

## Tolga Bektaş'ın Kürdîlihiczâkâr Mevlevî Âyini

Kürdîlihiczâkâr Mevlevî Âyin by Tolga Bektaş

### Sadettin Volkan KOPAR - Tayip Enes KORKMAZ

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, vkopar@ybu.edu.tr, Orcid ID: 0000-0002-3164-447X

Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Din Musikisi Tarihi, eneskorkmaz1055@hotmail.com, Orcid ID: 0000-0002-5190-8962

Makale Bilgisi	Article Information
Makale Türü – Article Type	Arařtırma Makalesi / Research Article
Geliř Tarihi – Date Received	15 Kasım / November 2021
Kabul Tarihi – Date Accepted	28 Aralık / December 2021
Yayın Tarihi – Date Published	31 Aralık / December 2021
Yayın Sezonu	Aralık
Pub Date Season	December

**Atıf / Cite as:** Kopar, S. V.-Korkmaz, T.E., (2021), Tolga Bektaş'ın Kürdîlihiczâkâr Mevlevî Âyini/ Kürdîlihiczâkâr Mevlevî Âyin by Tolga Bektaş. *Turkish Academic Research Review*, 6 (5), 1578-1604. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tarr/issue/67845/1023761>

**İntihal / Plagiarism:** Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tarr>

**Copyright** © Published by Mehmet řAHİN Since 2016- Akdeniz University, Faculty of Theology, Antalya, 07058 Turkey. All rights reserved.



## Tolga Bektaş'ın Kürdîlihiczâkâr Mevlevî Âyini

Sadettin Volkan KOPAR - Tayip Enes KORKMAZ

### Öz

Mevlâna Celâleddin-i Rûmî'nin (1207–1273) fikirlerini temel alan, oğlu Sultan Veled tarafından Anadolu Selçuklu Devleti'nin son zamanlarında Konya'da kurulan ve temel öğretisi ilâhî aşk olan Mevlevîlik, Mevlâna'ya bağlı, Mevlâna'nın düşüncelerini, yaşantısını benimsemiş, onun tarikatına bağlanmış ve yolundan giden kişilerin oluşturduğu bir tarikattır. Mevlevîliđi diğer oluşumlardan farklı kılan pek çok özellik olmakla birlikte en önemlisi hiç kuşkusuz bütün incelikler, adap ve erkânla kuralları tespit edilmiş olan semâ töreni ve Mevlevî müziğidir. Mevlevî âyinleri, Türk müzikisinin gelişmesi ve yaygınlaşmasında önemli bir rol oynayan Mevlevîlikte semâzenler, âyinhanlar ve nutribin katılımıyla gerçekleşen ve “mukâbele” olarak adlandırılan semâ töreni esnasında icrâ edilmek üzere bestelenmiş eserlerdir. Mevlevî âyinleri, makam, usûl, geçki ve seçilen şiiirlerle kullanılan usûller arasındaki ilişki bakımından öğretici eser özelliği taşıması sebebiyle Türk müzikîsi eğitiminin en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Türk müzikisinde bestekârlıkta ustalık seviyesinin bir göstergesi olarak kabul edilen Mevlevî âyini bestelerinin ilk örnekleri, XVI. yüzyılda bestelenen, bestekârları bilinmeyen, bilinen en eski Mevlevî âyinleri olması ve diğer Mevlevî âyin bestelerine örnek teşkil etmesi sebebiyle beste-i kadîm olarak isimlendirilen pençgâh, düğâh ve hüseyinî makamlarındaki âyinlerdir. Genellikle Hz. Mevlâna'nın Mesnevî, Dîvân-ı Kebîr ve Rubâiyyat'ından alınan şiiirler üzerine bestelenen Mevlevî âyinleri, günümüze kadar birçok makamda bestelenmiş ve icrâ edilmiştir. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda beste sayısı itibariyle artış gösteren Mevlevî âyinleri, tekkelerin kapatıldığı XX. yüzyılın ilk yarısında önceki yüzyıla nazaran azalmış, fakat ikinci yarısından itibaren yeniden artmıştır. Mevlevî âyinleri ile ilgili yapılan çalışmalar notasına ulaşılabilen –ve Türk müzikîsinin diğer kadîm makamlarına nisbeten yeni bir terkib olan– kürdîlihiczâkâr makamında bir Mevlevî âyini olmadığını belirtmektedir. Bu çalışmada Tolga Bektaş tarafından 2005 yılında bestelenen kürdîlihiczâkâr makamındaki Mevlevî ayini notası ile gösterilerek, usûl ve makam açısından incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Din Müzikîsi, Dinî Müzikî, Mevlevî Âyini, Âyin, Kürdîlihiczâkâr

## Kürdîlihiczâkâr Mevlevî Âyin by Tolga Bektaş

### Abstract

*Mevlevîlik* is a religious order is based on the teachings of the mystic Mevlâna Celâleddin-i Rûmî (1207–1273) and is founded by his son Sultan Veled in the latter period of the Seljuk Sultanate of Rum in Konya in Anatolia. A *Mevlevî âyin* is a musical form composed to accompany the *mukâbele* (or the *semâ* ceremony) of *Mevlevîlik*, which is known to have played a significant role in the development and proliferation of Turkish music. An *âyin* is performed with the participation of

*semâzen* (the whirling dervishes), *âyinhan* (vocals) and *mutrib* (instruments). The *Mevlevî âyin* is music composed on the poetry of *Mevlânâ* found in his works such as the *Mesnevî*, *Dîvân-ı Kebîr* ve *Rubâiyyat*, although it is not uncommon to find excerpts from other poets made part of the lyrics. Many *âyin* composed in various *makam* (mode) have survived to date and continue to be performed as a musical piece. The 18th and 19th centuries have seen an increase in the number of *Mevlevî âyin* compositions, which has declined in the first half of the 20th century, only to increase in the latter half. Whilst existing studies on the *Mevlevî âyin* mention *âyins* previously composed in *makam kürdilihicazkâr*– a mode that is relatively new compared to the more ancient *makam* of classical Turkish music– their music has not survived to date. This paper analyses the musical composition of the *âyin* in the *makam kürdilihicazkâr* composed by Tolga Bektaş in 2005 with respect to its rhythmic (*usûl*) and *makam* structure.

