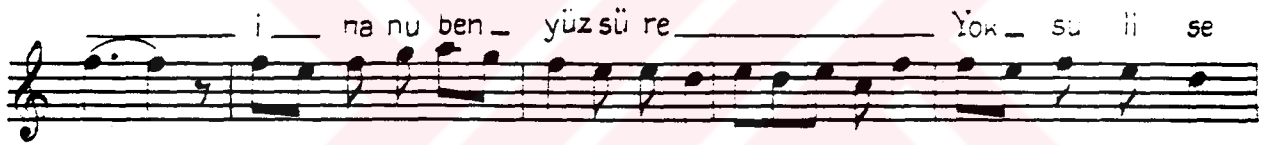
ÜÇÜNCÜ SELÂM

(♩=56) Na gi__ ha__ n a__ ni be ni fe__ şa__ n a__

Devri kebir

me__ d sa ba__ be li ya ri me__ n a__ ma__ n





(♩. 120) Ey ki he zar a fe ri — n du ni ce sul

Yürük semai

ta no lu — r ku ll o lan ki ş i le — ri an

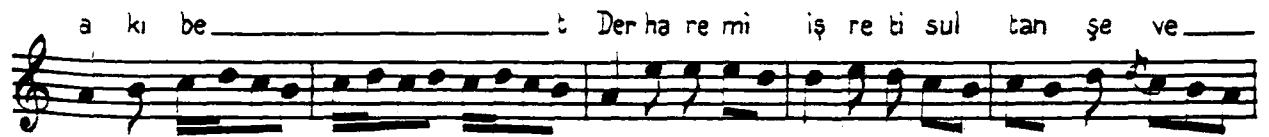
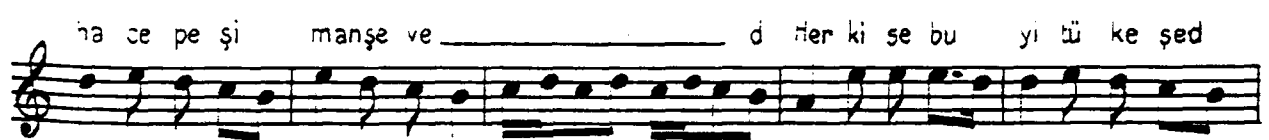
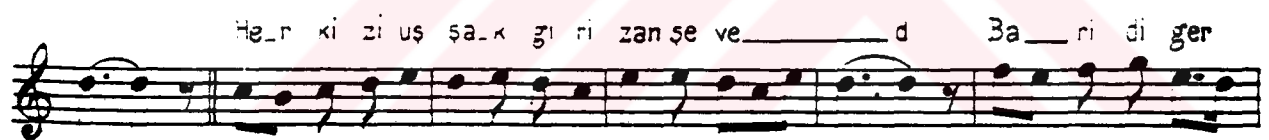
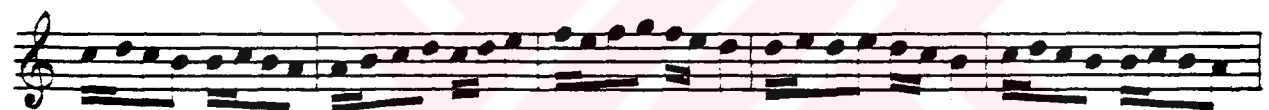
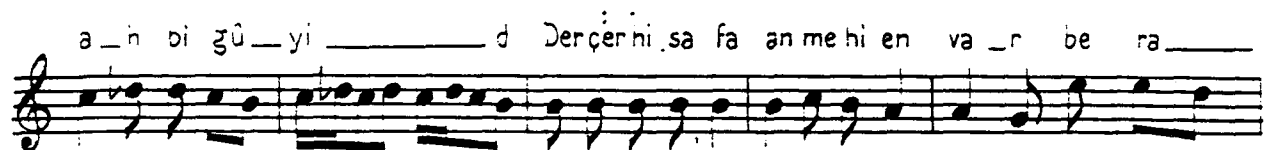
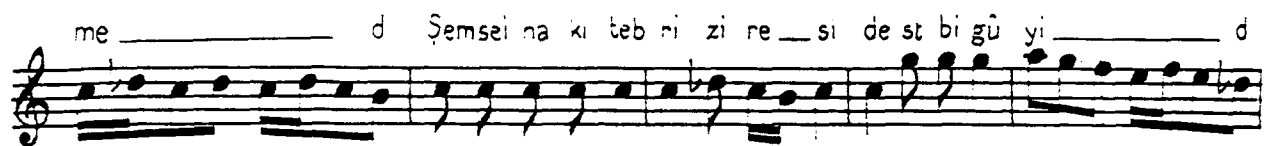
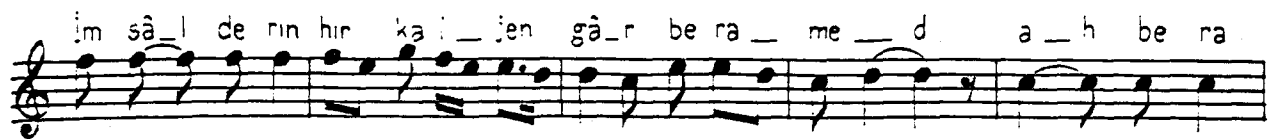
hus re vü ha ka no lu — n *Saz* nien ki bu gün Ve le de —

