

## Mevlevi Ayini Besteciliğinde Hoca-Talebe Etkileşimi: Dede Efendi ve Zekâi Dede Örneği

*The Interaction between Teacher and Student in Composition of Mevlevi Ayin: The Example of Dede Efendi and Zekai Dede*

### Öğr. Gör. Dr. Ömer Faruk BAYRAKÇI

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk Din Müsiki Anabilim Dalı  
Faculty of Theology, Department of Turkish Religious Music, Eskişehir, Turkey  
o.farukbayrakci@hotmail.com

 0000-0002-1779-2206

### Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ

Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü  
Faculty of Theology, Department of Turkish Religious Music, Istanbul, Turkey  
ahturabi@yahoo.com

 0000-0001-8327-3693

#### Makale Bilgisi / Article Information

Geliş Tarihi / Received	Makale Türü / Article Type	Kabul Tarihi / Accepted	Yayın Tarihi / Published
16 Mayıs / May 2022	Araştırma Makalesi / Research Article	23 Haziran / June 2022	15 Eylül / September 2022

#### Atıf Bilgisi / Cite as:

Bayrakçı, Ömer Faruk – Turabi, Ahmet Hakkı . “Mevlevi Ayini Besteciliğinde Hoca-Talebe Etkileşimi: Dede Efendi ve Zekâi Dede Örneği”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9/2 (Eylül 2022), 788-808.  
<http://doi.org/1051702/esoguifd.1117352>

**İntihal / Plagiarism:** Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by least two referees and scanned via a plagiarism software.

**Copyright © Published by** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi /Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Theology Bütün hakları saklıdır. / All right reserved. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esoguifd>

**CC BY-NC 4.0** This paper is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial License

**Etik Beyanı / Ethical Statement:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu, yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği, bu araştırmanın desteklenmesi için herhangi bir dış fon almadıkları ve aralarında ve herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığı yazar tarafından beyan olunur / It is declared by the author that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study; that all the sources used have been properly cited; that no external funding was received in support of the research and that they have no competing interests.

**Yazar Katkıları / Author Contributions:** Ömer Faruk BAYRAKÇI %50 – Ahmet Hakkı TURABİ %50

## Mevlevi Ayini Besteciliğinde Hoca-Talebe Etkileşimi:

### Dede Efendi ve Zekâi Dede Örneği<sup>1</sup>

**Öz** ► Çalışmada Türk Müsîkîsi'nde temel öğretim yöntemi olan meşk sistemi ile hoca-talebe etkileşiminin Mevlevi Ayini formu özelinde etkisi üzerine genel bir sonuç elde edilmesi amaçlanmıştır. Bestelenmiş tüm Mevlevi Ayinleri bu araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Örneklem grubu ise Zekâi Dede ve Dede Efendi'nin Mevlevi Ayinleri'nden oluşmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerine göre yapılandırılmış bu çalışma tekli durum çalışması çerçevesinde desenlenmiş ve teorik çerçevenin oluşturulması bağlamında kitap, tez, dergi, makale ve benzeri kaynaklardan veri toplama tekniklerinden yararlanılmıştır. Çalışma için Zekâi Dede'nin *Sûzidil*, *Mâyê*, *İsfahan*, *Sûzinâk* ve *Sabâ-Zemzeme* Mevlevi Ayinleri, Dede Efendi'nin *Şevkutarâb*, *Sabâ*, *Nevâ*, *Bestenigâr*, *Sabâbüselik*, *Hüzzâm* ve *Ferahfezâ* Mevlevi Ayinleri ile makamsal yönden karşılaştırılarak benzerlikler tespit edilmiş, böylece Türk Müsîkîsi'nde hoca-talebe etkileşiminin Mevlevi Ayini besteciliğindeki etkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Din Müsîkîsi, Mevlevi Ayini, Zekâi Dede, Dede Efendi, Mevlevi Ayini Besteciliği.

#### The Interaction between Teacher and Student in Composition of *Mevlevi Ayin*: The Example of Dede Efendi and Zekai Dede

**Abstract** ► In this study, it is aimed to obtain a general result on the effect of the *meşk* system, which is the basic teaching method in Turkish Music, and the teacher-student interaction on the *Mevlevi Ayin* form. All composed *Mevlevi Ayins* constitute the universe of this research. The sample group consists of Zekai Dede's and Dede Efendi's *Mevlevi Ayins*. This study, which was structured according to qualitative research methods, was designed within the framework of a single case study, and data collection techniques were used with books, theses, journals, articles and similar sources in the context of forming the theoretical framework. For the study, Zekai Dede's *Sûzidil*, *Mâyê*, *İsfahan*, *Sûzinâk*, and *Sabâ-Zemzeme* *Mevlevi Ayins* were compared with Dede Efendi's *Şevkutarâb*, *Sabâ*, *Nevâ*, *Bestenigâr*, *Sabâbüselik*, *Hüzzâm*, and *Ferahfezâ* *Mevlevi Ayins* in terms of *makam* and thus, similarities in Turkish Music were determined. The effect of teacher-student interaction on the composition of the *Mevlevi Ayin* was tried to be revealed.

**Keywords:** Turkish Religious Music, *Mevlevi Ayin*, Zekai Dede, Dede Efendi, *Mevlevi Ayin* Composition.

<sup>1</sup> Bu makale Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi danışmanlığında 2022 yılında tamamladığımız “Mevlevi Ayini Besteciliğinde Hoca-Talebe Etkileşimi: Dede Efendi, Zekâi Dede, Ahmed İrsöy Örneği” başlıklı doktora tezi esas alınarak üretilmiştir. / This article is extracted from my doctorate dissertation entitled “Composition of the Mevlevi Ayin Interaction with the Teacher-Student: Example of Dede Efendi, Zekai Dede, Ahmed İrsöy” supervised by Prof. Dr. Ahmed Hakkı Turabi (Marmara University, İstanbul, 2022).

## Giriş

Hat, tezhip, mûsikî gibi sanat dallarının öğrenimi için kullanılan *meşk* kelimesi sözlükte hocanın ders verdiği örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Hoca ve talebenin karşılıklı yaptıkları ve hoca beğenene kadar devam eden bu çalışmaya da “meşk etmek” denmektedir (Özönder, 2003:126-127). Çeşitli sanat dallarının yanısıra sema öğrenimine de sema meşki, bu çalışmanın yapıldığı tahtaya da meşk tahtası denilmiştir. Meşk edilen yer olarak kullanılan *meşkhane* kelimesi ise daha çok mûsikîye özel bir kavram olarak karşımıza çıkar (Behar, 2019:17). Notanın yaygınlaşmaya başladığı son yüzyıla kadar meşkin mûsikî öğreniminde temel yöntem olarak kullanılmasıyla, bu kavramın zaman içerisinde yalnızca bir mûsikî terimi gibi düşünülmeğe başlandığını söylemek mümkündür.