**Keywords:** Turkish Religious Music, Religious Music, Mevlevî Âyin, Âyin, Kürdilihicazkâr,

### Structured Abstract

*Mevlevîlik* is a religious order is based on the teachings of the mystic Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî (1207–1273) and is founded by his son Sultan Veled in the latter period of the Seljuk Sultanate of Rum in Konya in Anatolia. One particular feature of Mevlevîlik that differentiates it from other religious orders is the *semâ* ceremony and the distinctive music that accompanies it, namely the *Mevlevî âyin*. The music of the *Mevlevî âyin* is composed on the poetry of Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî, in particular those found in his works titled *Mesnevî* and *Dîvân-ı Kebîr*, although it is not uncommon to find excerpts from other poets made part of the lyrics. The *âyin* is performed with the participation of *semâzen* (the whirling dervishes), *âyinhan* (vocals) and *mutrib* (instruments). Confirmed by UNESCO in 2008 as amongst the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, the *Mevlevî semâ* ceremony is also accepted to be one of the significant educational tools in teaching of classical Turkish music due to the elaborate structure and the use of musical modes (*makam*), rhythmic structures (*usûl*) and the prosodic relationship between the prosodic meters and the rhythmic patters employed in the composition. The structure of the *âyin* is based on four principal parts, each named *selâm*. The *makam* of the *âyin* is determined by the *makam* in which the first *selâm* is composed. There are instrumental pieces that accompany the *âyin*, namely *ilk peşrev* that precedes the *âyin*, and *son peşrev* and *son yürük semâi* that follow the *âyin*. The *semâ* ceremony begins with a soloist performing a musical piece *a capella*, based on a eulogy to Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî, followed by an improvisation with the instrument *ney* in the same *makam* of the *âyin*. The *ilk peşrev* then follows, during which the whirling dervishes circle the floor and upon completion of their walk known as the *Devr-i Veledî* (named after Sultan Veled) the vocal performance of the *âyin* starts. Each of the four *selâm* symbolises a particular stage in the progression of a sûfi within the Mevlevî order; the first *selâm* represents the sûfi acknowledging his creator and his servitude to the creator by resorting to knowledge and the truth, the second *selâm* is the adoration of the might of Allah by recognising the order and the greatness in the creation, the third *selâm* is the transformation of the adoration of Allah into love and the fourth *selâm* is the completion of the spiritual journey of a human being and him returning to the role of servitude. The last *selâm* is followed by *son peşrev* and *son yürük semâi*. Given the difficulty of understanding the elaborate structures of an *âyin*, the ability to compose one has been accepted to be indicative of being a great master of classical

Turkish music. The first extant âyins known in the repertoire are the ancient three composed in the makams *pençgâh*, *dügâh* and *hüseynî*, although their composers are unknown. The first âyin in the repertoire whose composer is known is that of Kûçek Dervîş Mustafa Dede, in makam *bayâtî*, a mystic who is thought to have lived in the 17th century. Whilst the 18th and 19th centuries have seen an increase in the number of *Mevlevî âyin* compositions, the number has declined in the first half of the 20th century, only to increase in the latter half. Many *âyin* composed in various *makam* have survived and continue to be performed to date. This paper analyses the musical structure of the *âyin* in the *makam kürdîlihiczâkâr* composed by Tolga Bektaş in 2005 with respect to its rhythmic (*usûl*) and *makam* structure. *Kürdîlihiczâkâr* is a mode that is relatively new compared to the more ancient *makam* of classical Turkish music, invented by the classical Turkish music composer Hacı Ârif Bey in the 19th century. Whilst existing studies on the *Mevlevî âyin* mention *âyins* previously composed in makam *kürdîlihiczâkâr*, their music has not survived to date, making that of Tolga Bektaş the only *âyin* in makam *kürdîlihiczâkâr* with its music available. The analysis in this paper is conducted with respect to the rhythmic (*usûl*) and *makam* structure employed in the composition. The findings indicate that the composer used *usûl* in accordance with what has been observed in the extant *âyin* tradition, e.g. the *usûl devr-i revân* in the first *selâm*, *ağır evfer* in the second and fourth *selâms*, and *devr-i kebîr*, *aksak semâî* and *yürük semâî* in the third *selâm*. One unique aspect observed in the *kürdîlihiczâkâr âyin* is the use of a ‘lifting’ technique that, through various makam modulations, gradually transposing the makam *kürdîlihiczâkâr* from its natural tonic of G to A within the composition in the first two *selâm*, and bringing it back from A to G from the third *selâm*.

## Giriş

Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî'nin (1207–1273) aşkının bir reşhası olarak ortaya çıkan ve mevlevîhânelerde semâ törenine eşlik etmek amacıyla bestelenen Mevlevî âyinleri, Türk din mûsikîsinin en sanatlı ve büyük formlarından biridir. Mevlâna, Sultan Veled, Ulu Arif Çelebi ve sonraki ilk çelebiler zamanında mukabele ve semâ esnasında icra edilmek için vücuda getirilmiş besteler bulunmamaktadır. Semâ mukabele şeklini aldıktan sonra Mevlevî mûsikîsi bütün hususiyetiyle şekillenmeye başlamıştır (Gölpınarlı, 2006, s. 418). Mevlevîlerin mukabele günlerinde çalıp okudukları besteler olan âyinler, yalnız sazlarla çalınan ve yine sazların refakatiyle terennüm edilen kısımları ile bir bütün teşkil ederler. Na'than'ın okuduğu na'ttan sonra bir âyin, peşrev, 1. selâm, 2. selâm, 3. selâm, 4. selâm, son peşrev ve son yürük semâî'den oluşmaktadır. Selâmlar sözlü ve bir bestecinin bestelediği asıl âyinin belkemiğini teşkil eden kısımlarıdır. Peşrev ve semâîler ise başka bestecilerin eserlerinden baş ve sona eklenmiş sözsüz eserlerdir. Her âyin ilk selâmın bestelendiği makamın adını alır (Özalp, 2000, 1/117). Güftesi Mevlâna Celâleddin-i Rûmî'nin Mesnevî, Dîvan-ı Kebîr ve Rübâyyat'ından alınan, belirli kurallar içinde veya dışında

Farsça, Türkçe ve Arapça tasavvufî şiirlerin iç içe kullanıldığı bir özellik taşıyan Mevlevî âyinleri, Mirâciyye'den sonra Türk mûsikîsinin en uzun eseri olarak kabul edilir. Türk mûsikîsinde bestekârlıkta ustalık seviyesinin bir göstergesi olarak kabul edilen Mevlevî âyini bestelerinin ilk örnekleri, XVI. yüzyılda bestelenen, bestekârları bilinmeyen ve beste-i kadîm olarak isimlendirilen pençgâh, düğâh ve hüseyinî makamlarındaki âyinlerdir. Bestekârı bilinen ilk Mevlevî âyini ise XVII. yüzyılda Kûçek Derviş Mustafa Dede tarafından bestelenen bayâtî makamındaki âyindir. Mevlevî âyinleri, makam, usûl ve seçilen şiirlerle kullanılan usûller arasındaki ilişki bakımından öğretici eser özelliği taşıması sebebiyle Türk mûsikîsi eğitiminin en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Mevlevî âyinlerinde kullanılan makamlar açısından bakıldığında yeni bir makam olan kürdîlihiczâr makamında bestelenmiş olması ve notasına ulaşılabilmesi sebebiyle önem arz eden bu çalışmada, öncelikle melevî âyinlerinin kronolojisi ile ilgili yapılmış çalışmalar incelenmiş ve mevcut Mevlevî âyini repertuarında bulunmayan , 2005 yılında Tolga Bektaş<sup>1</sup> tarafından bestelenen kürdîlihiczâr makamındaki Mevlevî âyininin notaları bestekârın kendisinden temin edilerek Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre makam analizi yapılmıştır.