i — na nu ben — yüz sü re — Yok — su l i se

ba yo lu — ru ah ba yi se sul ta no lu — *Saz*

An sür hi ka ba

yi — ki cü meh pa — n be ra — me — d a hı be ra — me — d



Kad e_s re ka tic dün ya_mın nu ri hu mey ya na El

bec rü a lâ sa kı i vel ke' sü sü rey ya na Es sab ve tü i

ma ni vel hai ve tü bos ta ni Vel meş ci rü ne c ma ni vel

ver dü mu hay ¹ ya na Vel ² ya na (Sax)

Ca me si yeh kerd kü fûr nu ri Mu ham med re si

d Tab lı ba ka kü f te nd mil ki mu hal led re si

d Keş ti su tur lâ bı dil a ye ti heft a sü ma n

Şe r hi di li A_h me di hef ti mü cel led re si d

Tab lı kı ya met ze dend su ri ha şır mi de me nd

Vak ti şü dey mür de gâ-n haş ri mü ced ded re si _____ d

Ez pe yi na mah re man kuf lu ze dem ber di ha _____ n

Hi zi bi gû mut rı ba _____ ş re ti ser med re si _____ d

DÖRDÜNCÜ SELÂM

(Evfer) ikânın son beş zarbindan başlar.

(♩-90) Su-l ta _____ nı _____ me ni _____ a _____ hı su _____ l ta _____

EVFER _____

ni me _____ ni _____ saz E ni de _____ n di _____ lû ca _____ n

ca _____ n i _____ ma _____ nı _____ me ni _____ a _____ n De _____ n me _____ n

bi _____ de mi _____ a _____ hı me _____ n zi _____ n de şe _____ ve _____ m

saz Ye ki ca _____ n çi _____ se ve _____ d ve _____ d sa dı ca _____

ni _____ me ni _____ a _____ hı _____ ma _____ nı _____ me ni _____ (son)

Beyatı âyininin sonra 322inci sahifedeki eski bir (Hicaz peşrevi) çalınırdı. Hafif ikânda, iki haneden ibaret olan bu peşrevin hususî bir ismi olmadığı halde Mevlevîler buna (Zer Mahbup) adını vermişler ve (Düyek) tavrında çaldıkları için o tavra göre bir takım nağmeler ilâve ederek bu hale kuymuşlardı.

