



**KÂNÛNÎ CÜNEYD KOSAL İLÂHÎLERİ
ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**

Mert YÜZ
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI
Temmuz, 2024
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KÂNÛNÎ CÜNEYD KOSAL İLÂHÎLERİ ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

Hazırlayan
Mert YÜZ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

AFYONKARAHİSAR 2024

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYÂNI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Kânûnî Cüneyd Kosal İlâhîleri Üzerine Bir Değerlendirme**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riâyet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamâmen bana âit olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

16/07/2024

İmza

Mert YÜZ



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Mert YÜZ
	Numarası	210651116
	Anabilim Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Kânûnî Cüneyd Kosal İlâhîleri Üzerine Bir Değerlendirme	
Tez Savunma Sınav Tarihi	16.07.2024	
Tez Savunma Sınav Saati	10:30	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye âit tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

KÂNÛNÎ CÜNEYD KOSAL İLÂHÎLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Mert YÜZ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Temmuz, 2024

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

Klâsik Türk mûsıkîsinde İlâhî formu, Türk Din mûsıkîsi içerisinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Tasavvûfî şiirlerden bestelenen İlâhîler, Dînî mûsıkîde kullanılan en yaygın form olarak görülebilir. Türk mûsıkîsi bestekârlarından kânûnî Cüneyd Kosal, besteciliğinin ve kânun sanatçılığının yanı sıra arşivcilik, notistlik gibi çalışmalarla Türk mûsıkîsine önemli katkılarda bulunmuştur. Bestelerinin büyük bir bölümü İlâhî formunda olan Cüneyd Kosal'ın hayâtı, sanatçı kişiliği, icrâcılığı ve besteciliği ele alınmıştır. Cüneyd Kosal tarafından bestelenen İlâhî formundaki eserlerin müzikâl açıdan değerlendirilmesi, bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Nitel bir araştırma olan bu çalışmada, veri toplama tekniği olarak literatür taraması yapılmıştır. Tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Araştırmaya konu olan İlâhîler, makam, usûl ve güftekar yönünden incelenip değerlendirilmiştir. Elde edilen kaynaklar incelendiğinde Cüneyd Kosal'ın 79 bestesinden 64'ünü İlâhî formunda bestelediği görülmektedir. İlâhîlerinde en çok Rast, Ferahnâk Aşîran ve Hüseyinî, en az Nühûf, Irak ve Mâye makamlarını kullanmıştır. Usûl olarak en çok Sofyan, en az Devr-i Revân, Curcuna ve Devr-i Kebîr usûlünü kullanmıştır. Güftekar olarak da en çok Sefer Dal ve Yunus Emre, en az Sinan Ümmî, Şeyh Vefâ ve Ahmed Kuddûsî'den güfteler almıştır. Ele alınan bu çalışma, gelecek kuşaklara aktarılması ve bu tür çalışmalara örnek olması açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Bestekâr, Form, Kânun, Cüneyd Kosal.

ABSTRACT

AN EVALUATION ON KANUN PERFORMER CÜNEYD KOSAL’S HYMNS

Mert YÜZ

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
MUSIC DEPARTMENT**

June, 2024

Advisor: Assist. Prof. Dr. Safiye YAĞCI

In Classical Turkish music, the hymn form has an important place in Turkish religious music. The hymns composed from Sufi poems can be seen as the most common form used in religious music. One of the composers of Turkish music, kanun performer Cüneyd Kosal made important contributions to Turkish music as an archivist and notist in addition to his work as a composer and kanun player. The life, artistic personality, performance and composition of Cüneyd Kosal, most of whose compositions are in the form of hymns, are discussed. The musical evaluation of the works in the form of hymn composed by Cüneyd Kosal constitutes the subject of this study. In this study, which is a qualitative research, literature review was used as a data collection technique. It is a descriptive research based on the survey model. The hymns subject to the research were analysed and evaluated in terms of maqam, usûl (rhythm) and lyricist. When the obtained sources are analysed, it is seen that Cüneyd Kosal composed 64 of his 79 compositions in the form of hymns. In his hymns, he mostly used Rast, Ferahnâk Aşîran and Hüseyinî maqams and at least Nühüft, Iraq and Mâyê maqams. In terms of usûl, he mostly used Sofyan, least Devr-i Revân, Curcuna and Devr-i Kebîr. As lyricist, he received lyrics from Sefer Dal and Yunus Emre the most, Sinan Ümmî, Şeyh Vefâ and Ahmed Kuddûsî the least. This study is important in terms of transferring it to future generations and being an example for such studies.

Keywords: Turkish music, Composer, Form, Kanun, Cüneyd Kosal.

ÖN SÖZ

Bu çalışmamı, her yönden fevkinde denecek bir tarzda vücûda gelebilmesi için gece gündüz demeden çalışma saatlerinin dışına taşarcasına uğraş verip, bana tecrübeleriyle yol gösteren, birlikte çalışıp her zaman talebesi olmaktan gurur duyduğum ve bilgi birikiminden istifade ettiğim değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI'ya teşekkür etmeyi bir onur vesîlesi ve görev addediyorum.

Ayrıca katkılarından dolayı hocam Öğr. Gör. Tunisa YEŞİLÇAY'a, Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN'a, Dr. Öğr. Üyesi Ömer Fâruk BAYRAKÇI'ya ve maddî mânevî her konuda benden desteklerini esirgemeyen sevgili Annem Mine ALTUĞ'a yüce teşekkürlerimi iletiyorum.

Mert YÜZ
2024, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ	2
2. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ FORMLARI	2
2.1. SAZ ESERİ FORMLARI	3
2.1.1. Peşrev	3
2.1.2. Medhâl	3
2.1.3. Saz Semâisi	3
2.1.4. Oyun Havası	4
2.1.5. Sırto	4
2.1.6. Longa	4
2.1.7. Mandıra	4
2.1.8. Zeybek	4
2.1.9. Çiftetelli	5
2.1.10. Aranağme	5
2.1.11. Taksim	5
2.2. SÖZLÜ ESER FORMLARI	5
2.2.1. Dînî Mûsikî Formları	5
2.2.1.1. Ezan	6
2.2.1.2. Salât	6
2.2.1.3. Tekbîr	6
2.2.1.4. İlâhî	6
2.2.1.5. Tevşih	7
2.2.1.6. Tesbih	7
2.2.1.7. Nefes	7
2.2.1.8. Mîrâciye	7
2.2.1.9. Mevlevî Âyîni	7
2.2.1.10. Mevlîd-i Şerîf	8
2.2.1.11. Nâ't	8
2.2.1.12. Kasîde	9
2.2.1.13. Durak	9
2.2.1.14. Münâcat	9
2.2.1.15. Mersiye	9
2.2.2. Din Dışı Mûsikî Formları	9
2.2.2.1. Şarkı	10

2.2.2.2. Türkü	10
2.2.2.3. Gazel.....	10
2.2.2.4. Dîvan	10
2.2.2.5. Köçekçe	11
2.2.2.6. Kâr	11
2.2.2.7. Kâr-ı Nâtık.....	12
2.2.2.8. Kârçe.....	12
2.2.2.9. Beste	12
2.2.2.10. Ağırsemâî	12
2.2.2.11. Yürüksemâî.....	13

İKİNCİ BÖLÜM

CÜNEYD KOSAL VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

1. CÜNEYD KOSAL'IN HAYÂTI	14
1.1. CÜNEYD KOSAL'IN SANATÇI KİŞİLİĞİ VE İCRÂCILILIĞI.....	16
1.2. BESTECİLİĞİ	20
2. CÜNEYD KOSAL'IN TRT REPERTUVARINA KAYITLI ESERLERİ	21
3. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR	27
3.1. TEZLER	27
3.2. MAKALELER	28
3.3. KİTAPLAR	29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÂNÛNÎ CÜNEYD KOSAL İLÂHÎLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	30
2. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI.....	30
3. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ	30
3.1. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ	30
4. YÖNTEM	31
4.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	31
4.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ	31
4.3. VERİLERİN TOPLANMASI	31
4.4. VERİLERİN ANALİZİ	32
5. BULGULAR	32
5.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	32
5.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	65
5.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	70
SONUÇ VE ÖNERİLER	83
KAYNAKÇA.....	85
EKLER DİZİNİ.....	87

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Cüneyd Kosal'ın Eserlerinin Formlara Göre dağılımı	27
Şekil 2. Nevâ Makâmı Dizisi	33
Şekil 3. Nişâbur Makâmı Dizisi	34
Şekil 4. Nihâvend Makâmı Dizisi.	35
Şekil 5. Acem Makâmı Dizisi.	36
Şekil 6. Sabâ Makâmı Dizisi.	37
Şekil 7. Segâh Makâmı Dizisi.	37
Şekil 8. Segâh Makâmı Dizisi Devâmı.	38
Şekil 9. Ferahnâk Makâmı Dizisi	39
Şekil 10. Nikriz Makâmı Dizisi.....	40
Şekil 11. Hüseyinî Makâmı Dizisi.....	41
Şekil 12. Hüseyinî Makâmı Dizisi Devâmı (Acemli)	41
Şekil 13. Ferahnâk Aşîran Makâmı Dizisi	42
Şekil 14. Bayâtî Makâmı Dizisi	43
Şekil 15. Bestenigâr Makâmı Dizisi.....	43
Şekil 16. Zigüleli Sûzinâk Makâmı Dizisi	44
Şekil 17. Hicaz Hümâyûn Makâmı Dizisi.....	44
Şekil 18. Hicaz Makâmı Dizisi	45
Şekil 19. Uzzâl Makâmı Dizisi	46
Şekil 20. Zîrgüleli Hicaz Makâmı Dizisi.....	46
Şekil 21. Şedaraban Makâmı Dizisi	47
Şekil 22. Şedaraban Makâmı Dizisi Devâmı.....	48
Şekil 23. Acem Kürdî Makâmı Dizisi	49
Şekil 24. Acem Kürdî Makâmı Dizisi Devâmı (İkinci Çeşit).	49
Şekil 25. Uşşak Makâmı Dizisi	50
Şekil 26. Rast Makâmı Dizisi.....	50
Şekil 27. Rast Makâmı Dizisi Devâmı (Acemli Rast)	51
Şekil 28. Nişâburek Makâmı Dizisi	51
Şekil 29. Acem Aşîran Makâmı Dizisi.....	52
Şekil 30. Acem Aşîran Makâmı Dizisi Devâmı	52
Şekil 31. Mâhur Makâmı Dizisi	53
Şekil 32. Mâhur Makâmı Dizisi Devâmı.....	53
Şekil 33. Eviç Makâmı Dizisi	55
Şekil 34. Müstear Makâmı Dizisi.....	56
Şekil 35. Irak Makâmı Dizisi	57
Şekil 36. Muhayyer Makâmı Dizisi	57
Şekil 37. Muhayyer Makâmı Dizisi Devâmı.....	58
Şekil 38. Beste Isfahan Makâmı Dizisi	58
Şekil 39. Karcığar Makâmı Dizisi.....	59
Şekil 40. Karcığar Makâmı Dizisi Devâmı	59
Şekil 41. Bûselik Makâmı Dizisi.....	60
Şekil 42. Bûselik Makâmı Dizisi Devâmı	60
Şekil 43. Şîvenümâ Makâmı Dizisi.....	61
Şekil 44. Nihâvend-i Kebîr Makâmı Dizisi.....	62
Şekil 45. Arazbar Bûselik Makâmı Dizisi.....	63
Şekil 46. Hûzzam Makâmı Dizisi.....	64
Şekil 47. Hûzzam Makâmı Dizisi Devâmı	64

Şekil 48. Cüneyd Kosal'ın İlâhîlerinde En Çok Ve En Az Kullandığı Makamlar	65
Şekil 49. Sofyan Usûlü Şeması	66
Şekil 50. Düyek Usûlü Şeması	66
Şekil 51. Devr-i Revân Usûlü Şeması	67
Şekil 52. Curcuna Usûlü Şeması	67
Şekil 53. Devr-i Hindî Usûlü Şeması	68
Şekil 54. Nim Evsat Usûlü Şemâsı	68
Şekil 55. Aksak Usûlü Şeması	68
Şekil 56. Devr-i Kebîr Usûlü Şeması	69
Şekil 57. Yürük Semâi (Sengin Semâi, Ağır Sengin Semâi) Usûlü Şeması	69
Şekil 58. Nim Sofyan Usûlü Şeması	70
Şekil 59. Cüneyd Kosal'ın İlâhîlerinde En Çok Ve En Az Kullandığı Usûller	70
Şekil 60. Cüneyd Kosal'ın İlâhîlerinde En Çok Ve En Az Seçtiği Güftekarlar	82



RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1. Cüneyd Kosal ve Eşi Fitnat Kosal	15
Resim 2. Cüneyd Kosal'ın Kültür Bakanlığı Klâsik Türk Müziği Korosu'nun İlk Yıllarında Bir Konseri.	18
Resim 3. Klâsik Türk Sazları Beşlisi. Soldan; Vâhit Anadolu, Nihat Doğu, Cüneyd Kosal, Doğan Ergin ve Abdi Coşkun.	18
Resim 4. Mevlevî Ây�n-i Şerîfi'nden önce Saz Eserleri Konseri, Konya.	20



GİRİŞ

Klâsik Türk mûsıkîsi, asırlar önce hayâtımıza girmiş sanatsal mükemmelliğe sâhip bir mûsıkî olarak görülmektedir. Yeri çok eski târihlere dayanan mûsîki, bir kültür unsurudur. Kùltürlerin toplumlar arası aktarımında bir köprü vazîfesi görmektedir. Mûsıkî, acı ve düşüncenin tercümanı olduğu kadar, neş'e ve sevginin de tercümanıdır. Sonsuz bir şekilde kullanılabilme imkânına sâhiptir. Rûha, benliğe ve tahayyüle hâkim olabilecek bir güce sâhip olup, estetik bir değer taşımaktadır.

Klâsik türk mûsıkîsinin yapısını oluşturan formlar, mûsıkînin disiplinli bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktadır. İlâhî formu, Türk dîn mûsıkîsi içerisinde önemli bir yer teşkîl etmektedir. Tasavvûfî şiirlerden bestelenen İlâhîler, Dînî mûsıkîde kullanılan en yaygın form olarak görülmektedir. Mûsıkînin geçmişten günümüze kadar gelmesinde ve gelişmesinde bestekârlarımızın büyük bir rolü vardır.

Bu çalışmada, ülkemizde kültür ve sanat açısından Türk mûsıkîsine ve Tasavvuf mûsıkîsine büyük katkıları bulunan kânûnî bestekâr Cüneyd Kosal'ın İlâhî formundaki eserleri makam, usûl ve güftekar yönünden değerlendirilip incelenmiştir. Türk mûsıkîsi, Türk mûsıkîsi formları ele alınmıştır. Bu araştırmada, Cüneyd Kosal'ın hayâtı, sanatçı ve bestekâr kişiliği hakkında bilgiler verilip, eserlerinin listesi tablo hâlinde sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ

Yeri çok eski târihlere dayanan müzik, kültürlerin toplumlar arası aktarımında en önemli öğelerden biri olarak bilinmektedir. Duygu ve düşüncelerimizin aktarımında en etkili araç olarak görülmektedir. Tanrıkorur, Türk müziğini şöyle açıklamaktadır;

“Kuzey ve Doğu Asya’da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya’da 7 (heptatonik), aralık üzerine kurulu, genellikle tiz sestem pest sese sönerek inen ses dizilerine dayalı; târihî orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usûllü yada usûlsüz olarak mutlaka bir makâma bağlı çalılıp söylendiği; müziğin sâdece ritim ve melodi unsurlarını kullanılıp insan sesine ağırlık veren ve nihâyet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğinde olduğu gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsî üslup ve ifâde müziğidir” (2016: 15).

İki ana unsuru ses ve ritim olan mûsikî, duyguyu, düşüncüyü, fikri yada doğal bir olayı anlatmak amacıyla, ölçülü ve ahenkli seslerin belirli bir sanat anlayışı çerçevesinde usûllü yada usûlsüz olarak estetik bir biçimde bir araya getirilme sanatıdır. “Sözlü mûsikî” ve “Saz mûsikîsi” olarak ikiye ayrılmaktadır. Sözlü mûsikî, insan sesiyle ve enstrümanlarla yapılan bir mûsikî olup, Saz mûsikîsi ise sâdece estrüman icrâları için bestelenmiş mûsikî eserleridir (Özkan, 1984: 29).

2. KLASİK TÜRK MÜZİĞİ FORMLARI

Form, kelime anlamıyla biçim, şekil, tür demektir. Müzik düşüncelerini disiplin altına alarak iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Bir şiir veyâ mûsikî parçasının yazılmasına teşkil eden kalıptır (Öztuna, 2006: 340).

Onur Akdoğu’ya göre formun Türk müziğindeki karşılığı “tür” olarak kabul edilmektedir. Türün anlamında ise müzikte çalgı, ton, makam, usûl ya da müzik eğitimi sağlamak amacıyla bestelenmiş eserler olduğu kanaatindedir (Akdoğu, 2003: 1-4).

Ritmik ve melodik düzen içerisinde bir mûsikî kalıbı olarak kabul edilen form, yapılan mûsikînin amacına, yerine, türüne ve tarzına göre şekil alıp, farklılıklar göstermektedir. Formlar, Saz Eseri Formları ve Sözlü Eser Formları olmak üzere iki ana bölüme ayrılmaktadır (Kaçar, 2012: 293).

2.1. SAZ ESERİ FORMLARI

- a) Peşrev
- b) Medhâl
- c) Saz Semâîsi
- d) Oyun Havası
- e) Sirto
- f) Longa
- g) Mandıra
- h) Zeybek
- i) Çiftetelli
- j) Aranağme
- k) Taksîm

2.1.1. Peşrev

Kelime anlamı Farsça kökenli olup “önde giden” anlamına gelen peşrev, Türk mûsıkîsinin en gelişmiş saz eseri formlarından biri olarak kabul edilmektedir. İcrâsı gerçekleştirilecek eserlerin, fasılların, âyinlerin en başında icrâ edildiği için bu ismi aldığını ve bestelendikleri makâmın özelliklerini melodik yapılarında gösterdiği belirtilmektedir. Hâne ve mülâzime bölümlerinden oluşan peşrev, bir hâneliden altı hâneliye kadar bestelenebilmektedir, fakat içinde en çok bestelenen peşrevler dört hâneli olanlardır (Kaçar, 2012: 295).

Büyük usûllerle bestelenen peşrevler günümüzde dört hâne ve bir teslimden oluşacak şekilde bestelenmektedir (Akdoğan, 1996: 284).

2.1.2. Medhâl

Kelime anlamı “giriş” olan medhâl, küçük bir peşrev gibidir, fakat peşrevlere nazaran daha serbest icrâ edilmektedir. Hâne sayısı belirli değildir. Genellikle küçük usûllerden Sofyan usûlüyle bestelenmektedir (Özalp, 1986: 38).

2.1.3. Saz Semâîsi

Fasılların sonlarında icrâ edilen saz semâîleri, dört hâne ve teslimden oluşmaktadır. 10/8’lik Aksak Semâî usûlünde bestelenmeleri en önemli özelliklerindendir. Teslim muhakkak ilgili makam bünyesinde bestelenmektedir. Genel

olarak son hâneleri diğer hânelere göre daha hareketli farklı usûllerle bestelenmektedir (Akdoğan, 1996: 292-293).

2.1.4. Oyun Havası

Küçük usûllerle bestelenen oyun havaları, hareketli ve ritmik bir yapıya sahiptirler. Çiftetelli, Horon, Zeybek, Longa, Halay, Sirto, Köçekçe gibi isimlerde oyun havaları mevcuttur (Öztuna, 1990: 174).

2.1.5. Sirto

Yunancadaki “sirtaki” sözcüğünden gelen sirto, Yunan kökenli olup erkek ve kadınların bir arada oynaması ile ortaya çıktığı savunulan çalgısal bir oyun türüdür. Türk müziğinde 19. asırdan itibaren oyun havası olarak kabul edilmektedir. Nim Sofyan, Sofyan gibi küçük usûllerle bestelenen sirtolar hareketli oyun havası niteliğindedir. Üç ya da dört hâneli olarak bestelenmektedir (Özalp, 2000: 132).

2.1.6. Longa

Longa yapısal olarak peşreve benzemektedir, fakat peşreve göre daha serbest bir yapıya sahiptir. Bir çeşit oyun havası olan longalar, teslimli yada teslimsiz iki, üç, dört hâneli olarak bestelenmektedirler. Genellikle 2/4'lük Nim Sofyan usûlüyle bestelenip, yürük ve oynaktırlar (Yavaşca, 2002: 97).

2.1.7. Mandıra

Saz mûsıkîsi formlarından biri olan mandıra, Türk mûsıkîsinde oyun havaları kapsamında değerlendirilip, Devr-i Turan usûlü ile bestelenmektedir. Türü belirleyen temel unsur, 7/16'lık ölçü içerisinde 2+2+3 terkipli ikânın tercih edildiği olmasıdır (Akdoğan, 2003: 335-337).

2.1.8. Zeybek

Batı Anadolu yöresine özgü bir halkoyun türü olan zeybekler, genellikle 9/8'lik Aksak usûlüyle bestelenmektedirler. Ağır, kıvrak ve kırık olmak üzere üçe ayrılmaktadırlar. Ağır zeybekler 9/2'lik, 9/4'lük mertebede, Kıvrak ve Kırık zeybekler ise 9/8'lik mertebede bestelenmektedir (Gök, 2011'den akt. Altınışık, 2022: 18).

Zeybeklerin birçoğu Rast, Nikriz Ve Zâvil gibi makamlarda bestelenmişlerdir (Özkan: 2006: 100).

2.1.9. Çiftetelli

Sözlü ya da sözsüz olarak bestelenen çiftetelli, eski İstanbul'un mesîre yerlerinde ve düğünlerde raks etmek amacıyla icrâ edilen formdur. Düyek usûlüyle bestelenmekte olup, tekrarlayan motifler barındırmasına rağmen melodik yapıları zengindir. Kuşdili, Sandal ve Bahriye çiftetellileri en çok bilinenlerdir (Kaçar, 2012: 305).

2.1.10. Aranağme

Aranağme, özellikle fasıl şarkılarında şarkıları birbirine bağlama amacıyla bestelenen bir saz eseri bölümüdür. Usûl ve makam olarak sonuna geldiği ve bir sonraki şarkının karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Genellikle bir cümleli biçim içinde bestelenmektedirler (Akdoğan, 1996: 278).

2.1.11. Taksim

Bir sâzende tarafından bir usûle bağlı kalınmadan, doğaçlama olarak belirli bir makamda ya da birkaç makâma geçkili olarak yapılan saz mûsikîsidir. Birkaç makam gösterildiğinde “Fihrist Taksim” adını almaktadır (Özkan, 1984: 80).

Konser, fasıl ve mevlevî âyinleri açılışlarında gerçekleştirilen taksimlere “Baş” veya “Giriş Taksîmi”, makam değişikliklerinde icrâcüyü ve dinleyiciyi yeni makâma hazırlamak üzere yapılan taksimlere “Geçiş Taksîmi”, aynı makamdaki eserler arasında (genellikle fasıllarda) dinlendirici amacıyla yapılan taksimlere de “Ara Taksîmi” denilmektedir (Tanrıkorur, 2003: 51).

2.2. SÖZLÜ ESER FORMLARI

Kaçar’a göre Sözlü Eser Formları, Dînî Mûsikî Formları ve Din Dışı Mûsikî Formları olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (2012: 293).

2.2.1. Dînî Mûsikî Formları

Dînî Mûsikî Formları, küçük ve büyük formda eserler olmak üzere iki başlıkta incelenmektedir. Küçük formdaki eserler, Ezan, Salât, Tekbîr, İlâhî, Tevşih, Tesbih ve Nefes’i barındırır. Mirâciye, Mevlevî Âyîni, Mevlîd-i Şerîf, Nâ’t, Kasîde, Durak, Münâcat ve Mersiye ise büyük formdaki eserlerdir (Kaçar, 2012: 294).

2.2.1.1. Ezan

“Bildirme” anlamına gelen ve sözleri Arapça olan ezan, namaz vakitlerinde Müslümanları namaz kılmaya dâvet etmek amacıyla, câmîlerin minârelerinde müezzinler tarafından bir usûle bağlı olmadan icrâ edilmektedir (Özkan, 1984: 84).

Her vakitte ayrı makamlarda icrâ edilen ezanlar, genellikle Sabâ, Uşşak, Hüseyinî, Rast ve Hicaz makamlarında okunmaktadır (Akdoğan, 2003: 346).

2.2.1.2. Salât

Anlamca “Duâ ve Namaz” mânâsını taşıyan salât, Hz. Muhammed’e selâm içeren sözlerin belli bir usûle bağlı olmadan icrâ edilmesiyle oluşturulmuş câmî mûsikîsi türüdür. Salât, Cumâ Salâtı, Cenâze Salâtı, Sabah Salâtı, Bayram Salâtı ve Sâlât-ı Ümmiye gibi çeşitlerden oluşmaktadır (Akdoğan, 2003: 351).

2.2.1.3. Tekbîr

“Allâh-u Ekber” (Allah büyüktür) anlamı taşıyan tekbîr, Allâh’ın büyüklüğünün, kudretinin ve üstünlüğünün ifâdesi olarak görülmektedir. İslâmiyette, hac sırasında, dînî bayramlarda, mübârek günlerde ve savaşlarda tekbîr getirilmesi gelenek hâlini almıştır. Câmîlerde, tekkelerde ve toplu ibâdet edilen her yerde icrâ edilen tekbîr, topluca söylenebildiği gibi “Tekbîrhan” denilen kişilerce de söylenmektedir (Kaçar, 2012: 322).

2.2.1.4. İlâhî

İlâhî, dînî mûsikînin en çok kullanılan, kolayca akılda kalabilen beste formlarındandır. Tek kişi tarafından icrâ edildiği gibi, toplu olarak da icrâ edilmektedir. İlâhîler, zemin-nakarat-meyan-nakarat sistemine uygun halde bestelenmektedir (Öztuna, 2000: 171). İlâhîlerin güfteleri bestekârlar tarafından genelde “Yunus Emre, Nizamoğlu Seyfullah, Niyâzî Mısırî” gibi şâirlerin tasavvûfî şiirlerinden seçilerek, her makam ve usûlden bestelenebilmektedir (Özalp, 1992: 48). Genellikle en çok Sofyan, Düyek, Semâî, Devr-i Hindî, Devr-i Kebîr, Evsat, Muhammes, Berefşan ve Hafif isimindeki usûller tercih edilmektedir (Akdoğan, 2010: 220).

Ayrıca Ramazan ilâhîleri, Zikir ilâhîleri, Cumhur ilâhîleri, Hac ve Bayram ilâhîleri ve Kandil ilâhîleri gibi türleri bulunmaktadır. Zikir ilâhîleri sâdece tekkelerde icrâ edilmekte olup, “Zâkirbaşı” tarafından yönlendirilmektedir. Güfteleri Arapça olanlar ise Şuul adıyla anılmaktadır (Kaçar, 2012: 323).

2.2.1.5. Tevşih

Süsleme, süslendirme anlamını taşıyan tevşih, mevlîd ve mirâciye okunduğunda bâhirler (bölümler) arasında, cumhur (topluluk) tarafından okunan, Peygamber’i medh ve Allâh’a münâcat taşıyan güftelerden bestelenmektedir. Güfteler mutasavvıfların şiirlerinden seçilip genellikle Sofyan, Düyek, Yürük Semâî, Devr-i Hindî gibi küçük, Muhammes, Devr-i Kebîr, Çenber, Hafif, Evsat, Fahte gibi büyük usûllerle kullanılmaktadır (Yavaşca, 2002: 676).

2.2.1.6. Tesbih

“Sübhânallah, El-hamdülillâh ve Allâh-u Ekber” kelimeleriyle Allâh’ı anma amacıyla tertip edilmiş bir zikir olan tesbih, Allâh’ı yüceltmek ve O’nu tüm noksan sıfatlardan uzak tutmak anlamını taşımaktadır. Sübhânallah lâfzıyla başlayan Arapça tesbih sözcüklerinin, melodik dizi içerisinde İlâhî formunda bestelenmesinden meydana gelmiş eserler olarak adlandırılmışlardır (Uzun, 2000: 67).

2.2.1.7. Nefes

Küçük ve büyük usûllerle ölçülen nefesler, Bektâşî şâirlerin hece vezniyle yazmış oldukları tasavvûfî konulu şiirlerin, Bektâşî âyinlerinde icrâ edilmek üzere bestelenmesinden oluşan bir çeşit İlâhî türüdür (Özkan, 1984: 83).

2.2.1.8. Mîrâciye

Peygamber efendimizin Mîrâc hâdisesini (gök yüzüne çıkışını) konu alan büyük formdaki eserlere mîrâciye denmektedir. Günümüzde bulunan tek örnek olarak, Nâyî Osman Dede’nin mîrâciyesi gösterilmektedir (Çakar, 2004: 30).

2.2.1.9. Mevlevî Âyîni

Güftesi Mevlâna Celâleddîn’in Mesnevî’sinden ve Dîvân-ı Kebîr’inden alınarak, “Semâ”ya uygun niteklilikte bestelenen büyük formlu eserlerdir. Mevlevî dergâhlarında, semâhânelerde icrâsı yapılmaktadır. Semâ âyininin yapıldığı yere “Semâhâne”, âyîni icrâ edenlere “Âyinhan”, saz ile refâkat edenlere “Mutriban”, Semâ yapanlara “Semâzen”, Nât-ı Mevlâna’yı icrâ edene “Nâ’tan” denilmektedir. Âyinlerin sözleri çoğunlukla Farsça olup, başladığı makâmın ismiyle anılmaktadırlar. Mevlevî dergâhlarında gerçekleştirilen âyinlere “Mukâbele” denilmektedir. Mutribler (sâzende) arasındaki Neyzenlerin en kıdemlisine “Neyzenbaşı”, Küdümzenlerin en kıdemlisine de “Küdümzenbaşı” nâmı verilmektedir (Yavaşca, 2002: 734).

Âyinlerin en başında güftesi Mevlâna'ya âit İtrî'nin Rast makâmındaki Nâ't'ı okunmaktadır. Daha sonra âyinin makâmında bir peşrev icrâ edilip âyine giriş yapılmaktadır.

Mevlevî âyinleri, her birine “Selâm” adı verilen dört bölümden oluşmaktadır. Selâmlar özellikle şu usûllerle bestelenirler:

1. Selâm: Devr-i Revan ya da Düyek - Ağır Düyek.
2. Selâm: Ağır Evfer (Mevlevî Evferi).
3. Selâm: Devr-i Kebîr, Ağır Düyek, Frenkçin, Evsat, Çifte Düyek.
4. Selâm: Son selâm yine Ağır Evfer usûlündedir.

İcrâsı gerçekleştirilen dört selâmdan sonra iki – üç hâneli Devr-i Kebîr veya Ağır Düyek usûlünde bir “Son Peşrev” ve tâkiben Yürük Semâi usûlünde bir “Son Yürük Semâi” ile Âyîn-i Şerîf icrâsı tamamlanır. Bundan sonra bir sâzende tarafından taksim yapıp Kur’ân-ı Kerim, Duâ ve Mevlevî Gülbak Duâsının okunmasıyla âyin tamamlanmaktadır (Özkan, 1984: 82-83).