### 1. Mevlevî Âyini

Mevlevî âyinleri, Hz. Mevlâna'nın bu dünyadan göçüp sonsuzluk âlemine doğmasıyla onu sevenler tarafından kurulan 'Mevlevîlik' tarikatının ürünüdür. Çelebi Hüsameddin (ö.1284) döneminden başlayarak, Sultan Veled (ö.1312) ve onun oğlu Ulu Arif Çelebi (ö.1320) zamanında toplanan Mevlâna âşıkları Mevlevîlik tarikatının temelini atmışlardır (Çevikoğlu, 2008, s. 51).

Semâ ile birlikte 2005 yılında UNESCO tarafından "İnsanlığa Ait Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Miras Başyapıtı" olarak kabul edilen Mevlevî âyinlerinde sözlü kısmın her bölümüne, semâzenlerin bölüm başlarında vücutlarını öne doğru eğip selâm hareketlerini yapmalarından dolayı "selâm" adı verilmiştir (Turabi, 2017, s. 116). Birinci selâm insanın Allah'ı ve O'na kulluğunu idrak etmesi, ikinci selâm insanın Allah'ın büyüklüğü ve kudreti karşısında hayranlık duyması, üçüncü selâm

<sup>1</sup> 1976 yılında Adana doğumlu olan Bektaş, Türk Mûsikîsi ile 1994 yılında Gazi Üniversitesi Türk Müziği Topluluğu ile tanıştı. Takip eden 11 sene içinde Muzaffer Şenduran ve Nihat Öztürk'ten istifâde etti. 1996 yılında yeni bir terkip olan *Dilniyâz* makamında bestelediği klâsik takım ile Cinuçen Tanrıkorur ve Alâeddin Yavaşca'nın beğenilerini kazandı. 1999 yılında üstâdın dâveti üzerine Tanrıkorur'la üstâdın vefâtına kadar birebir çalışmaya başladı. Mevlevî âyini dışında kâr-ı nâtik, beste, ağır semâî, yürük semâî, şarkı ve fantezi gibi çeşitli formlarda 100'ü aşkın bestesi vardır.

insanın hayranlık duygularının aşka dönüşmesi, Hakk'a tam teslimiyet yani vusluttur. Dördüncü selâm ise mânevî yolculuğunu, mi'racını tamamlayan insanın yaratılıştaki vazifesine, kulluğuna dönüşüdür. (Özcan, 2004, s. 466) Semâya eşlik amacı ile yapılan bu besteler, Mevlâna deyişiyile: 'sol ayağıyla direk gibi şeriata çakılı ve aynı anda sağ ayağıyla 18 bin alemleri devreden'' (Tanrıkorur, 2003, s. 111) semâzenlerin yoldaşı olmuştur (Çevikoğlu, 2008, s. 109).

Mevlevî âyinlerinin güfteleri Arapça, Farsça ve Türkçe tasavvuf içerikli şiirlerdir. Güfteler genel olarak Hz. Mevlâna'nın Dîvân-ı Kebîr eserinden alınır ama bazen nâdir de olsa başka Mevlevî şairlerinin şiirlerinin de kullanıldığı görülmektedir. Mevlevî âyini, sözleri Mevlâna'ya, bestesi Buhûrizâde Mustafa İtrî'ye ait rast makamında bestelenmiş bir nâ'tın bir nâ'than tarafından tek başına okunmasıyla başlar. Nâ't sona erdikten sonra kudümzen başının kudüme birkaç darp vurmasıyla neyzenbaşı veya neyzenbaşının görevlendirdiği bir neyzen nâ'tın bittiği perdeden baş taksime başlar ve taksimini icra edilecek âyinin makamı ile nihayete erdirir. Giriş taksiminden ardından kudümzenbaşının kudüme vurduğu vurduğu ilk darp ile peşrev icra edilmeye başlanır; peşrevin başlaması ile Devr-i Veleđi de başlamış olur. Devr-i Veleđi tamamlandığında peşrev bitmemiş bile olsa kudümzenbaşının birkaç darbıyla peşrev kesilir ve neyzen başı, icra edilen âyinin makamında kısa bir taksim eder. Taksim bittikten sonra mutrib heyetindeki hânende ve sâzendeler birinci selâmı icra etmeye başlar. Birinci selâmın başlaması ile semâzenler âyini idare eden meydancı dedeye baş kesip selâm verdikten sonra semâzenbaşının yönlendirmesiyle semâ etmeye başlarlar. Birinci selâm icra edilecek âyinin makamıyla başlar ve âyin hangi makam ise birinci selâmın başında o makamın seyir özellikleri gösterilir. Genellikle birinci selâm saz terennüm payı ve usûlün değişmesiyle son bulur. Daha sonra sırası ile ikinci, üçüncü ve dördüncü selâmlar icra edilir. Âyinin güfteli kısmı bittikten sonra sazlar son peşrev ve son yürük semâî bölümlerini icra eder. Eğer niyaz ilâhisi icra edilecekse, son peşrev yerine segâh makamında yapılacak bir taksimden ardından ilâhiye geçilir. Yürük semâî ve niyaz ilâhisinin bitmesinden sonra neyzenbaşı tarafından veya neyzen başının görevlendirdiği bir sâzende tarafından son taksim icra edilir. Son taksim biter bitmez mutribdeki bir hanende aşr-ı şerîf okumaya başlar, bu esnada semâ biter ve semâzenler yerlerine geçer. Kurân-ı Kerîm tilâvetinden sonra ayağa kalkılarak âyini idare eden dede veya semâzenbaşı tarafında Farsça dua olan Mevlevî gülbangı okunur ve hep bir ağızdan salavatlar getirilir. Dua ve salavatlar bittiği zaman âyini idare eden şeyhin yüksek sesle 'Fâtiha' çekmesiyle herkes sessizce Fâtihâ sûresini okur. Şeyh daha sonra ayağa kalıp selâm verir ve bu selâmı semâzenbaşı alır. Semâhanenin ortasına geldiğinde tekrar selâm verir ve bu selâmı da

neyzen başı alır. Şeyh semâhanenin çıkışına geldiği zaman posta doğru dönüp baş kestiğinde hep birlikte baş kesilir. Şeyhin semâhaneden ayrılması üzerine herkes posta selâm vererek semâhaneden ayrılır ve âyin sona erer (Özcan, 2004, s. 464-466).