SON PEŞREV

(Zer mahbup)

Nº 22 $\text{♩} = 90$

Düyek

1

2

1

2

SON YÜRÜK SEMAİ

(1. 132)

(1. 150)

(1. 204)

(Son)

Beyatî makamında Mevlevî Âyini

FARSÇA METNİ

SELÂMI EVVEL

Şâhâ zikerem ber meni dervîş niger (Hey hey sultanîmen vay hey hey hünkârîmen vay)
 Ber halîmeni hasteî dilrîş niger (» » » » » » » »)
 Her çend neyem lâîkî bahşâyîşî tû (» » » » » » » »)
 (Hey yar) Bermen menîger ber keremî hîş niger (» » » » » » » »)
 (Ah hey hey ihsan meded vay vay hey hey gufran meded
 vay hey yar yar yüreğim yar ah gör ki neler var hey yar)

Yâ rab zi dû kevnî biniyâzem kerdan (Hey yar hey dost)
 Vez efseri kakri serefrâzem kerdan (» » » »)
 Ender haremet mahremi râzem kerdan(» » » »)
 An reh ki ne sûyi tûst bâzem kerdan (» » » »)
 Biyâ biyâ ki tûyi cânî cânî cânî sema'
 Biyâ ki servi revânî bebositânî sema'
 Biyâ ki çeşmei hurşidi ziri sâyei tûst
 Hezarî zühre tû dâri ber âsümânî sema'

TERENNÜM

SELÂMI SANÎ

«Yar» Çû in sultani mârâ bende bâşi (Mükerrer)
 «Yar» Heme giryende tû der hande bâşi (ah!)
 «Yar» Eger pûr gam şevd etrafı âlem (Mükerrer)
 «Yar» Tû şâdû hurremû ferhande bâşi (Ah!)
 «Yar» Beşki Şemsi Tebrizî bidih câm (Mükerrer)
 «Yar» Ki der milki Hudâ payende bâşi

(Hey hey ihsan meded hey hey gufran meded
 hey hey ihsan meded vay hey hey gufran meded vay)

TERENNÜM

SELÂMI SALÎS

Nâgihan anber feşan âmed sabâ (Beli yârimen)
 Bûyi müşkü «ah» zağferan âmed sabâ (» »)
 Gül şükûfte enderin sahnî çemen (» »)
 Sad nevâyi «ah» bûlbûlan âmed sabâ (» »)
 Şemsi Tebrizî sabahal aşk güft (» »)
 Aşikanra «ah» cânî cân âmed sabâ

TERENNÜM

Ey ki bezar âferin bu nice sultan olur
 Kulı olan kişiler «ah» husrevû hâkan olur
 Her ki bu gün Veled'e inanı ben yüz süre
 Yoksul ise bay olur «ah» bay ise sultan olur

TERENNÜM

An sürhi kabayı ki çû mehpâr berâmed (Ah berâmed)
 İmsâl derin hurkai jengâr berâmed (» »)
 Şemselhakı Tebriz resdest bigûyîd (Ah bigûyîd)
 Gez çerhi safâ an mehi envâr berâmed (Ah berâmed)

TERENNÜM

Her ki zi uşşak girizan şevd
 Bâr diger hâce peşiman şevd
 Her ki sebûyi rû keşed âkubet
 Der haremi işteti sultan şevd

TERENNÜM

Kad eşrakatid dünya min nûri humeyyânâ
 Vel bedrû alâ sâki vel ke'sû sûreyyânâ
 Es sabvetû imânî vel halvetû bostânî
 Vel meşcirû nedmânî vel verdû muhayyânâ

TERENNÜM

Câme siyeh kerd küfür nûri Muhammed resid
 Tablı beka küftend milki muhalled resid
 Dil çû suturlâb şûd âyeti heft âsüman
 Şerhi dili Ahmedî heft mücelled resid
 Tablı kıyâmet zedend sûri haşır midemend
 Vakti şûd ey mürdegân haşri mücedded resid
 Ez peyi nâmahreman kuful zedem ber dihan
 Hiz bigû mutriba işreti sermed resid

SELÂMI RABİ

Sultanı menî, «ah» sultânı menî Ender dilü can imanı menî
 (Ah!)
 Der men bidemî «ah» men zinde şevem Yek can çişved sad cânı menî

Beyatî Âyini Farsça metninin

NAZMEN TÜRKÇEYE TERCÜMESİ [1]

BİRİNCİ SELÂM

Ey şeh kereminden bu zelile nazar et
 Kalbi yaralı hâli alile nazar et
 Gerçi değilim lâıykı lutfu keremin
 Sen sendeki ihsânı celile nazar et