2.2.1.10. Mevlîd-i Şerîf

Mevlîd-i Şerîf Peygamber efendimizin doğumundan ölümüne kadar hayâtını konu alan mesnevî tarzında yazılmış güftenin bâhirlere (bölüm) ayrılarak icrâ edilmesine denmektedir. Aruz vezniyle yazılan eser usûlsüz icrâ edilmekle birlikte beş bâhirden oluşmaktadır. Mevlîd başında ve bâhir bölümleri arasında bir aşır Kur’ân-ı Kerim tilâveti yapılmaktadır. Ardından salâvat ve salât-ü selâm getirilerek bâhir ile aynı makamda İlâhî icrâ edilmektedir (Kaçar, 2012: 320).

2.2.1.11. Nâ't

Hem câmî mûsıkîsinde hem de tekke mûsıkîsinde bulunan nâ't, Peygamber efendimizin güzel vasıflarını anlatmak ve onu övüp methetmek maksadıyla meydana getirilmiş bir dînî mûsıkî formudur. Mevlevîhânelerde âyinden önce bir kişi tarafından icrâ edilmektedir. Arapça, Farsça ve Türkçe kasîdelerin, Durak Evferi ya da Türk-i Darp gibi büyük usûllerle bestelenmesinden meydana gelmektedir (Özkan, 1984: 83; Öztuna, 2000: 289).

2.2.1.12. Kasîde

Türk edebiyâtında, büyüklere övgülerin yapıldığı şiir türüne kasîde denir. Dînî ve tasavvûfî duygular içeren bu şiirler, bir usûle bağlı olmadan belirli kurallar dâhilinde herhangi bir makamda doğaçlama olarak icrâ edilmektedir. Kasîde icrâsını gerçekleştiren kişilere “Kasîdehan” denmektedir (Ateş, 2015: 190).

2.2.1.13. Durak

Durulacak yer anlamına gelen durak, güfteleri Yaradan’ın ululuğunu içeren şiirlerden olup, aralarında dost, ah, Hak, yâ Hak gibi terennümlerin bulunduğu tekke mûsıkîsi formudur. Her zaman Durak Evferi usûlü ile ölçülüp, icrâsını gerçekleştiren kişilere “Durak-hân”ya da “Durak-hânlar” denmektedir (Çakar, 2004: 32).

2.2.1.14. Münâcat

Allâh’a yalvarışın dile getirildiği bir dînî mûsıkî formu olan münâcat, mutasavvuf şâirlerin Allah’tan af ve mağfiret dileklerini dile getiren şiirler üzerine, herhangi bir usûle bağlı olmadan, belirli bir makam seyrinde icrâ edilen dînî mûsıkî formu olarak tanımlanmaktadır. Güftesi Sünbül Sinan Efendi’ye, bestesi Hâtip Zâkirî Hasan Efendi’ye âit Irak makâmındaki münâcat, bu formun en önemli örneği olarak bilinmektedir (Kaçar, 2012: 321).

2.2.1.15. Mersiye

Ağıt anlamına gelen mersiye, bir kimsenin ölümü üzerine duyulan acıyı dile getirmek ve ölüleri yâd etmek maksadıyla okunmaktadır. Cenâze salâtlarından sonra minârede, mevlid bâhirleri (bölüm) arasında icrâ edilmektedir. Usûlsüz ve usûllü olanları bulunmaktadır. Usûlsüz olan mersiyeler doğaçlama icrâ edilmektedir (Yavaşca, 2002: 645).

2.2.2. Din Dışı Mûsıkî Formları

Din Dışı Mûsıkî Formları da küçük ve büyük formda eserler olmak üzere iki başlıkta incelenmektedir. Küçük formdaki eserler, Şarkı, Türkü, Gazel, Dîvan, Köçekçe ve Tavşanca’yı barındırır. Kâr, Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî ise büyük formdaki eserlerdir (Kaçar, 2012: 294).

2.2.2.1. Şarkı

Klâsik Türk mûsikîsinde küçük formda eserlerin en önemlisi olarak görülen şarkı formu, 4,5,6,8 mısralı kıt'aların bestelenmesinden oluşmuş terennümsüz bir formdur. Genellikle 10 zamanlıya kadar küçük usûllerle bestelenmektedir. Nâdiren de olsa bâzı büyük usûllerle bestelenmişlerdir. Uslûp ve gidiş bakımından Beste, Ağır ve Yürük Semâî'lerden farklıdır. Uslûp olarak büyük formdaki eserlere nazaran daha hafiftir. Bâzılarının başında ya da arasında bir “of” terennümü yer alabilmektedir. Şarkılar, pek çok şekilde kullanılmış olsalar da yapı bakımından en çok aşağıdaki şekil tutulmaktadır.

1. Mısrâ A (Zemin)
2. Mısrâ B (Nakarat)
3. Mısrâ C (Meyân)
4. Mısrâ B (Nakarat)

Sırasıyla genel görüntüsü A + B + C + B'dir (Özkan, 1984: 87).

2.2.2.2. Türkü

Türküler, daha çok hece vezni, nâdiren de aruz veniyle yazılmış Türk Halk Edebiyatı'na âit, sözlerin basit, kolay anlaşılabilen ve küçük soluklu ezgilendirilmesi sonucuyla oluşmaktadır (Akdoğan, 2003: 161-162).

2.2.2.3. Gazel

Gazel, enstrüman ile yapılan taksîmin insan sesi ve sözle yapılmasına denmektedir. Bir usûle bağlı kalınmadan serbest icrâ edilmektedir. 2,4 ya da daha fazla mısralı, belirli bir makam anlayışı çerçevesinde melodilerle okunarak sesle yapılan taksimdir. Gazel okuyanlara “Gazelhân” denir. İcrâsı, gazelhânın o anki ilhâmına ve makam bilgisine bağlı olup doğaçlama icrâ edilmektedir. Güftelerin arasına “Of, Aman, Medet, Ey” gibi kelimeler ilâve edilebilmektedir. Gazel başlı başına icrâ edildiği gibi, bazen şarkıların meyanlarından sonra da icrâ edilebilmektedir (Özkan, 1984: 87).

2.2.2.4. Dîvan

Sâdelik içinde bir uslûba sâhip olan dîvan, din dışı mûsikî formlarından biridir. Çoğunlukla Düyek, Sofyan, Nim Sofyan ve Semâî usûlleriyle ölçülmektedir. Nâdiren Aksak, Evfer ve Devr-i Hindî usûllerinde bestelenmiş olanları da bulunmaktadır.

Güfteleri halk edebiyâtından alınmış şiirlerden seçilmektedir. Aruz yazılanlar ise, “Fâilâtün”, “Fâilâtün” “Fâilâtün”, “Fâilün” kalıbındadır. Kâfiyeler, Dîvan edebiyâtının Gazel tarzı gibidir. Genellikle Hicaz, Muhayyer, Şehnaz, Gerdâniye ve Gülizar makamlarında bestelenmişlerdir. Dîvanlar, zengin ve ritmik bir aranağmeyle başlamaktadır. Dörtlüklerin arasında aranağme tekrarlanıp sözlü kısma bağlanmaktadır. Eserin ortasında usûlsüz serbest bir bölüm bulunup, bu bölüm yine ritmi getiren bir saz bölümüyle usûl içi sözlü bölüme bağlanarak sona ermektedir (Yavaşca, 2002: 324).

2.2.2.5. Köçekçe

Köçekçeler, köçekçe takımlarında kullanılmak amacıyla ve raksa uygun şekilde bestelenmiş, ritmik, coşkulu, zevkli, neş’eli, aranağmelerden oluşan zengin ve hareketli eserlerdir. Ritmik yapıları bölümlerin aralarında serbest ve ağırca icrâ edilen (ağırlamalar) kısmı bulunmaktadır. Köçekçelerin icrâsında Klâsik Türk mûsikisinde kullandığımız bütün enstrümanlar kullanılmaktadır. Fakat eskilerde olduğu gibi günümüzde de kemençe, lâvta ve zilli defin önemli bir yeri bulunmaktadır. Köçekçeler; Köçek, Çengi gibi erkek ve kadın oyuncuların raks etmeleri ile bütünleşmektedirler. Repertuvara uygun özel giysiler ile oynanmaktadırlar (Yavaşca, 2002: 385).

2.2.2.6. Kâr

Din dışı sözlü eserlerin en büyüğü olarak görülen kârlar, klâsik fasılların ilk sözlü eseridir. Genellikle büyük, bâzen de küçük usûllerle bestelenmektedirler. Usûl geçkili olan kârlara “Kâr-ı Murassâ” denilmektedir. Sözleri genellikle Farsça ve Türkçe olup, ağır bir uslûp içinde bestelenen ciddî ve dînî izlenim bırakan eserlerdir. Kârları diğer büyük formlardan ayıran özellik “Terennüm” kısmı ile başlamalarıdır. Fakat nâdir de olsa terennümsüz başlayan kârlar da görülmektedir. Terennümler İkâî ve Lâfzî olarak iki şekildedir.

1. İkâî (Ritmik) Terennüm: Kendi başlarına bir anlam taşımayıp, bir araya geldiklerinde usûl ile yakından ilgili bir gidiş gösteren terennümlerdir. “Ye lel li”, “Ten nen ni”, “Tene nâ”, “Tâdir ney”, “Nâ te ne dir ney”.

2. Lâfzî Terennüm (Sözlü Terennüm): Bestekâr’ın eserine kendinden eklediği, kendi başlarına bir anlam taşıyan terennümlerdir. “Kurbânın olam”, “Hey cânım”, “Hey mîrim”, “A cânım”, “A sultânım”, “Mihribânım” (Özkan, 1984: 84-85).

2.2.2.7. Kâr-ı Nâtık

Nâtık; söyleyen, gösteren ve bildirici anlamına gelmektedir. Kâr-ı nâtık da bir çeşit kâr olup, kârdan farkı sözleridir. Güftelerinin her mısırâsı bir ilişki kurularak ayrı bir makam ve usûlden söz etmektedir. Her mısırâ, içinde geçen makam ve usûlde bestelenmektedir. Başladıkları makâmın ismiyle anılan kâr-ı nâtıklar, yine başladıkları makam ile karâr etmektedirler. Sayıları az da olsa başlandıç makâmı ile bitmeyen kâr-ı nâtık'lar da görülmektedir (Özkan, 1984: 85).

2.2.2.8. Kârçe

Yapı itibâriyle kârların küçüğü ve daha kısası olan kârçeler, terennümlü ya da terennümsüz olarak bestelenmektedirler. Bu formda daha çok Fahte, Muhammes, Devr-i Revân, Nim Hafif ve Devr-i Hindî usûlleri bestekârlarımızca tercih edilmiştir (Yavaşca, 2002: 468).

2.2.2.9. Beste

Farsça'da “bağlanmış” anlamına gelen beste, sözlerle nağmelerin birbirine bağlanması anlamını taşımaktadır. Güfteleri gazel tarzından alınıp dört mısırâdan oluşmaktadır. Bu sebeple “Dörtlü” anlamına gelip “Murabbâ Beste” adını alır. Her mısırânın melodisi sonunda hiç değişmeyen bir terennüm bulunup, bâzı Bestelerin meyân bölümlerinin sonlarında ayrı bir terennüm bulunur. Bâzılarında da terennüm kısmı bulunmamaktadır. Terennüm bölümü iki mısırâdan sonra yer alıyorsa ve lâfzî (sözlü) terennüm tarzında ise “Nakış Beste” olarak adlandırılmaktadır (Özkan, 1984: 86).

Ciddî ve ağır başlı olan besteler, klâsik fasıllarda kâr varsa ondan, yoksa peşrevden sonra icrâ edilmektedir. Fer, Çenber, Remel, Devr-i Kebîr, Hafif, Muhammes, Berefşan, Sâkîl, Hâvî, Darb-ı Fetih, Zencir ve Darbeyn gibi büyük usûller ile ölçülmüşlerdir. Klâsik fasıllarda 1. ve 2. beste olarak (1. ler 2. lere oranla daha uzun usûllerle bestelenmek sûretiyle) kullanılmaktadır (Tanrıkorur, 2003: 49).

2.2.2.10. Ağırsemâî

Klâsik fasıllarda besteden sonra icrâ edilmekte olan ağırsemâî, çoğunlukla Arûzun 4 Mefâîlün'lü vezinlerinde yazılmış gazellerin iki, bâzen bir beytinin Aksak Semâî (10/8), Ağır Aksak Semâî (10/4) veyâ Ağır Sengin Semâî (6/2) usûlleriyle, birinci, ikinci ve dördüncü mısırâların aynı, üçüncü mısırânın ise ayrı ezgiyle

bestelenmesi ve mısra sonlarına Terennüm bölümünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Tanrıkorur, 2003: 50).

2.2.2.11. Yürüksemâî

En fazla beste yapılmış formlardan birisi olan yürüksemâî, klâsik fasıllarda sözlü eserler bölümünün sonlarında icrâ edilmektedir. Yürük Semâî usûlüyle 6/4'lük ve 6/8'lik mertebelerde bestelenip, yürük, hareketli, canlı ve coşkulu eserlerdir. Güftelerinde Divân edebiyâtının Gazel tarzında seçilmiş dörtlükleri (murabbâ) kullanılıp, iki mısralıdan altı mısralıya kadar bestelenebilmektedirler. Murabbâ Yürüksemâî ve Nakış Yürüksemâî olmak üzere iki çeşidi bulunmaktadır (Kaçar, 2012: 316).



İKİNCİ BÖLÜM

CÜNEYD KOSAL VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

1. CÜNEYD KOSAL'IN HAYÂTI

3 Kasım 1931'de İstanbul'un Sultanahmet semtinde dünyâya gelen kânûnî bestekâr Cüneyd Kosal, baba tarafından Ege, anne tarafından Geredelidir. Annesi Fatma Sâcide Hanım, Babası Mehmet Vedat Bey'dir. Bülent adında bir ağabeyi, Turgut ve Aydın adında da iki kardeşi vardır. Babaannesi Refika Hanım'ın kânun çaldığı bilinmektedir. Annesinin babası İsmâil Hakkı Bey şâirliği, güzel sesi, hattatlığı ve hafızlığının yanı sıra Arapça ve Farsça bilen, sarayda şehzâdelere ders vermiş, aynı zamanda Nûruosmâniye Câmî'nin müezzinbaşısı olduğu bilinmektedir. Annesi bir müddet İstanbul Konservatuarı'na devâm etmiş fakat evlenince mûsikî hayâtı sona ermiştir (Tezeren, 2007: 13-14).

Kosal'ın çocukluğu, noter olan babasının işi nedeniyle İstanbul dışında geçmiştir. Böylelikle tahsil hayâtına 1939 yılında Bolu Gâzi İlkokulu'nda başlamış, ancak bir hastalık sebebiyle okulu bırakmak zorunda kalmıştır. Âilesinin yardımıyla kısa sürede okuma ve yazmayı öğrenen Kosal, yıl sonu yapılan bir imtihanla 2. sınıfa geçip Feyz-i Cumhûriyet İlkokulu'nda öğretime devâm etmiştir. 2. Dünyâ Savaşı, zelzele, karaborsa gibi hâdiselerle sıkıntılı bir çocukluk geçirmiştir. 1944 yılında ilkokulu bitirip, İstanbul Şişli Ortaokulu'na kayıt olmuştur. Son sınıfı tamamlamak üzereyken babasının işi sebebiyle Zonguldak'a taşınıp, ortaokul son sınıfı ve lise eğitimini burada tamamlamıştır. 1949 yılında İstanbul Tıp Fakültesine kaydolmuştur, fakat İstanbul'daki mûsikî muhitiyle tanıştıktan sonra derslerini aksatıp tıbbiye eğitimini bırakmıştır. Aynı yıl askerliğini tecil için İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesine kaydolmuştur, fakat buradaki eğitime de devâm edememiştir (Tezeren, 2007: 14-18).

1954 yılında İstanbul Radyosu Basın Yayın Temsilciliği'nde ilk memuriyetine başlayan Kosal, bir yıl sonra vatanî görevi için askerlik şûbesine mürâaat etmiştir. Ankara'da yapılan sınav sonucu istihkâm sınıfına ayrılmış ve İstanbul Kâğıthâne'deki İstihkâm Okulu'na girmiştir. Buradaki altı aylık eğitimden sonra İzmir İstihkâm Er Merkezinde tahrip öğretmeni olarak askerliğini tamamlamıştır. 1957'de İstanbul'a dönüp, İstanbul Radyosu Müzik Yayınları Servisi'nde memuriyete başlamıştır. Aynı zamanda radyo yayınlarına da kânunuyla iştirâk eden Kosal, 1959'da İstanbul

Radyosu’nda uzun yıllar berâber çalıştıkları Fitnat Çelik ile evlenmiştir (Tezeren, 2007: 18-20).

Tezeren, Cüneyd Kosal Sanatı ve Hayâtı adlı kitabında, Kosal ile eşi Fitnat Hanım hakkında yaptığı görüşmeyi şu şekilde aktarmıştır:

“Eşim Fitnat Kosal’la uzun yıllar radyoda berâber çalıştık. Eşim müzik yayınlarında şeflik kadrosundayken ben de memuriyetten ayrılmış ve sâdece kânun sanatçısı olarak çalışıyordum. Bu sebepten dolayı emekli oluncaya kadar benim de şefliğimi yapmıştı. Çok ciddi, çalışkan, dürüst ve çok temiz bir insan olan eşim, iş arkadaşları tarafından dâimâ hürmet ve sevgiyle anıldığı gibi benimde hayatta en güvendiğim, çok sevdiğim, zor günlerimde bana destek olmuş ve kırk yılı aşkın evliliğimizde berâber olmaktan mutluluk duyduğum bir insandır. Radyodaki görevimizden ben 1984, eşim de 1985’te emekli olduk” (2007: 21).

Resim 1. Cüneyd Kosal ve Eşi Fitnat Kosal



Kaynak: Tezeren, 2007: 20.

Kosal, 1969 yılında Milli Eğitime bağlı Türk Müziği Komisyonu üyeliği yapmıştır ve komisyon tarafından hazırlanan klâsik eser notalarının yayınlanmasında görev almıştır. Aynı zamanda komisyon Millî Eğitim Bakanlığında Kültür Bakanlığına geçtikten sonra yine komisyon üyeliği yapmıştır. İlk olarak Hüseyin Sâdeddin Arel’in “Türk Mûsikîsi Kimindir” adlı eserinin kitap hâlinde yayınlanmasında görev almıştır. İstanbul Radyosu’nda Emin Ongan başkanlığında kurulan Repertuvar Kurulu üyeliğinde bulunmuştur. Kısa süreliğine Devlet Konservatuarı Repertuvar Kurulu üyeliğinde bulunmuştur. 1991-1996 yılları arasında Kültür Bakanlığı İstanbul Târihî Türk Müziği Topluluğu’nda kurucu üyelik yapmıştır, genel sanat yönetmen yardımcılığı

ve sanat kurulu üyeliği görevlerinde bulunmuştur. Tasavvuf Mûsıkîsi Vakfı için 1986'da hazırladığı, Yapı ve Kredi Bankası tarafından bastırılan 70 İlâhîden oluşan “İlâhîler” ve yine aynı vakıfta 1991'de Kültür Bakanlığı tarafından bastırılan, 100 adet İlâhî içeren “Yunus İlâhîleri Güldestesi” ile 1994'te Mârifet Yayınları tarafından basılan “99 Makamda İlâhîler” olarak yayınlanan üç nota kitabı bulunmaktadır (Tezeren, 2007: 60-63).

Türk mûsıkîsine ve Türk Tasavvuf mûsıkîsine önemli katkıları bulunan kânûnî bestekâr Cüneyd Kosal, 21 Aralık 2018 yılında vefât etmiştir. Kabri, Merkezefendi Mezarlığı'nda bulunmaktadır (Dirican ve Büyükturan, 2019: 31).

1.1. CÜNEYD KOSAL'IN SANATÇI KİŞİLİĞİ VE İCRÂCILILIĞI

Müzik hayatına şarkı söylemekle başlayan Kosal, ilkokul yıllarında şarkıları çok çabuk ezberleyip söylemiştir. O yıllarda mandolinle biraz meşgul olmuş, fakat tercihini Türk müziğinden yana yapmıştır. Lise yıllarında şiir ve dîvan edebiyâtı dersleri almıştır. Lise son sınıftayken, Bestekâr Fehmi Tokay'ın kânun çalan yeğeni Halûk Tokay ile tanışıp arkadaş olmuşlardır. Halûk Tokay'ın kânununu bir müddet ödünç olarak alan Kosal, kânun sazıyla bu şekilde tanışmıştır. Ödünç aldığı bu kânunu bir süre sonra da satın almıştır. Böylece kendi sazıyla çok kısa bir sürede, bildiği bütün eserleri çalmaya başlamıştır. Şarkı söylemekten zevk duyan Kosal, İstanbul'da Tıbbiyedeki tahsîline devâm ederken mûsıkî muhitlerine katılmıştır. Kadıköy Halkevi'nde, Kemeçevî Kemâl Niyâzi Seyhun'un ve Ârif Sâmi Toker'in ders verdiği bir kursa katılmış, ardından Üsküdar Mûsıkî Cemiyeti'ne intisâb etmiştir. Burada Kemânî Emin Ongan'ın idâresinde meşk ve nazariyat dersleri almıştır. Amatör topluluklarda da bulunan Kosal, Avni Atun topluluğu ile zaman zaman radyo yayınlarına katılmıştır. Daha sonra tıbbiyeden ayrıldığı 1951 yılına kadar Dr. Nevzat Atlığ yönetimindeki üniversite korosunda korist olarak çalışıp, bir müddet sonra da kânun çalmaya başlamıştır. Kosal, sâhip olduğu müzik bilgisinin büyük bir kısmını ve repertuvarını Üsküdar Mûsıkî Cemiyeti'nden edinmiş ve burada ses sanatçısı olarak çalışmıştır. Bir süre sonra da Emin Ongan'ın konserlerine kânun sanatçısı olarak iştirâk etmiştir (Tezeren, 2007: 25-30).

1952'de Mes'ud Cemil, Vecihe Daryal, Cevdet Çağla ve Nevzat Atlığ'dan oluşan komisyonun huzûrunda imtihâna girerek başarılı olmuş ve radyonun solo

yayınlarına kânunu ile iştirâk etmeye başlamıştır. Radyodaki Basın Yayın Temsilciliği bölümündeki memuriyetine de 1963'e kadar devâm etmiştir (Tezeren, 2007: 32-35).

1953 yılında iştirâk ettiği Mes'ud Cemil'in yönetimindeki klâsik koroda, hocası olarak addeddiği kânûnî Vecihe Daryal ile tanışmıştır. Burada Vecihe Hanım birinci, Cüneyd Kosal ise ikinci kânun olarak görev almıştır. Sâdi Işılay, Vecihe Daryal, Yorgo Bacanos, İzzettin Ökte ve Vecdi Seyhun'dan oluşan ekibe, Vecihe Hanım'ın Ankara Radyosu'na gitmesinden sonra Kosal katılmıştır. Böylelikle 1952'den emekli olduğu 1984' yılına kadar İstanbul Radyosu'nda kânun sanatçısı olarak çalışmıştır (Tezeren, 2007: 37-40).

Cüneyd Kosal'ın, Muallâ Mukadder, Sevim Tanürek, Nesrin Sipâhi ve Medihâ Demirkıran gibi ses sanatçıları ile kısa bir dönem gazino hayâtı olmuştur, fakat bir süre sonra bu ortamdan çekilmiştir. Mes'ud Cemil başta olmak üzere birlikte çalıştıkları ses ve saz sanatçıları; hocası Emin Ongan, Münir Nûreddin Selçuk; kemânîlerden Hakkı Derman, Necâti Tokyay, Cevdet Çağla ve Sâdi Işılay; neyzenlerden Süleyman Erguner, Niyâzi Sayın, Hayri Tümer, Ulvi Erguner, Halil Can, Doğan Ergin; tanbûrîlerden Refik Fersan,ERCÜMENT Batanay, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar, Abdi Coşkun, Fahrettin Çimenli; kemençeîlerden Kemâl Niyâzi Seyhun, Halûk Recâi, Fâhire Fersan, Hadiye Ötügen, Nihat Doğu; üdîlerden Yorgo Bacanos, Şerif İçli; kânûnîlerden her ikisini de hocası olarak addeddiği Vecihe Daryal ve Ahmet Yatman; piyanist Feyzi Aslangil. Ayrıca elli yılı aşkın sanat hayâtında, berâber çalışmadığı ses sanatçısı yok gibidir (Tezeren, 2007: 41).

Kosal, 1970 yılında Sâdettin Heper, neyzen Doğan Ergin, Kâni Karaca, Hüseyin Top ve Aziz Bahriyeli gibi sanatkârlardan oluşan bir grupla Fransa'ya seyahat etmiştir. Bu seyahat, Kosal'ı Mevlevî müzikle tanıştırmış ve hayâtında yeni bir dönemi başlatmıştır. Mevlevîlikten çok etkilenen Kosal, Fransa seyahatinden sonra Fevzi Halıcı yönetimindeki, Konya Turizm Derneği tarafından her sene Aralık ayında gerçekleştirilen Hz. Mevlâna'yı Anma Törenlerindeki mutrib heyetinde, kânun sanatçısı olarak görev almıştır. Konya'da düzenlenen bu törenlere 25 yıl kadar kânunuyla iştirak etmiştir (Tezeren, 2007: 41-45).

Kosal, Mevlevîlerle birlikte Avrupa, ABD ve Kanada'da, Japonya dâhil Asya'da ve Kuzey Afrika'da pek çok Mevlevî gösterilerinde görev almıştır. 1976'da Kültür Bakanlığı Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu kurulduğunda, birçok sanatçıyla birlikte

bu koroda yer alan Kosal, kuruluşundan 1984'e kadar kurucu üyelik, sanat kurulu üyeliği yapmış ve kânun sanatçısı olarak görev almıştır (Tezeren, 2007: 46).

Resim 2. Cüneyd Kosal'ın Kültür Bakanlığı Klâsik Türk Müziği Korosu'nun İlk Yıllarında Bir Konseri.



Kaynak: Tezeren, 2007: 47.

Kosal, 1980'li yıllarda neyzen Doğan Ergin ile bir saz grubu kurmuş, aralarına Kemençeî Nihat Doğu, Tanbûrî Abdi Coşkun ve Kudümzen Vâhit Anadolu katılmıştır. Kosal'ın önerisi ile gruba "Klâsik Türk Sazları Beşlisi" adı verilmiştir. Hiç icrâ edilmemiş ya da az icrâ edilmiş olan klâsik eserler çalışılıp, bu eserlerin kaydı yapılmıştır. Daha sonra bu beşliye ses sanatçısı Ahmet Özhan'da iştirâk ederek, uzun yıllar dünyânın dört bir köşesinde konser çalışmalarında bulunmuşlardır (Tezeren, 2007: 50-52).

Resim 3. Klâsik Türk Sazları Beşlisi. Soldan; Vâhit Anadolu, Nihat Doğu, Cüneyd Kosal, Doğan Ergin ve Abdi Coşkun.



Kaynak: Tezeren, 2007: 50.

1984'te emekli olduktan sonra memur kadrosuna geçtiği Klâsik koroyu Yurtdışı konserleri sebebiyle bırakmak zorunda kalmıştır. Muzaffer Ozak tarafından kurulan Türk Tasavvuf Mûsikîsi ve Folklörünü Araştırma ve Yaşatma Vakfı'nda, tasavvûf bilgisini artırmak için buradaki meşklere katılıp, tasavvuf mûsikîsinin icrâ uslûbunu öğrenmiştir. Aynı zamanda Kosal, arkadaşlarıyla birlikte notası bulunmayıp kayıtları olan İlâhîleri dinleyip, notaya alma çalışmalarında bulunmuştur. Cüneyd Kosal, Doğan Ergin ve Aslan Hepgür'den oluşan grup, takrîbi 700-800 kadar İlâhînin notasını Türk tasavvuf müziğine kazandırmıştır. Bu notalar, Kosal'ı İlâhî bestelemeye teşvik etmiştir (Tezeren, 2007: 54-57).

Türk mûsikîsinin gelecek nesillere aktarımı konusunda, arşivcilik ve nota yazımı gibi birçok alanda önemli çalışmaları bulunan Kosal, Türk mûsikîsi ve özellikle beş bine yakın tasavvuf mûsikîsi eserini notaya alarak günümüze ulaştırmıştır. Yaklaşık 65 yılda meydana getirdiği geniş kapsamlı ve Türkiye'de sayılı bir nota, kitap koleksiyonu bulunmaktadır. Arşivinde 150.000 nota bulunan Kosal'ın bu birikimi, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Klâsik Türk Müziği Yönetmenliği'nin bir projesiyle, 2010 yılında İSAM Kütüphanesine devredilmiştir. Arşivde yaklaşık 200'e yakın el yazması nota defteri ve çok sayıda perakende nota nüshâları bulunmaktadır. Bu nüshâlar “Sözlü”, “Saz Eserleri” ve “Tasavvuf Mûsikîsi” olmak üzere üç gruptan oluşmaktadır. El yazması nota defterlerinin ilk 50 adedinde yer alan 2421 eser kataloglanıp PDF olarak araştırmaya açılmıştır. Kalan 58 adet defterde yer alan 2977 eser ise kaynak alınan “Bir Dünya Müzik” dergisinin târihine göre 2019'un ilk aylarında aynı şekilde araştırmaya sunulacağı öngörülmüştür (Dirican ve Büyükturan, 2019: 31).

Aynı zamanda bu koleksiyon içerisinde Türk mûsikîsi hakkında 478 kitap ve Mûsikî Mecmuâsı, Türk Mûsikîsi Dergisi, Mûsikî ve Nota Dergisi, ayrıca Türk Mûsikîsi Klâsikleri Mecmuâsı'nın çeşitli sayıları bulunmaktadır. Bunların dışında Kanto Mecmuâları, Osmanlıca nota mecmuâları, Şamlı İskender notaları, Hamparsum defterleri, fasıllar, nazariyat ders notları ve şahıs dosyaları bulunmaktadır. Bu arşivin düzenlemesinde TRT radyo sanatçısı Filiz Şatıroğlu'nun katkıları bulunmaktadır. Türk mûsikîsine büyük hizmetleri bulunan Cüneyd Kosal, 2017'de Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın mûsikî dalında özel ödülüne lâyık görülmüştür (Dirican ve Büyükturan, 2019: 31).

Cüneyd Kosal, 1970'den 1996'ya kadar Konya'da her sene aralık ayında düzenlenen ve bâzı özel târihlerde gerçekleştirilen Hz. Mevlâna'yı anma törenlerinde

kânun sanatçılığı yapmıştır. Radyo arşivinde bulunan yüzlerce bantta taksimler, grup ve ikili saz eserleri (Necdet Yaşar, Niyâzi Sayın, Güniz Akcan) ve refâkat kayıtları bulunmaktadır. 1950’den itibaren çok sayıda sahne konserlerinde solistlere refâkat etmiştir. Münir Nûreddin Selçuk ile birlikte çalışmalarda bulunmuştur. 1970’de Paris Radyosu’nda saz eserleri icrâ etmiştir. Kurdukları “Klâsik Türk Sazları Beşlisi” grubu ile Radyo’da, İstanbul Festivali’nde, sahne konserlerinde ve yurt dışında verdikleri saz eseri konserleri çalışmalarında bulunmuştur. Prof. Dr. Nevzat Atlığ yönetimindeki Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu ile konserler vermiştir. ABD, Kanada, Avrupa, Afrika ve Japonya dâhil olmak üzere Asya’da sayısız Mevlevî törenlerinde bulunmuş, saz mûsikîsi, tasavvuf mûsikîsi ve solist konserlerinde görev almıştır. Kendi grupları olan “Klâsik Türk Sazları Beşlisi” ve Ahmet Özhan ile birlikte yurt içi ve yurt dışı olmak üzere İstanbul Müzik Festivali konserlerinde kânun sanatçısı olarak bulunmuştur. 1982-1983 yıllarında Hollanda’da K.R.O Radyosu’nun Türk Müziği konulu bir serî yayınına doküman hazırlığı için tertip ettikleri saz grubu, Bekir Sıdkı Sezgin ve Serap Mutlu Akbulut ile birlikte kayıt çalışmaları ve konser çalışmaları bulunmaktadır (Tezeren, 2007: 60-63).