Mevlevî âyinlerinin başında çalınan peşrevler devr-i kebîr usûlünde bestelenir ve 56 zamanlı muzâaf devr-i kebîr vuruşuyla icra edilir (Yavaşca, 2002, s. 735). Birinci selâm genel olarak devr-i revân ve ardından düyek usûlleriyle, ikinci selâm evfer ve nadiren aksak semâî evferi usûlleriyle, usûl geçkilerinin olduğu üçüncü selâm genellikle devr-i kebîr usûlü ve nadiren frençin, düyek ve evsat usûlleri ile bestelenir. Üçüncü selâmın saz terennümü olan bölümünde aksak semâî, “Ey ki hezâr aferin bu nice sultan olur” ile başlayan bölümünde ise yürük semâî usûlü kullanılır. Dördüncü selâmda evfer, son peşrev düyek, son yürük semâî bölümünde ise yürük semâî usûlü kullanılır.<sup>2</sup>

## 2. Kürdîlihiczâkâr Makamında Mevlevî Âyini

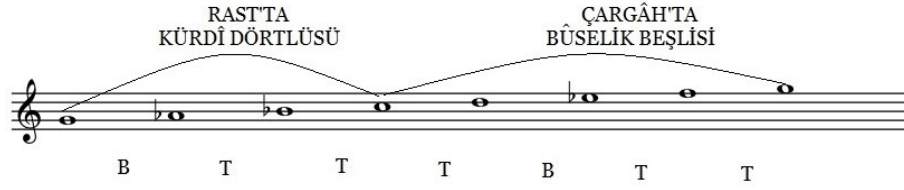
Tanrıkörur (2003), 20. yy. dan önceki âyinlerde bestekârların çoğunlukla Isfahan, Yegâh, Dügâh, Hicaz, Rast, Uşşak, Sabâ gibi karar bölgesi veya orta bölge seyrini kullanan “pest” makamları tercih etmesine karşılık; tekkelerin kapanmasından sonra bestelenen Mevlevî âyinlerinde muhayyer sünbüle, mâhur, bayatî araban, şehnaz, muhayyer gibi tiz bölge seyirleriyle başlayan makamların kullanılmasını, bütün bir âyin boyunca âyinhanları fazla yormamak gibi bir sebeple izah edilebileceğini ve radyonun mikrofonlu icrasının bolâhenk nısfıyesi gibi bir akordu yerleştirdikten sonra erkek seslerini öldürdüğünü, karşılığında makam açısından bir renklilik getirdiğini ve “şu makamdan âyin bestelenmez” görüşünü değiştirdiğini belirtmiştir (Tanrıkörur, 2003, s: 130).

Mevlevî âyinlerinin kronolojisine yönelik çalışmalar incelendiğinde (Tanrıkörur, 2003; Adar, 2015; Doğruöz, 2016; Çevikoğlu, 2015), Tanrıkörur’un çalışmasında Uzun Arap Ali’ye ait ve notası kayıp olan kürdîlihiczâkâr makamında bir âyinden, Çevikoğlu’nun ise, Halepli Şeyh Ali Dede ve Hüseyin Sadettin Arel’e ait Kürdîlihiczâkâr makamında âyinlerden bahsettiği ve bu âyinlerin notalarının olmadığı görülmüştür. Ayrıca Mevlevî âyinlerinin notalarına ulaşılabilen kaynaklarda (Heper, 1974; Salgar, 2008; Çalışır, 2010; Devlet Korosu, 2021) kürdîlihiczâkâr makamında Mevlevî âyinine rastlanmamıştır.

<sup>2</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Kopar, S.V. “Türk Din Müsikîsi’nde Kullanılan Usûller”. *İSTEM*, 36, 2020, 325-346.

Bu bölümde, Tolga Bektaş tarafından 2005 yılında kürdîlihiczâkâr makamında bestelenen Mevlevî âyini incelenmiştir. Kürdîlihiczâkâr makamı tanımlandıktan sonra âyinin tüm selâmları satırlarla ifade edilerek analiz edilmiş ve incelenen selâmlardaki satır numaraları, sol anahtarlarının üzerinde belirtilmiştir. Makam analizleri ve kürdîlihiczâkâr makamı tarifi Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre yapılmıştır. Kürdîlihiczâkâr makamı dizisi Şekil 1'de gösterilmiştir.

### Şekil 1. Kürdîlihiczâkâr Makamı Dizisi



Kürdîlihiczâkâr makamının seyri inici, güçlü perdeleri gerdâniye ve çargâh perdesidir. Karar perdesi rast ve yedeni acemaşiran perdesidir. Türk müziğinin şed makamları arasında gösterilmektedir. Özellikle şarkı formunda kullanılan kürdîlihiczâkâr makamı, Hacı Ârif Bey (1831–1885) tarafından arazbar ve hicazkâr çeşnili olmak üzere iki şekilde terki edilmektedir (Özkan, 2006, s. 245–250).

Kürdîlihiczâkâr makamı, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde rast üzerinde kürdî dörtlüsü ile açıklanmasına rağmen, özellikle Hacı Ârif Bey ve dönemi eserlerinde rast üzerinde uşşak dörtlü olarak duyulur ve bu şekilde nitelendirilmesi daha doğru olur. Kürdîlihiczâkâr makamında, nevâ perdesinde uşşak ile arazbar dizi ve arazbardan istifâde ederek nevâ üzerinde karcıgar dizi gösterilebilir. Nevâ perdesinde hicaz dörtlü ve gerdâniye perdesinde büselik beşli ile nevâda hicaz dizinin de gösterildiği kürdîlihiczâkâr makamında ayrıca nevâda hicaz dörtlü ve gerdâniyede hicaz ile hicazkâr makamının üst bölgeleri ve bazen de çargâh üzerinde hicaz gösterilmektedir.



## 2.1. Kürdîlihiczâkâr Mevlevî Âyini I. Selâmın Analizi

## Şekil 2. I. Selâm 1–4. Satırlar

## I. SELÂM

Devr-i Revân

1  
DER SA DÂ YI KÛ Hİ ÜF TED BÂN Gİ MEN ÇÜN BİŞ NE Vİ  
ÇÜN Zİ Bİ ZEV Kİ Dİ Lİ MEN TÂ Lİ Bİ KÂ Rİ BÜVED

2  
HEY Yİ HEY SUL TÂ Nİ MEN HEY Yİ HEY HÛN KÂ Rİ MEN

3  
CÛF Tİ KER DED BÂN Gİ Kİ BÂ NÂ' RA VÛ HEY HÂ Y - İ MEN  
BES TE BÂ ŞEM GER Çİ BÂ ŞED DİL GÛ ŞÂ SAH RÂ Yİ MEN

4  
HEY Yİ HEY SUL TÂ Nİ MEN HEY Yİ HEY HÛN KÂ Rİ MEN

Şekil 2'de gösterildiği üzere, devr-i revân usûlünde bestelenen I. selâmın 1–4. satırları incelendiğinde, ilk ölçüde makam seyrine acem perdesi ile başlanılmış ve ilk satırın ikinci ölçüsünde kürdîlihiczâkâr makamının güçlüsü olan gerdâniye üzerindeki hicaz sesleri gösterildikten sonra gerdâniye perdesinde kalınmıştır. 2. satırda nevâ perdesi üzerindeki bayâti dizisi sesleri kullanarak nevâ perdesi üzerinde arazbar cümleleri kurulmuş ve 2. satırın ikinci ölçüsünde nevâ perdesinde kalınmıştır. 3. satırda, çargâh perdesinde büselik çeşni ile, 4. satırda nîkrîz çeşni ile kürdî perdesinde kalındıktan sonra Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde rastta kürdî dörtlüsü ile karar ettiği ifade edilen ancak kürdîlihiczâkâr makamındaki eser icralarında genel olarak duyulduğu şekilde uşşak dörtlüsü ile rast perdesinde karar ederek kürdîlihiczâkâr makamı işlenmiştir.