Ya rab iki kevn'den beni âri kıl
 Giydir bana tâcı fakrını âli kıl
 Bezminde beni mahremi râzın eyle
 O yol ki yolun değil beni hâli kıl

Gel ey nigâr ki sensin bu yerde cânı sema'
 Bulur seninle taravet bu bositâni sema'
 Güneş ziyasını senden alır da nûr saçar
 Tutar senin nice bin zühreni o âsümâni sema'

İKİNCİ SELÂM

Bizim sultâna vakta ki kul olsan
 Cihan giryende olsa sen gülersin
 Eger etrâfı âlem pür gam olsa
 Sen elbet hurremü ferhunde ter sin
 Ver aşkı Şemsi Tebrizi için mey
 Ki sen milki hudâda müstakarsın

[1] Beyatî âyini'nin bu manzum tercümesi (Menâkıbı Sipehsâlar) ın lazûl mütercimi ve (Mesnevî Şerif) şarihî Ahmet Avni Bey kardeşimizin eseridir.

ÜÇÜNCÜ SELÂM

Ansızın amber feşan geldi saba
 Büyü müşkü zâferan geldi saba
 Bak çemende güller açmış ser teser
 Yüz nevâyî bülbülân geldi saba
 Şemsi Tebrizi sabahül aşk dedi
 Ehli aşka cânı can geldi saba

Ey ki hezar âferin bu nice sultan olur
 Kulı olan kişiler husrevü hâkan olur
 Her ki bu gün VELED'e inanı ben yüz süre
 Yoksul ise bay olur bay ise sultan olur

Mehpâre gibi kırmızı esvab ile geldi
 Bu yıl da o yar hırkai jengâr ile geldi
 Şemsel'hakı Tebriz erişti deyiniz hep
 Ta çerhi safadan o meh envar ile geldi

Kim ki rehi aşkıta girizan olur
 Sonra efendi ne peşiman olur
 Testini her kim taşısa âkıbet
 İşreti has bezmine sultan olur

Nurlandı bu dünyamız, nur verdi humeyyâmız
 On dördü ayın sâki, mey ke'si süreyyamız
 Sabvet benim imanım, halvet dahi bostânım
 Meşcir ise ihvanım, gül oldu muhayyâmız

Nuri Muhaimmed zuhur, etti de küfr ağladı
 Milki hulûdı bize, tablı beka sağladı
 Oldu suturlâbı dil, ta yedi gökler için
 Şerhi dili Ahmedî, tam yedi cilt bağladı
 Sûrı haşir üflenüp, çaldı kıymet davul
 Ey ölümler kalkınız cûyi haşir çağıladı
 Sırrıma na ehliçün, ağzıma vurdum kilit
 Hızlı çalın mutriban, işreti can parladı

DÖRDÜNCÜ SELÂM

Sultânımsın sultânımsın
 Canımda benim imanımsın
 Nefhanla senin zinde olurum
 Bir can ne demek yüz cânımsın

Köçek Derviş Mustafa Dede'nin
Bayâtî Âyîn-i Şerîfî'nin notası

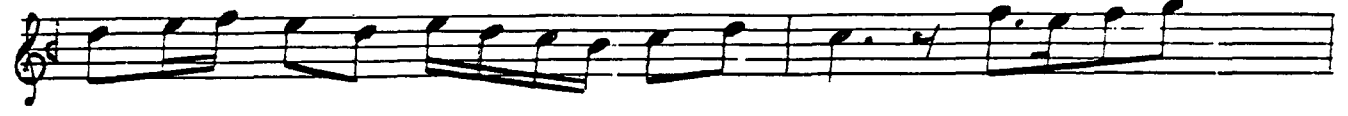
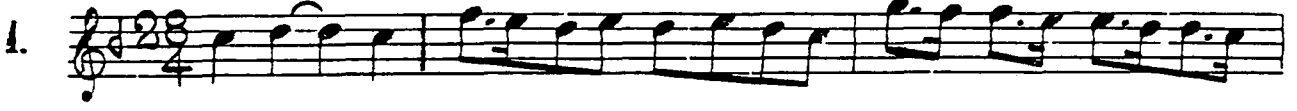


EK F

(Kaynak: Sadettin Heper, a.g.e., s.29-40.)