Resim 4. Mevlevî Âyîn-i Şerîfi’nden Önce Saz Eserleri Konseri, Konya.



Kaynak: Tezeren, 2007: 60.

1.2. BESTECİLİĞİ

Cüneyd Kosal, beste çalışmalarına oldukça geç başlamıştır. 1970’li yıllarda Hz. Mevlâna’yı anma törenlerinde tanıştığı Mevlevî mûsikî, Kosal’ı derinden etkilemiştir. 1980’li yıllara kadar tekke mûsikîsi hakkında fazla bilgisi olmayan Kosal, Amerika’ya yapılan bir seyahatlerinde tekke mûsikîsi ile iç içe olmuş ve İlâhîlerin verdiği etkinin

sonucunda, Nevâ makâmında güftesi Yunus Emre'ye âit olan “Ben dost ile dost olmuşam kimseler dost olmaz bana” isimli İlâhî formundaki ilk eserini 1983 yılında bestelemiştir. Arkadaşı Neyzen Doğan Ergin'in tertîb ettiği Ferahnâk Aşîran makâmına katkıda bulunmak amacıyla bir Ağır Aksak Şarkı, İlâhî formunda dört eser ve Doğan Ergin'in Ferahnâk Aşîran Mevlevî âyinine cemîle olarak Devr-i Kebîr usûlünde bir Peşrev bestelemiştir. Beste çalışmaları yaptığı dönemlerde iştirâk ettiği, Türk Tasavvuf Müziğini ve Folklorünü Araştırma ve Yaşatma Vakfı başkanı olan Muzaffer Ozak'tan çok yararlanmıştır. 1987'de arkadaşı Ömer Tuğrul İnâncer'in vesilesiyle Nişâbur makâmında bir Âyîn-i Şerîf bestelemeye başlamış ve 23 Eylül 1989'da bu besteyi tamamlamıştır (Tezeren, 2007: 68-70).

Tezeren, Cüneyd Kosal Sanatı ve Hayâtı adlı kitabında, Kosal ile Âyîn-i Şerîf hakkında yaptığı görüşmeyi şu şekilde aktarmıştır:

“Bu Vakıf'taki çalışmalarım esnâsında yanlış olarak Nişâbur'a kaydolmuş bir ilâhiye îtirâz edince “Öyleyse bir örnek yap” teklifine mâruz kaldım. Bunun üzerine önce bir ilâhi daha sonra bir durak bestelemek cesâretini gösterdim. Tam bitti zannederken değerli arkadaşım Tuğrul İnâncer bir gün Mevlâna Celâleddin Rûmî'den derlediği bit âyin güftesi ile çıkageldi. Hep berâber “Haydi bakalım, bir de Nişâbur makâmında âyin isteriz” diye beni sıkıştırdılar. Doğrusu çok şaşırdım ve bana gösterilen bu güvenin verdiği cesâretle çalışmaya başladım. Biraz birinci selâmdan, biraz ikinci selâmdan derken peşreve geçtim, onu da bitirebildikten sonra ilham tükendi ve bir buçuk yıl kadar kenarda kaldı. 1989 yılında ayağımdaki kırık sebebiyle 25 gün kadar evden dışarıya çıkamadım. Bu zamandan yararlanarak besteyi tamamlamak üzere tekrar elime aldım. Tuhaf bir şekilde, âdetâ bir mektup yazar gibi ardı ardına gelen nağmelerle bir iki gün gibi kısa bir zaman diliminde âyin tamamlandı (24 Eylül 1989) ve çok beğenildi” (2007: 69-70).

Elde edilen kaynaklar neticesinde kânûnî Cüneyd Kosal'ın, Saz Eseri Formunda bir Peşrev ve bir Medhal'i, Dînî Mûsikî Formunda bir Durak, iki Tevşih, bir Nefes, bir Şuğul, altmış dört İlâhî ve bir Âyîn-i Şerîf'i, Din Dışı Mûsikî Formunda ise bir Beste ve altı Şarkı'sı olmakla birlikte toplam yetmiş dokuz eseri bulunmaktadır. Eserlerinin yarıdan fazlasını İlâhî formunda bestelediği yapılan araştırmalar neticesinde ortaya koyulmuştur.

2. CÜNEYD KOSAL'IN TRT REPERTUVARINA KAYITLI ESERLERİ

Klâsik Türk mûsikîsinde kânun icrâcılığının yanı sıra bestekârlığıyla da katkı sağlamış olan Cüneyd Kosal'ın TRT Repertuvarına kayıtlı eserleri; form, makam, usûl ve güftekar sınıflandırmasıyla tablo halinde verilmiştir.

Tablo 1.Cüneyd Kosal'ın Eserleri

Eser Adı	Formu	Makâmı	Usûlü	Bestekârı	Güftekârı
Ben dost İle Dost Olmuşam	İlâhî	Nevâ	Sofyan	Cüneyd Kosal	Yunus Emre
Meded Allah Sana Sundum Elimi	İlâhî	Nişâbur	Sofyan	Cüneyd Kosal	Sinan Ümmî
Biz Söyleriz Söyleriz	İlâhî	Nihâvend	Sofyan	Cüneyd Kosal	Cüneyd Kosal
Hakk'ın Cemâlin Gözleyen	İlâhî	Acem	Sofyan	Cüneyd Kosal	Hilmî Yusufzâde Abdullah Ef.
Hakk'ın Cemâlin Gözleyen	İlâhî	Sabâ	Düyek	Cüneyd Kosal	Hilmî Yusufzâde Abdullah Ef.
Târikat Kurb-i Rahmandır	İlâhî	Segâh	Curcuna	Cüneyd Kosal	Abdülehad Nûrî
Lâleler Güller	İlâhî	Ferahnâk	Sofyan	Cüneyd Kosal	Aşkî Şeyh Muzaffer Ozak
Aşkın Meyine Kanmış	İlâhî	Mâye	Sofyan	Cüneyd Kosal	Abdülehad Nûrî
Cân-ü Gönülden Seversen	İlâhî	Nikriz	Sofyan	Cüneyd Kosal	Yunus Emre
Hakk'a Temkîn-i Rızâda Hamd Eden Mesrûr Olur	İlâhî	Nevâ	Devr-i Hindî	Cüneyd Kosal	Azmî Dede
Bilmem N'ideyim	İlâhî	Hüseynî	Düyek	Cüneyd Kosal	Yunus Emre
Cemî-i Enbiyâlerden	İlâhî	Ferahnâk Aşîran	Düyek	Cüneyd Kosal	Eşrefoğlu Rûmî
Gel Berû Ey Gönümün Sahnında Seyrân Eyleyen	Durak	Nişâbur	-	Cüneyd Kosal	Hız. Üftâde
Dertliler Dermânı	İlâhî	Bayâtî	Sofyan	Cüneyd Kosal	Aşkî Şeyh Muzaffer Ozak
Hak Çalabım Hak Çalabım	İlâhî	Bestenigâr	Nim Evsat	Cüneyd Kosal	Yunus Emre
Ali Almış Sancağını Eline	İlâhî	Sûzinâk	Sofyan	Cüneyd Kosal	Yunus Emre
Bağrımdaki Biten Başlar	Tevşih	Sûzinâk	Evsat	Cüneyd Kosal	Seyyid Seyfullah
N'eyleyeyim Dünyâyı	İlâhî	Hicaz	Sofyan	Cüneyd Kosal	Aziz Mahmud Hüdâî Hz.
Benim Şeyhim Seni Hakk'a Yetirir	İlâhî	Şedaraban	Düyek	Cüneyd Kosal	Eşrefoğlu Rûmî
Ol Cihânın Fahrinin Sırrına Kurbân Olayım	İlâhî	Tâhir Bûselik	Düyek – Aksak	Cüneyd Kosal	Niyâzî-i Mısırî
Çün Doğup Tutdu Cihan Yüzünü Hüsnün Güneşi	Tevşih	Acem	Düyek	Cüneyd Kosal	Ömer Rûşenî

Tablo 1 (Devam). Cüneyd Kosal'ın Eserleri

Eser Adı	Formu	Makâmı	Usûlü	Bestekârı	Güftekârı
Mevlâm Gözüm Yaşı Akar Sel Olur	İlâhî	Acem Kürdî	Sofyan	Cüneyd Kosal	Seyyid Seyfullah
Kıyâmet Gününde Mahşer Yerine	İlâhî	Uşşak	Aksak	Cüneyd Kosal	Yunus Emre
Esselâm Ey Sâlik-i Râh-ı Şeriat Esselâm	İlâhî	Rast	Sofyan – Sofyan	Cüneyd Kosal	Seyyid Seyfullah
Zâhid Gel Gör Erkânımız	İlâhî	Nihâvend	Nim Evsat	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Zâhid Gel Gör Erkânımız	İlâhî	Nihâvend	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Ey Âşık-ı Dildâde	İlâhî	Nişâburek	Sofyan	Cüneyd Kosal	Sezâî Gülşenî
Ben Yürürem Yâne Yâne	İlâhî	Acem Aşîran	Sofyan	Cüneyd Kosal	Yunus Emre
Ehl-i Velâ Ezelden Kâil Olup Belâya	İlâhî	Sabâ	Sofyan	Cüneyd Kosal	Ömer Rûşenî
Solmadan Bağın	İlâhî	Rast	Sofyan	Cüneyd Kosal	İsmâil Hakkı Bursavî
Düşte Gördüm Kâinatın Zühre-i Âmâlini	İlâhî	Ferahnâk Aşîran	Devr-i Hindî	Cüneyd Kosal	Cüneyd Kosal
Aç Gözün Gafletten Uyan	İlâhî	Mâhur	Devr-i Kebîr	Cüneyd Kosal	Aziz Mahmud Hüdâî Hz.
Sensin Hakk'ın Habîbi	İlâhî	Nühüft	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Evliyâ Tarîkine Girdik Elhamdülillah	İlâhî	Ferahnâk Aşîran	Sofyan	Cüneyd Kosal	Eroğlu Nûrî
Evvel Tevhîdi Zikr Et	İlâhî	Nevâ Bûselik	Sofyan	Cüneyd Kosal	Şeyh Vefâ Hz.
Aşkın Meyine Ben Kâne Geldim	İlâhî	Uşşak	Sofyan	Cüneyd Kosal	Niyâzî-i Mısırî
Ey Âşık-ı Sâdıklar	İlâhî	Eviç	Sofyan	Cüneyd Kosal	Seyyid Seyfullah
Yâ İlâhi Bir Niyâzım Var Beni Reddeyleme	İlâhî	Ferahnâk Aşîran	Sofyan	Cüneyd Kosal	Ârif Hikmet Gökoğlu
Bir Derde Mübtelâyım	İlâhî	Müsteâr	Sofyan	Cüneyd Kosal	Ârif Hikmet Gökoğlu
Ben Yürürem Yâne Yâne	İlâhî	Hûzî	Sofyan – Yürük Semâi	Cüneyd Kosal	Yunus Emre
Înâyet Sensin Yâ Resûlallah Meded Senden	İlâhî	Nikrîz	Düyek	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.

Tablo 1 (Devam). Cüneyd Kosal'ın Eserleri

Eser Adı	Formu	Makâmı	Usûlü	Bestekârı	Güftekârı
Mâh-ı Mâtem Geldi Yansın Âşıkân Kan Ağlasın	İlâhî	Irak	Dervr-i Hindî	Cüneyd Kosal	Meçhûl
Muharrem Geldi Cân Ağlar Cinân Ağlar Cihân Ağlar	İlâhî	Hicaz	Düyek	Cüneyd Kosal	Meçhûl
Aşk-ı Habîb'in Bizleri Yaksın	İlâhî	Bayâtî	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Âyin-i Şerîf	Âyin-i Şerîf	Nişâbur	Değişmeli	Cüneyd Kosal	Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî
Hakk'ın Emrin Tatalım	İlâhî	Hicaz	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Biz Âşık-ı Şeydâyız	İlâhî	Muhayyer	Sofyan	Cüneyd Kosal	Müştak Baba
Bir Dertliyim Derdim Vardır	İlâhî	Hüseynî	Nim Sofyan	Cüneyd Kosal	Seyyid Seyfullah
Ey Allâh'ım Ey Allah	İlâhî	Hüseynî	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Hadden Aşdı İştîyâkın	İlâhî	Beste İsfahan	Devr-i Revân	Cüneyd Kosal	Abdölmecid Şeyhî
Dünyâdan Geçen Hayrını Seçen	İlâhî	Rast	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Sana Gönül Bağlarım	İlâhî	Tâhir Bûselik	Düyek (Sofyan)	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Bak Vech-i Yâre Yâ Hay	Nefes	Hüseynî	Sofyan	Cüneyd Kosal	Ali Ulvi Baba
Elâ Yâ Es'adel Evlâd	Şuğûl	Rast	Düyek	Cüneyd Kosal	Aziz Mahmud Hüdâî Hz.
Gördünse Cânân İllerin	İlâhî	Karçiğâr	Düyek	Cüneyd Kosal	Aziz Mahmud Hüdâî
Ey Kâbe'ye Bakanlar	İlâhî	Rast	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Hayrân Olur Cemâline	İlâhî	Bûselik	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Ey Âşıkân Ey Âşıkân Hâl ile Gevher Bulmuşam	İlâhî	Nikriz	Sofyan	Cüneyd Kosal	Âşık Paşa
Mest ü Hayrânım	İlâhî	Şîvenümâ	Düyek	Cüneyd Kosal	Ahmed Kuddûsî
Şâh-ı İklim-i Velâyetsin A Sultânım Alî	İlâhî	Pençgâh	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Yâ Rahmeten Lil'âlemin	İlâhî	Hüseynî	Sofyan	Cüneyd Kosal	Ârif Hikmet Gökoğlu

Tablo 1 (Devam). Cüneyd Kosal'ın Eserleri

Eser Adı	Formu	Makâmı	Usûlü	Bestekârı	Güftekârı
Allah Teâlâ Rabb'i	Îlâhî	Segâh	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
N'oldu Bu Gönlüm	Îlâhî	Nihâvendî Kebîr	Sofyan	Cüneyd Kosal	Ahmed Kuddûsî
Arz-ı Hâl İçin Sultâne Geldim	Îlâhî	Arazbar Bûselik	Sofyan	Cüneyd Kosal	Ahmed Kuddûsî
Taşdı Rahmet Deryâsı Gark Oldu Cümle Âsî	Îlâhî	Mâhur Bûselik	Sofyan	Cüneyd Kosal	Yunus Emre
Nefsini Bilsen Rabb'ini Bulsan	Îlâhî	Sabâ Bûselik	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Bir İsmi Mustafa Bir İsmi Ahmed	Îlâhî	Hûzî	Nim Sofyan	Cüneyd Kosal	Neyzen Mûsâ Dede
Canım Fedâ Olsun Onun Yoluna	Îlâhî	Hüzzam	Sofyan (Düyek)	Cüneyd Kosal	Cüneyd Kosal
Lâ İlâhe İllallah	Îlâhî	Bûselik	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Zikrullâhın Zâkiri Sensin Yâ Resûlâllah	Îlâhî	Rast	Sofyan	Cüneyd Kosal	Muhibbî Şeyh Sefer Dal Hz.
Medhal	Medhal	Şehnâz Bûselik	Sofyan	Cüneyd Kosal	
İstiyorsa Şarkı Senden Hem De Hüzzam Bestesi	Şarkı	Hüzzam	Ağır Aksak	Cüneyd Kosal	Cüneyd Kosal
Aldı Gönlüm Bir Peri	Şarkı	Rast	Müsemmen	Cüneyd Kosal	Cüneyd Kosal
Öyle Mecnûnem Ki Mâ'sûkam Benim Leylâ Değil	Şarkı	Ferahnâk Aşîran	Ağır Aksak	Cüneyd Kosal	Çedikçi Süleyman Çelebi
Peşrev	Peşrev	Ferahnâk Aşîran	Devr-i Kebîr	Cüneyd Kosal	
Aşkın Yaşıyor Sînede Hicrinle Berâber	Şarkı	Hüzzam	Sengin Semâî	Cüneyd Kosal	Meçhûl
Hicrinle Usandım Güzelim Derd İle Bezdim	Şarkı	Acem Aşîran	Aksak	Cüneyd Kosal	Vedat Kosal
Saçında mı Gözünde mi Beni Sürükleyen Efsûn	Şarkı	Karciğâr	Aksak	Cüneyd Kosal	Cüneyd Kosal
Bir Muhammes Beste Yaptım Yâd Edin Dostlar Beni	Beste	Ferahnâk Aşîran	Muhammes	Cüneyd Kosal	Cüneyd Kosal

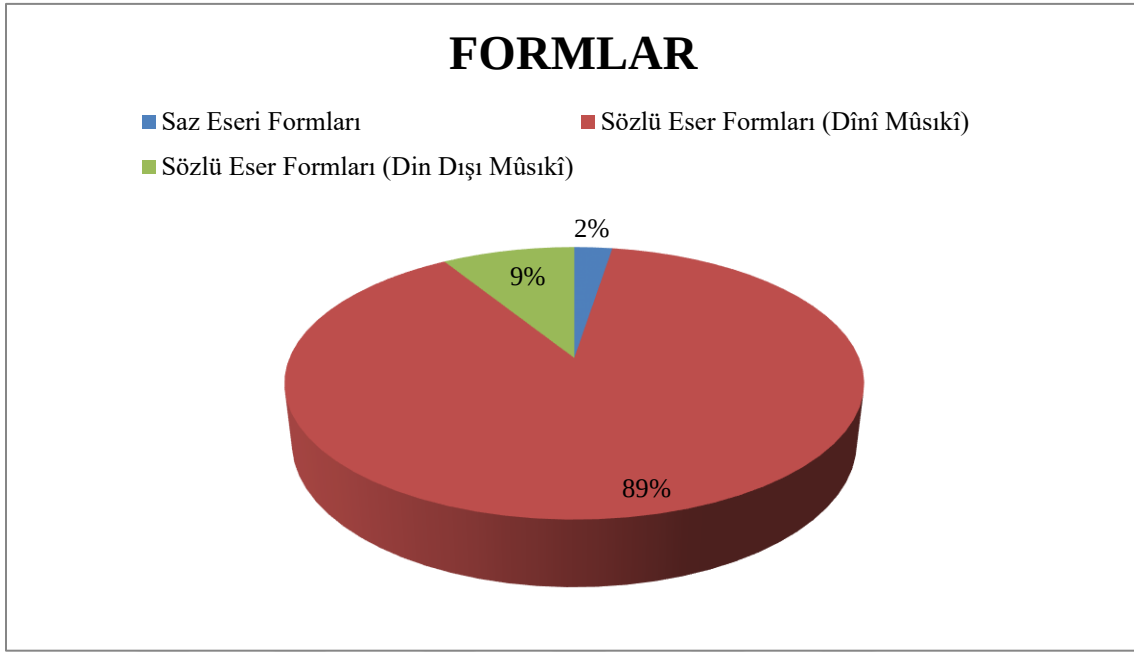
Kaynak: Sertaç Tezeren'in Cüneyd Kosal Sanatı Ve Hayâtı Adlı Kitabından Elde Edilmiştir.

Tablo 1'de görüldüğü gibi Cüneyd Kosal'ın Saz Eseri Formları'ndan 1 Peşrev ve 1 Medhal'inin, Dînî Mûsikî Formları'ndan 1 Durak, 2 Tevşih, 1 Nefes, 1 Şuğûl, 64 Îlâhî ve 1 Âyîn-i Şerîf'i, Din Dışı Mûsikî Formları'ndan ise 1 Beste ve 6 Şarkı'sının olduğu

görülmektedir. Elde edilen kaynaklar neticesinde toplam 79 eseri bulunmaktadır. Eserlerinde toplam 41 makam kullanan Cüneyd kosal'ın, 79 eserinden en çok 5'ini Hüseyinî, 7'sini Rast, 7'sini de arkadaşı neyzen Doğan Ergin'in tertîb ettiği Ferahnâk Aşîran, en az ise Nühüft, Irak ve Mâye makâmında bestelediği görülmektedir. Arkadaşı neyzen Doğan Ergin'e katkıda bulunmak amacıyla Ferahnâk Aşîran makâmını tercih ettiği söylenebilir. Usûl olarak Sofyan, Düyek, Devr-i Revân Curcuna, Devr-i Hindî, Nim Evsat, Evsat, Aksak, Devr-i Kebîr, Evfer, Yürük Semâî, Nim Sofyan, Ağır Aksak, Müsemmen, Sengin Semâî ve Muhammes usûllerini kullanmıştır. Aralarında en çok Sofyan, en az Devr-i Revân, Curcuna ve Devr-i Kebîr usûlünü kullandığı görülmektedir. Bu durumun, bestekârın daha çok İlâhi formunu tercih ettiğinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Çünkü İlâhi formunda genellikle Sofyan usûlü kullanılmaktadır. Muhammes gibi, Devr-i Kebîr gibi büyük usûllerin daha az olması, büyük formdaki eserleri az bestelemesinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Eserlerinde kendine âit 7 güftesi de bulunan Cüneyd Kosal, güftekâr olarak Yunus Emre, Sinan Ümmî, Hilmî Yusufzâde Abdullah Efendi, Abdülehad Nûrî, Aşîk Şeyh Muzaffer Ozak, Azmî Dede, Eşrefoğlu Rûmî, Üftâde Mehmed Muhyeddin, Seyyid Seyfullah, Aziz Mahmud Hüdâî, Niyâzî-i Mısırî, Ömer Rûşenî, Muhibbî Şeyh Sefer Dal, Sezâî Gülşenî, İsmâil Hakkı Bursavî, Eroğlu Nûrî, Şeyh Vefâ, Ârif Hikmet Gökoğlu, Müştak Baba, Abdülmecid Şeyhi, Ali Ulvî Baba, Âşık Paşa, Ahmed Kuddûsî, Neyzen Mûsâ Dede, Çedikçi Süleyman Çelebi ve Vedat Kosal'ın güftelerini kullanmıştır. Aralarında en çok Muhibbî Şeyh Sefer Dal ve Yunus Emre'yi, en az Sinan Ümmî, Şeyh Vefâ ve Ahmed Kuddûsî'yi tercih ettiği anlaşılmakta olup, Muhibbî Şeyh Sefer Dal'dan 15, Yunus Emre'den ise 9 güfte aldığı görülmektedir. Bu durumun da Sefer Dal'ın bestelenmeye elverişli güfteleri verip, teşvik etmesi üzerine Kosal'ı etkilediği düşünülmektedir. Bunların dışında 3 eserin güftekârı meçhûldür.

Şekil 1. Cüneyd Kosal'ın Eserlerinin Formlara Göre dağılımı



Kaynak: Tezeren, 2007: 74-244.

3. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

3.1. TEZLER

- Kâhyaoğlu, Y. (2000). Kanun Sazı ve Türk Musikisindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

“Yapılan çalışmada kanun sazının târihi, yapımı, teknik ve icrâ özellikleriyle ele alınıp incelenmesi amaçlanmıştır.”

- İnan, K. (2017). Düyek Usûlünde, Rast ve Sabâ Makamlarındaki Şuğullerin Makam ve Güfte Analizi, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

“Araştırmada Klâsik Türk mûsikîsi alanında Dînî mûsikî formlarından olan Şuğullerin beste ve güfte yönünden incelenmesi, müzikal analizlerinin yapılması amaçlanmıştır.”

- Gül, K. (2015). Göksel Baktagir Eserlerinin Makam, Usûl ve Form Yönünden İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Cumhûriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.

“Çalışmada Göksel Baktagir’in eserleri içerisinde seçili bestelerinin makam usûl ve güfte bakımından analizlerinin yapılması amaçlanmıştır.”

- Çolakoğlu, E. A. (2019). İlâhi Formundaki Eserlerde Versiyon Farklılıklarının İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

“Çalışmada seçili ilâhi formunda eserlerin nota versiyon farklılıklarının rakamsal, ritmik, melodik olarak analiz edilmesi ve eserlerin güfte kullanımı bakımından incelenmesi amaçlanmıştır.”

3.2. MAKALELER

- Toptaş, Ç. (2021). Cinuçen Tanrıkörür’un İlâhi Formundaki Bestelerinin Biçim Yönünden Tahlili, Turkish Academic Research Review. 6(3), 1000-1034.

“Bu çalışmada, Cinuçen Tanrıkörür’un bestekârlığı, bestecilik anlayışı ve ilâhi formundaki eserlerinin özellikleri ortaya konmuştur”

- Şahin, G. ve Şahin H. (2023). Cüneyd Kosal’ın Mâhur-Hicaz Makâmındaki Kânun Taksîminin Teknik Açısından Analizi Üzerine Bir Araştırma, The Journal Of Academic Social Science. 137(137), 155-164.

“Bu çalışmada, kânûnî bestekâr Cüneyd Kosal’ın mâhur-hicaz makâmındaki kânun taksîmi icrâ teknikleri bakımından incelenerek ortaya konmuştur.”

- Karaönçel, F. (2019). Trt Repertuvarında Bulunan Hicaz Makâmındaki Dînî Eserlerin Besteci, Usûl ve Form Açısından İncelenmesi, İdil Sanat ve Dil Dergisi. 8(63), 1529-1547.

“Bu çalışmada 18. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar geçen zaman diliminde, hicaz makâmında bestelenen ve TRT repertuvarına alınan dînî eserlerin bestekârları, formları ve usûlleri açısından dağılımları, bu zaman aralığında hicaz makâmında bestelenen eser sayıları, besteciler, kullanılan form ve usûllerin çeşitliliklerinin tespiti amaçlanmıştır.”

- Uygun, M.N. (2014). Türk Din Mûsikîsinde Usûl İlâhileri, Rast Müzikoloji Dergisi. 2(2), 31-42.

“Bu çalışmada, dînî mûsikî formlarından ilâhi formunun ve usûl ilâhilerinin açıklanması yapılmış ve usûl ilâhilerinden örnekler verilmiştir.”

3.3. KİTAPLAR

- Tezeren, S. (2007). Cüneyt Kosal Sanatı ve Hayatı, İstanbul: Keşköl Yayınları.

“Kânûnî bestekâr Cüneyt Kosal’ın hayâtını, sanatını ve bestelerini ele alan bir çalışmadır.”

- Mantı, D. (2011). Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Az Kullanılan Makamlar, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Halk Bilim ve Araştırma Merkezi Yayınları.

“Klâsik Türk Mûsikîsi’nde unutulmaya yüz tutmuş az kullanılan 50 makâmın tanımlarını ve bu makamlara âit seçili eserlerin notalarını içeren bir çalışmadır.”



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÂNÛNÎ CÜNEYD KOSAL İLÂHÎLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Klâsik Türk mûsıkîsinde İlâhî formu, Türk din mûsıkîsi içerisinde önemli bir yere sâhiptir. Tasavvûfî şiirlerden bestelenen İlâhî'ler, Dînî mûsıkîde kullanılan en yaygın form olarak görülebilir. Klâsik Türk müziğinin geçmişten günümüze kadar gelmesinde ve yaşatılmasında bestekârlarımızın büyük bir rolü vardır. Araştırma, ülkemizde kültür ve sanat açısından Türk mûsıkîsine önemli katkıları bulunan ve notaları bulunmayıp kayıtları olan İlâhî'leri dinleyip, yaklaşık 700-800 kadar İlâhî'yi notaya alarak Türk tasavvuf müziğine kazandırmış olan kânûnî bestekâr Cüneyd Kosal'ın, İlâhî formundaki eserlerinin makam, usûl ve güftekar yönünden değerlendirilmesini amaçlamıştır.

Araştırma, kânûnî ve Türk müziği bestekârı olan Cüneyd Kosal'ın İlâhî formundaki eserleri ele alınarak, bu İlâhî'lerin müzikâl açıdan makam, usûl ve güftekar yönünden incelenip, gelecek kuşaklara aktarılması ve bu tür çalışmalara örnek olması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

2. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Kânûnî bestekâr Cüneyd Kosal'ın hayâtı, sanatçı ve bestekâr kişiliği, Türk müziğinde kullanılan formlar ve Cüneyd Kosal'ın İlâhî formundaki eserlerinin müzikâl analizi araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Araştırma, konuyla ilgili ulaşılabilen yazılı ve görsel kaynaklar, Cüneyd Kosal' a âit ulaşılabilen nota nüshaları, dijital ortamdaki ses kayıtları ve kitaplardan ulaşılan İlâhî formundaki eserleri, araştırmacının maddî imkânları ve ayrılan süre ile sınırlandırılmıştır.

3. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ

Bu araştırmanın problem cümlesini “Cüneyd Kosal'ın İlâhî formunda bestelediği eserleri müzikâl açıdan nasıldır?” sorusu oluşturmaktadır. Bu problem cümlesine dayalı olarak 3 alt problem belirlenmiştir.

3.1. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Alt Problem: Cüneyd Kosal'ın ilâhîlerinde kullandığı makamlar nelerdir?
2. Alt Problem: Cüneyd Kosal'ın ilâhîlerinde kullandığı usûller nelerdir?

3. Alt Problem: Cüneyd Kosal'ın ilâhîlerinde güfte yazarı olarak seçtiği güftekarlar kimlerdir?

4. YÖNTEM

4.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Nitel bir araştırma olan bu çalışmada, veri toplama yöntemi olarak literatür taraması yapılmıştır. Araştırma, amacı ve yöntemi açısından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. “Tarama modelleri geçmişte veya hâlen var olan bir durumu değiştirmeden vâd olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımları olarak tanımlanır” (Karasar, 2009:77). “Betimleme yöntemi, olayların olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemidir” (Cebeci, 2010:7).

4.2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Cebeci'ye göre evren, araştırılmak istenen alanı oluşturan, ortak karakteristik özelliklere sâhip, gözlenebilir objelerin bütünüdür (2010:49).

Örneklem belirli bir evrenden, belirli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir (Karasar, 1995:110). Örneklem, evrenden bir parçadır. Konunun daha iyi kavranılması için örneklemin önemi büyüktür.

Bu tanımlar doğrultusunda araştırmanın evrenini Türk müziği bestekârlarından kânûnî Cüneyd Kosal'ın bütün formdaki eserleri, örneklemini ise İlâhî formundaki eserleri oluşturmaktadır.

4.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Veri, bir sonuca varabilmek için gerekli olan ilk bilgidir (TDK, 1969:772). Araştırmada veri toplamak amacıyla TRT nota arşivlerinden ve kitaplardan Cüneyd Kosal'ın notalarına ulaşmak için tarama yöntemi kullanılmıştır. Bestekârın el yazması notalarından yararlanılmıştır. Bestekârın kendi el yazması notalarının özgünlüğünü bozmamak için notalar yeniden dijital ortamda yazılmamış ve aslına sâdik kalınmıştır. Aynı zamanda bestekârın hayâtı, sanatçı ve bestekâr kişiliği, icrâcılığı ile ilgili bilgiler elde etmek için kaynak tarama yöntemleri kullanılarak veri toplanmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda ise araştırmaya konu olan bestekârın İlâhî formundaki eserleri makam, usûl ve güftekar yönünden değerlendirmeye alınıp yorumlanmıştır.

4.4. VERİLERİN ANALİZİ

Elde edilen veriler doğrultusunda araştırmaya konu olan bestekârın İlâhî formundaki eserleri makam, usûl ve güftekâr yönünden ele alınıp yorumlanmıştır. Cüneyd Kosal'ın ilâhîlerinde kullandığı makamlar, usûller ve güfte yazarı olarak seçtiği güftekârlar bulgular başlığı altında açıklanmıştır.