Meşk yöntemiyle hocadan talebeye mûsikî nazariyatı, makam, usûl, ses-saz tekniği, tavır, repertuvar gibi pek çok konu aktarılmaktadır. Meşk, dini ya da dindışı, ses ya da saz icracılığı gibi ayrımlar gözetmeksizin kapsayıcı bir yöntem olarak kabul edilmiştir. Bunun yanında ilgi duyulan alanlara bağlı olarak mûsikîde doğal olarak branşlaşmalar olmuştur. Her mûsikî formunun kendine has melodik yapısı, tavrı ve icrası olduğundan belli mûsikî formlarında uzmanlaşmış hocalar, talebeler tarafından tercih edilmiş bazen de talebeler hoca tarafında başka bir hocaya yönlendirilmiştir. Zekâi Dede'nin Na't bestelemeye çalışan talebesi Muallim Kazım Bey'i Na't ve Durak formunda uzman kabul ettiği Behlül Efendi'ye yönlendirmesi bunun güzel bir örneğidir (İnal, 2018:105). Benzer şekilde mûsikînin en büyük formlarından olan Mevlevi Ayini'nin meşki için de Mevlevihanelerde yetişmiş müzisyen, derviş, ayinhan ve kudümzenbaşılar tercih edilmiştir. Özellikle İstanbul Mevlevihaneleri mûsikî eğitiminde günümüzün konservatuvarları niteliğinde ciddi mûsikî merkezleri olmuşlardır (Behar, 2019: 60).

Şüphesiz meşk yöntemi ile hoca-talebe arasındaki etkileşim bestecilikte de kendini göstermiş, talebenin hocadan meşk ettiği eserler, hocanın makam, usûl, güfte, form anlayışı ve yönlendirmesi talebenin ürettiği eserleri şekillendirmiştir. Makam, usûl, güfte ve form gibi kavramlar bakımından zengin bir form olan Mevlevi Ayini'nin bestelenmesi sürecinde de bazen besteci tarafından üretilen melodi, bazen usûl ve güfte tercihi, bazen de terennüm cümlelerinin kullanımında meşk yoluyla gelen etkileşim kendini göstermiştir. Çalışmamızda hoca-talebe etkileşimi yalnızca makamsal karşılaştırmalarla sınırlandırılmıştır.

Gerek dini gerekse dindışı pek çok formdaki eserleriyle mûsikî tarihimizin en önemli bestecilerinden olan Hammamizâde İsmail Dede Efendi ve talebesi Zekâi Dede arasındaki hoca-talebe ilişkisi bu çalışmada ele alınmış, Dede Efendi'nin bestelemiş olduğu yedi Mevlevi Ayini

ile Zekâi Dede'nin beş Mevlevi Ayini makamsal yönden karşılaştırılarak hoca-talebe etkileşiminin sonucu kabul edilebilecek benzerlikler ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Çalışmada Zekâi Dede'nin hayatı, Dede Efendi ile tanışmaları ve meşkleri, Zekâi Dede'nin bestelemiş olduğu Sûzidil, Mâye, Isfahan, Sûzinâk ve Sabâ-Zemzeme makamlarındaki Mevlevi Ayinleri ayrı başlıklar altında incelenmiştir. Dede Efendi'nin Mevlevi Ayinleri ile makamsal yönden tespit edilen benzer melodiler, notalar üzerinden gösterilerek değerlendirilmiştir. Bu çerçevede çalışmanın problemleri şunlardır:

1. Zekâi Dede'nin Sûzidil Mevlevi Ayini üzerinde Dede Efendi'nin makamsal etkisi nedir?
2. Zekâi Dede'nin Mâye Mevlevi Ayini üzerinde Dede Efendi'nin makamsal etkisi nedir?
3. Zekâi Dede'nin Isfahan Mevlevi Ayini üzerinde Dede Efendi'nin makamsal etkisi nedir?
4. Zekâi Dede'nin Sûzinâk Mevlevi Ayini üzerinde Dede Efendi'nin makamsal etkisi nedir?
5. Zekâi Dede'nin Sabâ-Zemzeme Mevlevi Ayini üzerinde Dede Efendi'nin makamsal etkisi nedir?

Türk Mûsikîsi'nde temel öğretim yöntemi olan meşk sisteminin Mevlevi Ayini besteciliğinde etkisinin analiz edilmesini amaçlayan bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden tekli durum araştırmasına göre desenlenmiştir. Çalışmada veriler, teorik çerçevenin oluşturulması bağlamında konuyla ilgili kitap, tez, dergi, makale, bildiri türündeki akademik çalışmalar dokümantasyon tekniği ile elde edilmiştir. Bu araştırma için eserlerin notaları üzerinde yapılan karşılaştırmalar sonucu elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. Çalışma ile ilgili temel kaynaklar Zekâi Dede'nin ve Dede Efendi'nin Mevlevi Ayinleri ile sınırlandırılmıştır.

### **1. Zekâi Dede ve Dede Efendi'nin Meşk Süreci**

19. Yüzyılın iki büyük bestecisi aynı zamanda mûsikî tarihimizde meşk silsilesinin önemli halkaları olan Dede Efendi ve Zekâi Dede'nin tanışması Zekâi Dede'nin hocası Eyyûbi Mehmet Bey, aracılığıyla olmuştur. Eyyûbi Mehmet Bey Dede Efendi'nin Ahırkapı'daki konağına haftada birkaç gün giderek ders arkadaşları Eski Baş Müsteşar Ali Şevketi Efendi ve Dellâlzâde İsmail Efendi'yle beraber Dede Efendi'den meşk etmiştir. Bu çalışmalardan birinde, Zekâi Dede'den haberdar olan Dede Efendi, Mehmet Bey'den gelecek haftaki derse Zekâi Dede'yi de getirmesini istemiştir (Yüksel, 2001: 34). Bunun üzerine Mehmet Bey, Zekâi Dede'yi ve diğer talebesi Hafız Hamdi Efendi'yi de alarak Dede Efendi'nin yanına götürmüş biraz sohbet edildikten sonra Dede

Efendi kendilerinden geçtikleri eserlerden birini okumalarını istemiştir. Zekâî Dede ve Hamdi Efendi beraber utangaç bir tavırla daha önceden geçtikleri bir murabba eser okuduktan sonra Dede Efendi, Zekâî Dede'nin okuyuşundan etkilenmiş ve tek başına bir eser daha okumasını istemiştir. Zekâî Dede'nin eseri tamamlamasıyla kendisinin ileride büyük bir mûsikî dâhisi olacağını hissetmiş ve kendisini alkışlayarak takdirini göstermiştir (Ergun, 1942: 448).

Bir süre hep birlikte meşk edildikten sonra namaz vaktinin girmesiyle abdest almak için odadan çıkılmıştır. O sırada Zekâî Dede ile yalnız kalan Dede Efendi, kendisine bundan sonra hocasıyla beraber ne zaman isterse derse gelebileceğini söylemiş ancak bunun haricinde bir gün daha gelmesini istemiştir. Ayrıca hocası Mehmet Bey'in ona yeterli olamayacağı yönünde de imada bulunmuştur. Rauf Yekta Bey bu konuşmayı şöyle aktarmıştır:

*“Oğlum, artık bundan böyle hocanla her vakit birlikte buraya meşke devam edebilirsin. Ancak haftada bir gün de ayrıca gelmeye vaktin müsait ise herhalde istifade edeceğini ümit ederim. Çünkü Mehmet pek de bu mûsikînin orostopolluluk<sup>2</sup> yollarını öğrenemedi...”* (1902: 13).