Devr-i kebir

Emin Efendi



Teslim.



2. Hane



3. *Hane*4. *Hane*

Sā hā zi ke rem ber me . . . me ni ger
 Ber hā li me ni has te te i aīl

sı . . . ni ger hey . hey sul tā nı men

vāy . . . hey . hey hūn kâ ri men . . . vāy ah

ah Her . çend ne yem lā yık . . . bāh . . .

sâ yis . . . tū hey hey sul tā nı men .

vāy . . . vāy . . . hey . hey hūn kâ ri men

vāy . . . hey . yar ber me . . . men ni ger

ber ke . . . ke re mi his . . . ni ger

hey . hey sul tā nı men vāy . . . hey . hey hūn

kâ ri men . . . vāyah hey . hey ih san me ded

vāy . . . vāy . . . hey . hey hūn kâ ri men .

vāy . . . hey . yar yar yū re . ğim

yar . ah . . . ah . gör ki neler var hey . yâr

yâ . rab zi dü'kev ni bi ni yâ . .
Vez ef se ri fak ri ser fi rā

zem ker . dan hey . yâr ney . dâst

En der na re met meh rem rā . . .

zem ker dan hey . yâr hey . dâst

An . reh ki ne su yi tûs tû ba . . .

zem ker . dan hey . yâr hey . dâst

Bi ya bi ya ki tû yi ca nû ca . . .

na ni se mâ bi ya ki ser

ul' re va ni be bos tî ni se mâ

bi ya ki çeş me i hur . şîa

zi ri sa ye i tûst he za ri zûh

re tû aâ . ri ber . . â sũ mã . . ni se mã
Terannũm.

„Guter.“ *„Kinci Selâm.“*

yâr . . . cû in . sul . ra . ni mã ra .
 yâr . . . e ger pûr gam şe ued et

ben . aê bân si . lem
 rã fi cûm

yâr cû in . sul . ta . ni mã ra .
 -yâr e ger pûr gam şe ued et . . .

ben . aê bân si . lem
 rã fi cûm

Jâr ne me . gir yen . aê tû . aêr . . .
 -yâr tû şa . aû hur re mû jer . . .

han aê bân si aê man .
 han aê bân si aê man .

yâr . . . be aş . kı Şem . si teb ri . . .

zi . . . bi dih cam

yar be aş . ki . Şem . si teb ri . .
 .. zi . . bi diñ cam
 yar ki der . mil ki . hu da . pa
 şı hey . hey hey hey . ih
 san me ded hey hey . guf .
 ran me ded hey hey ih . . .
 san me ded uay
 hey hey guf
 ran me ded uay
 Terennüm .

"Devrikebir" *"Üçüncü Selâm"*

Na qı han an ber fe
 Gül şü küf : : : : te en de : :

San rin : : : : a sah med ni : : : : sa bā : : : :
 ce men

be li ya ri men a man bu yi :
 " " " " " " sad ne :