5. BULGULAR

5.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın birinci alt problemini oluşturan “Cüneyd Kosal'ın ilâhîlerinde kullandığı makamlar nelerdir?” sorusuna ilişkin elde edilen bulgular aşağıda belirtilmiştir.

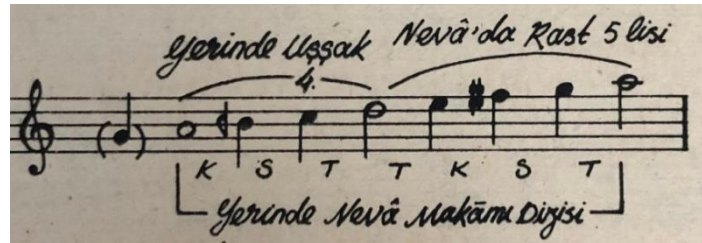
- Nevâ makâmı.
- Nişâbur makâmı.
- Nihâvend makâmı.
- Acem makâmı.
- Sabâ makâmı.
- Segâh makâmı.
- Ferahnâk makâmı.
- Mâye makâmı.
- Nikriz makâmı.
- Hüseyinî makâmı.
- Ferahnâk Aşîran makâmı.
- Bayâtî makâmı.
- Bestenigâr makâmı.
- Zirgüleli Sûzinâk makâmı.
- Hicaz makâmı.
- Şedaraban makâmı.
- Tâhir Bûselik makâmı.
- Acem Kürdî makâmı.
- Uşşak makâmı.
- Rast makâmı.
- Nişâburek makâmı.

- Acem Aşîran makâmı.
- Mâhur makâmı.
- Nühüft makâmı.
- Nevâ Bûselik makâmı.
- Eviç makâmı.
- Müstear makâmı.
- Hûzî makâmı.
- Irak makâmı.
- Muhayyer makâmı.
- Beste Isfahan makâmı.
- Karciğar makâmı.
- Bûselik makâmı.
- Şîvenümâ makâmı.
- Pençgâh makâmı.
- Nihâvend-i Kebîr makâmı.
- Arazbar Bûselik makâmı.
- Mâhur Bûselik makâmı.
- Sabâ Bûselik makâmı.
- Hûzzam makâmı

Nevâ Makâmı

Durağı Dügâh perdesi olan Nevâ makâmı, inici-çıkıcı bir makamdır. Dizi olarak yerinde Uşşak dörtlüsüne Nevâ'da Rast beşlisinin eklenmesinden meydana gelmektedir (Özkan, 1984: 168).

Şekil 2. Nevâ Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 168.

Güçlüsü Nevâ perdesi, yedeni ise Rast perdesidir. Nevâ perdesi üzerinde Rast çeşnisi bulunduğu için, nâdiren iniş câzibesıyla Eviç yerine Acem perdesi alınmaktadır. Böylelikle Acem perdesi üzerinde Bûselik çeşnili yarım karar yapılmaktadır. Güçlü

Nevâ üzerinde Rast çeşnisinin bulunması bu makâmın karakteristik özelliklerindendir. Asma karar perdeleri olarak, yerinde Rast dizisinin Segâh perdesi üzerinde zaman zaman asma kalışlar yapılmaktadır. Nevâ'da Rast beşlisinde Segâh perdesinin yerini tutan Eviç perdesidir. Eviç perdesi üzerinde Segâh üçlüsü ya da tiz Segâh kullanılarak inilirse Segâh çeşnisiyle, tiz Bûselik kullanılarak inilirse de Ferahnâk çeşnisiyle asma karar yapılmış olunur. Bu yapılan çeşnilerde arada bakiye diyezli mi (Acem) yeden olarak kullanılabilir. Ayrıca Segâh perdesi üzerinde Segâh ve Ferahnâk beşlisiyle asma kararlar da yapılabilir. Nevâ perdesi üzerindeki asıl asma karar Rast çeşnilidir. Fakat bâzen iniş câzibesine dayalı olarak Eviç yerine Acem perdesi kullanılarak, bu perdede nâdiren Bûselikli yarım karar yapılabilir. Nevâ perdesi üzerinde bu çeşniler yapılırken bakiye diyazlı do (Nim Hicaz), her iki çeşninin yedeni olarak kabul edilmektedir. Makâmın diğer asma kararları ise Çargâh'ta Çargâh'lı, Segâh'ta Segâh'lı ve Rast'ta Rast'lı asma kararlardır. Donanımını si koma bemolü (Segâh) ve fa bakiye diyezi (Eviç) oluşturmaktadır. Genişleme olarak Nevâ'da Rast beşlisi üzerine, Muhayyer'de Bûselik dördlüsü ile genişlemektedir (Özkan, 1984: 168-169).

Nişâbur Makâmı

Durağı Bûselik perdesi olan Nişâbur makâmının seyri çıkıcıdır. Dizi olarak yerinde Nişâbur dördlüsüne 4. derece Hüseyinî perdesinde bir Kürdî dördlüsünün, 5. derece Acem perdesinde bir Çargâh dördlüsünün ve 3. derece Nevâ perdesinde bir Bûselik dizisinin eklenmesinden meydana gelmektedir (Özkan, 1984: 273).

Şekil 3. Nişâbur Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 273.

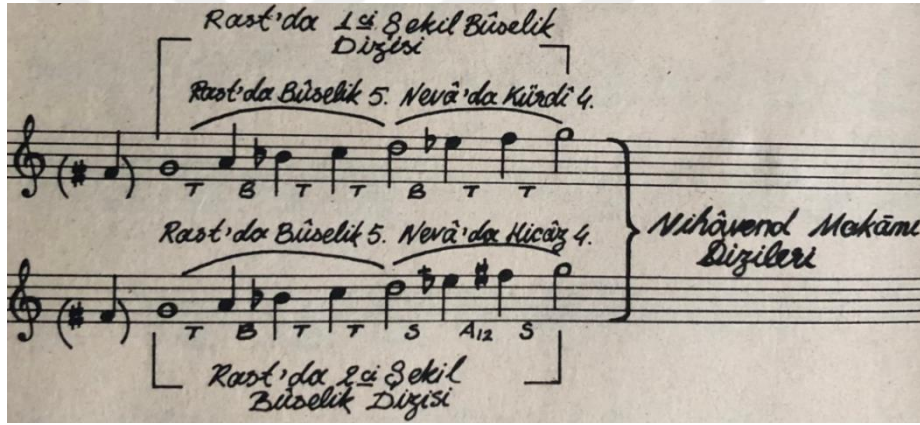
Güçlüsü 3. derece Nevâ perdesi, yedeni ise Dügâh perdesidir. Asma karar perdeleri olarak, Hüseyinî perdesinde Kürdî çeşnili, gerekirse Dügâh perdesinde Rast

çeşnili, Rast perdesinde Pençgâh çeşnili asma kararlar yapılmaktadır. Ayrıca Nim Hicaz perdesinde de asma karar yapılabilir, fakat bu perdede herhangi bir çeşni meydana gelmez (Nim Hicaz perdesinde bir Segâh üçlüsü vardır denilebilir). Donanımını do bakiye diyezi (Nim Hicaz) oluşturup, gerekli değişiklikler eser içinde gösterilmektedir. Genişleme olarak tiz taraftan geniş bir bölgeye sâhip olan Nişâbur makâmı, pest tarafta asma karar tarzında Dügâh perdesine Rast çeşnisiyle ve Rast perdesine Pençgâh çeşnisiyle inebilmektedir (Özkan, 1984: 273).

Nihâvend Makâmı

Durağı Rast perdesidir. Seyri inici-çıkıcıdır. Dizi olarak Bûselik makâmı dizisinde olduğu gibi Rast'ta Bûselik beşlisine, Nevâ perdesi üzerinde bir Kürdî dörtlüsü ya da bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Salgar, 2021:19).

Şekil 4. Nihâvend Makâmı Dizisi.



Kaynak: Özkan, 1984: 208.

Güçlüsü Nevâ perdesi olan Nihâvend makâmının yedeni Irak perdesidir. Asma kararlar bakımından oldukça zengin olduğu görülmektedir. Nim Hisar'da Çargâh'lı, Çargâh'ta Bûselik'li asma kalırlar yapılmaktadır. Bu kalırlar sırasında bâzen Nim Şehnaz perdesi görülmektedir. Bu perde, bu iki çeşninin oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Ayrıca Kürdî'de Çargâh, Dügâh'ta Kürdî'li asma kararlar da yapılmaktadır. Eğer Nevâ perdesinde Hicaz kullanılmışsa, Çargâh'taki kalış Nikriz'li olmaktadır. Aynı zamanda Nevâ perdesinde Uşşak'lı kalırların yapıldığı da bir çok eserde görülmektedir. Bâzi eserlerde Eviç ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak, Neveser makâmına bir geçki de yapılabilir. Donanımına küçük mücennep si bemol (Kürdî) ve küçük mücennep mi bemol (Nim Hisar) yazılmaktadır. Nihâvend makâmı genişleme olarak hem tiz bölgeden, hem de pest bölgeden genişleyebilmektedir. Tiz bölgedeki genişleme simetrik olup Rast perdesindeki Bûselik beşlisi Gerdâniye

perdesine göçürülmektedir. Böylelikle Nevâ perdesi üzerindeki çeşniye göre yeni bir dizi meydana gelmektedir. Eğer Nevâ perdesinde Kürdî dörtlüsü varsa Nevâ'da Kürdî, Hicaz kullanılmışsa, Nevâ'da Hümâyûn dizileri oluşmaktadır. Makam pest bölgeden genişlerse Yegâh'ta bir Hicaz dörtlüsü olarak genişlemektedir. Burada da Yegâh'ta bir Hümâyûn dizisi meydana gelmektedir (Salgar, 2021: 119-120).

Acem Makâmı

Durağı Dügâh perdesi olan Acem makâmı, inici bir makamdır. Acem perdesi üzerindeki Çargâh beşlisine, yerinde Bayâtî dizisinin eklenmesiyle oluşmaktadır (Kaçar, 2012: 107).

Şekil 5. Acem Makâmı Dizisi.



Kaynak: Kaçar, 2012: 107.

Yedeni Rast perdesi olan Acem makâmının birinci mertebe güçlüsü Acem, ikinci mertebe güçlüsü de Nevâ perdesidir. Donanımını si koma bemolü (Segâh) oluşturmaktadır. Yapı itibâriyle geniş bir ses aralığına sâhip olan Acem makâmı, ayrıca genişlememektedir. Asma karar olarak Nevâ'da Hicaz ve Çargâh'ta Nikriz çeşnişiyle asma kararlar yapılabilmektedir. Acem perdesi üzerindeki Çargâh beşlisiyle seyre başlanıp, Acemdeki Çargâh beşlisi kullanılarak yapılan kalış önem arz etmektedir. Bu kalışlar ısrarla duyurulduktan sonra yerindeki Bayâtî makâmı seslerine geçilmektedir. Nevâ'da yarım karar verilip, gerekli asma kalışlar da gösterilerek Dügâh'ta Uşşak dörtlüsüyle tam karar verilmektedir (Kaçar, 2012: 107).

Sabâ Makâmı

Sabâ makâmının durağı Dügâh perdesi olup, çıkıcı veyâ çıkıcı-inici olarak kullanılmaktadır. Dizi olarak Çargâh perdesindeki Zirgüle'li Hicaz dizisine yerinde Sabâ dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmektedir. Sabâ dörtlüsündeki re bakiye

bemolü (Hicaz) 4 komalık bir değer taşımasına rağmen, makâmın karakteristiği bakımından kendi değerinden 1-2 koma kadar daha dikçe basılmaktadır (Salgar, 2021: 175).

Şekil 6. Sabâ Makâmı Dizisi.



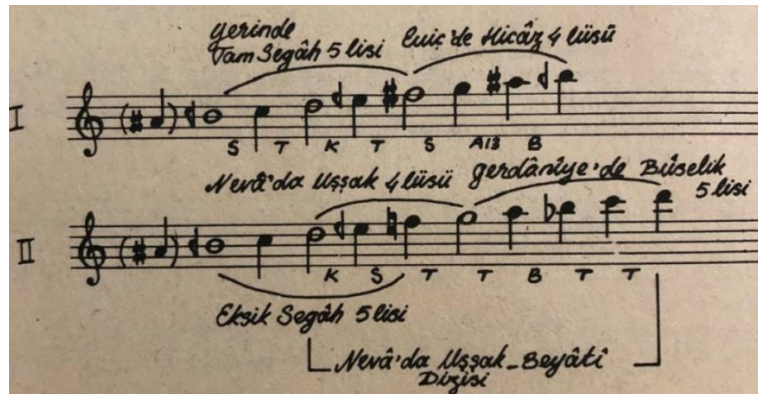
Kaynak: Özkan, 1984: 342.

Güçlüsü Çargâh perdesi olan Sabâ makâmında, asma karar perdeleri olarak Gerdâniye'de Hicaz'lı ve Acem'de Nikriz çeşnili; Dik Hisar'da Hüzzam'lı asma kararlar yapılabilmektedir. Bu kalışlar nağme yapılarına göre, Hicaz makâmının özelliklerinden olan 3. derecedeki çeşnisiz asma kalış şeklinde de değerlendirilmektedir. Yine Segâh perdesi üzerinde yapılan (çeşnisiz) asma kalışlar da önem arz etmektedir. Ayrıca Rast'ta Rast'lı asma karar da yapılabilmektedir. Yedeni Rast perdesidir. Donanımını ise si koma bemolü (Segâh), re bakiye bemolü (Hicaz) oluşturmaktadır. Genişleme bakımından makam kendi dizisi içinde seyretmektedir (Salgar, 2021: 175).

Segâh Makâmı

Çıkıcı bir makam olan Segâh makâmının durağı Segâh perdesidir. Dizi olarak yerinde Segâh beşlisine Eviç perdesinde bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır. Bu diziye zaman zaman eksik Segâh beşlisi ve Nevâ perdesi üzerinde bir Uşşak-Bayâtî dizisi katılmaktadır (Salgar, 2021: 155).

Şekil 7. Segâh Makâmı Dizisi.



Kaynak: Özkan, 1984: 276.

Bu iki dizinin dışında şu çeşnilerin de makam içinde kullanıldığı görülmekte olup, bunların içinde en önemlilerinden biri Eviç yerine Acem perdesinin kullanılmasıdır. Bu durumda Dik Hisar perdesinin de çoğu zaman Hüseyinî perdesine dönüştüğü görülmektedir. Böylelikle Segâh perdesindeki Segâh beşlisi, Eksik Ferahnâk beşlisine dönüşmektedir. Aynı zamanda Nevâ perdesinde bir Bûselik dizisi de devreye girmiş bulunmaktadır (Salgar, 2021: 155).

Şekil 8. Segâh Makâmı Dizisi Devâmı.



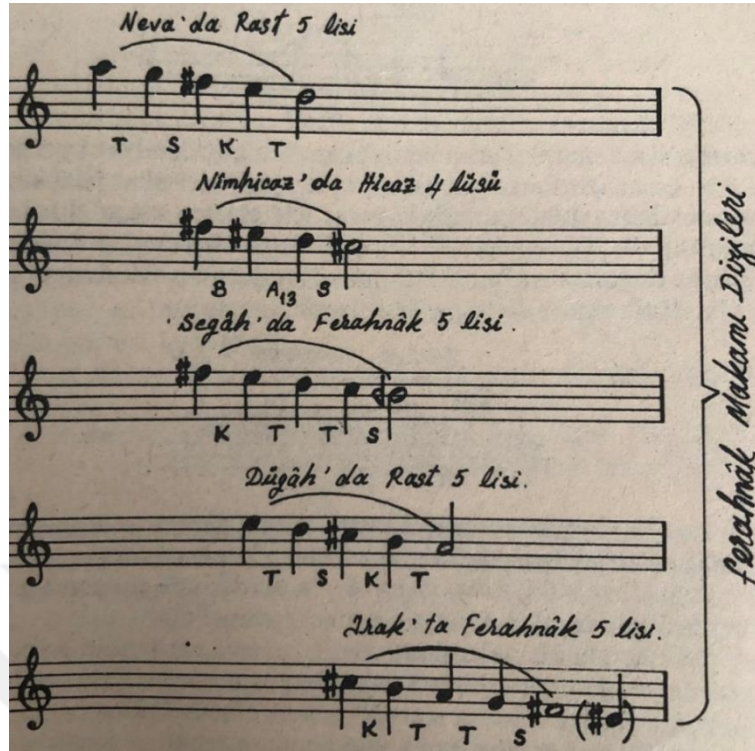
Kaynak: Özkan, 1984: 277.

Güçlüsü Nevâ perdesi olan Segâh makâmında, asma karar perdeleri olarak Nevâ perdesinde yarım karar dışında Bûselik'li ve Uşşak'lı asma kararlar yapılmaktadır. Nevâ'daki Uşşak'lı kalış sebebiyle Çargâh'ta da Rast'lı kalış yapılabilmektedir. Aynı zamanda Dügâh'ta Uşşak'lı ve Rast'ta Rast'lı asma kalışlar da önem arz etmektedir. Donanımını si ve mi koma bemolü (Segâh ve Dik Hiksar), fa bakiye diyezi (Eviç) oluşturmaktadır. Yedeni Kürdî perdesi olan Segâh makâmı, genişleme olarak yukarıda anlatılan şekilde, kendi yapısı içinde tiz ve pest bölgeden gereğince genişlemesini yapmaktadır (Salgar, 2021: 156).

Ferahnâk Makâmı

Seyri inici olan Ferahnâk makâmının durağı Irak perdesidir. Dizi olarak Nevâ'da Rast beşlisinin, Nim Hicaz'da Hicaz dörtlüsünün, Segâh'ta Ferahnâk beşlisinin, Dügâh'ta Rast beşlisinin ve Irak'ta Ferahnâk beşlisinin birbirine eklenmesinden meydana gelmektedir. Segâh'taki Ferahnâk ile Irak'taki Ferahnâk beşlileri bâzen Eksik Ferahnâk beşlisi şeklinde de kullanılmaktadır (Salgar, 2021: 188).

Şekil 9. Ferahnâk Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 477.

Güçlüsü Nevâ perdesidir. Birçok Ferahnâk eserde, Nevâ'da Rast çeşnisi sonrasında Eviç perdesi güçlü olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple Eviç üzerinde genişlemiş bir alana ihtiyaç duyulmaktadır. Bu da Irak'taki Ferahnâk beşlisinin simetrik olarak Eviç perdesi üzerine göçürülmesiyle meydana gelmektedir. Asma karar perdeleri olarak Eviç'te Ferahnâk'lı (yarım karar olabilir) ve Yegâh'ta Rast'lı kalıpların dışında, makâmı meydana getiren dörtlü ve beşli çeşnileriyle yâni Nevâ'da Rast'lı (yarım karar olabilir), Nim Hicaz'da Hicaz'lı, Segâh'ta Ferahnâk'lı, Dügâh'ta ve Yegâh'ta Rast'lı asma kararlar yapılmaktadır. Donanımına fa ve do bakiye diyezi (Eviç ve Nim Hicaz) yazılıp, yedenini mi bakiye diyezi (Acem Aşîran) perdesi oluşturmaktadır. Genişleme olarak yukarıda belirtildiği üzere Eviç'te Eksik Ferahnâk beşlisi ve pest bölgeden Yegâh'ta Rast beşlisi ile genişlemektedir (Salgar, 2021: 188).

Mâye Makâmı

İki türlü olan Mâye makâmı, birinci makam olarak Dügâh perdesinde, ikinci makam olarak ise Segâh perdesinde karar etmektedir. Dizi olarak Uşşak makâmına, Segâh makâmının eklenmesiyle oluşmaktadır. Genellikle seyrine Uşşak ve Segâh makâmının güçlüsü olan Nevâ perdesinden başlamaktadır. Segâh makâmının çeşnisini gösterip, Uşşak makâmı gibi Dügâh perdesinde karar vermektedir. Buna Uşşak Mâye

makâmı denilmektedir. Tam tersi olan Segâh makâmının mi koma bemolü (Dik Hisar) ile fa ve la bakiye diyezleri (Eviç ve Kürdî), nota içerisinde kullanılıp Segâh perdesinde karar vermektedir. Buna ise Segâh Mâye makâmı denilmektedir (Mantı, 2011: 143).

Nikriz Makâmı

Durağı Rast perdesi olan Nikriz makâmı, inici-çıkıcı bir özelliğe sâhiptir. Dizi olarak yerinde Nikriz beşlisine, Nevâ perdesinde bir Rast veyâ Bûselik dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmektedir (Kaçar, 2012: 219).

Şekil 10. Nikriz Makâmı Dizisi



Kaynak: Kaçar, 2012: 219.

Güçlüsü Nevâ perdesi olan Nikriz makâmının yedeni Irak perdesidir. Donanımını si bakiye bemolü (Dik Kürdî) ve do bakiye diyezi (Nim Hicaz) oluşturmaktadır. Yegâh perdesinde Rast dörtlüsüyle genişleyen makamda, yerinde Rast beşlisi, yerinde Uşşak dörtlüsü, yerinde Segâh ve Ferahnâk beşlileri ile asma kalışlar yapılmaktadır. Nikriz beşlisi sesleriyle veyâ Nevâ perdesi bölgesinden seyre başlanıp, güçlü perdesi civârında dolaşılıp, Nevâ'da yarım karak gösterilmektedir. Daha sonra makâmın asma karar perdelerinde kalışlar yapılp, Nikriz beşlisiyle genelde yedenli olarak tam karar verilmektedir (Kaçar, 2012: 219-220).

Hüseyinî Makâmı

Hüseyinî makâmı inici-çıkıcı bir makam olup, durağı Dügâh perdesidir. Dizisi, yerinde Hüseyinî beşlisine, Hüseyinî'de Uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmektedir. Bu makamda özellikle iniş câzibesini dikkate alınarak Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılmaktadır. Böylelikle Hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî dörtlüsü meydana gelir ve bu diziye de Acem'li Hüseyinî dizisi denilmektedir (Özkan, 1984: 156).

Şekil 11. Hüseyinî Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 156.

Şekil 12. Hüseyinî Makâmı Dizisi Devâmı (Acemli)



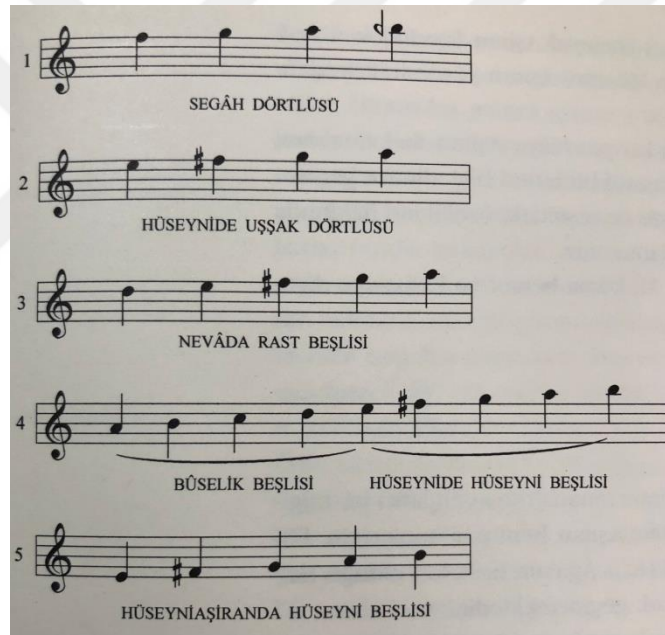
Kaynak: Özkan, 1984: 156.

Güçlüsü Hüseyinî perdesidir ve üzerinde Uşşak çeşnili yarım karar yapılmaktadır. Fakat nağmeler tiz Bûselik'ten inmiş olursa buna Hüseyinî'de Hüseyinî denilmektedir. Asma karar olarak makâmın en önemli asma karar perdesi Çargâh perdesi olarak görülmektedir. İnış câzibesiyile Eviç yerine Acem perdesiyile iniliyorsa, Çargâh'taki karar Çargâh çeşnilidir. Bu kalış Hüseyinî makâmının çok karakteristik bir özelliğidir. Nâdiren Eviç kullanılıp inildiğinde, Çargâh'ta Pençgâh beşlisiyle kalıyor demektir. Hüseyinî makâmının ikinci derecede önemli olan asma karar perdesi de Segâh perdesidir. Bu perdede Segâh ve Ferahnâk çeşnili ya da Segâh üçlüsü ile asma karar yapılabilir. Acem perdesiyile inilirse Eksik Segâh ve Eksik Ferahnâk çeşnisi ile kalınmış olur. Bu da Uşşak makâmına bir geçki olarak sayılabilmektedir. Üçüncü derece önem arz eden asma karar perdesi ise Nevâ perdesidir. Bu perde üzerindeki dizide Eviç perdesi kullanılıyorsa Rast, Acem perdesi kullanılıyorsa Bûselik çeşnileri meydana gelmektedir. Aynı zamanda Rast perdesinde de Rast beşlisiyle asma karar yapılabilir. Donanımına si koma bemolü (Segâh), fa bakiye diyezi (Eviç) yazılmaktadır. Yedeni Rast perdesi olan Hüseyinî makâmı, genişleme olarak Hüseyinî'de Uşşak dörtlüsü, Muhayyer'de bir Bûselik beşlisi eklenmesiyle Hüseyinî'de Uşşak dörtlüsü olarak uzatılmaktadır. Tiz bölgedeki si sesi tiz Bûselik perdesidir. Karar perdesinde bulunan Hüseyinî beşlisi simetrik olarak tiz durak üzerine de göçürülebilmektedir (Özkan, 1984: 157-158).

Ferahnâk Aşîran Makâmı

Neyzen Doğan Ergin tarafından terkîb edilen Ferahnâk Aşîran makâmı, en yeni makamlar arasında yer almaktadır. Bu makâmın ilk eseri bir İlâhi formundadır ve 1986 yılında Doğan Ergin tarafından bestelenmiş ve daha sonra makâmın diğer eserleri ile fasıl tamamlanmaktadır. Dizi olarak Ferahnâk makâmı ile Bûselik Aşîran makamının birleşmesinden oluşmaktadır. Donanımına ise do Nim Hicaz ve Eviç perdeleri yazılmaktadır. Seyir olarak Ferahnâk makâmıyla başlayıp Ferahnâk'ın bütün perdelerinde dolaşılıp, Irak'ta bir asma karar verilmektedir. Devâmında Dügâh ve Hüseyinî perdeleri tutularak Bûselik Aşîran makâmının seyrine geçilmektedir. Buradaki kısa dolaşma sonucunda Hüseyinî Aşîran perdesinde yedensiz karar edilmektedir (Kutluğ, 2000: 242).

Şekil 13. Ferahnâk Aşîran Makâmı Dizisi



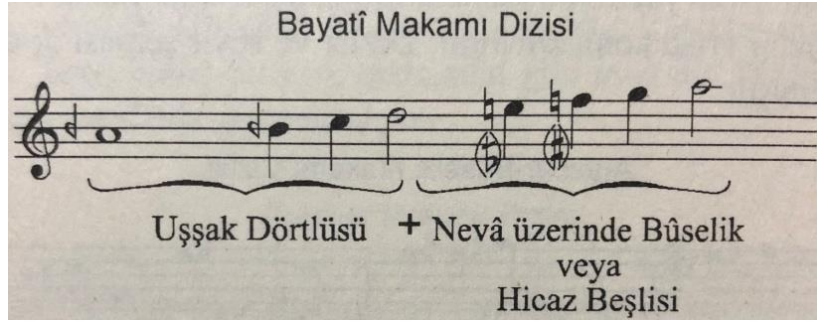
Kaynak: Kutluğ, 2000: 243.

Bayâtî Makâmı

Türk mûsikîsinde ana makam olarak bilinen Bayâtî makâmının buluşcusu bilinmemekle birlikte beş asırdan beri kullanıldığı tahmîn edilmektedir. Bâzı eserlerde kelime “Beyâtî” şeklinde de kullanılmaktadır. Uşşak makâmıyla aynı diziyi kullanan Bayâtî makâmı, orta bölge perdelerinde başlayan seyir ile Uşşak'tan ayrılmaktadır. Türk mûsikîsinde makamların teşhis ve târifinde “dizi”nin fazla önem taşımayıp, makam kavramının “seyir” ile oluştuğu gerçeğinin bir örneğidir. Güçlüsü Nevâ, durağı ise Dügâh perdesi olan Bayâtî makâmının donanımına si koma bemolü (Segâh) yazılmaktadır. Güçlü civârından başlayıp ve hemen Acem perdesine karşı Karciğâr

geçkisi kullanan Bayâtî (Uşşak dörtlüsü) ile karar vermektedir. Uşşak makâmına göre daha az karamsar, daha berrak ve renkli bir yapıya sâhip olan Bayâtî makâmının Meyan geçkileri Acem, Karcığar, Gerdâniye veyâ Muhayyer makamlarına yapılmaktadır (Tanrıkorur, 2003: 164).

Şekil 14. Bayâtî Makâmı Dizisi

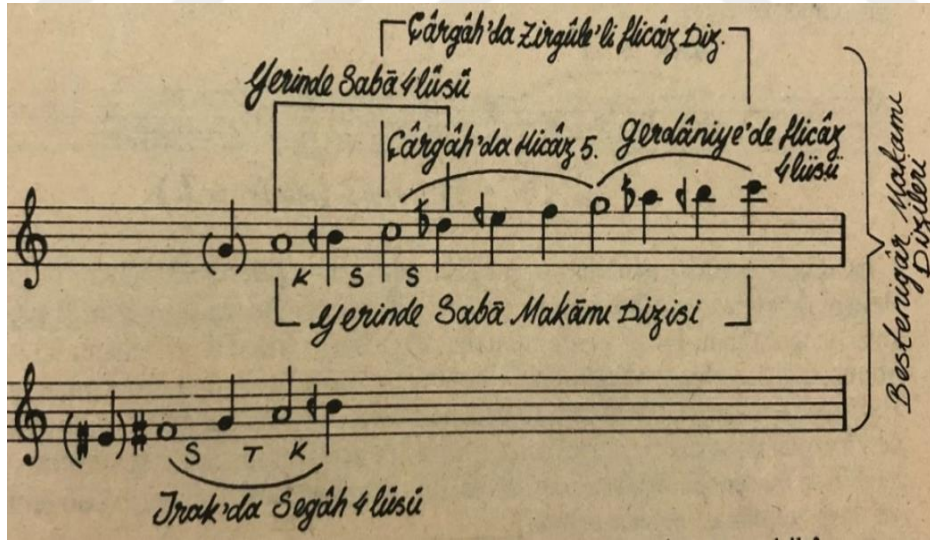


Kaynak: Tanrıkorur, 2003: 164.

Bestenigâr Makâmı

Durağı Irak perdesi olan Bestenigâr makâmı, inici-çıkıcı bir makamdır. Bâzen çıkıcı olarak da kullanılmaktadır. Dizi olarak yerinde Sabâ makâmı dizisine Irak perdesinde Segâh dörtlüsünün ilâvesiyle meydana gelmektedir (Salgar, 2021: 185).

Şekil 15. Bestenigâr Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 453.

Güçlüsü Çargâh perdesi olan Bestenigâr makâmının esâsını Sabâ makâmı oluşturturduğu için, Sabâ makâmındaki asma kararlar Bestenigâr için de geçerli görülmektedir. Donanımına si koma bemolü (Segâh), re bakiye bemolü (Hicaz) yazılıp, yedenini Acem Aşîran perdesi oluşturmaktadır. Bestenigâr makâmı, genişleme bakımından kendi yapısı içinde seyretmektedir (Salgar, 2021: 185).