Dede Efendi yaptığı bu konuşmayla Zekâî Dede'ye duyduğu samimiyeti ve ayrıcalığı belli etmiş ve Zekâî Dede'nin beklediği fırsat oluşmuştur. Böylece Zekâî Dede ve Dede Efendi'nin mûsikî meşikleri başlamıştır. Dede Efendi yeni talebesine ilk olarak Zaharya'nın Segâh Beste'si “Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânân döndürür” mısrası ile başlayan eseri geçmiştir (Salgar, 2005: 236). Geçtiği ikinci eser, Dede Efendi'nin kendi bestesi olan Hicaz Nakış Beste, üçüncü eser ise yine kendi eserlerinden Nühüft Şarkı olmuştur. Zekâî Dede'nin haftada bir gün kendi başına bir gün de hocası Mehmet Bey'le gittiği bu meşkler yaklaşık on ay sürmüş ve tahmini seksen sekiz gün meşk edilmiştir (Öztuna, 2006: 515). Ergun, Dede Efendi'nin Zekâî Dede'ye meşk ettiği ilk eserlerin Köçekçe formunda olduğunu belirtmektedir (1942: 454).

Zekâî Dede ile Dede Efendi'nin mûsikî çalışmalarının devam ettiği bu dönemde, Mehmet Bey Sûzidil makamında Darb-ı fetih ve Hafif usûllerinde bestelediği iki murabba Beste'yi en yetenekli talebeleri olan Zekâî Dede ve Hafız Hamdi Efendi'lere öğretmiştir. Meşk için Dede Efendi'nin konağına gidildiği bir gün Mehmet Bey yeni eserlerini Dede Efendi'ye dinletmek ve yorumunu almak için talebelerinden okumalarını istemiştir. Gerek eserleri gerekse icrayı çok beğenen Dede Efendi, Zekâî Dede'yi, Hafız Hamdi Efendi'yi ve Mehmet Bey'i tebrik etmiştir (İnal, 2018: 322). Sûzidil makamında ve Beste formundaki bu iki esere Ağır Semâî ve Yürük Semâî

<sup>2</sup> “Orostopolluluk” kelimesinin ne anlama geldiği bilinmemektedir. Cümledeki kullanımı itibarıyla argo bir kelime olduğu düşünülmektedir. Rauf Yekta Bey, bu sıradışı kelimenin Dede Efendi'den defalarca işitildiğini ve ona özgü bir ifade olduğu için değiştirilmeden kullanılmasının uygun olacağını belirtmiştir.

formunda eserlerin de eklenerek takımın tamamlanmasını isteyen Dede Efendi, diğer iki eseri talebelerden bestelemelerini şu sözlerle rica etmiştir:

“Mehmet Bey, eserlerin hakikaten güzel olmuş. Lâkin fasıl tekmil olmak için bunlara iki semâi ilave etmeli. Artık bu himmet de hafız efendilere kalıyor. Zekâi Efendi'den bir (Sûzidil Ağır Semâi) Hamdi Efendi'den de bir (Sûzidil Yürük Semâi) bestelemelerini rica edelim. İnşallah gelecek haftaki meşkte semâileri dinleriz.” (Yekta, 1902: 15).

Zekâi Dede ve Hamdi Efendi çok şaşırdukları için ne cevap vereceklerini bilememiş ve Mehmet Bey şu sözlerle Dede Efendi'ye cevap vermiştir:

“Madem ki arzuyu âlileri bu merkezdedir, emir buyurulan semâileri alâ kaderil istitâ tanzimine sarf-ı makderet ederek nazar-ı tashihi âlînize arz eylesinler. Himmet-i ma'neviyye-i üstadaneleri muvaffak olacaklarına beraat-i istihlâldir..” (Yekta, 1902: 16).

Mehmet Bey, Zekâi Dede'nin mûsikî birikimine ve bestecilik yeteneğine güvendiği için hiç endişelenmemiş ancak Hamdi Efendi'nin yetersiz kalabileceği ihtimali üzerine Dede Efendi'ye mahcup olmamak için aşağıda verdiğimiz güfteyi Sûzidil Yürüksemâi olarak bestelemiş ve Hamdi Efendi'ye öğretmiştir.

*Uşşak ile dolsun der isen kûy-i muhabbet*

*Gösterme rakibin olana rûy-i muhabbet*

*Kane boyadı kûyini seylâb-ı sirişkim*

*Hûni dil ile taşıdı meğer cûy-i muhabbet*

Zekâi Dede, Ağırsemâi bestelemenin Yürüksemâi'ye göre daha zor olduğunu bilmesine rağmen Mehmet Bey'in Hamdi Efendi'ye yardımına aldırış etmemiş ve iyi niyetli bir duruş sergilemiştir. Zekâi Dede'nin Ağırsemâi formunda bestelediği eserin güftesi şöyledir;

*Dil hasret-i vaslın ile nâlân gel efendim*

*Cevrinle beni eyleme giryan gel efendim*

*Etmekte felek suzidilin dembedem efzun*

*Bir kat da sen etme beni sûzan gel efendim*

Rauf Yekta Bey, Zekâi Dede'nin aynı gece bestelediği bu eserin İtri eserlerindeki gibi renkli bir tavırla bestelendiğine işaret etmiş, aynı zamanda Zekâi Dede'nin bestelediği ilk eser olarak kabul edilebileceğine vurgu yapmıştır (Yüksel, 2001: 38).

Dede Efendi'ye gidileceği gün geldiğinde Zekâi Dede önce Mehmet Bey'in evine gidip bestelediği eseri Dede Efendi'den önce kendisine dinletip, kontrol etmesini istemiştir. O esnada Hamdi Efendi'de içeridedir ve Mehmet Bey'in kendisine hediye ettiği Yürüksemâi'nin hâlâ istenildiği gibi olmayan yerleri üzerine çalışmaktadır. Mehmet Bey, Zekâi Dede'nin eserini de dinlemek ister. Zekâi Dede eseri okuduktan sonra düzeltmeler yapmasını beklerken, Mehmet Bey eseri beklediğinden de güzel bularak şunları söylemiştir:

*“Zekâi, böyle eserlerini gördükçe cidden medâr-ı iftihârım oluyorsun! Eserlerin tahsis ihtiyacından müstağni olduktan başka doğrusunu ister isen benimkinden bile a'lâ, Cenâb-ı Hak berhordar eylesin!”* (Yekta, 1902: 17).

Mehmet Bey ve talebeleri Dede Efendi'nin yanına gittiklerinde Dede Efendi hemen semâileri sormuştur. Aslında Mehmet Bey'e ait olan Yürüksemâi eseri ve Zekâi Dede'nin Ağırsemâi eserini dinledikten sonra Dede Efendi, Zekâi Dede'nin eserini daha çok beğendiğini belirtmiştir. Artık o günden itibaren Dede Efendi, Zekâi Dede ile daha çok ilgilenmeye başlamış ve haftanın üç dört günü, gün boyu meşk etmişlerdir. Bu süreçte Zekâi Dede, Şehnaz ve Gülizar fasıllarıyla beraber birkaç fasıl daha öğrenmiştir.