## Şekil 3. I. Selâm 5–7. Satırlar


5  
  
 SÂ Kİ YÂ EZ BEH Rİ CÂ NET SÂ GA RÎ BER HAL Kİ RÎZ


6  
  
 YÂ SA LÂ DER DEH BE SÛ Yİ KÂ ME TÛ BÂ LÂ Yİ AŞK

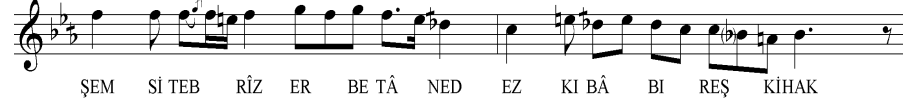
7  
  
 HEY Yİ HEY RÂ NÂ Yİ MEN HEY Yİ HEY (Yİ) Zİ BÂ YİMEN

Şekil 3'te gösterildiği üzere, I. Selâmın çargâh perdesi ile başlayıp rast perdesi ile biten 5–7. satırları incelendiğinde, çeşni olarak 5. satırın 2. ölçüsünde nevâ perdesinde uşşak, 7. satırda rast perdesi üzerinde hicaz gösterilmiştir.

## Şekil 4. I. Selâm 8–11. Satırlar

8  
  
 YEK ZA MAN EB Rİ BE YÂ YED TÂ BE PÛ ŞED MÂH I RÂ

9  
  
 EB Rİ RÂ DER HİN BE SÛ ZED BER KİCÂN EF ZÂ YİAŞK

10  
  
 ŞEM Sİ TEB RİZ ER BE TÂ NED EZ Kİ BÂ Bİ REŞ KİHAK

11  
  
 KUB BE HÂ Yİ MEV Cİ Hİ ZED ÂN DEM EZ DER YÂ YİAŞK

Şekil 4'te görüldüğü üzere, 8. satırda dik hisar perdesinde segâh çeşni gösterilmektedir. 9. satırda gerdâniye perdesi üzerinde hicaz beşli ile başlayarak 10. satırda kürdî perdesi üzerinde nîkrîz beşli ile kalınan ve 11. satırda yine nîkrîz beşli ile acemaşîran perdesinde karar edilen bölümde şevkefzâ makamı işlenmiştir.

#### Şekil 5. I. Selâm 12–15. Satırlar

Bİ TÜ BÂ ŞED CEY ŞÜ AYŞ Ü BAĞ U RAĞ U NAK LÜAKL

HEY YİHEY (Yİ)SUL TÂ NİMEN HEY YİHEY (Yİ)HÜN KÂ RİMEN

HER YE Kİ REN Cİ DİMÂĞ U KÜN DE İ BER PÂ YİMEN

HEY YİHEY RÂ NÂ YİMEN HEY Yİ HEY Zİ BÂ YİMEN

Şekil 5'te gösterildiği üzere, 12. satırın ilk ölçüsünde çargâh perdesinde çargâh dörtlüsü ile başlayarak 15. satırın ikinci ölçüde acemaşîran perdesine nîkrîzli inişe kadar devam eden bölümde acemaşîran makamı işlenmiştir. Burada Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki acemaşîran makamının uygulamasından farklı olarak, bir önceki bölümde işlenen şevkefzâ makamı ile uyum sağlanması ve simetri oluşturması açısından nîkrîzli karar kullanılmıştır.

## Şekil 6. I. Selâm 16–19. Satırlar

16 TÂ Zİ HOD EF - ZÜN Gİ RÎ ZEM DER HO DEM MAH BÛS İ TER

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

18 TÂ GÛ ŞÂ YEM BEN Dİ EZ PÂ BES TE Bİ NEM PÂ Yİ MEN

19 HEY Yİ HEY HEY YÂ Rİ MEN HEY Yİ HEY DOST Pİ Rİ MEN

Şekil 6'da gösterildiği üzere, I. selâmın muhayyer perdesi ile başlayıp kürdî perdesi ile karar eden 16–19. satırları incelendiğinde, bu bölümde muhayyer kürdî makamının işlendiği görülmektedir. 19. satırdan sonra I. selâmın sözlü bölümü tamamlanmış ve saz terennümüne geçilmiştir.

## Şekil 7. I. Selâm 20–23. Satırlar

20 (Terennüm ...)

21

22

23 ...)

Şekil 7’de gösterildiği üzere, 20. satırda muhayyer perdesi üzerinde uşşak çeşni ile kalış yapıldıktan sonra 21. satırda muhayyer perdesi üzerinde hicaz ve hüseyinî perdesi üzerinde hüseyinî çeşni ile kalınmıştır. 22. satırda, yerinde kürdilihicazkâr makamının çargâh perdesi üzerinde yapılan kalış nevâ perdesi üzerinde yapılmıştır. 23. satırın birinci ölçüsünde, yerinde kürdilihicazkârda kürdî üzerinde yapılan nikrîz çeşninin burada çargâh perdesi üzerinde yapıldığı görülmektedir. Özetle, I. selâmın 20–23. satırlarında, düğâh perdesi üzerinde kürdilihicazkâr makamı işlenmiş ve bu şekilde perde kaldırılarak birinci selâm sona ermiştir.

## 2.2. Kürdilihicazkâr Mevlevî Âyini II. Selâmının Analizi

Şekil 8. II. Selâm

**II. SELÂM**

Ağır Evfer

1  
ÂH ÂH SUL DER TÂ MEN NI Bİ ME Nİ DE Mİ

2  
Nİ Mİ SUL MEN TÂ ZİN NI DE ME Nİ ŞE VEM

3  
(Sâz.....) EN VFK DER CÂN Dİ Çİ LÜ CÂN BÜ VED

4  
CÂN VED İ SAD MÂ CÂ NI NI MENİ MENİ

5

EY Yİ GÜL Sİ TÂN EY GÜL Sİ TÂN  
EY Yİ Â SU MÂN EY Â SU MÂN

6

EZ GÜL Sİ TÂ NEM GÜL Sİ TÂN  
HAY RÂN TER EZ NER GİS ŞE Vİ

7

ÂN DEM Kİ RAY HÂ NÂ Tİ RÂ  
ÇÜN HÂ Kİ RÂ ÂN BER KÜ NEM

8

MEN CÜF Tİ Nİ LÜ FER KÜ NEM  
ÇÜN HÂR İ RÂ AB HER KÜ NEM

9

(Teremim ...)

10

11

12

...)