Zirgüleli Sûzinak Makâmı

Durağı Rast perdesi olup, inici-çıkıcı bir makamdır. Dizi olarak Rast perdesi üzerindeki Zirgüleli Hicaz dizisidir (Kaçar, 2012: 285).

Şekil 16. Zirgüleli Sûzinâk Makâmı Dizisi



Kaynak: Kaçar, 2012: 285.

Güçlüsü Rast, yedeni ise Irak perdesidir. Donanımını si koma bemolü (Segâh), mi bakiye bemolü (Hisar), la bakiye bemolü (Zirgüle), fa bakiye diyezi (Eviç) oluşturmaktadır. Genişleme olarak Gerdâniye’de Hicaz ve Bûselik’li genişleyebilmektedir. Asma karar olarak da Çargâh’ta Nikriz beşlisi ve Segâh’ta Hüzzam beşlisi çeşnileri kullanılmaktadır. Aynı zamanda Eviç ve Hisar perdelerinde de çeşnisiz asma kararlar yapılabilmektedir. Güçlü Nevâ civârından seyrine başlanıp, makam dizisinin orta seslerinde karışık gezinildikten sonra Neva’da yarım karar gösterilmektedir. Daha sonra asma karar perdeleri de gösterilip, Hicaz dörtlüsüyle Rast’ta tam karar edilmektedir (Kaçar, 2012: 285).

Hicaz Hümâyün Makâmı

Durağı Dügâh perdesi olan Hümâyün makâmı çıkıcı-inicidir. Bâzen de çıkıcı olarak kullanılmaktadır. Dizi olarak yerinde Hicaz dörtlüsüne, Nevâ’da Bûselik beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmektedir (Özkan, 1984: 134).

Şekil 17. Hicaz Hümâyün Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 134.

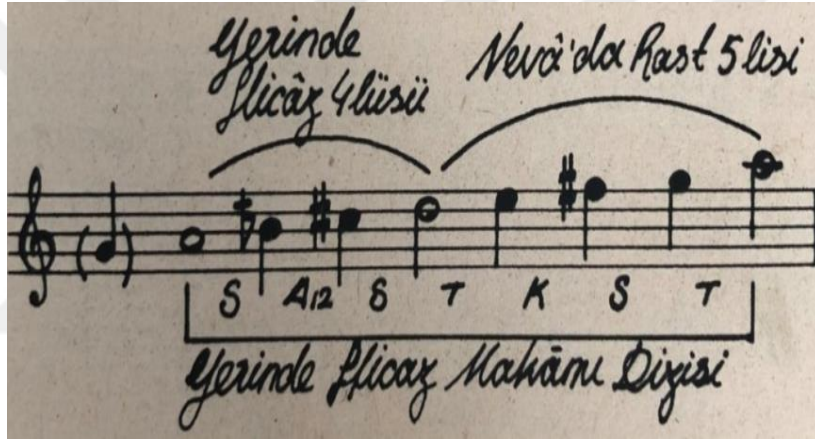
Güçlüsü Nevâ perdesi olup, üzerinde Bûselik çeşnili yarım karar yapılmaktadır. Asma karar perdeleri olarak yerinde Nikriz’li asma karar önem taşımaktadır. Ayrıca

Nim Hicaz ve Dik Kürdî perdelerinde çeşnisiz kalışlar yapılmaktadır. Aynı zamanda bütün Hicaz çeşitleri kendi seyirleri esnâsında birbirlerine geçki yapabilmektedir. Bu geçkiler, Nevâ'da Rast, Hüseyinî'de Uşşak, ve Hüseyinî'de Hicaz'dır. Donanımına si bakiye bemolü (Dik Kürdî) ve do bakiye diyezi (Nim Hicaz) yazılmaktadır. Yedeni Rast perdesi olan Hümâyûn makâmı, genişleme olarak Muhayyer'de Hicaz'lı ve Yegâh'ta Rast'lı olarak genişlemektedir (Özkan, 1984: 134-135).

Hicaz Makâmı

İnici-çıkıcı, bâzen de çıkıcı olarak kullanılan Hicaz makâmının durağı Dügâh perdesidir. Dizi olarak yerinde Hicaz dörtlüsüne, Nevâ'da Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 140).

Şekil 18. Hicaz Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 140.

Güçlüsü Nevâ perdesidir. Asma karar olarak Hümâyûn'da olduğu gibi yerinde Nikriz'li, Nim Hicaz ve Dik Kürdî perdelerinde de çeşnisiz asma kararlar yapılmaktadır. Ayrıca diğer Hicaz âilelelerine geçki yaparak Nevâ'da Bûselik'li, Hüseyinî'de Uşşak'lı ve Hicaz'lı asma kararlar yapılmaktadır. Donanımına si bakiye bemolü (Dik Kürdî) fa ve do bakiye diyezi (Eviç ve Nim Hicaz) yazılmaktadır. Yedeni Rast perdesidir. Genişleme olarak pest bölgeden genişlediğinde Yegâh'ta Rast beşlisi ve Dügâh'ta Hicaz dörtlüsüyle genişlemektedir. Bu genişleme Yegâh'ta Basit Sûzinâk dizisini oluşturmaktadır. Nâdiren de olsa Yegâh perdesine Nikriz beşlisi ve Hüseyinî Aşîran perdesine Hicaz dörtlüsü ile düşüldüğü de görülmektedir. Ayrıca Muhayyer'de Bûselik'li de genişleyebilmektedir (Özkan, 1984: 140-141).

Uzzâl Makâmı

İnici-çıkıcı, bâzen de çıkıcı olarak kullanılan Uzzâl makâmının durağı Dügâh perdesidir. Dizi olarak yerinde Hicaz beşlisine, Hüseyinî'de Uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 146).

Şekil 19. Uzzâl Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 146.

Güçlüsü Hüseyinî perdesi olup, üzerinde Uşşak'lı yarım karar yapılmaktadır. Yine asma karar olarak Rast'ta Nikriz'li ve Nim Hicaz, Dik Kürdî perdelerinde de çeşnisiz kalışlar yapılmaktadır. Diğer Hicaz çeşitlerine de geçkiler yapılır ve onların güçlüleri Uzzâl makâmı için asma karar perdeleri sayılmaktadır. Bu asma kararlar, Nevâ'da Bûselik, Nevâ'da Rast ve Hüseyinî'de Hicaz'dır. Yedeni Rast perdesi olan Hümâyûn makâmının donanımına si bakiye bemolü (Dik Kürdî), fa ve do bakiye diyezi (Eviç ve Nim Hicaz) yazılmaktadır. Genişleme olarak Muhayyer'de Bûselik'li ve Muhayyer'de Hicaz'lı olarak genişlemektedir (Özkan, 1984: 146-147).

Zirgüle'li Hicaz Makâmı

Durağı Dügâh perdesidir. Seyri inici-çıkıcı olarak kullanılmaktadır. Dizi olarak yerinde Hicaz beşlisine, Hüseyinî'de Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 151).

Şekil 20. Zirgüleli Hicaz Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 151.

Güçlüsü Hüseyinî perdesidir. Asma karar olarak Rast'ta Nikriz'li, Nim Hicaz ve Dik Kürdî perdelerinde çeşnisiz asma kalırlar yapılmaktadır. Ayrıca Nevâ'da Nikriz çeşnili asma karar da yapılmaktadır. Bunlar dışında diğér Hicaz âilesi makamlarına da geçilerek Nevâ'da Bûselik'li, Nevâ'da Rast'lı ve Hüseyinî'de Uşşak'lı asma kararlar yapılabilmektedir. Zirgüle'li Hicaz makâmı kendi yerinde çok az kullanılmaktadır. Buna karşılık şed'leri olan Şedaraban, Sûz-i Dil, Evcârâ ve Zirgüle'li Sûzinâk makâmları daha çok kullanılmaktadır. Yedeni sol bakiye diyezi (Nim Zirgüle) olup, donanımına si bakiye bemolü (Dik Kürdî), do bakiye diyezi (Nim Hicaz), fa koma diyezi (Dik Acem) ve sol bakiye diyezi (Nim Şehnâz) yazılmaktadır. Fa ve si diyezler bâzı eserlerde gösterilmemektedir. Genişleme olarak Muhayyer'de Hicaz'lı, Muhayyer'de Bûselik'li ve Hüseyinî Aşîran'da Hicaz'lı olarak genişlemektedir (Özkan, 1984: 151-152).

Şedaraban Makâmı

Durağı Yegâh perdesi olan Şedaraban makâmı, inici bir özellik taşımaktadır. Dizi olarak Zirgüle'li Hicaz makâmı dizisinin Yegâh perdesi üzerindeki inici şeddidir. Yegâh'taki Hicaz beşlisine, Dügâh üzerinde bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Salgar, 2021: 151).

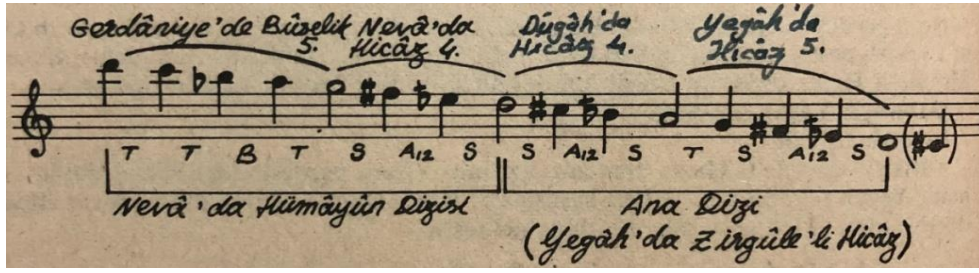
Şekil 21. Şedaraban Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 255.

Makâm inici özellikte olduğu için, tizden genişlemiş bir bölgeye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bölge, tüm diziyi tiz durağa genişleterek elde edilmektedir. Simetrik genişleme az kullanılmış olup, tiz durakta Hümâyün ya da Acem'li Uzzâl dizisi şeklinde genişlemektedir. Genellikle Hümâyün şeklindeki genişleme tercih edilmektedir (Salgar, 2021: 151).

Şekil 22. Şedaraban Makâmı Dizisi Devâmı.



Kaynak: Özkan, 1984: 256.

Güçlüsü Nevâ perdesi olan makâm, tiz durak üzerinde Hümâyûn'lu olarak genişlemesi sebebiyle Muhayyer perdesi önemini yitirip, Gerdâniye perdesi değer kazanmaktadır. Böylelikle Gerdâniye üzerinde Bûselik'li asma karar yapılmaktadır. Aynı zamanda Dügâh'ta Hicaz'lı, özellikle bu kalış netîcesinde Rast üzerinde Nikriz'li asma kararlar görülmektedir. Makâmın diğer özelliği ise seyir sırasında ve karâra giderken Hümâyûn'laşmasıdır. Böylece Çargâh ve Kürdî perdeleri devreye girerek Rast'ta bir Bûselik beşlisi meydana getirir. Bu şekil aynı zamanda bir asma kalışla Nihâvend makâmına bir geçki yapmaktadır. Yedeni do bakiye diyezi (Kaba Nim Hicaz) olup, donanımını si ve mi bakiye bemolü (Dik Kürdî, Hisar), fa ve do bakiye diyezi (Eviç, Nim Hicaz) oluşturmaktadır (Salgar, 2021: 151-152).

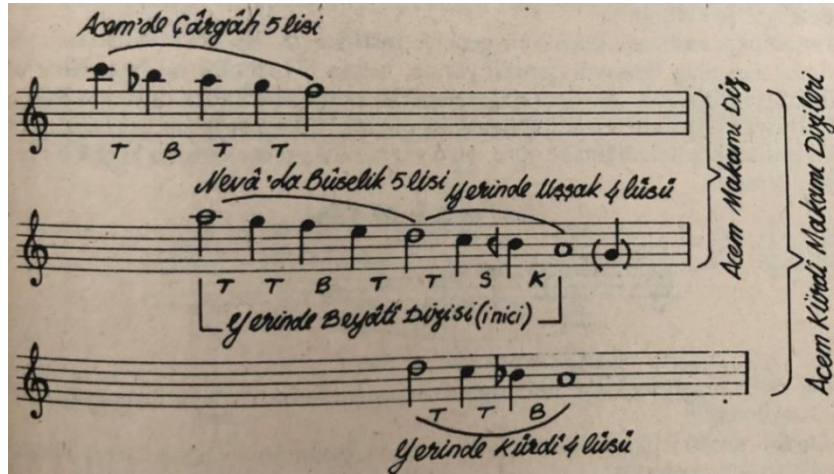
Tâhir Bûselik Makâmı

Tâhir Bûselik makâmı, III. Sultan Selim Han devrinde tertiplenmiş makamdır. Fakat tertipleveni bilinmemektedir. İnici bir seyir özelliği taşıyan bu makamın güçlüsü Nevâ perdesidir. Muhayyer perdesi tiz durağıdır ve buradan başlamaktadır. Tâhir makâmının seyri tamamlandıktan sonra Bûselik makâmına geçilerek Dügâh perdesinde karar etmektedir. Günümüz bestekârları bu makâma pek rağbet göstermemektedirler. Bu sebeple az kullanılan bir makamdır. Makâmı en çok kullanan bestekârlarımızdan örnek verecek olursak Kemânî Rızâ Efendi, Küçük Mehmed Ağa ve Hacı Fâik Bey'dir. Şarkı formunda da kullanılmış olsa da, bu makam âdeta unutulmaya yüz tutmaktadır (Kutluğ, 2000: 484).

Acem Kürdî Makâmı

İnici bir makam olan Acem Kürdî'nin durağı Dügâh perdesidir. Dizi olarak Acem perdesinde bir Çargâh beşlisine, yerinde Bayâtî dizisinin ve yine yerinde Bir Kürdî dörtlü ya da beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır. Makam, yerinde Kürdî çeşnisiyle karar etmektedir (Özkan, 1984: 319).

Şekil 23. Acem Kürdî Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 319.

Ancak genellikle küçük formlara sâhip olan eserlerde Bayâtî dizisi tamamlanmamaktadır. Uşşak dörtlüsü kullanılmadan yerinde Kürdî çeşnisine geçilmektedir. Böylelikle Acem Kürdî dizisi, Acem'deki Çargâh beşlisine, yerinde Kürdî dizisinin eklenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Acem Kürdî makâmı genelde bu şekilde kullanılmaktadır (Özkan, 1984: 320).

Şekil 24. Acem Kürdî Makâmı Dizisi Devâmı (İkinci Çeşit).



Kaynak: Özkan, 1984: 320.

Güçlüsü 1. derece Acem perdesidir ve üzerinde Çargâh çeşnili yarım karar yapılmaktadır. 2. derece ise Nevâ perdesi olup burada ise Bûselik çeşnili asma karar yapılmaktadır. Ayrıca Kürdî perdesinde de çeşnisiz kalışlar kullanılabilir. Bâzı eserlerde makâmın esas sesi olarak kabul edilen Hüseyinî perdesi yerine Nim Hisar perdesinin tercih edildiği görülmektedir. Böylelikle Rast perdesine kadar düşülür, Rast'ta Bûselik dizisinden 6 ses kullanılmış olur. Rast'ta Bûselik dizisine Nihâvend makâmı denildiğine göre, bu 6 ses Nihâvend'e küçük bir geçki olup kısa sürmektedir. Eğer önce Acem makâmı tamamlanıyorsa, Bayâtî'nin asma kararları da gösterilmelidir.

Yedeni Rast perdesi olan Acem Kürdî'nin donanımına si küçük mücennep bemolü (Kürdî) yazılmaktadır. Yapı îtibârıyla geniş bir seyire sâhip olan Acem Kürdî, ayrıca genişletilmemektedir (Özkan, 1984: 320).

Uşşak Makâmı

Durağı Dügâh perdesi olan Uşşak makâmı, çıkıcı bir özelliğe sâhiptir. Dizi olarak yerinde Uşşak dörtlüsüne, Nevâ'da Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 120).

Şekil 25. Uşşak Makâmı Dizisi



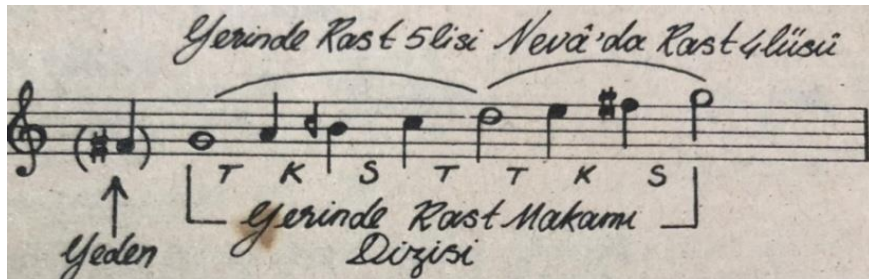
Kaynak: Özkan, 1984: 120.

Güçlüsü Nevâ perdesidir ve üzerinde Bûselik çeşnili yarım karar yapılmaktadır. Bu makâmın karakteristik asma karar perdesi Segâh perdesi olup, Bu perdede Segâh ve Ferahnâk çeşnili asma kalışlar yapılmaktadır. Ayrıca Rast'ta Rast'lı asma kalışlar da yapılmaktadır. Yedeni Rast perdesi olan Uşşak makâmının donanımına si koma bemolü (Segâh) yazılmaktadır. Bu makâmın si sesi özellikle inici nağmelerde 1-2 koma daha pest basılmaktadır. Bu durum makâmın kendine has özelliğidir. Genişleme olarak ağır başlı bir yapıya sâhip olan Uşşak makâmı, Yegâh'ta Rast ile genişlemektedir (Özkan, 1984: 120-121).

Rast Makâmı

Durağı Rast perdesi olup, çıkıcı bir özellik taşımaktadır. Dizi olarak yerinde Rast beşlisine, Nevâ'da Rast dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 115).

Şekil 26. Rast Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 115.

Bu dizide bâzen inici nağmelerde Eviç yerine Acem perdesi alınmaktadır. Böylece Nevâ'daki Rast çeşnisi, Bûselik çeşnisine dönüşmektedir. Buna da Acemli Rast dizisi denilmektedir (Özkan, 1984: 115).

Şekil 27. Rast Makâmı Dizisi Devâmı (Acemli Rast)



Kaynak: Özkan, 1984: 115.

Güçlüsü Nevâ perdesi olan Rast makâmında, Dügâh'ta Uşşak çeşnili asma karar yapılmaktadır. Segâh'ta bir Ferahnâk beşlisi veyâ Segâh'a Acem perdesiyle iniliyorsa, eksik Ferahnâk beşlisiyle de asma karar yapılabilir. İstenirse Dik Hisar perdesi kullanılarak Segâh'ta Segâh çeşnisiyle kalış yapılabilir. Segâh'ta Segâh üçlüsü ile de kalış görülebilmektedir. Aynı zamanda Yegâh'ta Rast çeşnisiyle ve Hüseyinî Aşîran'da Uşşak'lı kalışlar yapılabilir. Yedeni Irak perdesi olan Rast makâmının donanımına si koma bemolü (Segâh), fa bakiye diyezi (Eviç) yazılmaktadır. Ağır başlı özellik taşıyan makam, pest bölgede Yegâh'ta Rast'lı olarak genişlemektedir. Tiz bölgeden genişletilmemiş olan makam, seyrek de olsa Gerdâniye'de Rast'lı olarak genişleyebilmektedir (Özkan, 1984: 115-116).

Nişâburek Makâmı

Durağı Dügâh perdesi olan Nişâburek makâmı, inici-çıkıcıdır. Dizi olarak Dügâh perdesindeki Acem'li Rast makâmı dizisiyle, yerinde Nişâbur ve Hüseyinî perdesindeki Rast dörtlülerinin birleşmesiyle oluşmaktadır (Kaçar, 2012: 224).

Şekil 28. Nişâburek Makâmı Dizisi



Kaynak: Kaçar, 2012: 224.

Güçlüsü Hüseyinî perdesi, yedeni ise Nim Zirgüle perdesidir. Donanımına fa küçük mücennep diyezi (Mâhur), do bakiye diyezi (Nim Hicaz) yazılmaktadır. Genişleme olarak Hüseyinî Aşîran'da Rast dörtlüsü ile genişlemektedir. Nim Hicaz Perdesi asma karar perdesi olarak önem taşımaktadır. Hüseyinî Aşîran'da ise Rast dörtlüsü ile asma karar yapılabilmektedir. Hüseyinî civârından seyrine başlanıp, makâmı oluşturan dizi seslerinde karışık gezinildikten sonra Hüseyinî'de bir yarım karar gösterilmektedir. Nim Hicaz perdesindeki asma kalışlar önemli olup, makâmın yapısında bulunan diğer asma kalışlar da yapıldıktan sonra Dügâh'ta yedenli tam karar edilmektedir (Kaçar, 2012: 224).

Acem Aşîran Makâmı

Durağı Acem Aşîran perdesi olup, inici bir makamdır. Dizi olarak Acem Aşîran perdesinde bir Çargâh beşlisine, Çargâh perdesinde bir Çargâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 203).

Şekil 29. Acem Aşîran Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 203.

Şekil 30. Acem Aşîran Makâmı Dizisi Devâmı



Kaynak: Özkan, 1984: 203.

Birinci derece güçlüsü Acem perdesidir. Üzerinde Çargâh çeşnili yarım karar yapılmaktadır. İkinci derece güçlüsü ise Çargâh perdesidir. Burada da Çargâh çeşnili asma karar yapılmaktadır. Yeden olarak Bûselik perdesi de kullanılabilmektedir. Nevâ perdesi de Bûselik'li bir asma karar perdesi olarak görülmektedir. Burada yeden olarak Nim Hicaz perdesi kullanılabilmektedir. Ayrıca Dügâh'ta Kürdî'li asma karar yapıлып, yeden olarak Nim Zirgüle perdesi kullanılabilmektedir. Bunlardan ziyâde Kaba Çargâh

perdesine Çargâh çeşnisi ile düşülebilmektedir. Acem Aşîran makâmının yedeni Hüseyinî Aşîran perdesidir. Donanımına ise si küçük mücennep bemolü (Kürdî) yazılmaktadır. Genişlemesi, karar perdesindeki Çargâh beşlisinin simetrik olarak tiz durak üzerine göçürülmesiyle yapılmaktadır (Özkan, 1984: 203-204).

Mâhur Makâmı

İnici bir yapıya sâhip olan Mâhur makâmının durağı Rast perdesidir. Dizi olarak Çargâh makâmı dizisinin Rast perdesine göçürülmüş şeklidir. Rast perdesindeki Çargâh beşlisine, Nevâ perdesinde Çargâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Salgar, 2021: 11).

Şekil 31. Mâhur Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 192.

Makam, incici özellikte olduğu için tiz durak üzerinden genişlemiş bir alana ihtiyaç duyulmaktadır. Bu alan, Rast üzerindeki Çargâh beşlisinin simetrik olarak Gerdâniye üzerine göçürülmesiyle meydana gelmektedir. Bu durum aynı zamanda makamın genişlemesi olarak görülmektedir (Salgar, 2021: 11).

Şekil 32. Mâhur Makâmı Dizisi Devâmı



Kaynak: Özkan, 1984: 192.

Birinci derece güçlüsü Gerdâniye, ikinci derece güçlüsü ise Nevâ perdesidir. Asma karar olarak özellikle incici nağmelerde Mâhur yerine Acem perdesi kullanılmaktadır. Bu durumun neticesinde de Nevâ'da Bûselik'li, Çargâh'ta da Çargâh'lı asma kararlar yapılmaktadır. Ayrıca Hüseyinî üzerinde Bûselik'li asma karar da görülmektedir. Makâmın bu şekilde kullanılmasının yanı sıra birçok eserde incici Rast

makâmının, Mâhur makâmının bünyesine girdiği görülmektedir. Az da olsa inici Hüseyinî ve inici Bayâtî makamları da Mâhur'un seyrinde kullanıldığı bilinmektedir. Bu makamlar da Mâhur makamının seyri içerisinde görülmektedir. Yedeni fa küçük mücennep diyezi (Geveşt) perdesidir. Donanımını ise fa küçük mücennep diyezi (Mâhur) oluşturmaktadır. Genişleme olarak tiz bölgeden Gerdâniye'de Çargâh'lı genişlemektedir. Pest bölgeden de karar sırasında Hüseyinîâşîran perdesine kadar inebilmektedir (Salgar, 2021: 111-112).

Nühüft Makâmı

Durağı Hüseyinîâşîran perdesi olan Nühüft makâmı, yerinde Nevâ makâmı dizisine, Yegâh perdesi üzerinde bir Rast makâmı dizisinden oluşan Yegâh makâmına, Hüseyinîâşîran perdesinde Uşşak dörtlüsü ilâvesiyle meydana gelmektedir. Nevâ perdesi civârından Nevâ makâmı ile seyre başlanıp, Rast beşlisi ile Nevâ' da yarım karar yapılmaktadır. Daha sonra Uşşak dörtlüsüyle Dügâh'a inilerek Nevâ makâmı bitirilmektedir. Yegâh'taki Rast dizisine geçilerek, Rast beşlisi ile Yegâh makâmının gösterilmesinin ardından Uşşak dörtlüsüyle Hüseyinîâşîran perdesinde tam karar edilmektedir (Mantı, 2011: 189).

Nevâ Bûselik Makâmı

III. Sultan Selim Han tarafından terkîb edildiği söylenmektedir. Fakat kaynaklarda Nevâ Bûselik makâmında Gâzi Giray Han'ın Darbeyn usûlünde bir Peşrevi bulunduğuna göre, makâmın çok daha öncelerde bilindiği anlaşılmaktadır. Küçük Mehmed Ağa ve Dede bu makamdan eserler bestelemişlerdir. Ayrıca Abdullah Ağa ve Zekâi Dede Efendi'nin de birer fasılları bulunmaktadır (Kutluğ, 2000: 479).

Nevâ Bûselik makâmı, Nevâ makâmı gibi icrâ edildikten sonra ya Hüseyinî perdesi gösterilmektedir ya da Çargâh perdesinde asma karar verilmektedir. Sonrasında Bûselik dizisine geçiş yapılarak Dügâh perdesinde karâr edilmektedir. Nevâ Bûselik makâmı günümüzde terk edilmiş makamlar arasında yer almaktadır (Kutluğ, 2000: 479-480).

Eviç Makâmı

İnici bir yapıya sâhip olan makâmın durağı Irak perdesidir. Dizi olarak yerinde Uşşak makâmı dizisine, Irak perdesindeki Segâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır. Makam, inici bir özellik taşıdığı için tizden genişlemiş bir bölgeye ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bölge, Irak'taki Segâh dörtlüsünün simetrik olarak tiz durak Eviç

perdesine göçürülmesiyle oluşmaktadır. Makam, Eviç'te Segâh çeşniysiyle (Eksik Segâh beşlisi) kalırken Acem perdesi yeden olarak kullanılmaktadır. Bu perdeyle inildiğinde Nim Hicaz'da Hicaz dörtlüsü ortaya çıkmaktadır. Bu çeşni de Eviç makâmı içerisinde sıkça kullanılmaktadır (Salgar, 2021: 181).

Şekil 33. Eviç Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 450.

Birinci mertebe güçlüsü Eviç, ikinci mertebe güçlüsü Dügâh perdesidir. Asma karar olarak Eviç'te Segâh'lı yarım karar dışında, Nim Hicaz'da Hicaz'lı kalış, Uşşak makâmına geçildiğinde Nevâ'da Bûselik'li, Segâh'ta Segâh'lı, Dügâh'ta Uşşak'lı ve Rast'ta da Rast'lı asma kararlar yapılabilmektedir. Makâmın yedeni Acem Aşîran perdesi olup, donanımını ise si koma bemolü (Segâh) ve fa bakiye diyezi (Eviç) oluşturmaktadır. Tiz bölgedeki genişlemesi yukarıda belirtilmektedir (Salgar, 2021: 182).

Müstear Makâmı

Durağı Segâh perdesi olan Müstear makâmı, çıkıcı bir özelliğe sâhiptir. Dizi olarak Segâh makâmına zaman zaman bir tam ya da eksik Müstear beşlisinin katılmasıyla oluşmaktadır (Özkan, 1984: 285).

Şekil 34. Müstear Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 285.

Her bakımdan Segâh makâmına benzese de, Segâh makâmı kadar serbest olmamaktadır. Burada Müstear beşlisinin eklenmesi Segâh makâmındaki tiz bölgenin kullanılmasını önler ve makam çok fazla tiz tarafta dolaşmaz. Seyir, Segâh ve Müstear beşlilerinin birbirine geçmesi durumunda devâm etmektedir. Bu durum, makâmın özelliklerindendir. Segâh dizilerinin bir kısmının kullanılmasına rağmen Müstear makâmı kısır bir makam olarak görülmektedir. Makâm'ın diğer özellikleri ise Segâh makâmının özellikleri gibidir (Özkan, 1984: 285).

Hûzî Makâmı

Durağı Dügâh perdesi olan Hûzî makamının, Çargâh beşlisi geçkili olan Uşşak makâmından ibâret olduğu bilinmektedir. Rast-Uşşak karışımı olan ilk seyirlerde Rast makâmına fazla değinilmeyip ağırlığın Uşşak makâmında olduğu bilinmektedir. Güçlü perdesi Nevâ üzerinde sıkça asma kararlar verilip, Çargâh perdesinde vurgulamalar yapılmaktadır. Uşşak çeşnisi makamda etkin bir rol alıp, kısaca Rast'a doğru yapılan seyirler makâmın seyrini etkilememektedir. Aynı zamanda Nevâ, Çargâh ve Rast perdelerinin birer asma karar perdeleri olduğu bilinmektedir. Uşşak makâmında olduğu gibi Yegâh'a kadar genişleme gösterilmeyip, tiz bölgede Rast açılarak Muhayyer seyri içerisinde genişlemeler yapılmaktadır. Ardından Uşşak makâmında dolaşılıp, Dügâh'ta tam karar verilmektedir (Mantı, 2011: 101).

Irak Makâmı

Çıkıcı bir seyri olan makâmın durağı Irak perdesidir. Dizi olarak Dügâh perdesindeki Uşşak makâmının bir kısmıyla, Irak perdesindeki Segâh dörtlüsünün birleşimiyle oluşmaktadır (Kaçar, 2012: 180).

Şekil 35. Irak Makâmı Dizisi



Kaynak: Kaçar, 2012: 180.

Güçlüsü Dügâh perdesidir. Donanımına si koma bemolü (Segâh), fa bakiye diyezi (Eviç) yazılmaktadır. Yedeni Acem Aşîran perdesi olup, eserlerde mi bakiye diyeziyle gösterilmektedir. Genişlemesi Kaba Nim Hicaz'da Hicaz dörtlüsüyle yapılmaktadır. Asma karar olarak Kaba Nim Hicaz'da Hicaz dörtlüsü ve Yegâh'ta Rast dörtlüsü kullanılmaktadır. Güçlü perdesi Dügâh ya da Durak perdesi civârından seyre başlanıp, Uşşak dörtlüsü seslerinde gezinildikten sonra Dügâh'ta yarım karar gösterilmektedir. Asma karar perdelerindeki çeşniler de gösterilip, Irak'ta Segâh dörtlüsü ile tam karar verilmektedir. Gerdâniye ve Muhayyer perdelerine çıktığı pek görülmeyip, pest bölgede genişlediği için Uşşak makâmının bir kısmını kullanmaktadır (Kaçar, 2012: 180).

Muhayyer Makâmı

Durağı Dügâh perdesi olan Muhayyer makâmı, inici bir özellik taşımaktadır. Dizisi, yerinde Hüseyinî beşlisine, Hüseyinî'de Uşşak dörtlüsünün katılımı ile oluşmaktadır (Özkan, 1984: 162).

Şekil 36. Muhayyer Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 162.