1844 Temmuz ayından Mısır'a gittiği 1845 Mayıs ayına kadar devam eden bu çalışmalarda Zekâi Dede, Dede Efendi'nin konağına gelen en değerli talebelerinden olan Dellâlzâde İsmail Efendi'den de istifade etmiştir. Zekâi Dede'nin Mısır'a gitmesinden bir buçuk yıl sonra Dede Efendi vefat etmiştir (Öztuna, 2006: 515). Rauf Yekta Bey bu ayrılığı şöyle anlatmıştır:

*“Zekâi Efendi'nin işte bu suretle İstanbul'dan ayrılmaya mecburiyeti bir taraftan Dede Efendi'den, diğer taraftan Mehmet Bey'den olan mûsikî derslerinden mahrum olmasına sebep olmuş idi. Hoca merhum veda etmek için Dede Efendi'nin huzuruna gittiği zaman üstad ile öğrenci arasında ayrılma sürece cidden yakıcı bir hüznün ortaya koyuyordu. O muhterem insan, nurlu yaşlarını hazin hazin akıttığı tesirle çok üzgün olduğu halde Zekâi'nin her zaman mesud ve bahtiyar olması isteğini tekrar ediyor, bilgili öğrencisini de her nerede bulunursa bulunsun tek başarı sebebi, başarı ve beceri sermayesi bildiği gayret gücünden ve üstad olma yolundaki azminden asla uzak kalmaması dileklerinde bulunuyordu. Meğerse kader şu kötü vedanın bu iki mûsikî dâhisi arasında sonsuz bir ayrılma olmasını uygun görmüş imiş!... Gerçekten Zekâi Efendi'nin İstanbul'dan ayrılmasından dört beş ay sonra - ki 1261 (1845) senesi Şevval'ine (Ekim) tesadüftür - Dede Efendi mukaddes hac vazifesine niyet etmiş bu yüzden hicaza gitmiş ve -bilindiği gibi- hac vazifesini eda*

*edip huzura kavuştuktan sonra güzel nağmeleri gönlünden ve canından atamayarak cennet saraylarına giden gül bahçeli yollarda yürümeye başlamıştır. (Allah Rahmet Eylesin) (Yüksel, 2001: 40).*

## 2. Dede Efendi ve Zekâî Dede'nin Mevlevi Ayinleri

Dede Efendi'nin Şevkutarâb, Sabâ, Nevâ, Bestenigâr, Sabâbûselik, Hüzzâm ve Ferahfezâ makamlarında yedi Mevlevi Ayini bulunmaktadır. Şevkutarâb Mevlevi Ayini'nin aidiyeti ile ilgili olarak iki farklı görüş bulunmaktadır. Ali Nutki Dede'nin vefatından kısa bir süre önce bestelediği ve 7 Haziran 1804'de Yenikapı Mevlevihanesi'nde mukabelesinin yapıldığı bu ayin, Ali Nutki Dede tarafından Dede Efendi'ye ithaf edilmiş ve dergah mecmuasına Dede Efendi adıyla kaydedilmiştir. Gölpınarlı ise bu eserin Abdülbaki Nâsır Dede tarafından bestelenerek Dede Efendi'ye hediye edildiğini belirtmiştir (Gölpınarlı, 2006: 421).. Ali Nutki Dede'nin vefatından sonra Dede Efendi bu eserin güftelerinin sonuna kendi el yazısıyla şu açıklamayı eklemiştir:

*“Şeyhim azizim Yenikapı şeyhi esseyyîd şeyh Ali Efendi hazretlerinin rey ü tedbiri ve her bir nağmede tarifi munzam olduğundan halen okunan bestede medhalim yoktur. Hal-i hayatlarında tenbihleri mucibince kendi isimlerini ifha ve bâlâsına bu fakirin ismini tahrir buyurup, fakire alâ-tarîk-ül hediye ihsan buyurdular. El fakir” (Yekta, 1902: 131)*

Bu açıklama bazı mûsikî kaynağında Dede Efendi'nin tevazudan dolayı yazdığı bir not olarak değerlendirilmiş ve eserin Dede Efendi'ye ait olduğuna işaret edilmiştir (Salgar, 2010: 31), (Ergun, 1942: 415-435), (Tanrıkorur, 2003: 126), (Öztuna, 1987: 9). Ayrıca bu eserin başında çalınan Şevkutarâb Peşrev de Dede Efendi tarafından bestelenmiştir. Bu bilgiler ışığında çalışmamızda Şevkutarâb Mevlevi Ayini'ne Dede Efendi'nin bestelemiş olduğu yedi ayinden biri olarak yer verilmiştir. Ayrıca Dede Efendi'nin Hüzzâm Mevlevi Ayini'nden sonra bestelediği ve yalnızca birinci selamdan oluşan İsfahan makamında bir Mevlevi Ayini olduğu bilinmektedir. Ancak bu eser maalesef günümüze ulaşamamıştır (Öztuna, 1987: 17).


Hocası Dede Efendi gibi dini ve dindışı hemen her formda eser besteleyen Zekâî Dede'nin Mevlevi Ayini bestelemesi kırk üç yaşında Yenikapı Mevlevihânesi Şeyhi Osman Selâhaddin Dede'ye intisab ederek Mevlevi olduktan sonra başlamış, vefatına kadar beş Mevlevi Ayini bestelemiştir. Bunlar sırasıyla, Sûzidil, Mâye, İsfahan, Sûzinâk ve Sabâ-Zemzeme makamlarındadır. (Öztuna, c2 2016: 516). Aşağıda Zekâî Dede'nin beş Mevlevi Ayini, Dede Efendi'nin yedi Mevlevi Ayini ile makamsal yönden karşılaştırması sonucu tespit edilen benzerlikler ve değerlendirmelere yer verilmiştir.

### a. Sûzidil Mevlevi Ayini Üzerine Makamsal Karşılaştırma ve Değerlendirmeler




Sûzidil Mevlevî Ayini birinci ve üçüncü selamı Dede Efendi'nin Mevlevî Ayinleri ile makamsal yönden karşılaştırıldığında herhangi bir benzerlik tespit edilememiştir. Aşağıda Ferahfezâ Mevlevî Ayini'nin dördüncü selamı ile Zekâî Dede'nin ikinci ve dördüncü selamlarında ortak olan bestelerin dördüncü selamda kullanılan güfte ile ilk dört ölçüsü verilmiştir.

Dede Efendi (Ferahfezâ Mevlevî Ayini Dördüncü Selâm)



Zekâî Dede (Sûzidil Mevlevî Ayini İkinci-Dördüncü Selâm)



### Şekil 1: Sûzidil ve Ferahfezâ Mevlevî Ayinleri İkinci-Dördüncü Selamların Karşılaştırması

Ferahfezâ Mevlevî Ayini'nde makamın tiz durağı olan Nevâ perdesi üzerinde Bûselik dizisinin uygulandığı ve dört ölçünün sonunda yine Nevâ perdesinde kalış yapıldığı görülmektedir. Sûzidil Mevlevî Ayini'nde de makamın tiz durağı olan Hüseyinî perdesinde Zirgüleli Hicaz dizisi uygulanmış ve yine aynı perdede kalış yapılmıştır. Her iki eserde de makamsal farklılığa rağmen ilk iki ölçüde neredeyse birebir, simetrik nota kalıplarının uygulandığı, üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise benzer kalıplar ile her iki makamın da tiz durak perdelerinde kalış yapıldığı görülmektedir.