müş ki ah zağ fe
 va yi : : : : ah bul bü

ran a med sa bā be li
 lan a med sa bā be li

ya ri men dost Şem si teb
 ya ri men dost

ri zi sa bā hal

aş ki güft be li ya ri men a

man a şı kan ra

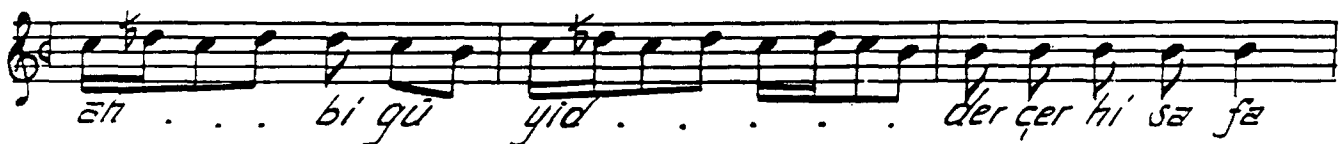
ah ca nū can a

Terennüm
 med. sa bā



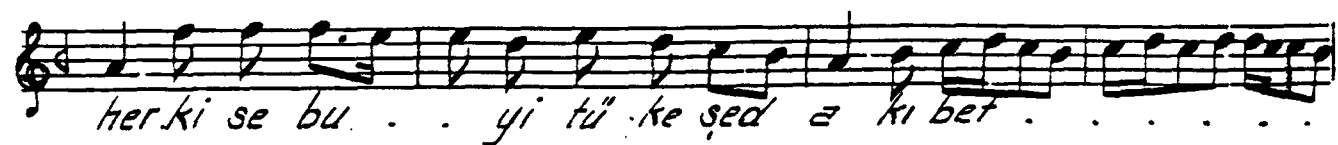
yürük Semai





"Terennüm ..



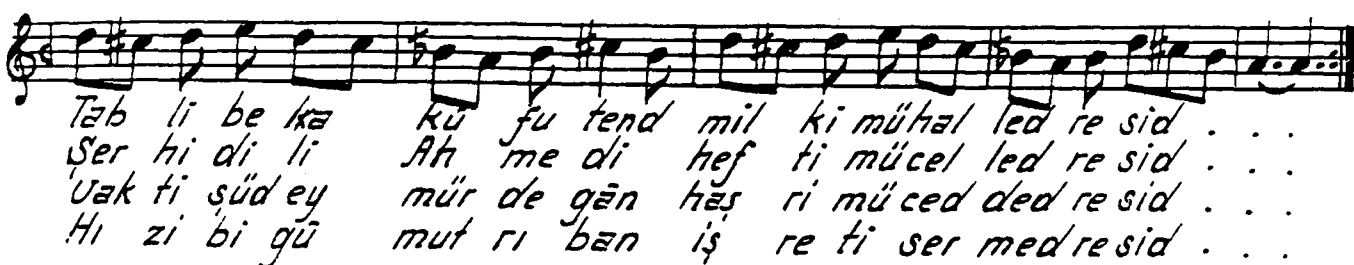
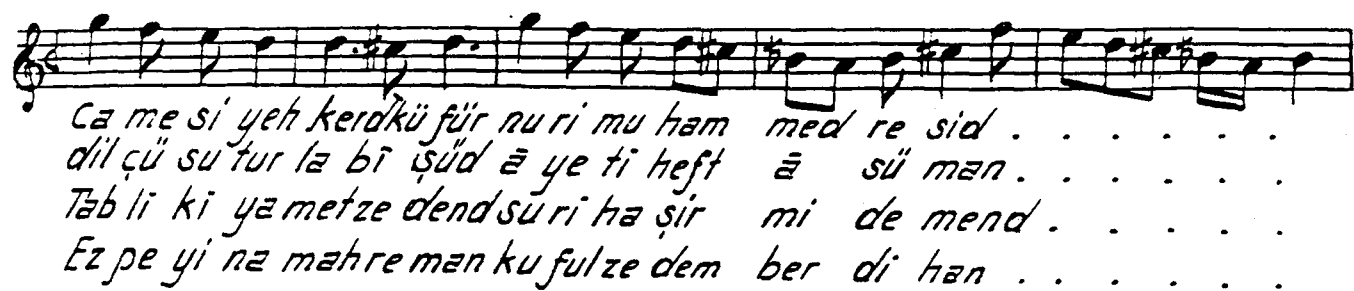