Makam, iniciliği sebebiyle tiz duraktan seyre başlamaktadır. Bunun için durak üzerindeki Hüseyinî beşlisi simetrik olarak tiz durak Muhayyer perdesine göçürülmektedir. Böylece makâmın genişleme bölümü de oluşmaktadır (Özkan, 1984: 162).

Şekil 37. Muhayyer Makâmı Dizisi Devâmı



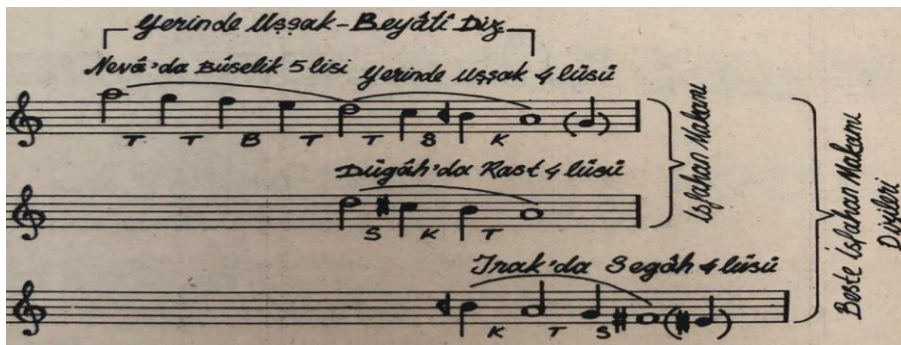
Kaynak: Özkan, 1984: 162.

Genişletilen kısım giriş seyrinde kullanıldığı için tamâmen ana dizi gibi kabul edilmektedir. Makâmın birinci derece güçlüsü Muhayyer perdesi olup, nağmeler tiz Hüseyinî'den inip Muhayyer'de yarım karar gerçekleştirildiğinde çeşni Hüseyinî'dir. Tiz Nevâ'dan inip yine Muhayyer'de yarım karar yapıldığında ise Uşşak'lıdır. İkinci derece güçlüsü ise Hüseyinî perdesi olup, üzerindeki çeşni Uşşak'tır, lâkin tiz Segâh yerine tiz Bûselik'li inilip Hüseyinî perdesinde kalınırsa, buna Hüseyinî'de Hüseyinî denilmektedir. En önemli asma karar perdesi Nevâ olup, üzerinde Rast'lı asma karar yapılmaktadır. Aynı zamanda Çargâh ve Segâh perdeleri de asma karar perdeleri olarak kullanılmaktadır. Çargâh'ta Çargâh'lı, nâdiren Pençgâh'lı, Segâh'ta Segâh, Ferahnâk veyâ eksik Ferahnâk'lı ya da Segâh üçlüsüyle asma kararlar yapılabilmektedir. Yedeni Rast perdesi olan makâmın donanımına si koma bemolü (Segâh) ve fa bakiye diyezi (Eviç) yazılmaktadır. Genişleme olarak Muhayyer'de Hüseyinî beşlisi ile genişlemektedir. Bu makâmın icrâsı sonunda yerinde Bûselik dizi ya da beşlisiyle karar verildiğinde "Muhayyer Bûselik", yerinde Kürdî ile karar verildiğinde ise "Muhayyer Kürdî" makamları meydana gelmektedir (Özkan, 1984: 162-163).

Beste Isfahan Makâmı

Beste Isfahan makâmı, inici-çıkıcı bir özelliğe sâhip olup, Isfahan makâmına Irak üzerinde bir Segâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Kutluğ, 2000: 274).

Şekil 38. Beste Isfahan Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 458.

Makâm, Bayâtî dizisi içerisinde Dügâh gösterip Nevâ'ya geçmektedir ya da doğrudan Dügâh'taki Rast dizisi içinde Dügâh-Nevâ anlayışı içerisinde başlamaktadır. Bu iki seyir klâsik eserlerde görülen bir seyir biçimidir. Lâkin doğrudan Nevâ üzerinden başlayan seyirler de görülmektedir. Bu makamda Isfahan makâmının seyri içerisinde daha fazla bulunduğu görülmeyip, Nişâbur makâmına geçkiler yapıldığı görülmektedir. Makâmın güçlüsü olan Nevâ perdesinde asma kararlar yapılmaktadır. Dügâh'a inilirken Uşşak dörtlüsü içinde Bayâtî çeşnisi gösterilmektedir. Segâh'ta belirli kalıplar yapılarak Segâh perdesi sıkça kullanılmaktadır. Dügâh'ta asma karar yapılarak, Isfahan makâmı tamamlanmaktadır. Buradan tekrar Nevâ açılarak Irak makâmı dizisi içerisinde, Irak'ta karar verilmektedir. Yedeni Acem Aşîran perdesi olan makâmın donanımını si koma bemolü (Segâh) oluşturmaktadır (Kutluğ, 2000: 275).

Karciğar Makâmı

İnici-çıkıcı bir özellikte olan Karciğar makâmının durağı Dügâh perdesidir. Dizi olarak yerinde Uşşak dörtlüsüne, Neva'da Hicaz beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır (Salgar, 2021: 102).

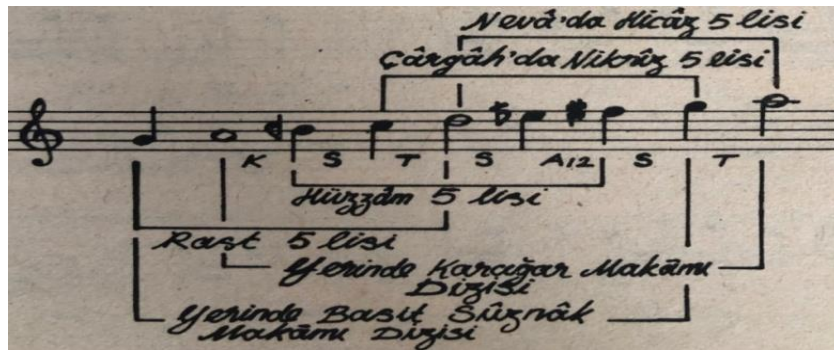
Şekil 39. Karciğar Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 176.

Güçlüsü Nevâ perdesi olan Karciğar makâmında, Çargâh'ta Nikriz'li ve Segâh'ta Hüzzam'lı asma kararlar yapılmaktadır. Rast'ta Rast'lı asma kalıplar da yapılabilmektedir (Salgar, 2021: 102).

Şekil 40. Karciğar Makâmı Dizisi Devâmı



Kaynak: Özkan, 1984: 176.

Yedeni Rast perdesi olup, donanımına si koma bemolü (Segâh), mi bakiye bemolü (Hisar) ve fa bakiye diyezi (Eviç) yazılmaktadır. Genişleme olarak tiz bölgeden simetrik olarak genişleyip, burada Nevâ üzerinde bir Uzzâl dizisi meydana gelmektedir. Yine Muhayyer’de bir Kürdî dörtlüsünün kullanıldığı görülmekte olup, bu da Acem’li Uzzâl dizisini oluşturmaktadır. Ayrıca Nevâ üzerinde bir ortalama Hicaz dizisine de rastlanmaktadır. Bâzı eserlerde karâra gidilirken Hüseyinî ve Acem perdeleri kullanılarak Uşşak-Bayâtî dizisiyle karar verilmektedir (Salgar, 2021: 102-103).

Bûselik Makâmı

Durağı düğâh perdesi olan Bûselik makâmı, çıkıcı olarak bâzen de çıkıcı-inici olarak kullanılmaktadır. Dizi olarak iki şekli bulunmaktadır. Birinci şekli, yerinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî’de Kürdî dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 98).

Şekil 41. Bûselik Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 98.

İkinci şekli ise, yerinde Bûselik beşlisine, Hüseyinî’de Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 98).

Şekil 42. Bûselik Makâmı Dizisi Devâmı



Kaynak: Özkan, 1984: 98.

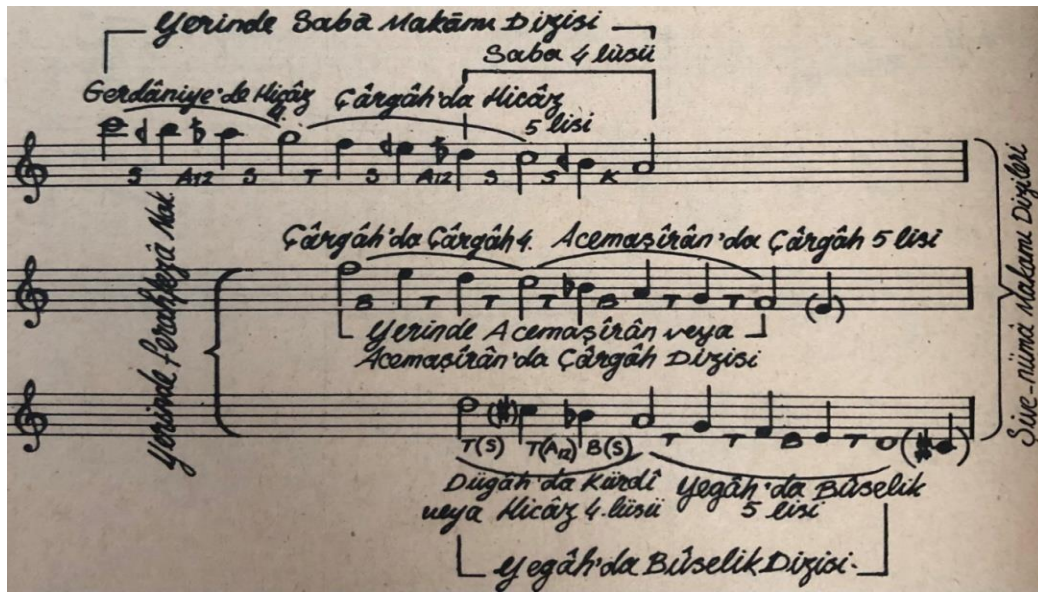
İkinci şekil dizi az kullanılmakta olup, güçlüsü Hüseyinî perdesidir. Bâzı klâsik eserlerde birinci derece güçlü Çargâh, ikinci derece güçlü de Hüseyinî olarak kullanılmaktadır. Asma karar olarak Nevâ’da Hicaz, Çargâh’ta Nikriz’li geçkiler görülebilmektedir. Fakat asıl asma kararlar Hüseyinî’de Kürdî’li ya da Hicaz’lı yapılan yarım kararlardır. Bâzı bestekârların Acem yerine Eviç perdesi kullanarak, Hüseyinî’de

Uşşak'lı bir asma kalış yaptıkları da görülmektedir. Donanımına hiçbir şey yazılmayıp, yedenini Nim Zirgüle perdesi oluşturmaktadır. Genişlemesi, yerinde Bûselik beşlisinin simetrik olarak tiz durağın üst bölgesine göçürülmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 99-100).

Şîvenümâ Makâmı

Durağı Yegâh perdesi olan Şîvenümâ makâmı, inici bir özelliğe sâhiptir. Dizi olarak Sabâ makâmı dizisine, Ferahfezâ makâmı dizilerinin eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 1984: 542).

Şekil 43. Şîvenümâ Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 542.

Güçlüsü Çargâh perdesidir. Asma karar olarak Sabâ ve Ferahfezâ makamlarının asma kararları geçerli görülmektedir. Segâh ve Rast perdeleri kullanılmaktadır. Çargâh'ta Çargâh'lı, Dügâh'ta Kürdî ve Hicaz'lı, Rast'ta Bûselik'li, Acem Aşîrân'da Çargâh'lı ve Hüseyinî Aşîrân'da ise Kürdî'li asma kararlar yapılabilmektedir. Sabâ ve benzerî makamlarda olduğu gibi Hicaz ve Şehnâz perdelerine biraz dikçe basılmaktadır. Yedeni Kaba Nim Hicaz perdesi olan Şîvenümâ makâmının donanımına si koma bemolü (Segâh) ve re bakiye bemolü (Hicaz) yazılmaktadır. Genişleme olarak yapı itibâriyle ayrıca genişlememektedir (Özkan, 1984: 542-543).

Pençgâh Makâmı

Durağı Rast perdesi olan Pençgâh makâmı, dizi olarak Dügâh perdesinde Bayâtî makâmı, Dügâh perdesinde Nevâ makâmı dizisi, yerinde Rast beşlisi ve Rast perdesinde Pençgâh beşlisi, yerinde Rast ya da Acem'li Rast dizisinin birleşimiyle meydana

gelmektedir. Seyrine, Bayâtî makâmıyla ya da Rast dörtlüsüyle güçlü Nevâ perdesinden başlamaktadır. Bu dizilerde karışık dolaşıldıktan sonra güçlü olan Nevâ perdesinde Bûselik beşlisiyle yarım karar yapıp, Pençgâh beşlisine geçilmektedir. Devâmında Nevâ makâmı gösterilip, ardından da Nevâ perdesinde Rast ve Bûselik dörtlüsüyle yarım karar yapılarak Rast dizisiyle Rast'ta tam karar edilmektedir (Mantı, 2011: 199).

Nihâvend-i Kebîr Makâmı

Nihâvend-i Kebîr, iki ayrı perdede kurulu iki Nihâvend makâmının birleşmesiyle oluşmaktadır (Nevâ üzerinde kurulu Nihâvend makâmı + Rast üzerinde kurulu Nihâvend makâmı) (Kutluğ, 2000: 307).

Şekil 44. Nihâvend-i Kebîr Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 411.

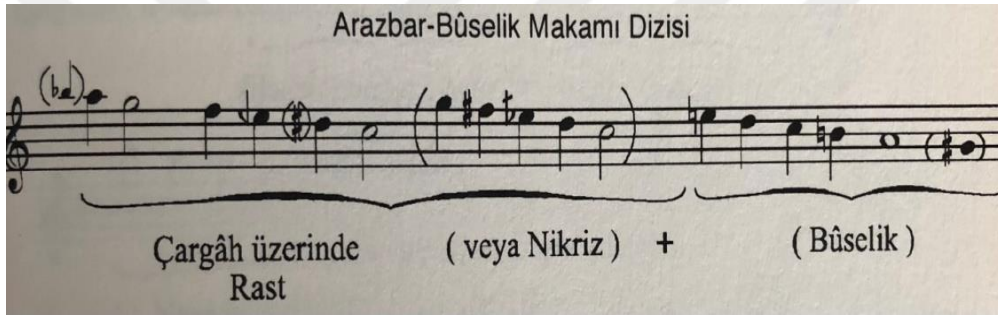
İnici-Çıkıcı seyir özelliğine sâhip olan makam, genellikle güçlü olan Nevâ perdesinden seyrine başlamaktadır. Seyre başlarken, Nim Hicaz perdesi açıldığı gibi, Rast ve Nevâ beşlisi atlanarak başlamış seyirler de görülmektedir. Nevâ'daki Bûselik beşlisi sesleriyle ilk dolaşımlar gerçekleştirilmektedir. Bu seyirler kısa tutulmayıp, makâmın ağırlığı bu seyirlerle gösterilmektedir. Nevâ perdesi en çok asma kalış verilen perde niteliğinde olup, bu kalışlarda yeden olarak Nim Hicaz perdesi kullanılmaktadır. Nevâ üzerindeki Nihâvend seyirlerin ardından, çoğunlukla Çargâh açılıp, Nim Hisar perdesine geçilmektedir. Rast'a inerken Nihâvend'te olduğu gibi, Kürdî perdesi asma kalış olarak pek tercih edilmemektedir. Nevâ ve Rast beşlisi içerisinde fazla gezinilmeyip, Rast'ta karâr edilmektedir. Pest bölgede genişleme göstermeyen makâmın, çoğu zaman Irak perdesini yeden olarak almadan kararlar verdiği görülmektedir. Muhayyer'de Kürdî ya da Uşşak dörtlüsü ile genişlemeler dışında bâzı

bestekârlar meyanda Gerdâniye açarak, Çargâh'ta Hicaz geçkisi ve Nevâ'da Sabâ geçkisi kullanmıştır. Makâmın donanımını ise Kürdî perdesi oluşturmaktadır (Kutluğ, 2000: 307-308).

Arazbar Bûselik Makâmı

Türk mûsikisinde bir birleşik makam olan Arazbar Bûselik, III. Selim tarafından terkîb edilmiş bir makam olarak bilinmektedir. Dizi olarak Arazbar makâmı seyrine Bûselik dörtlü ya da beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmektedir. Makâmın güçlülere Gergâniye, Dik Hisar ve Çargâh perdeleri olup, durağı ise Dügâh perdesidir. Genellikle Dik Hisar'da Segâh makâmı, Çargâh'ta Nikriz makâmı çeşniysiyle karar vermektedir. Seyri inici olup, donanımına hiçbir ârıza yazılmamaktadır (Tanrıkorur, 2003: 163).

Şekil 45. Arazbar Bûselik Makâmı Dizisi



Kaynak: Tanrıkorur, 2003: 163.

Mâhur Bûselik Makâmı

Durağı Dügâh perdesi olan Mâhur Bûselik Makâmı, dizi olarak Mâhur makâmına, Bûselik beşlisi ya da Bûselik makâmının eklenmesinden meydana gelmektedir. Genelde Gerdâniye civârından seyre başlanıp, Mâhur makâmı dolaşılıp, birinci mertebe güçlüsü olan Gerdâniye'de bir yarım karar yapılmaktadır. Ardından ikinci mertebe güçlüsü olan Nevâ'da Çargâh dörtlüsüyle yarım karar yapılarak, Çargâh beşlisiyle inilip Mâhur makâmı tamamlanmaktadır. Devâmında Bûselik makâmı gösterilerek, Bûselik beşlisiyle yedenli olarak Dügâh'ta tam karar verilmektedir (Mantı, 2011: 125).

Sabâ Bûselik Makâmı

İsmâil Dede Efendi tarafından terkîb edilen Sabâ Bûselik makâmı, dizi olarak Sabâ makâmının karar bölgesine, Bûselik dizisinin eklenmesiyle oluşmaktadır. Sabâ makâmı gibi çıkıcı bir özellik taşıyıp, Sabâ seyri yapılmaktadır. Çargâh ya da Dügâh'ta gerçekleştirilen asma karar sonrasında Bûselik dizisine geçilip, Dügâh'ta karar

edilmektedir. Asma karar perdeleri Sabâ makâmındaki gibidir. Pest bölgede bir genişleme göstermeyen makam, tiz bölgede ise bestekârın arzuna göre farklı makamlara geçkiler yapılarak genişletilebilmektedir. Unutulan makamlar arasına giren Sabâ Bûseli’gi en çok işleyen İsmâil Dede Efendi’dir. Bu makamdan bir de Âyîn-i şerîfi bulunmaktadır (Kutluğ, 2000: 478).

Hüzzam Makâmı

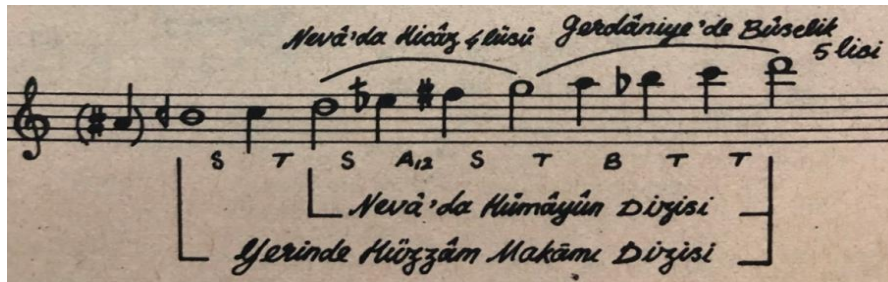
Durağı Segâh perdesi olan Hüzzam makâmı, inici-çıkıcı olarak kullanılmaktadır. Dizi olarak yerinde Hüzzam beşlisine, Eviç’te Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır. Az kullanılmakta olan bu diziye, Nevâ’da bir Hümâyûn dizisinin katılarak makâmı oluşturduğu görülmektedir. Böylece Gerdâniye üzerinde bir Bûselik beşlisi meydana gelmektedir. Nevâ üzerindeki bu dizi zaman zaman “Ortalama Hicaz Dizisi” olarak da kullanılmaktadır. Karakteristik bakımdan Hisar perdesi asıl değerinden 1 koma kadar dikçe basılmaktadır (Salgar, 2021: 159).

Şekil 46. Hüzzam Makâmı Dizisi



Kaynak: Özkan, 1984: 288.

Şekil 47. Hüzzam Makâmı Dizisi Devâmı



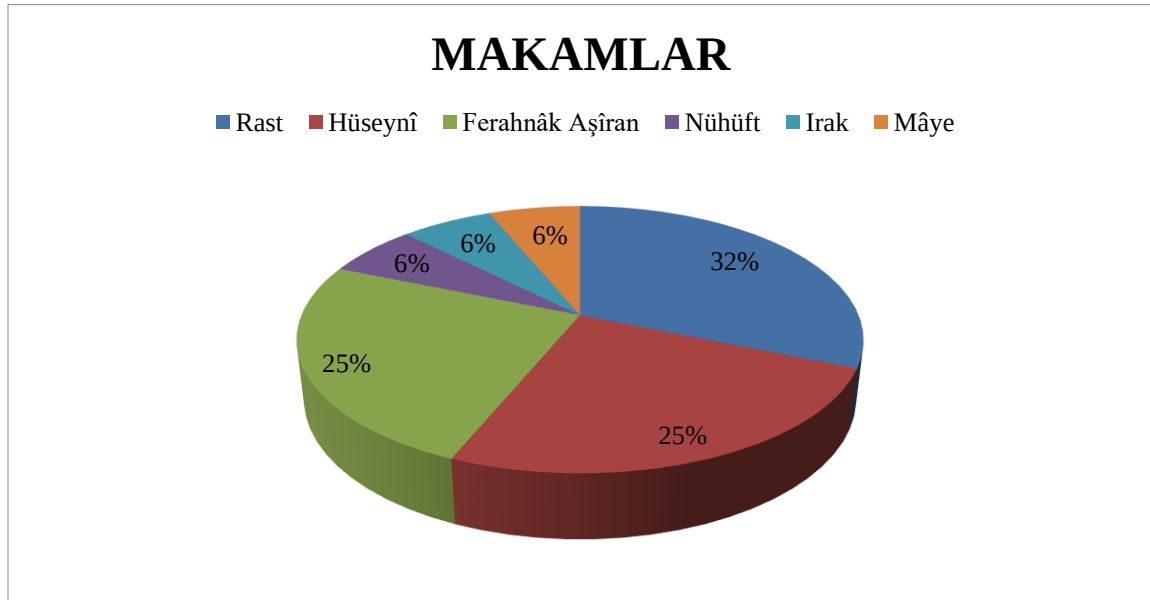
Kaynak: Özkan, 1984: 288.

Güçlüsü Nevâ perdesi olan Hüzzam makâmında, Gerdâniye’de Bûselik’li, Eviç’te Hicaz’lı, Çargâh’ta Nikriz’li, Rast’ta Rast’lı (Basit Sûzinâk) ve Dügâh’ta Uşşak’lı (Karcıgar) asma kararlar yapmaktadır. Yedeni Kürdî perdesi olup, donanımına si koma bemolü (Segâh), mi bakiye bemolü (Hisar) ve fa bakiye diyezi (Eviç)

yazılmaktadır. Genişleme olarak yukarıda anlatıldığı şekilde, tiz bölgeden gerekli şekilde genişlemektedir (Salgar, 2021: 159-160).

Birinci alt probleme ilişkin bulgular incelendiğinde, Cüneyd Kosal'ın ilâhilerinde kullanmış olduğu toplam 40 makam içerisinde en çok, Rast, Hüseyinî ve arkadaşı neyzen Doğan Ergin'in tertib ettiği Ferahnâk Aşîran, en az Nühüft, Irak ve Mâye makamlarını kullandığı görülmektedir. Arkadaşı Ergin'e katkıda bulunmak amacıyla Ferahnâk Aşîran makâmını tercih ettiği düşünülmektedir. Cüneyd Kosal'ın, ilâhilerinde en çok ve en az kullandığı makamlara örnek eserler Ek 1, Ek 2, Ek 3 ve Ek 4'te verilmiştir.

Şekil 48. Cüneyd Kosal'ın İlâhilerinde En Çok Ve En Az Kullandığı Makamlar



Kaynak: Tezeren, 2007: 74-233.

5.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın ikinci alt problemini oluşturan “Cüneyd Kosal'ın ilâhilerinde kullandığı usûller nelerdir?” sorusuna ilişkin bulgular aşağıda belirtilmiştir.

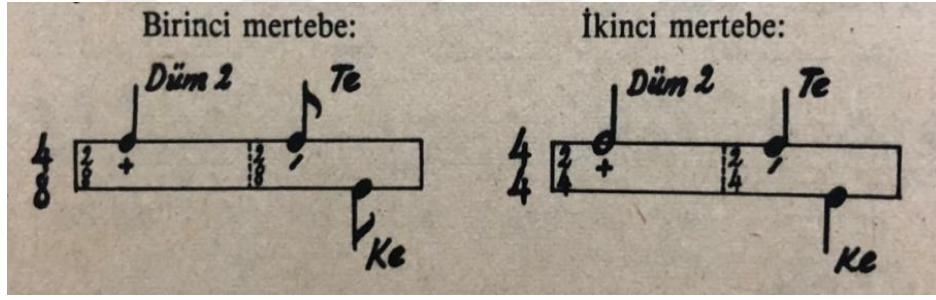
- Sofyan usûlü.
- Düyek usûlü.
- Devr-i Revân usûlü.
- Curcuna usûlü.
- Devr-i Hindî usûlü.
- Nim Evsat usûlü.

- Aksak usûlü.
- Devr-i Kebîr usûlü.
- Yürük Semâi usûlü.
- Nim Sofyan usûlü.

Sofyan Usûlü

2 tâne 2 zamânın (2+2=4), başka bir deyişle 2 Nim Sofyan usûlünün birleşmesinden meydana gelen Sofyan usûlü 4 zamanlıdır. 4/8'lik ve 4/4'lük iki mertebeye sâhip olup, genellikle 4/4'lük mertebesi daha çok kullanılmaktadır. Peşrevlerde, İlâhîlerde, Şarkılarda, Türkülerde, Oyun havalarında kısaca her formda kullanılmaktadır. 1. darbı kuvvetli, 2. darbı yarı kuvvetli, 3. darbı ise zayıftır (Özkan, 1984: 573).

Şekil 49. Sofyan Usûlü Şeması

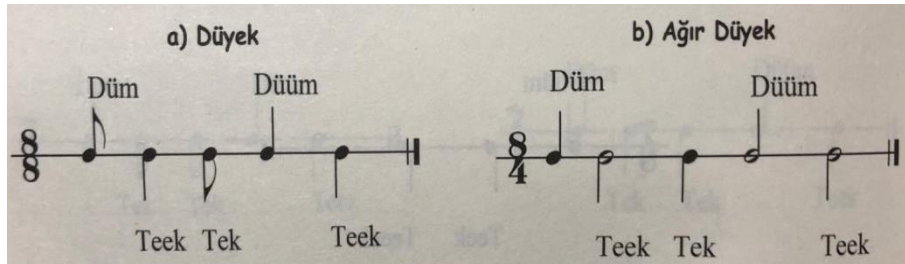


Kaynak: Özkan, 1984: 573.

Düyek Usûlü

8 zamanlı, 5 darplı olan Düyek usûlünün 8/8'lik ve 8/4'lük mertebeleri bulunmaktadır. 8/4'lük mertebesine “Ağır Düyek” denir ve Peşrev, Beste, Şarkı, İlâhî gibi formlarda kullanılmaktadır. 8/8'lik mertebesi ise usûl zorunluluğu bulunmayan bütün formlarda kullanılabilmektedir (Kaçar, 2012: 32).

Şekil 50. Düyek Usûlü Şeması

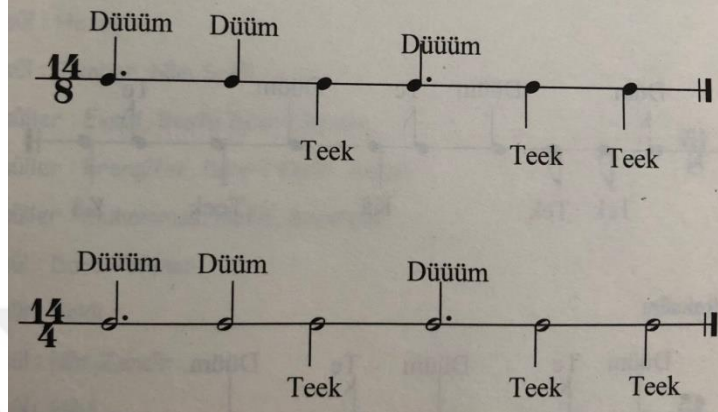


Kaynak: Kaçar, 2012: 32.

Devr-i Revân Usûlü

14 zamanlı, 6 darplı olan Devr-i Revân Usûlünün 14/8'lik ve 14/4'lük mertebeleri bulunmaktadır. Peşrevlerde, Bestelerde, Şarkılarda, İlâhîlerde ve Mevlevî Âyinlerinin birinci selâmlarında kullanılmaktadır (Kaçar, 2012: 47).

Şekil 51. Devr-i Revân Usûlü Şeması

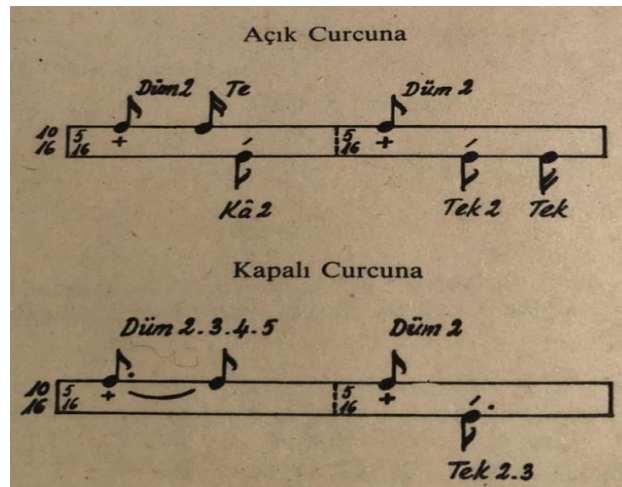


Kaynak: Kaçar, 2012: 47.

Curcuna Usûlü

10 zamanlı usûl olan Curcuna, iki tâne 5 zamandan (5+5=10), başka bir deyişle iki Türk Aksağı usûlünden meydana gelmektedir. 10/16'lık mertebesi bulunmaktadır. Şarkılarda, Türkülerde, İlâhîlerde, Oyun Havalarında ve Saz Semâîlerinin dördüncü hânelerinde kullanılmaktadır. 10/16'lık mertebede ölçülmesi doğru olsa da nağmelerin kalabalıklığına göre 10/8'lik mertebede de ölçülmektedir. Bir açık bir de kapalı vuruluşu vardır. Kapalı vuruluşu yürük bir usûl olduğu için kullanılmaktadır (Özkan, 1984: 612).

Şekil 52. Curcuna Usûlü Şeması

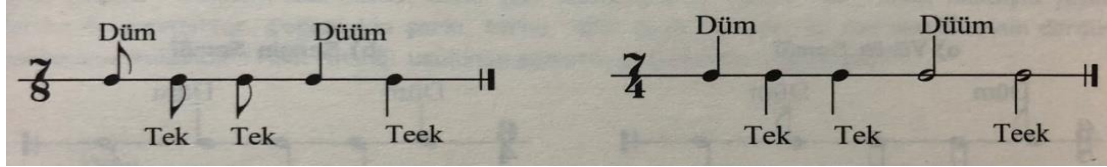


Kaynak: Özkan, 1984: 612.