Şekil 8'de gösterildiği üzere, ağır evfer usûlünde bestelenen II. selâmda 4. satırın sonuna kadar bir önceki selâmın sonunda gösterilen düğâh perdesi üzerinde kürdîlihiczâkâr seyre devam edilmiş, 5. satırın ilk ölçüsünde nîm hicaz perdesi ile başlayıp 9. satırın son ölçüsünde düğâh perdesinde sonlanan bölümde ise hicaz makamı işlenmiştir. 10. satırın 1. ölçüsünde nevâda rast seslerinde gezinilerek muhayyer perdesinde asma kalış yapılmış, 2. ölçüsünde ise nîm hicaz yeden ve

büselik çeşni ile nevâ perdesinde yarım karar edilmiştir. 11. satırın 1. ölçüsünde çargâh ve segâh perdeleri kullanılmaya başlanıp çargâh perdesinde, ikinci ölçüde uşşak çeşni ile dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. 12. satırın birinci ölçüsünde uşşak çeşni ile nevâ perdesinde yapılan kalışın ardından 2. ölçüde rast ve büselik çeşnileri kullanılarak nîm hicaz yedenli nevâ perdesinde kalış yapılmış ve nevâ makamı seyri gösterilmiştir. Nevâ perdesindeki asma kalış ile II. selâm tamamlanmıştır

### 2.3. Kürdîlihiczâkâr Mevlevî Âyini III. Selâmının Analizi

#### Şekil 9. III. Selâm 1–4. Satırlar

**III. SELÂM**

Devr-i Kebir

1  
EY SA HAN RÂ  
EY SA FÂ VÜ

2  
DİL VE GÛ ŞÂ İK  
EY VE FÂ DER

3  
BÂ Lİ AŞK  
CEV Rİ AŞK

4  
BE Lİ YÂ Rİ MEN

Şekil 9'da gösterildiği üzere, devr-i kebîr, aksak semâî ve yürük semâî usûllerinin kullanıldığı III. Selâmın 1–4. satırları incelendiğinde, 1. satırda uşşak çeşni ile 2. satırda rast çeşni ile nevâ perdesinde kalınmış, 3. ve 4. satırlarda ise nevâ makamı seslerinde gezinilerek nevâ perdesinde kalış yapılmıştır.

## Şekil 10. III. Selâm 5 - 8. Satırlar

5  
"YEF"  
EY A HO LUL ŞÂ LÂH VÜ

6  
MÂ EY YE HO ŞÂ İK İK

7  
BÂ Ş LI 'I AŞK AŞK

8  
1 BE Lİ YÂ Rİ MEN

Şekil 10'da gösterildiği üzere, III. Selâmın 5-8. satırlar incelendiğinde, 5. satırda nevâ seslerinde gezinmeye devam edilmiş, 6. satırda ise segâh çeşni gösterilmiştir. Uşşak çeşni ile 7. satırda nevâ perdesinde, 8. satırda ise düğâh perdesinde kalınmıştır.

## Şekil 11. III. Selâm 9-13. Satırlar

Aksak Semâi

9  
BE Lİ YÂ RİMEN

10

11

12

13



Şekil 11’de gösterildiği üzere, aksak semâî usûlü ile başlayan 9. satırın 1. ölçüsünde uşşak çeşni ile düğâh perdesine inilmiş, 2. ölçüde ise nevâ makamı melodilerine devam edilmiştir. 10. satırda nevâda rast seslerinde gezinildikten sonra 11. satırın birinci ölçüsünde nevâ makamı melodilerine devam edilmiş ve 2. ölçüsünde hüseyinî perdesinde uşşak çeşni kullanılmıştır. 12. satırda çargâh ve segâh perdelerinde yapılan kalışlardan sonra 13. satırın 1. ölçüsünde düğâh perdesinde karar edilerek bu bölümde hüseyinî makamı gösterilmiş ve yürük semâî bölümüne geçiş yapılmıştır.

### Şekil 12. III. Selâm 13–17. Satırlar

Yürük Semâî

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

CÂ NİM BU Nİ CE SUL TÂN O LUR  
CÂ NİM İ NA NUBEN YÜZ SÜ RE

KU LU O LAN Kİ Şİ LER CÂ NİM HÜS RE VÜ HÂ  
SE BÂ YO LUR CÂ NİM BÂ Yİ SE SUL

KÂN O LUR (Sâz.....) HÜS RE VÜ HÂ KÂN O LUR  
TÂN O LUR BÂ Y İ SE ARS LAN O LUR

Şekil 12’de gösterildiği üzere, yürük semâî usûlünün başladığı 13. satırın ikinci ölçüsünde nevâ perdesi ile seyre başlanmış, 13 ve 14. satırlarda hüseyinî perdesine hüseyinî çeşni ile inilip 14. satırın son iki ölçüsünde çargâh perdesinde sabâ çeşni gösterilmiştir. 15. ve 16. satırlarda ise hüseyinî makamının seslerinde dolaşılıp 16. satırın son ölçüsünden 17. satırın 1. ölçüsüne geçerken düğâhta uşşaklı karar edilmiştir. 15. ve 16. satırların tamamı ile 17. satırın sadece 1. ölçüsünde hüseyinî makamı seslerinde gezinilmiştir.



## Şekil 14. III. Selâm 20–26. Satırlar

20  
BÂZ EZ /ÂN KÛ Hİ KÂF Â MED (İ) AN KÂ YAŞK  
BÂZ BER Â MED Zİ CÂN NA RA VÛ HEY HÂ YAŞK

21  
HER NE FES Â YED Nİ SÂR BER SE Rİ YÂ RÂ Nİ KÂR

22  
EZ BE Rİ CÂ NÂN Kİ OST CÂ NÛ DİL EF ZÂ Yİ AŞK

23  
YÂR YÂR ÂH BE Lİ YÂ RİM (Saz.....)

24  
DOST DOST DOST BE Lİ Mİ RİM

25

26

Şekil 14’te gösterildiği üzere, 20. satırda nevâda hicaz sesleri kullanılıp düğâh perdesine inilmiş, 21. satırda gerdâniye perdesinde bûselik ve nevâ perdesinde hicazlı kalış yapılmıştır. 22. satırda çargâh perdesine nikrîz sesleri ve düğâh perdesine hüseyînî çeşni ile inilmiştir. 23. satırda gerdâniye perdesinde kalış yapılmış ve çargâh perdesine nikrîz çeşnili inilip, uşşak çeşni ile düğâh perdesinde karar edilmiştir. 24. satırda muhayyer perdesinde kalış yapıldıktan sonra nikrîz çeşni ile çargâh perdesine, uşşak çeşni ile düğâh perdesinde inilmiştir. 25. satırda nevâda hicaz seslerinde gezinilmiş, 26. satırda ise çargâh perdesine nikrîzli inilerek düğâhta hüseyînî çeşni ile karar edilmiştir. Bu bölümün tamamında karcığar makamı işlenmiştir.