#### b. Mâye Mevlevî Ayini Üzerine Makamsal Karşılaştırma ve Değerlendirmeler

Mâye Mevlevî Ayini birinci ve ikinci-dördüncü selamlarda Dede Efendi'nin Mevlevî Ayinleri'yle karşılaştırıldığında herhangi bir benzerlik tespit edilememiştir. Dede Efendi'nin Hüzâm Mevlevî Ayini ile Zekâî Dede'nin Mâye Mevlevî Ayinleri'nin ikinci selamlarının ardından üçüncü selama bağlantı sazı olarak kullanılan saz terennümünün aynı olduğu tespit

edilmiştir. Hüzûzâm Mevlevî Ayini'nde Hisar perdesi, Mâyê Mevlevî Ayini'nde ise Dik Hisar perdesi kullanılmıştır. Her iki eserde de ikinci selamlar Segâh'lı tamamlanmış ve üçüncü selamlar yine Segâh perdesi ile başlatılmıştır. İkinci selamlarla aynı usûlde olan bu saz terennümleri 9 zamanlı Evfer usûlündedir. Dede Efendi'den önceki Mevlevî Ayinleri'nin notaları incelendiğinde bu saz terennümünün kullanılmadığı görülmüştür. Zekâî Dede Mâyê Mevlevî Ayini için bu bölüme yeni bir saz terennümü bestelememiş, Dede Efendi'nin olduğunu düşündüğümüz bu saz terennümünü kullanmıştır.

Mâyê ve Hüzûzâm Mevlevî Ayinleri İkinci Selâm Sonundaki Saz Terennümü



Şekil 2: Mâyê ve Hüzûzâm Mevlevî Ayinleri'nde Kullanılan Saz Terennümü

Zekâî Dede'nin Mâyê Mevlevî Ayini incelendiğinde ayinin tamamında makamın tarifinde de belirtildiği gibi tiz bölgelerin kullanılmadığı, Uşşak ve Segâh makamları arasında sıkça geçkiler yapıldığı görülmektedir.

Mâye Mevlevî Ayini

Bi ya ri mut ri bi ma ra ke ri mü ba şî ke rim

Be her cil ve can ra der a teş si pa ri

Şekil 3: Mâye ve Nevâ Mevlevî Ayinleri Yürük Semâi Bölümleri Karşılaştırması

Mâye Mevlevî Ayini'nin üçüncü selamının Yürük Semâi bölümünde Segâh perdesinde yapılan yarım kalışın ardından gelen Uşşak'lı kalış cümlesi ayinde farklı perdeler üzerinde simetrik melodik cümlelerle karşımıza çıkmaktadır. Dört ölçü içerisinde yer alan bu makamsal yapıya Dede Efendi'nin Nevâ Mevlevî Ayini'nin üçüncü selamının Yürük Semâi bölümünde benzer şekilde rastlanmaktadır. Yukarıda her iki ayine ait gösterdiğimiz cümleler eserlerin her ikisinde de birkaç kez kullanılmıştır.

Mâye Mevlevî Ayini'nin yukarıdaki cümlesinin devamı aşağıda verilmiştir. Bu bölümde ise yerinde Hicaz'lı kalış yapılmış ve ardından Muhayyer perdesine çıkılarak Şehnaz perdesi kullanılmış ve Muhayyer'de Bûselik'li kalış yapılmıştır.

Mâye Mevlevî Ayini

Bekû yi has te di lâ ni ra hi mü ba şî ra him

Di lem çü a te şî çün der de mi şe ved zin de

Ferahfezâ Mevlevî Ayini

Si ne i meş ruh tü yi ber de ri es ra rı me ra  
vay Nur tü yi sur tü yi dev le ti man sur tü yi

**Şekil 4: Mâye ve Ferahfezâ Mevlevî Ayinleri Yürük Semâi Bölümleri Karşılaştırması**

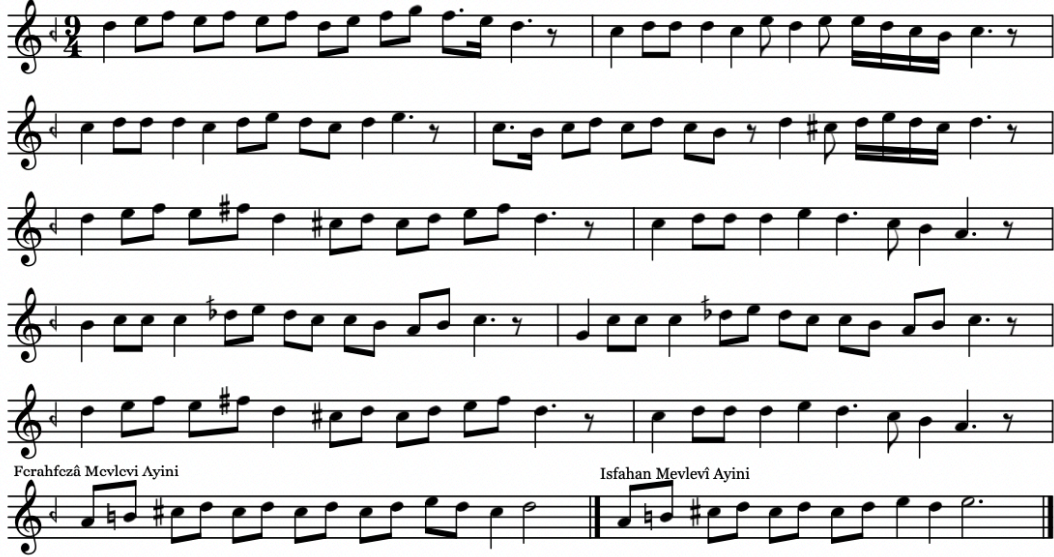
Dede Efendi'nin Ferahfezâ Mevlevî Ayini'nin üçüncü selamının Yürük Semâi bölümünde de Segâh makamı seyri ile devam edilirken yerinden Hicaz dizine geçilmiş ve Muhayyer perdesine çıkılarak Şehnaz perdesi kullanılmıştır. Gerek Mâye gerekse Ferahfezâ makamlarının karakteristiğinde yer almayan Hicaz geçkisi ve Muhayyer'de Bûselik çeşnişi her iki eserde de benzerlik göstermektedir. İki eserde de üçüncü selamların Yürük Semâi bölümünde farklı melodi cümleleriyle de olsa kullanılan geçkiler ve Dügah-Muhayyer atlaması Zekâi Dede'nin Dede Efendi'nin eserinden etkilendiği ihtimalini düşündürmektedir.

**c. İsfahan Mevlevî Ayini Üzerine Makamsal Karşılaştırma ve Değerlendirmeler**

İsfahan Mevlevî Ayini birinci, ikinci-dördüncü selamları Dede Efendi'nin Mevlevî Ayinleri'yle karşılaştırıldığında herhangi bir benzerlik tespit edilememiştir.

Dede Efendi'nin Ferahfezâ Mevlevî Ayini'nin üçüncü selamına bağlantı sazı olan ikinci selamının sonundaki saz terennümü ile İsfahan Mevlevî Ayini'nin ikinci selamının sonunda kullanılan saz terennümü aynıdır.

Ferahfezâ ve Isfahan Mevlevî Ayinlerinin İkinci Selâm Sonundaki Saz Terennümü



Şekil 5: Ferahfezâ ve Isfahan Mevlevî Ayinleri Saz Terennümleri

On ölçülük saz terennümünün ardından her iki eserde de üçüncü selama bağlantı sazı olarak benzer melodiler kullanılmış ancak Ferahfezâ Mevlevî Ayini'nde Nevâ perdesinde kalış yapılırken Isfahan Mevlevî Ayini'nde Hüseyin perdesi ile bu bölüm tamamlanmıştır.