Devr-i Hindî Usûlü

7 zamanlı, 5 darplı olan Devr-i Hindî usûlünün 7/8'lik ve 7/4'lük mertebeleri bulunmaktadır. Şarkılarda, Türkülerde, İlâhîlerde, Köçekçelerde ve Saz Semâîlerinin dördüncü hânelerinde kullanılmaktadır (Kaçar, 2012: 30).

Şekil 53. Devr-i Hindî Usûlü Şeması

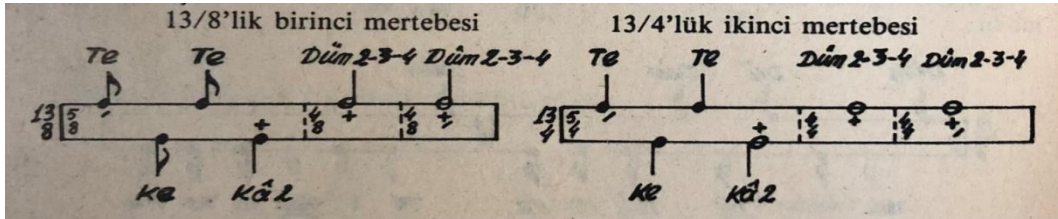


Kaynak: Kaçar, 2012: 30.

Nim Evsat Usûlü

13 zamanlı olan Nim Evsat usûlü, 26 zamanlı olan Evsat usûlünün yarısıdır. Bir 5 zamanla iki 4 zamandan (5+4+4=13), başka bir deyişle bir Türk Aksağı ile iki Sofyan'dan meydana gelmektedir. 13/8'lik ve 13/4'lük mertebeleri bulunmaktadır. Bâzı Şarkılarda ve Türkülerde az olarak kullanıp, genelde İlâhîler ile ölçülmüştür. 1. darbı yarı kuvvetli, 2. darbı zayıf, 3. darbı zayıf, 4. darbı kuvvetli, 5. darbı kuvvetli ve 6. darbı ise kuvvetli veyâ yarı kuvvetlidir (Özkan, 1984: 632).

Şekil 54. Nim Evsat Usûlü Şemâsı

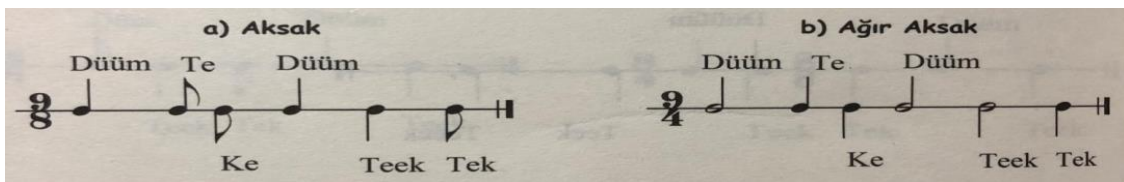


Kaynak: Özkan, 1984: 632.

Aksak Usûlü

9 zamanlı, 6 darplı olan Aksak usûlünün 9/8'lik ve 9/4'lük mertebeleri bulunmaktadır. Genellikle Şarkılarda, Türkülerde, Köçekçelerde ve Oyun Havalarında kullanılmaktadır. 9/4'lük mertebesine "Ağır Aksak" denir. Bu mertebe çoğunlukla Ağır Semâî formunda ve Ege Zeybeklerinde kullanılmaktadır (Kaçar, 2012: 34).

Şekil 55. Aksak Usûlü Şeması

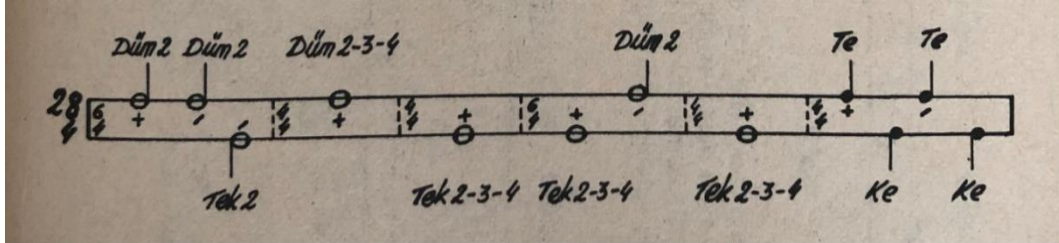


Kaynak: Kaçar, 2012: 34.

Devr-i Kebîr Usûlü

28 zamanlı olan Devr-i Kebîr usûlû, bir 6 zaman, iki 4 zaman, yine bir 6 zaman ve iki 4 zamânın birleşmesinden oluşmaktadır. İlâhî ve Peşrev, Kâr, Beste ve Mevlevî Âyinleri gibi büyük formdaki eserlerde çok kullanılmaktadır (Salgar, 2021: 256).

Şekil 56. Devr-i Kebîr Usûlü Şeması

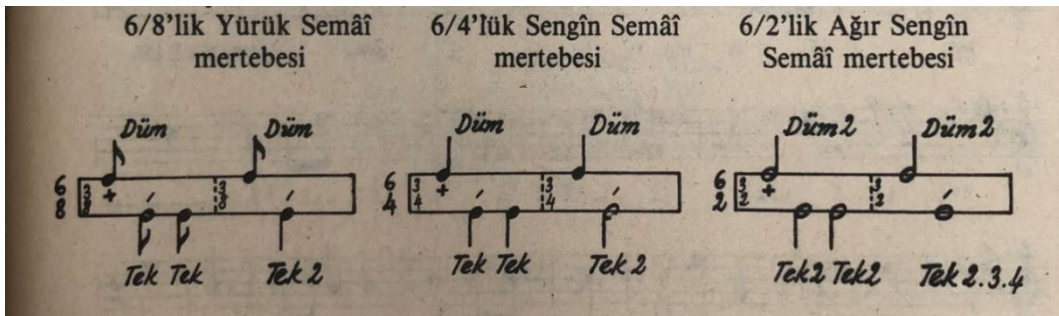


Kaynak: Özkan, 1984: 663.

Yürük Semâî (Sengin Semâî, Ağır Sengin Semâî) Usûlü

6 zamanlıdır. Üç tâne 2 zamânın veyâ iki tâne 3 zamânın birleşimiyle oluşmaktadır. 3 mertebesi bulunup, 6/8'lik mertebesine Yürük Semâî, 6/4'lük mertebesine Sengin Semâî ve 6/2'lik mertebesine de Ağır Sengin Semâî denilmektedir. Fakat 6/8'lik Yürük Semâî, genellikle Sengin Semâî'nin mertebesi olan 6/4 ile yazılmaktadır. (Bu değişiklik yazma ve okuma bakımından kaynaklanabilmektedir). 6/8'lik (6/4'lük) mertebesi yürük Semâî formunun zorunlu usûlüdür. 6/4'lük ve 6/2'lik mertebeleri ise Ağır Semâî formunda kullanılmaktadır. Aynı zamanda bu usûller, Şarkılarda, Türkülerde, İlâhîlerde ve Saz Semâîlerinin 4. hânelerinde kullanılmaktadır (Salgar, 2021: 212).

Şekil 57. Yürük Semâî (Sengin Semâî, Ağır Sengin Semâî) Usûlü Şeması

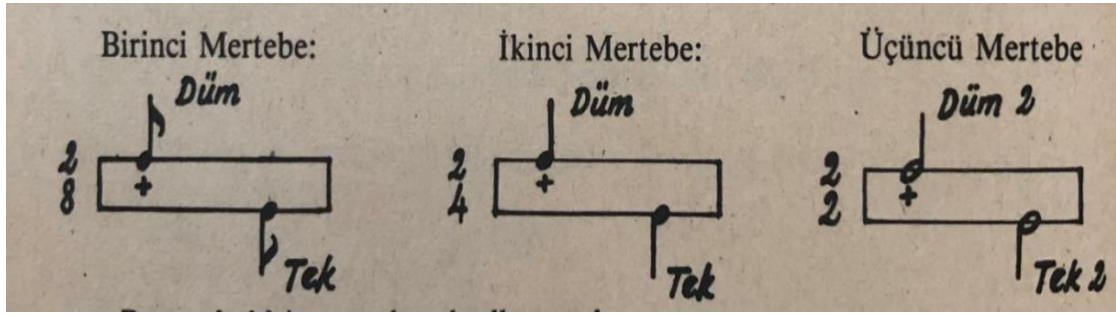


Kaynak: Özkan, 1984: 577.

Nim Sofyan Usûlü

2 zamanlı ve 2 darplı olan Nim Sofyan usûlünün 2/4'lük mertebesi bulunmaktadır. Genellikle Oyun Havalarında, Türkülerde ve Marşlarda kullanılmaktadır (Kaçar, 2012: 25).

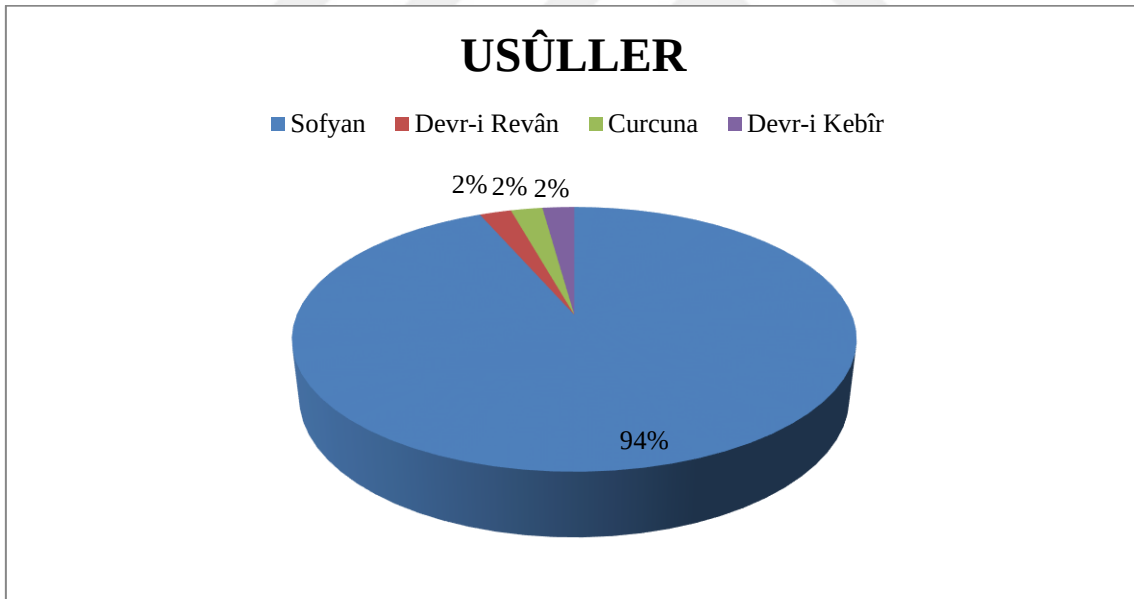
Şekil 58. Nim Sofyan Usûlü Şeması



Kaynak: Özkan, 1984: 568.

İkinci alt probleme ilişkin bulgular incelendiğinde, Cüneyd Kosal'ın İlâhîlerinde kullanmış olduğu 10 usûl içerisinde en çok Sofyan, en az Devr-i Revân, Curcuna ve Devr-i Kebîr usûllerini kullandığı görülmektedir. 64 İlâhî içerisinde 43'ü Sofyan usûlündedir. Bu durumun, bestelerinde daha çok İlâhî formunu tercih etmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Çünkü İlâhîler genellikle Sofyan usûlü ile ölçülmektedir. Cüneyd Kosal'ın İlâhîlerinde en çok ve en az kullandığı usûllere örnek eserler Ek 5, Ek 6, Ek 7 ve Ek 8'de verilmiştir.

Şekil 59. Cüneyd Kosal'ın İlâhîlerinde En Çok Ve En Az Kullandığı Usûller



Kaynak: Tezeren, 2007: 74-233.

5.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın üçüncü alt problemini oluşturan “Cüneyd Kosal'ın ilâhîlerinde güfte yazarı olarak seçtiği güftekarlar kimlerdir?” sorusuna ilişkin bulgular aşağıda belirtilmiştir.

- Yunus Emre
- Sinan Ümmî

- Cüneyd Kosal
- Hilmî Yusufzâde Abdullah Efendi
- Abdülehad Nûri
- Aşkî Şeyh Muzaffer Ozak
- Azmî Dede
- Eşrefoğlu Rûmî
- Aziz Mahmud Hüdâî
- Niyâzî-i Mısri
- Seyyid Seyfullah
- Muhibbî Şeyh Sefer Dal
- Sezâî Gülşenî
- Ömer Rûşenî
- İsmâil Hakkı Bursavî
- Eroğlu Nûrî
- Şeyh Vefâ
- Ârif Hikmet Gökoğlu
- Müştak Baba
- Abdülmecid Şeyhi
- Âşık Paşa
- Ahmed Kuddûsi
- Neyzen Mûsâ Dede

Yunus Emre

Hayâtı hakkında az bilgi bulunan Yunus Emre'nin, h.638 (m.1240/41)'de doğduğu, h.720 (m.1320/21)'de vefât ettiği bilinmektedir. Hacı Bektâş-ı Velî ve Mevlâna Celâleddin Rûmî ile görüşen Yunus'un Şeyh'i, Tapduk Emre'dir ve yanında kırk yıl çile doldurduğu bilinmektedir. Tefsir, hadis gibi dînî ve tasavvûfî bilgilere hâkim olduğu, ayrıca Arapça ve Farsça bildiği, şiirlerinden anlaşılmaktadır. Şiirlerinde genellikle İslâm düşünce sistemini barındıran vahdet-i vücûd felsefesine yer veren Yunus, barışın, yaşamının ve doğruluğun Allâh'a varmanın en önemli faktörünün "sevmek ve sevilmek" olduğunu tespit etmiştir. Dîne ve İslâm düşüncesine yapmış olduğu hizmetin yanı sıra Türkçe'ye de hizmette bulunmuştur. 1307 yılında yazmış olduğu "Risâletü'n Nushiyye" isimli mesnevîsi ile içerisinde 400 kadar şiiri barındıran

bir Dîvân'ı bulunmaktadır. Yunus Emre'nin mezarının nerede olduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde çok sayıda mezarı bulunmaktadır. Bu yerler; Eskişehir-Sivrihisar, Aksaray-Ortaköy, Karaman, Bursa, Kula ile Sâlihli arası, Erzurum Duzcu köyü, Keçiborlu, Sandıklı, Ünye ve Sivas Hafik'dir. Bu bölgeler içerisinde Eskişehir-Sivrihisar ve Konya-Karaman'daki türbeler üzerinde durulsa da, yattığı yer ile ilgili yine kesin bir bilgi bulunmamaktadır (Kaya, 2009: 8-27).

Sinan Ümmî

Tasavvuf edebiyânının şahsiyetlerinden biri olarak bilinen Ümmî Sinan'ın adı Yusuf'tur. Antalya'nın Elmalı ilçesinde dünyâya gelmiştir. Doğum târihi ile kesin bir bilginin olmaması ile birlikte, mîlâdî 1563 yılı civârında doğduğu bilinmektedir. Âilesi ve tahsîli ile ilgili de yeterli bilgileri bulunmayan şâirin, Eroğlu Nûri'den feyz aldığı ve Elmalı'da kendi adıyla anılan bir medresede talebeler yetiştirdiği bilinmektedir. Halvetiyye târikâtının orta kolunu teşkîl eden, kurucusu Ahmed Şemseddin Marmaravî olan Ahmediyye ya da Yiğitbaşı adındaki târikat kolunun temsilcilerinden biri olduğu bilinmektedir. Biri "Dîvân", diğeri de "Kutbü'l-me'ânî" adında iki eseri bulunmaktadır. H.1067 (m.1657) yılında vefât eden Ümmî Sinan'ın, Elmalı'da kendi adıyla anılan bir câmînin yanında türbesi bulunmaktadır (Dikmen, 1996: 643-646).

Cüneyd Kosal

Araştırmaya konu olan Cüneyd Kosal'ın hayâtı, ikinci bölümde açıklanmıştır.

Hilmî Yusufzâde Abdullah Efendi

Osmanlı Devleti döneminde yetişmiş, kırâat âlimi olarak bilinen Abdullah Hilmî Efendi, Şeyh-ül-kurrâ Yusuf Efendizâde Muhammed Efendi'nin oğludur. 1085 (m.1674) yılında Amasya'da doğduğu bilinmektedir. Din, fen ilimlerinde fâzîlet ve irfan sâhibi bir kişi olarak bilinmektedir. Özellikle kıraat ilminde emsâlsiz olarak bilinen Abdullah Efendi, kıraat vecihlerini babasından öğrenmiştir. Ayrıca, Arabî ilimleri İbrâhim Efendi'den, aklî ilimleri Ali bin Süleyman Mansûri ve Kara Halil Efendi'den istifâde etmiştir. Şeyh İlyas Sakızî'nin sohbetlerinde yetişip icâzetnâme almıştır. 1148 (m.1735) yılında Çorlu'lu Ali Paşa'nın sadrâzamlığında Sarây-ı Hümâyûn hocalığına tâyin olunup, ilminden istifâde edilmiştir. Daha sonraları eser yazmaya başlayan Abdullah Efendi, câmîlerde ve medreselerde ders okutup talebeler yetiştirmiştir. Sultan III. Ahmed Han ve Sultan I. Mahmud Han ile bir araya gelerek,

ikisinden de izzet ve ikram görmüştür. Sultan Mahmud Han tarafından saray içerisinde kendisinin inşâ ettirdiği Sarây-ı Hümâyûn Kütüphânesi'nin Hâfız-ı kütüplüğüne tâyin edilmiştir. Ölümüne kadar burada ilmî çalışmalarda bulunmuştur. “Hilmî” mahlasıyla Arapça, Farsça ve Türkçe şiirler söyleyen Abdullah Efendi' 1167 (m.1754) yılında İstanbul'da vefât ettiği bilinmektedir (<http://islamilimleri.com/Ktphn/Kitablar/19/002/Turkce/islamalimleri/2815.htm>) (Erişim Tarihi: 03.07.2024).

Abdülehad Nûri

Halvetiyye târikatı Şeyhlerinden olan Abdülehad Nûri, h.1003 (m.1594) ya da h.1013 (m.1604) yılında Sivas'ta dünyâya gelmiştir. Babası Kadı Muslihuddin Mustafa Safâyî Efendi, Annesi Safâ Hâtun'dur. Dayısı Abdülmecid Sivâsî tarafından yetiştirilmiştir. Dönemin pâdişâhı olan III. Mehmed'in, dayısı Abdülmecid'i dâveti üzerine onunla birlikte İstanbul'a gelmiştir. Burada tahsiline devâm ederken, dayısının yanında Sülûkünü tamamlamıştır. Kırk erbaîn çıkardığı ve 1600 gün sürekli Halvet ve itikâfta kaldığı rivâyet edilmektedir. Hilâfet aldıktan sonra irşadda bulunmak ve târikatı yaymak amacıyla bir süre Midilli'de bulunmuştur. Fakat Şeyhülislâm Esad Efendi tarafından Mehmed Ağa Tekkesi Şeyhliğine tâyin edilince 1620 yılında İstanbul'a geri dönmüştür. Daha sonra 1631'de Fâtih, 1641'de Beyazıt, sonrasında da Ayasofya Câmî'lerinde vaaz etmek amacıyla Kürsü Şeyhliğine tâyin edilmiştir. Sultan Ahmed Câmî'nin açılış merâsiminde de bulunan Abdülehad Nûri'nin, h.1061'de (m.1651) vefât ettiği bilinmektedir. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulahad-nuri>). (Erişim Tarihi: 03.07.2024).

Aşkî Şeyh Muzaffer Ozak

Aşkî mahlasını kullanan Muzaffer Ozak, 1916'da İstanbul'da dünyâya gelmiştir. Annesi Ayşe Hanım, Ozaklar olarak tanınan Seyyidlerdendir. Babası ise, Osmanlı ulemâsından Konya'lı Mehmed Efendi'dir. İlk tahsiline Abdurrahman Sâmi Bey ile başlamıştır. Arapça ve Farsça dersleri de alan Ozak, bu arada Fâtih Câmîi imamı Mehmed Râsim Efendi'den istifâde ederek hâfızlığını da tamamlamıştır. Bir süre Gümölcine'li Mustafa Efendi'nin de derslerine katılan Ozak, Arnavut Hüsrev Efendi'den fıkıh ve hadis dersleri almış ve bu dönemde müezzinlik yapmıştır. 1936'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne devâm edip, Reisû'l Hattain Hacı Kâmil Efendi, Turakeş İsmâil Hakkı Bey ve Hattat Nûrî Korman'dan mûsîkî ve hat üzerine eğitim almıştır. Bu sıralarlarda sahafçılar çarşısında bir dükkân açmıştır. Aynı zamanda Beyazıt Câmîi'nde

müezzinlik yapmış ve İsmâil Hakkı Efendi'den dînî mûsıkî meşk etmiştir. Başından iki evlilik geçen Ozak, Süleymâniye Câmîi'nde yirmi yılı aşkın bir süre Ramazan aylarında fahrî imamlık görevinde bulunmuştur. Daha sonra Kapalı Çarşı Câmîi'ne tâyin edilmiştir. Ozak, minberi olmayan bu câmîde Cumâ namazı kılınmadığı için yakınlarıdaki bir câmî'nin onarımına vesile olmuş ve son zamanlarına kadar Câmili Han adındaki bu Câmî'de görev yapmıştır. Vezneciler Câmîi görevindeyken Halvetî Şâbânî şeyhi Maraşlı Ahmet Tâhir Efendi'den istifâde edip, tasavvufun inceliklerini öğrenmiştir. Maraşlı'nın vefâtıyla Kâdirihâne'ye ve Kasımpaşa Aynî Ali Baba Rifâî Tekkesi'ne devâm ettiği sırada Halvetî-Cerrâhî şeyhi Fahreddin Efendi'ye intisâb etmiştir. 1965'de halife tâyin edilen Ozak, şeyhinin vefâtıyla Nûreddin Cerrâhî Tekkesi'nin 19. Türbedârı ve postnişi olmuştur (Aydın, 2019: 15-24).

Ozak, vâiz olarak görev yaptığı toplam 42 câmî'de, Nûreddin Cerrâhî Tekkesi'nde, kahvehânelerde ve sahaf dükkânlarında insanlara İslâmiyet'i sevdirmeye ve öğretmeye çalışmıştır. Defâlarca Hacca giden Ozak, seyâhatlerinde Mısır, Kudüs, Irak, Sûriye gibi ülkelerdeki İslâm büyüklerini de ziyâret etmiştir. 1978'den itibaren dâvetli olarak Avrupa ve Amerika'nın muayyen bölgelerine gitmiştir. Sohbetleri, radyo ve televizyon programları, üniversite konferansları ve tasavvuf mûsıkîsi ile hizmetler vermiştir. 1981'de kurduğu Türk Tasavvuf Mûsıkîsi ve Folklörünü Araştırma ve Yaşatma Vakfı aracılığıyla dînî mûsıkînin ve kültürünün günümüze ulaşması açısından hizmetlerde bulunmuştur. Birçok şiirleri, kitapları ve besteleri de bulunan Muzaffer Ozak, 13 Şubat 1985 yılında vefât etmiştir. Cenâzesi, Nûreddin Cerrâhî ve Fahreddin Efendi'nin yanına kapalı türbeye defnedilmiştir (Aydın, 2019: 24-27).

Hüseyin Azmî Dede

Şeyh Seyyid Azmî Efendi 1815 (h.1231) yılında Gelibolu'da dünyâya gelmiştir. Babası Şeyh Ali İzzet Efendi'dir. Babasının vefâtıyla 1824 (h.1240) yılında Gelibolu Mevlevîhânesine post-nişîn olmuştur. Kırk bir yıl bu mevlevîhânede, sâlikânın sülûkü ve müridlerin terbiyesiyle ilgilenmiştir. 1865 (h.1281) de hac niyetiyle Mısır'a gitmiş, Hidiv İsmâil Paşa tarafından misâfir edilmiştir. Kısa süre sonra Hidiv tarafından maaşa bağlanıp, ikâmeti sağlanmıştır. 1870 (h.1287) yılında selefi Şeyh İbrâhim Efendi'nin vefâtıyla Kâhire Mevlevîhânesine şeyh olarak tâyin edilmiştir. Ölümüne kadar burada şeyhlik yapan Hüseyin Azmî Dede, 1893 (h.1311) de vefât etmiştir (Arpaguş, 2006: 60-70).

Eşrefoğlu Rûmî

Asıl adı Abdullah olan Eşrefoğlu Rûmî, 15. yüzyılda yaşamış mutasavvıflardan biri olarak bilinmektedir. İznik'te dünyâya gelmiştir. Bursa'da zâhirî ilimleri eğitimi almış, daha sonra Hacı Bayrâm-ı Velî'den mânevî eğitimini tamamlayıp hilâfet almıştır. Daha sonra Sûriye'ye giderek Hüseyin Hamavî'ye intisâb etmiştir. Hamavî'den Kâdiriyye târikatının hilâfetnâmesini alarak İznik'e dönen Eşrefoğlu, birçok talebe yetiştirmiştir. Kadirîyye ve Bayramîyye târikatlarını birleştirerek Eşrefîyye adında yeni bir târikat kurmuştur. Vahdet-i vücûd görüşünü benimseyip, Dîvân'ında bulunan şiirlerini coşkun bir ruh hâli ile kaleme almıştır. Hece ve Aruz vezni ile gazel, koşma, mesnevî ve kıta nazım şekilleriyle yazdığı 220 şiiri, Dîvân'ında bulunmaktadır (Güler ve Yıldız, 2023: 697).

Aziz Mahmûd Hüdâyî

Osmanlı devri İstanbul velîlerinin büyüklerinden olan Aziz Mahmûd Hüdâyî, 1541 yılında dünyâya gelmiştir. Asıl adı Mahmûd olup, “Hüdâyî ismi ve “Azîz” sıfatını sonradan almıştır. “Celvetiyye” târikâtının kurucusudur. Bu târikatta mûsikî, bir ibâdet unsuru olarak görülmektedir. Bir asra yakın bir ömür süren ve sekiz pâdişah devrini yaşayan Aziz Mahmûd Hüdâyî, 1628 yılında vefât etmiştir (Ersönmez, 2013: 368).

Niyâzî-i Mısırî

Asıl adı Mehmed olan Niyâzî-i Mısırî, 1618'de doğmuştur. Niyâzî-i Mısırî mahlasıdır. Çeşitli medreslerde eğitim görüp, farklı yerlerde de tasavvuf bilgisini geliştirmiştir. Türkçe ve Arapça manzum ve mensur olmak üzere on ciltten fazla eseri bulunmaktadır. Aruz ölçüsüyle yazmış olduğu şiirlerinde genellikle Nesîmi ve Fuzûlî'nin, heceyle yazmış olduğu şiirlerinde ise Yunus Emre'nin etkisi altında kaldığı görülen Niyâzî-i Mısırî, 1693 yılında vefât etmiştir (Ersönmez, 2013: 386).

Seyyid Seyfullah Nizamoğlu

İstanbul'da dünyâya gelen Seyyid Seyfullah'ın doğum târihi bilinmemektedir. 16. yüzyılın başlarında doğduğu tahmin edilmektedir. Babası Silivrikapı tekkesi şeyhi Seyyid Nizâmeddin Ahmed Efendi'dir. Halvetiyye târikâtının Sinâniyye kolunun kurucusu olan Ümmî Sinan'dan ders almış ve seyr-ü sülûkünü tamamlamıştır. H.1010 (m.1601) yılında İstanbul'da vefât etmiştir. Ölümüne kadar Silivrikapı Emirler Tekkesi'nde irşad faaliyetlerini sürdürmüştür. Mezarı, bu tekkenin hazîresinde

bulunmaktadır(https://isamveri.org/pdfdrg/D03784/2013_7/2013_7_OZTURKEC.pdf)(EriřimTarihi: 03.07.2024).

Muhibbî Şeyh Safer Dal

1926 yılında İstanbul’da doğmuştur. Genç yaşlarında helvacılık işiyle meşgûl olmuş, II. Dünyâ Harbi’nin getirdiğı zorluklar sonucunda ortaokulu yarıda bırakmak zorunda kalmıştır. Bu dönemde farklı işlerde çalışmıştır. Otuzlu yaşlarında tasavvufa merak duyarak, 1953 yılında Nûreddin Cerrâhî Âsitânesi şeyhi Fahreddin Efendi’ye intisâb etmiştir ve onun ölümüne kadar hizmetinde bulunmuştur. Fahreddin Efendi’nin ölümüyle hâlîfesi Muzaffer Ozak, Nûreddin Cerrâhî Tekkesi türbedârı ve postnişini olmuştur. 1985 yılında ise Muzaffer Efendi’nin vefâtı sebebiyle Safer Dal, bu tekkenin 20. türbedârı ve postnişini olmuştur. 1981’de kurulan Türk Tasavvuf Mûsıkîsi ve Folklorünü Araştırma ve Yaşatma Vakfı’nda başkanlık görevinde bulunmuştur. “Muhibbî” mahlasıyla Hazret-i Peygamber’i, Ehl-i Beyt’i ve mürşidini övmek amaçlı “Muhibbî Dîvânı”nı yazmıştır. Mûsıkî’ye de ilgisi olan Muzaffer Ozak, Sertarik Ali Haydar Efendi, Albay Selâhattin Gürer, Hopçuzâde Şakir Efendi, Selâhattin Demirtaş, Hüseyin Sebilci, Yarbay Zühtü Bey, Necâti Bey, Hâfız Hüseyin Tolan, Hâfız Yaşar Okur, Hâfız Âsım Bey gibi bestekârlar ile tanışıp, bu bestekârların bestelerini kendi seslerinden kayda alarak pek çok eseri kaybolmaktan kurtarmıştır. 80’li yıllarda tanıştığı Cüneyd Kosal ve Metin Alkan’lı bu kayıtları alarak notaya aktarmıştır. Bu eserler eski İstanbul tekkelerinde icrâ edilmiştir. Bu meşklerde bulunan Cüneyd Kosal, Zeki Altun, Doğan Ergin, Arslan Hepgür, Metin Alkanlı, Sâmî Savni Özer ve Ahmet Muhtar Gölge gibi mûsıkîşinasları, kendi güftelerini vererek bestekârlığa teşvik etmiştir. “İstîlâhât-ı Sofiyye fî Vatan-ı Asliyye”, “Muhibbî Dîvân”ı, “İlmîhal” adında eserleri ve besteleri de bulunan Sefer Dal, 21 Şubat 1999’da vefât etmiştir. Kabri, Nûreddin Cerrâhî Degâhı Türbesinde bulunmaktadır (<https://islamansiklopedisi.org.tr/dal-safer>). (Erişim Tarihi: 03.07.2024).