## Şekil 15. III. Selâm 27–28. Satırlar

27  
Â Şİ KI ÂN KAN Dİ TÛ CÂ N-I ŞE KER HÂ Y-I MÂST

28  
SÂ YE İ ZÛL FÎ N-I TÛ DER DÛ Cİ HÂN CÂ Y-I MÂST

Şekil 15'te gösterildiği üzere, 27. ve 28. satırlarda uşşak makamı seslerinde dolaşmıştır.

## Şekil 16. III. Selâm 29–34. Satırlar

29  
HER GÛ L-İ SUR HÎ Kİ HEST EZ ME DE D-İ HÛ Nİ MÂST

30  
HER GÛ Lİ ZER Dİ Kİ NİST RÛS TE Zİ SAF RÂ YİMÂST

31  
YÂR YÂR DOST BE Lİ YÂ RİM

32  
DOST DOST DOST BE Lİ Mİ RİM

33

34  
EZ

Şekil 16'da gösterildiği üzere, III. selâmın 29. satırda düğâhta uşşaklı cümleler kurulmuş, 30. satırda ise muhayyer üzerindeki uşşak seslerini takiben düğâh perdesine uşşak çeşni ile inilmiştir. 31. satırda rast çeşni ile rastta kalış yapılmış, 32. satırda segâh perdesinde yapılan kalışı takiben 34. satırın sonuna kadar segâh makamı işlenmiştir.

## Şekil 17. III. Selâm 35–41. Satırlar

35  
BEH Rİ HU DÂ AŞ KI Dİ GER YÂ Rİ ME DÂ RİD DER

36  
MEC Lİ Sİ CÂN FİK Rİ Dİ GER KÂR I ME DÂ RİD DER

37  
MEC Lİ Sİ CÂN FİK Rİ Dİ GER KÂR I ME DÂ RİD YÂ

38  
Rİ Dİ GE RŪ KÂ Rİ Dİ GER KŪF RŪ MU HÂ LEST YÂ

39  
Rİ Dİ GE RŪ KÂ Rİ Dİ GER KŪF RŪ MU HÂ LEST DER

40  
MEC Lİ Sİ DİN MEZ HE Bİ KŪF FÂ Rİ ME DÂ RİD DER

41  
MEC Lİ Sİ DİN MEZ HE Bİ KŪF FÂ Rİ ME DÂ RİD

Şekil 17’de gösterildiği üzere, 35. satırda segâh ve nevâ perdesi arasında segâh çeşni kullanılmıştır. 36. ve 37. satırlarda segâh makamı seslerinde dolaşmıştır. 38. satırda eviçte segâh çeşni ile eviç perdesinde kalış yapılmış, 39 ve 41. satırlar arasında yine segâh seslerinde dolaşmıştır. Özetle, 35 ile 41. satırlar arasındaki bölümün tamamında segâh makamı işlenmiştir.

Şekil 18. III. Selâm 42–45. Satırlar

(Terenmüm ...)

...)

BEN

Şekil 18’de gösterildiği üzere, 42. satırın ilk iki ölçüsünde nîm hicaz yedenli nevâda hicaz gösterilip son iki ölçüsünde ise rast perdesine nîkrîz çeşni ile inilerek neveser makamı seslerinde gezinilmiştir. 43. satırda nevâda hicaz gezintisine devam edilip bûselik çeşni ile gerdâniyede, 44. satırda gerdâniyede hicaz çeşni kullanılıp nevâda kalış yapılmıştır. 45. satırda, çargâhtaki nîkrîz seslerini takiben rast perdesine hicaz dörtlü ile inilmiş ve böylelikle 44. ve 45. satırlarda yerinde hicazkâr makamına geçiş yapılmıştır.

## Şekil 19. III. Selâm 46–51. Satırlar

46  
BİL MEZ İ DİM GİZ Lİ A YÂN HEP

47  
HEP SEN İ MİŞ SİN TEN LER DE VÜCÂN LAR DA Nİ HÂN

48  
HEP HEP SEN İ MİŞ SİN SEN

49  
DEN BU Cİ HÂN İÇ RE Nİ ŞÂN İS

50  
İS TER İ DİM BEN Â HİR BU NU BİL DİM Kİ Cİ HÂN

51  
ÂH HEP SEN İ MİŞ SİN

Şekil 19’da görüldüğü üzere, 46. satırın ilk iki ölçüsünde çargâhta nikrîz seslerinde gezinilmiş, devamında nevâ üzerinde hicaz seslerinde gezilerek 47. satırın ilk iki ölçüsünde rast perdesine hicaz sesleri ile inilmiştir. Benzer seyirle devam edilerek 48. satırın 3. ölçüsünde nîm hicaz perdesi yeden olarak kullanılarak nevâda kalış yapılmıştır. 49 ve 51. satırlar arasında hem gerdâniye hem de nevâ perdeleri üzerindeki hicaz çeşni üzerinde dolaşılıp nihayetinde rast perdesinde hicazlı kalınmıştır. Özetle, 46 ile 51. satırlar arasında yerinde hicazkâr makamı işlenmiştir.

## Şekil 20. III. Selâm 52–53. Satırlar

52  
(Teremüm...)

53  
(...)

Şekil 20'de gösterildiği üzere, III. selâmın 52. ve 53. satırlarında nevâda hicazlı melodileri takiben rast perdesine hicazlı düşerek önce hiczakâr dizisi kısaca gösterilmiş, 53. satırdan itibaren eviç perdesi acem perdesine çevrilerek gerdâniye perdesinde kürdî çeşni ile kürdî perdesine inilmiş, nihayetinde rast perdesinde kürdî çeşni ile karar edilerek yerinde kürdîlihiczakâr makamına dönülmüştür.

### Şekil 21. III. Selâm 54–58. Satırlar

54  
ÂH GÜ ZE LİN AŞ KI NA HÂ LÂ TI NA A MAN!

55  
YAN DI YÜ REK AŞK HA RÂ RÂ TI NA

56  
AND İ ÇE YİM GAY RI GÜ ZEL SEV ME YE YİM YÂR

57  
TAN RI YA VÜ TAN RI NİN Â YÂ TI NA A MAN!

58  
TAN RI YA VÜ TAN RI NİN Â YÂ TI NA

Şekil 21'de gösterildiği üzere, 54. ve 55. satırlarda gerdâniye perdesi üzerindeki hicaz seslerinde gezinilerek gerdâniye perdesinde, 56. satırda nevâ perdesi üzerinde arazbar çeşnisi gösterildikten sonra hisar perdesinde, 57. satırda çargâh perdesindeki bûselik çeşnisi ile çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. 58. satırda nîm hicaz perdesi kullanılarak rast perdesinde uşşaklı ve acemaşîran yedenli kürdîlihiczakâr makamı işlenmiştir. Bu bölüm ile üçüncü selâm sona ermiştir.