Ferahfezâ ve Isfahan Mevlevî Ayinleri Aksaksemâî Saz Terennümleri



Şekil 6: Ferahfezâ ve Isfahan Mevlevî Ayinleri Aksaksemâî Saz Terennümleri


Ferahfezâ ve Isfahan Mevlevî Ayinlerinde üçüncü selamda kullanılan aksak semai saz terennümünün de aynı olduğu tespit edilmiştir. Bu bölümün ardından Yürük Semâî bölümüne geçilmektedir. Yürük Semâî bölümünün ilk güftesi, bütün ayinlerde kullanılan “Ey ki hezar aferin...” mısrasıyla başlayan güfteye ait melodide de Ferahfeza Mevlevî Ayini ile benzerlikler bulunmaktadır.

Dede Efendi (Ferahfezâ Mevlevî Ayini Üçüncü Selam)




Ey ki he zar a fe rin

Zekâî Dede (Isfahan Mevlevî Ayini Üçüncü Selam)




Ah ki ba ri di ger

Zekâî Dede (Isfahan Mevlevî Ayini Üçüncü Selam)



Şüd zi ga met ha ne i sev da di lem

Zekâî Dede (Isfahan Mevlevî Ayini Üçüncü Selam)



Ez ta le bi gev he ri gû ya yı aşk

### Şekil 7: Ferahfezâ ve Isfahan Mevlevî Ayinleri Yürük Semâî Bölümleri Karşılaştırması

Isfahan makamının sıkça kullandığı Nevâ perdesi üzerindeki Nişabur’lu kalışın Isfahan Mevlevî Ayini’nde de pek çok bölümde kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan Yürük Semâî bölümü içerisindeki kullanımları yukarıda verilmiştir. Dede Efendi’nin de benzer kalışı Yürük Semâî bölümünün başındaki güfteye kullandığı tespit edilmiştir.

Bu güftenin giriş cümleleri birbirinden farklı melodilerle başlatılmış ancak güftenin sonunda iki ayinde de aynı güftenin aynı melodi ile bestelenmiş olması Zekâî Dede’nin bu eseri bestelerken Ferahfeza Mevlevî Ayini’nden etkilendiğini düşündürmektedir.

Dede Efendi (Ferahfezâ Mevlevî Ayini Üçüncü Selâm)



Zekâî Dede (İsfahan Mevlevî Ayini Üçüncü Selâm)



**Şekil 8: Ferahfezâ ve İsfahan Mevlevî Ayinleri Yürük Semâî Bölümleri Karşılaştırması**

İsfahan Mevlevî Ayini ile Ferahfezâ Mevlevî Ayinleri'nin Yürük Semâî bölümlerinde üç ölçü boyunca aynı melodi kullanılmıştır. Yukarıda da görüldüğü gibi sadece ikinci ölçünün başında Ferahfezâ Mevlevî Ayini'nde Segâh perdesi, İsfahan Mevlevî Ayini'nde ise Çargâh perdesi kullanıldığı görülmektedir.

**d. Sûzinâk Mevlevî Ayini Üzerine Makamsal Karşılaştırma ve Değerlendirmeler**

Sûzinak Mevlevî Ayini birinci ve üçüncü selamlar Dede Efendi'nin Mevlevî Ayinleri'yle karşılaştırıldığında herhangi bir benzerlik tespit edilememiştir.

Makamın seyri itibarıyla perdelerin diklik ya da pestlik durumları farklılık gösterse de Sûzinâk makamının Hûzzâm makamı ile ortak perdeleri kullandığını söylemek mümkündür. Her iki makamda da güçlü olan Nevâ perdesi üzerinde Hicaz dizisi yoğun şekilde kullanılmaktadır.

Dede Efendi (Hüzzâm Mevlevî Ayini Dördüncü Selâm)



Zekâî Dede (Sûzinâk Mevlevî Ayini İkinci-Dördüncü Selâm)



Şekil 9: Hüzzâm ve Sûzinâk Mevlevi Ayinleri İkinci Selamdaki Karşılaştırmalar

Dede Efendi'nin Hüzzâm ve Zekâî Dede'nin Sûzinâk Mevlevi Ayinlerinin ikinci selamlarında yukarıda görüldüğü gibi benzer melodilerle Hisar perdesi üzerinde kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçünün ilk yarısındaki melodi de her iki eserde de aynı şekilde uygulanmıştır. Gerdâniye perdesinin civarından başlatılan melodi, her iki makamda da güçlü olan Nevâ perdesi yerine Hisar perdesinde yapılan kalış ve güftenin melodiye yerleştirilmesi itibarıyla görülen benzerlik dikkat çekicidir.

e. Sabâ-Zemzeme Mevlevi Ayini Üzerine Makamsal Karşılaştırma ve Değerlendirmeler

Zekâî Dede (Sabazemzeme Mevlevi Ayini)



Dede Efendi (Saba Mevlevi Ayini)





### Şekil 10: Sabâ ve Sabâ-Zemzeme Mevlevî Ayinleri Birinci Selamdaki Karşılaştırmalar

Yukarıda Dede Efendi'nin Sabâ, Zekâî Dede'nin Sabâ-Zemzeme Mevlevî Ayinleri birinci selamlarından bir bölüm yer almaktadır. Sabâ dizisinin içerisinde yerinden Hicaz dizisine geçiş, kullandığı ortak perdelerden dolayı kolaylıkla uygulanabilmektedir. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Nevâ perdesinin güçlendirilmesi ve ardından Nim-Hicaz perdesinde yapılan kalıplar ile benzer melodiler kullanılarak iki ölçü içerisinde Hicaz geçkisi kullanılmıştır. İki bestekârın da Devr-i Revân usûlü ile bestelediği birinci selamlarda Dede Efendi yalnızca iki yerde Hicaz geçkisini kullanırken Zekâî Dede'nin bu geçkiyi yukarıda gösterildiği melodi ile her sözlü terennüm cümlesinde kullanmaktadır. Ayrıca her iki eserde de Hicaz geçkilerinin ardından sözlü terennüm bölümlerinde Hüseyîni perdesi güçlendirilerek Hüseyîni çeşnisi yapılmıştır.

Zekâî Dede (Sabazemzeme Mevlevî Ayini)



Dede Efendi (Saba Mevlevî Ayini)



### Şekil 11: Sabâ ve Sabâ-Zemzeme Mevlevî Ayinleri Birinci Selamdaki Karşılaştırmalar

Sabâ-Zemzeme Mevlevî Ayini ikinci-dördüncü selamı Dede Efendi'nin Mevlevî Ayinleri ile karşılaştırıldığında herhangi bir benzerlik tespit edilememiştir.