„Terennüm..“

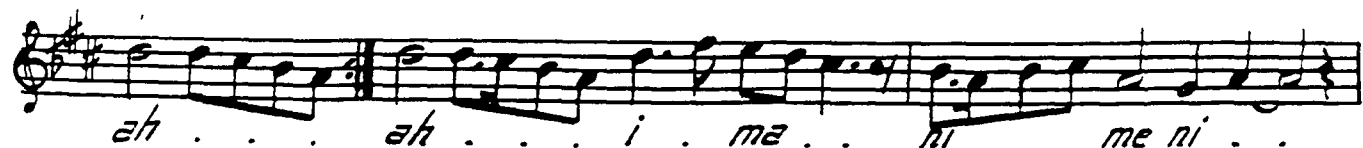
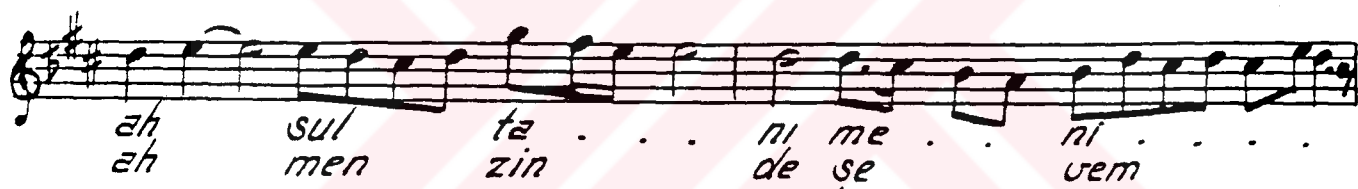


„Terennüm.“





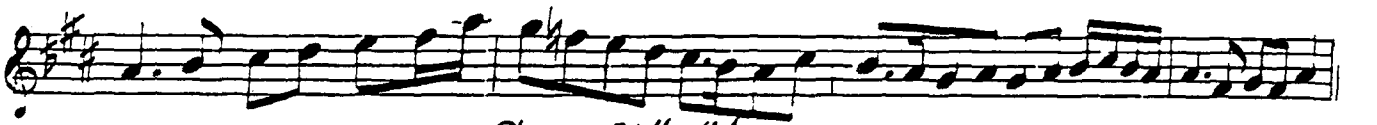
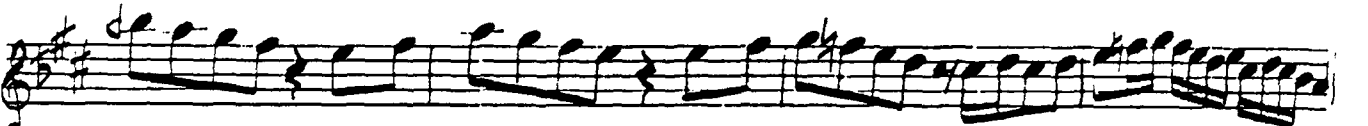
Erfer. **Dördüncü Selâm**



Fahte

HICAZ SON PEŞREVI

Salim Bey

*"Son yürük"*

BEYATÎ ÂYİN-İ ŞERİFİ

Bestekârı : Köçek Derviş Mustafa Dede

(Birinci selâm)

Şâha zikerem ber meni dervîş niger
Ber men menîger ber kerem-i hiş niger
Her çend neyem lâyük-i bahşâyîş-i tû
Ber hâli meni haste-i diriliş niger

Yarab zi dükevní biniyazem kerdan
Vez efseri fakri serfirazem kerdan
Ender haremet mahremi râzem kerdan
An reh ki nesuyi tûst bâzem kerdan

Biya biya ki tûyi canü cânân sema'
Biya ki servürevani ber bositanı sema'
Biya ki çeşme-i huşîd ziri saye-i tûst
Hezâr-i zühre tû darı ber asuman-ı sema'

(İkinci selâm)

Çü in sultanı marî bende başı
Heme giryende tû der hande başı
Eğer pür gam şevêd etraf-ı âlem
Tû şadü hurremü ferhande başı
Be aşkı hurremü ferhande başı
Ki der milki hûde pâyende başı

(Üçüncü selâm)

Nagihân anber feşan amed sâbâ
Buyi müşki zağferân amed sâbâ
Gül Şukûfte ender in sahnı çemen
Sad nevâ-i bülbülân amed sâbâ
Şems Tebrizi sabahül aşkı güft
Âşikan râ canü can amed sâbâ

Ey ki hezar âferin bu nice sultan olur
 Kulu olan kişiler husrevü hâkân olur
 Her ki bugün Velede inanubên yüz sûre
 Yoksul ise bay olur bay ise sultan olur