## 2.4. Kürdilihicazkâr Mevlevî Âyini IV. Selâmın Analizi

## Şekil 22. IV. Selâm

**IV. SELÂM**

Ağır Evfer

ÂH SUL TÂ NI ME NÎ  
ÂH DER MEN Bİ DE Mİ

NÎ SUL TÂ NI ME NÎ  
Mİ MEN ZİN DE ŞE VEM

(Sâz.....) EN DER DİL Ü CÂN  
YEK CÂN Çİ BÜ VED

CÂN İ MÂ NI ME NÎ  
VED SAD CÂ NI ME NÎ

Şekil 22’de gösterildiği üzere, ağır evfer usûlünde bestelenen IV. selâmın 1. satırında, nevâ perdesi üzerinde arazbar seslerinde dolaşılmıştır. 2. satırda gerdâniye perdesi üzerindeki hicaz sesleri kullanılarak gerdaniyede, üçüncü satırda çargâh perdesi üzerindeki bûselik çeşni ile çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. 4. satırda nîm hicaz perdesi kullanılarak kürdî perdesinde yapılan kalıştan sonra rastta karar edilmiş ve IV. selâm boyunca kürdilihicazkâr makamı işlenmiştir. Yerinde kürdilihicazkâr makamı üzerinde işlenen bu selâmdaki melodik seyir, perde kaldırılarak düğâh perdesi üzerinde kürdilihicazkâr makamının işlendiği ikinci selâmın ilk bölümü (1–4. satırlar) ile aynı olup, sadece karar perdesi itibariyle farklılık göstermektedir.

## 2.5. Son Peşrev

## Şekil 23. Son Peşrev

Düyek

Şekil 23'de gösterildiği üzere, âyinin düyek usûlünde bestelenen son peşrev bölümünün ilk satırında arazbar çeşninin kullanıldığı, 2. ölçüde ise kürdîlihiczakâr makamının güçlüsü olan gerdâniye üzerindeki hicaz sesleri gösterildikten sonra gerdâniye perdesinde kalış yapıldığı görülmektedir. 3. satırda çargâh perdesinde bûselikli kalış yapılmış, 4. satırın ilk iki ölçüsünde kürdî perdesinde nikrîz çeşni ile kalış yapılarak rastta karar edilmiş ve böylelikle kürdîlihiczakâr makamı gösterilmiştir.

## 2.6. Son Yürük Semâî

## Şekil 24. Son Yürük Semâî

Yürük Semâî

Şekil 24’de gösterilen, yürük semâî usûlü ile bestelenen son yürük semâî bölümünün ilk satırına gerdâniye perdesi üzerinde hicaz sesleri ile başlanmış, 2. satırda nevâ perdesi üzerinde arazbar çeşni gösterilmiştir. 3. satırda çargâh perdesinde bûselikli kalış yapılmış, son satırın ilk iki ölçüsünde kürdî perdesi üzerinde nikrîz gösterilerek rast perdesinde karar edilmiştir. Son peşrev bölümünde olduğu gibi bu bölümde de kürdîlihiczakâr makamı gösterilmiştir.

### Sonuç

Türk din mûsikîsinin en büyük formlarından biri olan Mevlevî âyinlerinin kronolojisi ile ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde, Türk mûsikîsinin diğer kadîm makamlarına göre nispeten yeni bir terkiib olan kürdîlihiczakâr makamında bestelendiği belirtilen ve notası mevcut olmayan üç adet Mevlevî âyini olduğu görülmüştür. Bu çalışmada, Mevlevî âyinlerinin kronolojisi ile ilgili yapılan çalışmalarda ve mevcut Mevlevî âyini repertuvarında bulunmayan, 2005 yılında Tolga Bektaş tarafından kürdîlihiczakâr makamında bestelenen Mevlevî âyini notaları ile verilerek makam ve usûl yönünden incelenmiştir. Âyin usûl yönünden incelendiğinde, geleneğe bağlı kalınarak âyin selâmlarında en fazla kullanılan usûller olan, I. selâmda devr-i revân, II. selâmda evfer, III. selâmda devr-i kebîr, aksak semâî, yürük semâî, IV. selâmda evfer, son peşrev bölümünde düyek, son yürük semâî bölümünün ise yürük semâî usûllerinin kullanıldığı görülmüştür. Kürdîlihiczakâr Mevlevî âyini makam yönünden incelendiğinde, kürdîlihiczakâr, şevkefzâ, acemaşîran ve muhayyer kürdî makamlarının işlendiği I. selâmda dikkat çeken hususlardan biri, bestekârın şevkefzâ makamından sonra işlediği acemaşîran makamında, iki makam arasında uyum sağlamak için Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde acemaşîran makamının uygulamasında olmayan nikrîzli kararın kullanılmış olmasıdır. Aynı selâmda dikkat çeken diğer bir husus ise, bestekârın perde kaldırma tekniği kullanarak, kürdîlihiczakâr makamını karar perdesi olan rast perdesi yerine düğâh perdesi üzerinde işlemiş olmasıdır. Perde kaldırma tekniği II. selâmın başında da uygulanmış ve arkasından hicaz ve nevâ makamları gösterilmiştir. I ve II. selâmlarda yapılan bu uygulamanın, bestekâr tarafından okumada kolaylık sağlamak amacıyla yapılmış olabileceği söylenebilir. Bu düşünceyi destekler uygulama, III. selâmda hüseyinî, karcıgar, segâh makamlarından sonra hiczakâr makamının işlenmesi ve arkasından yerinde kürdîlihiczakâr makamına dönülmesi ile de gösterilmiştir.

### Kaynaklar

Adar, Çağhan. “Mevlevî Ayinlerinde Kullanılan Makamların Dönemsel Değişiklikleri Üzerine Bir İnceleme: ‘Hicaz Mevlevî Ayini Örneği’”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8/41 (2015), 1394-1405.

Çalışır, Ahmet. *Beste-i Kadîm'den Beste-i Cedid'e Meydan Görmüş Mevlevî Âyinleri*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2010.

Çevikoğlu, Timuçin. *Döndükçe Gönülde Aşk Tazelenir*. Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2008.

Devlet Korosu. (2021, 7 Temmuz). Erişim adresi: <http://www.sanatmuziginotalari.com>

Doğruöz, Muattar Demet. “Mevlevî Âyinlerinin Yüzyıllara Göre Dağılımı”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 6 (2016), 1-13.

Gölpınarlı, Abdülbâkî. *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2. Basım, 2006.

Heper, Sadettin. *Mevlevî Âyinleri*. Konya: Konya Turizm Derneği Yayını, 1974.

Özalp, M. Nazmi. *Türk Müsikîsi Tarihi*. 2 Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000.

Özcan, N. “Mevlevî Âyini”. *İslâm Ansiklopedisi*. 29/464-466, 2004.

Özkan, İ.H. *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 8. Basım, 2006.

Salgar, Fatih. *Mevlevî Âyinleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2008.

Tanrıkorur, Cinuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.

Turabi, Ahmet Hakkı. (ed.). *Türk Din Müsikîsi El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2017.

Yavaşca, Alaeddin. *Türk Müsikîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 2002.