Sabâ-Zemzeme Mevlevî Ayini'nin üçüncü selamında Frenkçin usûlünün kullanıldığı görülmektedir. Bu bölüme kadar farklı makamlara geçkiler yapılmış ancak Sabâ-Zemzeme makamına dönülmüştür. Üçüncü selamda Hicaz makamı ile başlanmış ve Aksak Semai terennüm bölümünde yeniden ana makam gösterilmiştir. Saz terennümüne geçişi sağlayan lafzî terennüm cümlesinde ise Sabâ çeşnisi kullanılmıştır. Benzer melodik cümle Dede Efendi'nin Nevâ Mevlevî Ayini'nde de görülmektedir. Dede Efendi'nin Nevâ Mevlevî Ayini'nin üçüncü selamı da Sabâ makamında bestelenmiştir. Farklı lafzî terennüm cümlelerini kullanmışlar ancak melodik cümleler başlangıç sesleri dışında aynı şekilde uygulanmıştır. Sabâ-Zemzeme ve Nevâ Mevlevî Ayinleri'ne ait bu benzer melodik cümle aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 12: Nevâ ve Sabâ-Zemzeme Mevlevi Ayinleri Üçüncü Selamdaki Lafzî Terennümler

### Sonuç ve Değerlendirme

Çalışmada Zekâî Dede'nin Sûzidil, Mâye, Isfahan, Sûzinâk ve Sabâ-Zemzeme Mevlevi Ayinleri, Dede Efendi'nin Şevkutarâb, Sabâ, Nevâ, Bestenigâr, Sabâbûselik, Hüzzâm ve Ferahfezâ Mevlevi Ayinleri ile makamsal yönden karşılaştırılarak benzerlikler tespit edilmeye çalışılmıştır. Zekâî Dede'nin beş Mevlevi Ayini'nin her biri birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü selamlar şeklinde başlıklar altında incelenmiş ve Dede Efendi'nin bestelemiş olduğu yedi Mevlevi Ayini ile makamsal olarak karşılaştırılmıştır. Tespit edilen benzerlikler notalar üzerinden gösterilerek yorumlanmıştır. Buna göre:

Sûzidil Mevlevi Ayini'nin ikinci-dördüncü selamlarında Ferahfeza Mevlevi Ayini dördüncü selamla benzerlik tespit edilmiştir.

Mâye Mevlevi Ayini ile Hüzzâm Mevlevi Ayinleri'nin ikinci selam sonunda aynı saz terennümünü kullandıkları görülmüştür. Üçüncü selamın yürüksemâi bölümünde Nevâ ve Ferahfezâ Mevlevi Ayinleri'nin aynı bölümleriyle benzerlikler olduğu tespit edilmiştir.

Isfahan Mevlevi Ayini ile Ferahfezâ Mevlevi Ayinleri'nin ikinci selam sonunda aynı saz terennümünü kullandıkları görülmüştür. İki Mevlevi Ayini'nin üçüncü selamlarındaki aksaksemâi saz terennümlerinin de aynı olduğu tespit edilmiştir. Üçüncü selamın Yürük Semâi bölümlerinde de benzer motifler kullanılmıştır.

Sûzinâk Mevlevi Ayini ikinci-dördüncü selamlarında Hüzzâm Mevlevi Ayini dördüncü selam ile benzerlikler olduğu tespit edilmiştir.

Sabâ-Zemzeme Mevlevi Ayini birinci selamında Sabâ Mevlevi Ayini ile benzerlikler görülmüştür. Üçüncü selamda ise Nevâ Mevlevi Ayini ile bir ölçülük benzer bir motif tespit edilebilmiştir.

Sonuç olarak, Zekâî Dede'nin Sûzidil, Mâye ve Isfahan Mevlevi Ayinleri'nde Dede Efendi'nin Ferahfezâ Mevlevi Ayini ile, Mâye ve Sûzinâk Mevlevi Ayinleri'nde Dede Efendi'nin Hüzzâm Mevlevi Ayini ile, Mâye ve Sabâ-Zemzeme Mevlevi Ayinleri'nde Dede Efendi'nin Nevâ Mevlevi Ayini ile, Sabâ-Zemzeme Mevlevi Ayini'nde ise Dede Efendi'nin Sabâ Mevlevi Ayini ile makamsal yönden benzer melodiler içerdiği görülmektedir. Dede Efendi'nin ayinleri içerisinde en çok benzerliğin Ferahfezâ Mevlevi Ayini'nde olduğu, Bestenigâr, Şevkutarâb, Sabâbüselik Mevlevi Ayinleri ile hiç benzer melodiler olmadığı görülmektedir.

Dede Efendi'nin son ayini olan Ferahfezâ Mevlevi Ayini'nin, Zekâî Dede'nin bestelediği ilk üç ayinde de benzerlikler görülmesi Ferahfezâ Mevlevi Ayini'nin Zekâî Dede üzerindeki etkisini destekler niteliktedir.

Zekâî Dede'nin ayinlerinde ikinci selamlarda kullanılan melodinin dördüncü selamlarda aynı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Dede Efendi'nin ayinleri ile karşılaştırıldığında makamsal benzerliklerin en çok ikinci ve üçüncü selamlarda olduğu görülmektedir. Birinci selamlarda ise yalnızca Sabâ-Zemzeme Mevlevi Ayini'nde benzerlik karşımıza çıkmıştır.

Mevlevi Ayini form olarak selamlarda kullanılan usûller, seçilen güfteler, güftelerin usûle uygulanışı, makam-usûl geçkileri, terennümler gibi pek çok yönden kurallara bağlıdır. Bu yönüyle bestecilerin geleneğe bağlı kalarak ortaya koydukları eserler arasında benzerliklerin yalnızca hoca-talebe etkileşimi şeklinde değerlendirilmesi doğru olmayacaktır. Şüphesiz Best-i Kadîm adı verilen ilk Mevlevi Ayinleri bu formun gelişmesinde önemli bir model olmuş ve sonraki süreçte de besteciler kendinden önceki ayinleri dikkate alarak eserlerini bestelemişlerdir. Çalışma konumuz olan Zekâî Dede için de Dede Efendi'nin Mevlevi Ayinleri Zekâî Dede'nin besteciliğinde önemli bir yere sahiptir. Dede Efendi'nin gerek bestelediği yedi Mevlevi Ayini ile gerekse Zekâî Dede'yle birebir meşk etmeleri sebebiyle Zekâî Dede üzerindeki etkisi yadsınmaz. Çalışmada Zekâî Dede ve Dede Efendi eserleri arasında tespit edilen benzerlikler bu etkinin bir sonucu olarak değerlendirilmiştir.

### Kaynakça

Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Ergun, Sadeddin Nüzhet. *Türk Musikisi Antolojisi Dini Eserler*. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası, 1942.

Gölpınarlı, Abdülbâki. *Mevlevî Adab ve Erkânı*. İstanbul: Yeni Matbaa, 1963.

- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2006.
- Salgar, Fatih. *Dede Efendi, Hayatı, Sanatı Eserleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2010.
- Salgar, Fatih. *50 Türk Müziği Bestekârı*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2005.
- Özalp, Nazmi. *Türk Musikisi Tarihi 1*, Ankara: TRT Yayınları, 1986.
- Özönder, Hasan, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Konya: Sebat Ofset Yayınevi, 2003.
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikîsi*. Ankara: Orient Yayınları, 2006.
- Tanrıkörür, Cinuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2003.
- Turabi, Ahmet Hakkı- Koca, Fatih. "Cami Müsikîsi". *Türk Din Müsikîsi*. Ed. Ahmet Hakkı Turabi. Ankara: Grafiker Yayınları, 1.Baskı, 2017.
- Yekta Rauf. *Esâtîz-i Elhan*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1902.
- Yüksel, Halil İbrahim. *Rauf Yekta Bey'in 'Esâtîz-i Elhân' Adlı Eseri ve İncelenmesi*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2001.