Ansurhi kabayl ki çü mehpâr beramed
 İnsal derin hurka-l jengâr beramed
 Şemsel hakkı Tebrizi resdest bigûyd
 Der çerh-l safâ an meh-l envâr beramed

Her ki zi uşşak girizân şevêd
 Bar diger hâce peşiman şevêd
 Her ki şebuyî tû keşed âkıbet
 Der havemî işareti sultan şevêd

Kad eşrekâtîd dünya mîn nuri humeyyanâ
 El bedrû gaden sakl vel ke'sü süreyyanâ
 Ez saffetü imani vel halvet-ü bostani
 Velmahşerü nedmani velverdû muheyyanâ

Câmesiyah kerd küfür nur-i Muhammed resid
 Tabl-i beka küftend milki muhalled resid
 Dil çü suturlab-ı şüd âyet-i heft âsumân
 Serh-i dil-i Ahmedî heft mücelled resid
 Tabl-ı kıyamet zedend sûr-i haşır midemend
 Vakti şüd ey mürdegân haşr-ı mücedded resid
 Ez peyi nâmahremân kufl zedem berdehân
 Hiz bigû mutribân işret-i sermed resid

(Dördüncü selâm)

Sultanı meni Sultanı meni ender dilü can imanı meni
 Der men bîdemî men zinde şevem yek can çişevêd sad canı
 meni

ÖZGEÇMİŞ

1954 yılında İstanbul'da doğdu. 1972 yılında Cibali Kız Lisesi'nden, 1985 yılında İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü'nden mezun oldu. 1988 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Musiki Sanat Dalı Türk Sanat Müziği Alanı'nda Yüksek Lisans eğitimini birincilikle tamamlayarak, Sanatta Yeterlik eğitimine hak kazandı. İTÜ Vakfı'ndan Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik eğitimi boyunca burs aldı.

1973-1981 yıllarında, son beş yılı yönetici kadrosunda olmak üzere S.S.K. Eminönü Sigorta Müdürlüğü'nde görev yaptı. 1976-1978 yıllarında ayrıca, Hürriyet Gazetesi'nde gönüllü "anketör" ve "gözlemci" olarak çalıştı. 1982-1983 yıllarında İstanbul Televizyonu'nda film seslendirmelerine katıldı.

1977-1985 yıllarında devam ettiği Emin Ongan Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde 1982 yılında eğitimde birinci olarak, Nimet-Rüştü Koray Ödülü'ne lâyık görüldü. 1979 yılından itibaren devam ettiği çeşitli müzik toplulukları ile ses, kemençe icrâcısı ve program sunucusu olarak yurt içi ve yurt dışı konserlerine katıldı.

1987-1988 öğretim yılında İTÜ TMDK'da öğretim görevlisi, 1989-1990 yıllarında İstanbul Konservatuarı İcra Heyeti'nde ses sanatçısı olarak görev yaptı.

1987 yılında Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı bünyesinde kurup, çalıştırdığı Türk Dünyasından Sesler Korosu ile yurt içi ve yurt dışında verdikleri birçok konseri yönetti. Belçika ve Almanya'da çeşitli festivallere, Azerbaycan, Kazakistan ve Kırgızistan'da Nevruz Şenlikleri'ne katıldı. Belçika'da verdikleri konserler, BRT ve RTBF Televizyonlarında yayınlandı. 1993 yılında Bakü'de Türk Dünyası Atatürk Lisesi'nde kurup, çalıştırdığı Türk Dünyası Korosu ile Azerbaycan Akademik Opera ve Bale Teatırı'nda verdikleri konseri yönetti.

1992 yılında De Poort-Beraber kuruluşunun davetlisi olarak gittiği Belçika'nın Gent şehrinde Türk müziği ile ilgili konferanslar verdi. 1994 yılında Makedonya'nın Üsküp şehrinde MTV Televizyonu'nca hazırlanan Türk müziği programına konuşmacı olarak katıldı. Hâlen adı geçen vakıfta koro şefi olarak görev yapmaktadır.