## The Interaction between Teacher and Student in Composition of Mevlevi Ayin: The Example of Dede Efendi and Zekai Dede

Dr. Ömer Faruk BAYRAKÇI - Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABI

### Extended Summary

Turkish religious music forms are grouped under two headings as mosque and lodge music, depending on the place where they are performed. Since the instrument is not used, the performance of the mosque music, which is mostly composed of Arabic words and where vocal performance is prominent, is more reactionary and is mostly performed by one person. However, sometimes compositions can also be performed in collective performances called "*cumhur muezzin*". Since the main the main issue in mosque music is to provide awe of obedience music is considered a tool, not an end. Mosque music forms are the *Kur'an-ı Kerim Tilaveti*, *Ezan*, *Kamet*, *Sala*, *Tekbir*, *Salât-ı Ummiye*, *Telbiye*, *Cumhur Muezzin*, *Mahfel Surmesi*, *Cuma Hutbesi*, and *Gülbanki*, *Tardıyye*, *Teravîh Tertibi*, *Temcid*, *Münacat*, *Tasbih*, *Istiğfar*. We can list them as *Mevlid*, *Muhammediye*, *Ta'rif*, *Ferâciye*, *Mîrâciye*, and *Regaibiye* (Turabi, 2017: 73).

Various musical forms, which developed upon the need for music during zikir in lodges, also constitute tekke music. All forms performed in the mosque can also be performed in the lodge. Unlike mosque music, this time an instrument can be used. Tekke music forms are *İsm-i Celal*, *Durak*, *Mersiye*, *Nefes*, *Deyiş*, *Savt*, *Salat-ı Kemâliye*, *Nevbet*, *Gülbank* and *Mevlevi Ayin*. Forms such as *Na't*, *Kasîde*, *Tevşih*, *İlâhi*, and *Şuğul* are religious musical forms that can be performed both in mosques and tekkes.

*Mevlevi Ayin*, which is one of the forms of tekke music, is accepted as the greatest of both religious and non-religious forms. The concept of ayin, which is named in different ways in each sect, appears with names such as *hatm-i haccân* in Nakşibendîs, *devran* in Kadiris, *darb-ı esma* in Halvetîs, and *zîkr-i kıyam* in Sa'di and Rifais. The *ayin* in the *Mevlevi* is called *sema*.

*Sema*, which means to hear as a word and to hear a beautiful memory, as a term means to pass out by hearing musical tunes and to act in an ecstatic state (Gölpınarlı, 1963: 48). The *sema* that Mevlana performed during a conversation, in a voice he heard, in various environments where he felt the greatness of Allah and found different meanings, was continued in the same way by Sultan Veled and Ulu Arif Çelebi after his death. After the Friday prayers, the *sema* began to be performed at the meetings held to commemorate Mevlana. The *sema*, which was performed without being bound by any rule, later took its present form with Pir Adil Çelebi and Pir Hüseyin Çelebi (İnançer, 1994: 420). By accepting Konya as the center, dervish tekkes were opened in many parts of Anatolia, and the larger ones, where dervishes were trained, were called *âsitâne*, and the smaller ones, which were gathered at certain times, were called *zaviye*. After Konya, Bursa, Eskişehir, Gelibolu, Halep, Kastamonu, Karahisar, Kütahya, Manisa, Egypt Yenişehir Mevlevihanen are other dervish tekkes in the status of *âsitâne*. In addition, four of the five dervish tekkes in Istanbul are *âsitâne*. The title of dervish or dede was given to those who completed the thousand-day ordeal, which was defined as eating and drinking less, sleeping less, and purifying the soul through worship in these convents. In addition to Islamic sciences and music education, education in foreign languages such as painting, miniature, illumination, calligraphy, carving, mother-of-pearl, watchmaking, and Arabic and Persian were also given in Mevlevihanen. Many composers in our musical history such as Dede Efendi, Zekai Dede, III. Selim, Buhûrizade Mustafa İtri Efendi were educated in these convents.

In our study, the teacher-student relationship with Dede Efendi, one of the important composers in the history of Turkish Music, and his student, Zekai Dede, was discussed in the form of the *Mevlevi Ayin*. Dede Efendi and Zekai Dede made important contributions to our musical repertoire with the works they composed in many religious and non-religious forms. In the form of the *Mevlevi Ayin*, the works they composed in terms of both quality and quantity have an important place in the transfer of this form to the next generations and in determining the understanding of form of the composers.

Dede Efendi (1778-1846) composed seven *Mevlevi Ayins* in the *makams* of *Şevkutarab*, *Sabâ*, *Nevâ*, *Bestenigâr*, *Sabâbüselik*, *Hüzzam*, and *Ferahfezâ*. The first response to the *Şevkutarab Mevlevi Ayin* is 1804, the *Sabâ* and *Nevâ Mevlevi Ayins* are 1824, the *Bestenigâr Mevlevi Ayin* is 1832, the *Sabâbüselik Mevlevi Ayin* is 1833, the *Hüzzam Mevlevi Ayin* is 1834, and the *Ferahfezâ Mevlevi Ayin* is 1839. Of the seven *Mevlevi Ayins*, only the first recital of *Ferahfeza Mevlevi Ayin* was held in Beşiktaş Mevlevihane, and the others were held in Yenikapı Mevlevihane. After the *Hüzzam Mevlevi Ayin*, Dede Efendi composed another *Mevlevi Ayin* in *Isfahan* makam. The *Isfahan Mevlevi Ayin*, which consisted only of the first greeting, was recited in the Yenikapı Mevlevi Mevlevihane on the Night of Power on January 4, 1837. However, this work could not be preserved and forgotten like the others.

Zekai Dede has five *Mevlevi Ayins* in the *makams* of *Sûzidil*, *Mâyê*, *Isfahan*, *Sûzinâk* and *Sabâzemzeme*. Although the *Sûzidil Mevlevi Ayin* was composed in 1870, its first response was performed in the Bahâriye Mevlevihane in 1891, since there was no Mevlevi at that time. The first reception of the *Mâyê Mevlevi Ayin* was held in 1884, first in the Yenikapı Mevlevihane, and a week later in the Bahariye Mevlevihane. *Isfahan* and *Sûzinak Mevlevi Ayins* were held in the Yenikapı Mevlevi Tekke in 1885, and the *Sabâzemzeme Mevlevi Ayin* was held in the Bahâriye Mevlevi Tekke in the same year.

This study, which aims to analyze the effect of the *meşk* system, which was the basic teaching method in Turkish Music, on the composition of the *Mevlevi Ayin*, was designed according to a single case study, one of the qualitative research methods. In the study, data, books, theses, journals, articles, papers and similar sources documentation techniques were obtained in the context of creating the theoretical framework. For this research, the descriptive analysis technique was used in the analysis of the data obtained as a result of the comparisons made on the notes of the works. All composed *Mevlevi Ayins* constitute the universe of this research. The sample group consists of Zekai Dede's and Dede Efendi's *Mevlevi Ayins*. What is the *makam* effect of Dede Efendi on Zekai Dede when he composed the *Mevlevi Ayin*? The question is the main problem statement of our study.

Dede Efendi's *makam* effect on Zekai Dede's *Sûzidil Mevlevi Ayin* after giving information about Zekai Dede's life, his meeting with Dede Efendi and his practices, Zekai Dede's *Mevlevi Ayin* composing, each of Zekai Dede's *ayins* is given to Dede Efendi's through four different *selam*. Similar melodies that can be identified by comparing them with the Dede Efendi's *ayins* are shown on musical notes. In the conclusion part, as a result of the comparisons, an evaluation of the teacher-student interaction in the composition of the *Mevlevi Ayin* is made through the example of Dede Efendi and Zekâi Dede.

**Keywords:** Turkish Religious Music, *Mevlevi Ayin*, Zekai Dede, Dede Efendi, *Mevlevi Ayin* Composition.