Sezâî Gülşenî

İslâm âlimlerinden ve evliyânın büyüklerinden olarak görülen Sezâî Gülşenî, 1080 (m.1669) yılında Yunanistan’da bulunan Gördes ya da Gördos adında bir belde doğmuştur. İsmi, Hasen Bin Ali, mahlası Sezâî’dir. Bu mahlası Niyâzî-i Mısırî’nin işâreti üzerine almıştır. Aslen Mora’lılı olan Sezâî Gülşenî, Tasavvufta, Gülşeniyye yoluna bağılı Sezâiyye kolunun kurucusu olarak bilinmektedir. Edirne’de bulunan

âlimlerden zâhirî ilimleri tahsîl etmiştir. Daha sonra Âşık Mûsâ dergâhında bulunan Şeyh Muhammed Sırrî Efendi'nin talebesi olmuş ve bir süre hizmetinde bulunmuştur. Muhammed Sırrî'nin vefâtıyla onun vekîli olup, yerini alan Muhammed La'lî Fenâî Efendi'ye bağlanmıştır. Daha sonra dergâhın vakıflarının icrâlarını toplamakla görevlendirilen Sezâî Gülşenî, bu sebeple Câbî Dede Efendi ismiyle de anılmıştır. Ondan me'zûn olup Gülşenî Veli Dede dergâhının şeyhi olmuştur. Buradaki altı aylık vâzîfesinin ardından Muhammed Hamdî Efendi'nin vefâtıyla onun yerine geçmiştir."Dîvân", "Mektûbat" ve " Niyâzî-i Mısırî" adında eserleri bulunan Sezâî Gülşenî, 1151 (m.1738) yılında Edirne'de vefât etmiştir. Kabri, kendi ismiyle anılan dergâhın bahçesinde bulunmaktadır (<http://islamilimleri.com/Ktphn/Kitablar/19/002/Turkce/islamalimleri/2796.htm>) (Erişim Tarihi: 04.07.2024).

Dede Ömer Rûşenî

Dede Ömer Rûşenî, Aydın Tire'de doğmuştur. Doğum târihi kesin olarak bilinmeyip, 1407-1417 yılları arasında doğduğu tahmin edilmektedir. Aydın'lı olması sebebiyle Rûşenî mahlasını kullandığı bilinmektedir. Ağabeyi, Halvetî Şeyhlerinden Molla Rûmî Alâeddin Ali'dir. Medrese eğitimini Bursa'da tamamlayıp, ağabeyi Alâeddin Ali'nin yanına Karaman'a gelmiştir. Burada tasavvufa intisâb eden Rûşenî, bir süre sonra Bakû'ye gidip Halvetiyye târikâtı mutasavvıflarından Seyyid Yahyâ-yı Şîrvânî'ye intisâb etmiştir. Kısa sürede sülûkunu tamamlayıp Şîrvânî'nin halîfesi olmuş ve Anadolu'da irşadla vâzîfelendirilmiştir. Fakat mürşidinden ayrı kalmamak için onun rızâsıyla Karabağ, Gence, Berde gibi yakın bölgelerde irşad etmiştir. Burada Sünnîliğin yayılmasına hizmet eden bir Şeyh olarak görev yapmış ve şiirler yazmıştır. Şeyhinin vefâtı sebebiyle de târikatın şeyhi olmuştur. Daha sonra Akkoyunlu hükümdârı Uzun Hasan'ın dâveti üzerine Tebriz'e gitmiştir. Burada Sultan Hâtun'un yaptırdığı tekkeye yerleşip, ömrünün geri kalanına burada devâm etmiştir. İrşâdına devam edip talebeler yetiştirmiştir. Tasavvufî mesnevîlerini burada kaleme alan Rûşenî'nin şiirleri, İstanbul'a kadar ulaşarak şiirlerine nazîreler yazılmıştır. Dîvan'ı ve Çoban-nâme, Miskinlik-nâme, Ney-nâme, Kalem-nâme adında eserleri bulunan Rûşenî, 1487'de Tebriz' de vefât etmiştir (Kablander, 2016: 72-75).

İsmâîl Hakkı Bursevî

1063/1652-1653 yılında Bulgaristan'a bağlı Aydos'da doğmuştur. Peygamber soyundan geldiği bilinmektedir. Şeyh Ahmed Efendi, Şeyh Abdülbâkî Efendi ve Osman

Fazlî Efendi gibi hocaların feyzinden yararlanmıştır. Zâhirî ve bâtinî ilimleri eğitimi alan Bursevî, bu eğitimler sonrasında halîfe olarak Üsküp'e gönderilmektedir. Üsküpten sonra Köprülü, Usturumca ve ardından şeyhi Osman Fazlî tarafından halîfe olarak Bursa'ya tâyin edilmektedir. Şeyhine son ziyâretini Kıbrıs'ta yapan Bursevî, hocasının söylediklerini not alarak “Tahâmü'l-Feyz fî Bâbi'r-Ricâl” adındaki eserinin bir bölümünü de bu şekilde tamamlamıştır. II. Mustafa döneminde düzenlenen I. ve II. Avusturya seferlerine katılmış ve iki kez hacca gitmiştir. Yaklaşık üç yıl kadar Şam'da bulunmuştur ve “Tuhfe-i Recebiyye adlı eserini de burada yazmıştır. Buradan sonra Üsküdar'a gelerek pek çok eser telif etmiştir. Üsküdar'dan sonra da Tekirdağ'a gönderilmiş ve bu sürede iki evlilik yapmıştır. Tekirdağ'da bir müddet daha irşad faaliyetlerine devâm eden Bursevî, 20 Temmuz 1725 yılında Bursa'da vefât etmiştir (Güngör, 2020: 199-201).

Eroğlu Nûrî

Elmalı'lı olan Eroğlu Nûrî'nin asıl adı Yahşî'dir. Doğumuyla ve âilesiyle ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Eroğlu Nûrî'nin, Halvetîye'nin Yiğitbaşı Kolu'nun kurucusu olan Şeyh Ahmet Şemseddin Marmaravî'nin halifelerinden olan Şeyh Abdülvehab Ümmî'den el aldığı bilinmektedir. Bu bilgileri, Nûrî'nin eserleri de doğrulamaktadır. Şeyhinin vefâtı üzerine Halvetîye'nin Yiğitbaşı Kolunu temsil etmiştir. Bursa'lı Mehmet Tâhir Efendi'ye göre, kabrinin Kula yakınlarındaki Eroğlu köyünde olduğu ve kitâbesinde “El-mağfûr rûhuna fâtihâ” yazdığı ifade edilmektedir. Abdullah Ekiz'e göre ise, Turunçova'da Alacadağ'ın zirvesine yakın bir yerde olduğu ifade edilmektedir. Taşlarla kaplı ve demir çubuklarla çevrilmiş olan kabrin başında, “Halvetî pîrlerinden Nûrî Eroğlu yatmaktadır rûhuna fâtihâ 1603” yazılı kitâbe bulunmaktadır. “Dîvan” ve “Mirâtü'l-Âşıkîn”, “Tasavvûf-ı Bi't-Târikat” adında eserleri bulunmaktadır. İlâhilerden oluşan şiirlerinde, tekke edebiyâtına yaygın olan şiir türlerini işlemiştir. Halvetî ve vahdet-i vücûd takipçisi olan Eroğlu Nûrî, Yunus Emre mektebinin Vâhib Ümmî, Sinan Ümmî ve Niyâzi Mısırî ile berâber 16. yüzyıldaki devamcısı olarak değerlendirilebilmektedir. Eroğlu Nûrî'nin 1603 yılında vefât ettiği bilinmektedir (<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/eroglu-nuri>) (Erişim Tarihi: 04.07.2024).

Şeyh Vefâ

Konya'lı olarak bilinen Şeyh Vefâ'nın doğumuyla ilgili kesin bir bilgi bulunmayıp, 15. yüzyılda doğduğu tahmin edilmektedir. İsmi Şeyh Ebu'l Vefâ, Ebü'l Vefâ Muslihuddin Mustafa, İbnulvefâ, Vefâzâde vb. birçok şekilde anılmıştır. Tahsiline Konya'da başlayıp, daha sonra Edirne'ye gitmiş ve Debbağlar imamı Muslihuddin Hâlîfe'den istifâde etmiştir. Daha sonra Muslihuddin Hâlîfe tarafından Abdüllâtîf-i Kudsi'nin yanına gönderilmiştir. Eğitiminin ardından icâzetnâmesini alarak Konya'da irşâda başlamıştır. Bir müddet de Hicaz'da bulunan Şeyh Vefâ, İstanbul'a gelerek Zeyniyye târikanının burada yayılmasında önemli rol oynamıştır. Daha sonra yeni zikir şekli ile ve tertîb edilmiş yeni evrâd ile birlikte Vefâiyye isminde bir kol kurmuştur. Şeyh Vefâ'nın vefâtından sonra bu târikat, etkisini yitirmiştir. Hem zâhir hem de bâtin ilimlere vâkıf olan Şeyh Vefâ, Arapça, Farsça ve Türkçe gibi üç dilde şiir yazma yeteneğine sahiptir. Ayrıca mûsikî ve astronomi ile de ilgilenmiştir. Sadrâzam Sinan Paşa, Molla Lütî, Ahmed Paşa, Hattat Kâsım, Safâyî gibi birçok devlet erkânı, sanatkâr ve mütefekkir kendisine intisâb etmiştir. “Dîvan'ı ve Sâz-ı İrfân, Makâmı Sülûk, Evrâd-ı Vefâ, Melheme, Ruznâme-i Vefâ, Yedi Yıldızın Ahkâmı, Risâle fi'r-Rub'i'l-Muceyyeb” adında eserleri bulunmaktadır. Fâtih Sultan Mehmed tarafından Şeyh Vefâ için, Vefâ semtinde kendi ismiyle anılan bir câmi ve hamam yaptırıldığı da bilinmektedir. 1491'de vefât eden Şeyh Vefâ'nın mezarı, kendi adına yapılan câminin türbesinde bulunmaktadır (Akdağ, 2013: 152-155).

Ârif Hikmet Gökoğlu

2 Mart 1934'te Bolu Mengen'de dünyâya gelen Ârif Hikmet Gökoğlu, Hâfızlığını dokuz yaşında tamamlamıştır. Üsküdar Mûsikî Cemiyetinde Sâdettin Kaynak, Tâhir Karagöz ve Emin Ongan gibi bestekârlardan ders almış ve meşk etmiştir. Daha sonralarda Şeyh Muzaffer Ozak ile tanışıp, intisâb etmiştir. Sebilci Hüseyin Efendi'den de istifâde eden Gökoğlu, zikir meclislerinde kâsîde, ilâhi ve mersiye okumuştur. Okumuş olduğu ilâhi, mevlid ve kâsîde kayıtları Türk Tasavvuf Mûsikîsi ve Folklorunu Araştırma ve Yaşatma Vakfı arşivlerinde bulunmaktadır. Dînî mûsikî formlarından üç ilâhisi bulunan Gökoğlu, 29 Nisan 1995'te vefât etmiştir. Kabri Maltepe Başıbüyük mezarlığında bulunmaktadır (Akkuş, 2023: 476).

Müşâtâk Baba

Soyu âlim ve mutasavvıf bir âileye dayanan Müştâk Baba, 1759'da Bitlis'te doğmuştur. Gerçek adı Muhammed Mustafa'dır. Şiirlerinde Uryan Baba'nın kendisine verdiği "Müşâtâk" mahlasını kullanmıştır. Hoca Neş'et Efendi'den aldığı derslerden sonra ismine bir de "Baba" eklenmiştir. Erken yaşta babasını kaybeden Müştâk Baba, dedesi Şeyh Hacı Süleyman Hoca tarafından büyütölmüş ve ilk eğitimini dedesinden almıştır. Sonrasında Şems-i Bitlîsî, Hacı Hasan-ı Şîrvânî, Uryân Baba ve Hoca Neş'et Efendi'den istifâde etmiştir. Seyr-u sülûk sürecinin ardından Kâdirî târikâtı içinde Müştâkiyye şûbesini kuracak duruma gelmiştir. Başından üç evlilik geçen Müştâk Baba'nın dört çocuğu bulunmaktadır. Çocuklarından Edhem Baba da kendisi gibi âlim ve mutasavvıftır. Seyahat etmeyi çok seven Müştâk Baba, devrin Evliya Çelebisi olarak da anılmıştır. Aynı zamanda mûsikîşinas, ilim ve irfan sâhibi mutasavvıf bir şâirdir. Mûsikîyi ona sevdiren Hacı Hasan Şîrvânî olmuştur. Dîvân'ında aruz ölçüsüyle kaleme alınmış 605 şiiri bulunmaktadır. Biri "Dîvân" olmak üzere, "Asâru'l-Müşâtâk ve Esrâru'l-Uşşak, Nâ't u Resûli's-Sakaleyn" adlı üç eseri bulunan Müştâk Baba, Muş'ta boğularak şehîd edilmiştir (Elaldı, 2020: 92).

Abdülmecîd Şeyhi

Adı Abdülmecîd olan şâirin künyesi, Abdülmecîd bin eş-Şeyh Nasûh bin İsrâ'îl et-Tosyevî er-Rûmî el-Hanefî'dir. Fakat Mecîdî mahlasını kullanmıştır. Dedesinin Kâdirî târikâtı müntesiplerinden İsrâîl Dede, babasının da Zayniyye târikâtının postnişinlerinden Şeyh Nasûh Efendi olduğu bilinmektedir. Doğum târihi ile ilgili kesin bir bilgi bulunmayıp, babasının h.924 (m.1517-18) yılında ölmesiyle Mecîdî'nin bu târihten evvel doğmuş olduğu anlaşılmaktadır. Zeyniyye târikâtına giren Mecîdî, postnişinlik yapmasa da îtibarlı kişiler arasında yer almıştır. Hanefiliği benimseyen Mecîdî, Fıkıh, kelâm ve hadis başta olmak üzere çeşitli konularda Arapça ve Farsça eserler yazmıştır. Âlim, müfessir, sûfi ve şâir olarak tanınan Mecîdî, hayâtının büyük bir kısmını orta Anadolu Tosya ve çevresinde geçirmiş ve bu şehirde vefât etmiştir. Ölümüyle ilgili farklı târihler söylenmektedir. Fakat "el-Matlabü'l -A'lâ fî Şerhi Esmâi'llâhi'l-Hüsnâ" adlı eserinde oğlu Pir Mehmed'in doğumuna yazdığı târihin h.973 (m.1565-66) olması, "Menâkıbu'l-Evliyâ" adlı eserinde Sultan Süleyman'dan (ö.1566) merhûm olarak bahsetmesi, "Kıssa-i Çoban" ı 1580-81'de ve "Tercemetü'l-Levâiyh' i" ise 1581-82'de yazması h.996 (m.1588)'da vefât etmiş olması ihtimâlini vermektedir (Demirkazık, 2022: 68-69).

Âşık Paşa

Gerçek adı Ali olan Âşık Paşa'nın mahlası Âşık'tır. 1272'de Kırşehir Arapkir'de doğmuştur. Âşık mahlasını hocası olarak addettiği Hızır (a.s.)'dan almıştır. Soylu bir âileye sâhip olan Âşık Paşa'nın dedesi Şeyh İlyas, babası ise Muhlis'dir. İlk hocası olan Şeyh Osman'dan ilk eğitimini almıştır. Küçük yaşlarda târikat çevrelerinde bulunarak, zâhirî ve bâtinî ilimleri öğrenmiştir. Âşık Paşa, mutasavvıflığının yanı sıra iyi bir sûfidir. Dînî ilimleri iyi bilmekte olup, sünnî inançlara uygun ahlâklî bir tasavvuf anlayışına sâhiptir. Âşık Paşa, babasının Şeyh Osman'a vasiyet etmesiyle onun kızıyla evlenmiştir. 13 Safer 733/ 3 Kasım 1332 yılında vefât eden Âşık paşa'nın, “Garib-nâme, Fakr-nâme, Vasef-ı Hâl, Hikâye, Kimyâ Risâlesi, Şiirler, Risâle fî Beyânî's Semâ, Risâle-i Âşık Paşa” adında eserleri bulunmaktadır (Doruk, 2013: 168-170).

Mar'âşîzâde Ahmed Kuddûsî

Aslen Maraş'lı olan Ahmed Kuddûsî, 1769'da Niğde'nin Bor ilçesinde dünyâya gelmiştir. Kuddûsî mahlasını kullanan şâir, Şeyh Ahmed, Kuddûsî Baba, Marâşîzâde ve İbnü'l Mer'âşi adlarıyla da bilinmektedir. Babası El-Hacc Eş-Şeyh Seyyid İbrâhim Efendi'den islâm ilimleri öğrenmiş ve Nakşî târikâtının usûlünce tasavvuf terbiyesi görmüştür. Mürşîdi, Turhallı Mustafa Efendi olan Kuddûsî'nin yedi eseri bulunmaktadır. Bunlar; “Dîvân, Hazînetü'l-Esrâr ve Ganîmetü'l-Ebrâr, Nasaih'i Kuddûsî, Pendnâme-i Kuddûsî, İcâzednâme-i Kuddûsî, Vasiyyetnâme-i Kuddûsî ve Mektuplar”dır. Kuddûsî, 1849'da Bor ilçesinde vefât etmiştir. Kabri Bor ilçesinde bulunmaktadır (Yanardağ ve Gedik, 2022: 146).

Neyzen Mûsa Dede

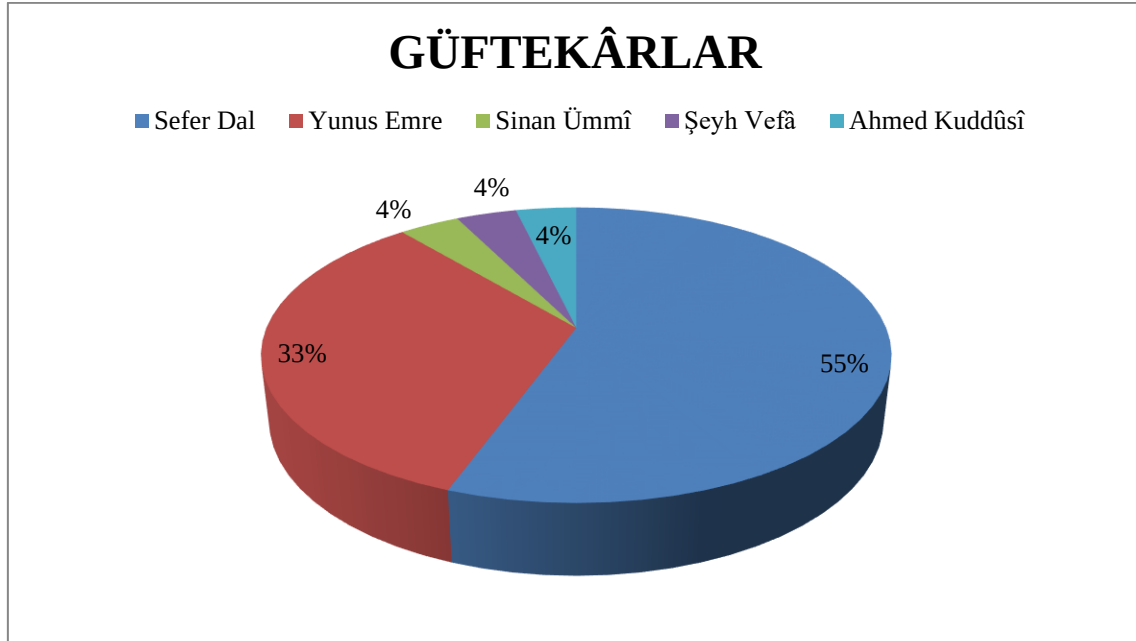
İstanbul'lu olan Derviş Mûsa, mevlevî neyzen ve şâirdir. III. Ahmed döneminin önemli neyzenleri arasında bulunmaktadır. Neyzenbaşılığı görevinde bulunmuştur, fakat hangi mevlevîhâne de sürdürdüğü bilinmemektedir. Hem aruz hem de heceyle dîvân ve tekke şiiri tarzında şiirleri bulunmaktadır. Bu şiirlerini dîvân hâline getirip getirmediği ise meçhûldür. Aynı zamanda bestekâr da olan Mûsa Dede, bestelerinde çoğunlukla kendi güftelerini işlemiştir. “Bir ismi Mustafa bir ismi Ahmed” isimli Tevşih'i, Dedenin besteci

likteki mârifetini göstermesi açısından önemli görülmektedir. Lâ dînî eserlerinden günümüze ulaşmış sâdece Eviç Bûselik Peşrev ve Saz Semâîsi'nin notaları bulunmaktadır. Mûsa Dede, 1140/1727-28'de, Kocamustafapaşa yakınlarındaki evinde

vefât etmiştir (https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dervis-musa). (Erişim Tarihi: 05.07.2024).

Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular incelendiğinde ise, Cüneyd Kosal'ın ilâhîlerinde seçmiş olduğu güftekârlardan en çok Şeyh Muhibbî Sefer Dal ve Yunus Emre'yi, en az Sinan Ümmî, Şeyh Vefâ ve Ahmed Kuddûsî'yi tercih ettiği görülmektedir. Sefer Dal'dan 15, Yunus Emre'den ise 9 güfte almıştır. Bu durumdan da Sefer Dal'ın bestelenmeye elverişli güfteleri verip, teşvik etmesi üzerine Kosal'ı etkilediği düşünülmektedir. Cüneyd Kosal'ın ilâhîlerinde en çok ve en az tercih ettiği güftekârlara örnek eserler Ek 9, Ek 10, Ek 11 ve Ek 12'de verilmiştir.

Şekil 60. Cüneyd Kosal'ın İlâhîlerinde En Çok Ve En Az Seçtiği Güftekârlar



Kaynak: Tezeren, 2007: 74-233.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yeri çok eski târihlere dayanan Klâsik Türk müziği, kültürlerin toplumlar arası aktarımında en önemli öğelerden biri olarak bilinmektedir. İki temel direği ses ve ritim olan mûsikî, duygu ve düşüncelerimizin aktarımında en etkili bir araç olarak görülebilir. Bu çalışmada, Klâsik Türk mûsikîsini, bu mûsikînin oluşmasında birer tuğla vazîfesi gören Türk müziği formlarını ve Türk mûsikîsine büyük katkıları bulunan kânûnî, bestekâr Cüneyd Kosal'ın hayâtı, sanatçı ve bestekâr kişiliği hakkında bilgiler verilmiştir. Bestekârlığının ve icrâcılığının yanı sıra, notaları bulunmayıp kayıtları olan İlâhî'leri dinleyip, yaklaşık 700-800 kadar İlâhî'yi notaya alarak Türk tasavvuf müğizine kazandırmış olan Cüneyd Kosal'ın, elde edilen bulgular netîcesinde toplam 79 bestesinin listesi tablo hâlinde sunulmuştur. Eserleri içerisinde İlâhî formundaki besteleri makam, usûl ve güftekar yönünden incelenip ele alınmıştır.

Elde edilen kaynaklar incelendiğinde Cüneyd Kosal'ın 79 bestesinden 64'ünü İlâhî formunda bestelediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durumun, bestekârın daha çok Türk tasavvuf mûsikîsine olan ilgisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Araştırmanın içeriğini oluşturan Cüneyd Kosal'ın İlâhî'leri genel olarak incelendiğinde, İlâhîleri'nde kullanmış olduğu 42 makam içerisinde en çok Rast, Hüseyinî ve arkadaşı Neyzen Doğan Ergin'in tertîb ettiği Frahnâk Aşîran, en az Nühüft, Irak ve Mâye makâmalarını kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Arkadaşı Ergin'e katkıda bulunmak amacıyla Ferahnâk Aşîran makâmını tercih ettiği düşünülebilir.

İlâhîleri'nde kullanmış olduğu 10 usûl içerisinde en çok Sofyan, en az Devr-i Revân, Curcuna ve Devr-i Kebîr usûllerini tercih ettiği sonucuna ulaşılmıştır. 64 İlâhî içerisinde, 43'ünün Sofyan usûlünde olduğu görülmektedir. Bu durumun, bestelerinde daha çok İlâhî formunu tercih etmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Çünkü İlâhî'ler genellikle Sofyan usûlü ile ölçülmektedir.

İlâhîleri'nde seçmiş olduğu 23 güftekar'dan ise en çok Muhibbî Şeyh Sefer Dal ve Yunus Emre'yi, en az Sinan Ümmî, Şeyh Vefâ ve Ahmed Kuddûsî'yi tercih ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Sefer Dal'dan 15, Yunus Emre'den ise 9 güfte almıştır. Bu durumun da Sefer Dal'ın bestelenmeye elverişli güfteleri verip, teşvîk etmesi üzerine Kosal'ı etkilediği düşünülmektedir.

İcrâcılığının ve bestekârlığının yanı sıra Türk Tasavvuf mûsikîsi olmak üzere, mûsikînin her alanında büyük hizmetleri bulunan, kânûnî bestekâr Cüneyd Kosal'ın

İlâhîler'i üzerine olan bu çalışmanın, Klâsik Türk mûsıkîsinin ve Tasavvuf mûsıkîsinin yaşatılıp, günümüze kadar ulaşmasını sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu tür biyografik çalışmaların kayıt altına alınmasının kültür aktarımı açısından ne denli önemli olduğu göz önüne alınarak, Klâsik Türk mûsıkîsine katkıları bulunmuş şahıslar üzerine yapılan çalışmaların artırılması önerilmektedir.



KAYNAKÇA

- Akdağ, A. (2013). Şeyh Ebu'l-Vefâ'nın Tasavvufî Bir Şiirine Cebbârzâde Mehmed Ârif Bey Tarafından Yapılan Şerh: Dâfi'ü'z-Zulem Min Kulûbü'l-Ümem. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2(3), 152-184.
- Akdoğan, B. (2010). *Türk Din Mûsikîsi Dersleri*. Ankara: Bilge Ajans ve Matbaa.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akdoğu, O. (2003). *Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Akkuş, M. A.(2023). Cumhuriyet Dönemi Cerrâhî Bestekârlar.*Marife Dini Araştırmalar Dergisi*,23(2), 471-496.
- Altınışik, A. (2022). *Trt Repertuvarında Bulunan Kadioglu Çesitlemelerinin Bağlama İcrası Yönünden İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi),Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Arpaguş, S.(2014). Hüseyin Azmî Dede Ve Beyânü'l-Makâsıd Adlı Risâlesi. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (31), 67-100.
- Ateş, E. (2015). *Türk Din Mûsikîsi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Aydın, B. (2019). *Türk Din Musikisinde Muzaffer Ozak'ın Yeri ve Eserlerinin Tasnifi*, (Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*. (3. Basım). İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Çakar, Ş.Ş. (2004). *Türk Müziği Teorisi ve Makamlar*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Demirkazık, H. İ.(2022).16. Yüzyıl Sûfî Şairlerinden Abdülmecîd Bin Şeyh Nasûh'un Mecîdî Kıssa-I Çoban Mesnevisi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 28(28), 64-122.
- Dikmen, H. (1996). Elmalılı Şeyh Yusuf Ümmî Sinan Efendi. *Erdem*, 9(26), 643-650.
- Dirican, Ü. ve Büyükturan N. (2019). (edt).*Bir Dünya Müzik*, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- Doruk, M. (2013). Âşık Paşa'nın Garib-Nâme'de Kur'ân Âyetlerine Yaklaşımı, *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(27), 167-190.
- Elaldı, M. (2020). Müştâk Baba Divanı'nda Mekân ve Algı. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(UMS'20), 91-99.
- Ersönmez, M. (2013). *Güftelerin Dili* (1. Basım). İzmir: Birleşik Matbaacılık.
- Güler, Ö. F. ve Yıldız, M. (2023). Eşrefoğlu Rûmî Dîvânı'ndaki Dinî Tipler Üzerine Bir Değerlendirme, *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (32), 695-722.
- Güngör, Ö. (2020). İsmâil Hakkı Bursevî Ve Eserlerine Dair Bir Bibliyografya Denemesi, *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)*, 5(2), 199-232.
- <http://islamilimleri.com/Ktphn/Kitablar/19/002/Turkce/islamalimleri/2815.htm> (Erişim Tarihi: 03.07.2024).
- <http://islamilimleri.com/Ktphn/Kitablar/19/002/Turkce/islamalimleri/2796.htm> (Erişim Tarihi: 04.07.2024).
- https://isamveri.org/pdfdrgr/D03784/2013_7/2013_7_OZTURKEC.pdf (Erişim Tarihi: 03.07.2024).
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulahad-nuri> (Erişim Tarihi: 03.07.2024).
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/dal-safer> (Erişim Tarihi: 03.07.2024).
- <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/dervis-musa> (Erişim Tarihi: 05.07.2024).
- <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/eroglu-nuri> (Erişim Tarihi: 04.07.2024).

- Kablander, N. (2016). Dede Ömer-İ Rûşenî Dîvânında Güzellik Unsuru Olarak “Boy” Ve Tasavvufi Çağrışımları. *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (5), 71-87.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi*. (2. Baskı). Ankara: BRC Matbaası, Maya Akademi Yayın.
- Karasar, N. (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (7. Baskı). Ankara: Sim Yayınevi.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (19. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaya, D. (2009). *Yunus Emre ve Seçme Beyitler*. Sivas: Vilayet Kitabevi.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mantı, D. (2011). *Klasik Türk Mûsikîsi’nde Az Kullanılan Makamlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk Musikisi Tarihi-Derleme*. (1-2). Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. (1-2). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Özkan, İ. H. (1984) *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri-Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri-Kudüm Velveleleri*. (8. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. (2) Ankara: Kültür Bakanlığı Başbakanlık Basımevi.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi-Akademik Klasik Türk San’at Mûsikîsi’nin Ansiklopedik Sözlüğü*. (1-2). Ankara: Orient Yayınları.
- Salgar, M. F. (2021). *Türk Müziğinde Makamlar, Usûller ve Seyir Örnekleri*. (2. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkörur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. (4. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TDK Türkçe Sözlük, (1969). *Gözden geçirilmiş beşinci baskı*. Ankara.
- Tezeren, S. (2007). *Cüneyt Kosal Sanatı ve Hayatı*. İstanbul: Keşkül Yayınları.
- Uzun, M. İ. (2000). *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul.
- Yanardağ, M. F. ve Gedik, S. (2022). Mar’âşîzâde Ahmed Kuddûsî’nin Poetikası Hakkında Bazı Tespitler, *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, (18), 141-153.
- Yavaşca, A.(2002). *Türk Mûsikîsi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

EKLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Ek 1. Ferahnâk Aşîran İlâhî (Cemî'î Enbiyâlerden) Sayfa 1.....	88
Ek 2. Ferahnâk Aşîran İlâhî (Cemî'î Enbiyâlerden) Sayfa 2.....	89
Ek 3. Nühüft İlâhî (Sensin Hakk'ın Habîbi Muhammed'sin Efendim) Sayfa 1.....	90
Ek 4. Nühüft İlâhî (Sensin Hakk'ın Habîbi Muhammed'sin Efendim) Sayfa 2.....	91
Ek 5. Rast İlâhî (Solmadan Bağın Geçmeden Çağın) Sayfa 1.	92
Ek 6. Rast İlâhî (Solmadan Bağın Geçmeden Çağın) Sayfa 2.	93
Ek 7. Mâhur İlâhî (Aç Gözün Gafletten Uyan) Sayfa 1.	94
Ek 8. Mâhur İlâhî (Aç Gözün Gafletten Uyan) Sayfa 2.	95
Ek 9. Hüseyinî İlâhî (Ey Allâh'ım Ey Allah) Sayfa 1.	96
Ek 10. Hüseyinî İlâhî (Ey Allâh'ım Ey Allah) Sayfa 2.	97
Ek 11. Nişâbur İlâhî (Meded Allah Sana Sundum Elimi) Sayfa 1.....	98
Ek 12. Nişâbur İlâhî (Meded Allah Sana Sundum Elimi) Sayfa 2.....	99

Ek 1. Ferahnâk Aşîran İlâhî (Cemî-i Enbiyâlerden) Sayfa 1.

USÛLÜ = Düyok

FERAHNÂK AŞİRAN

Beste: Derviş Kanûnî (C. Kâsalı)
Güfte: EŞREF OĞLU RÜMİ

CE Mİ İ EN Bİ YÂ LER DEN MU HAM MED CÜM LE NİN YA HI
VE REY DİM CA Nİ Mİ KUR BAN SE NİN YO LU NA EY AH MED

YÜ ZÜ NÜ RUN DAN AL MIŞ LAR FE LER LER SEMS İ LE MÂ HI
N'Ü LA BİR KİL YÜ ZÜN GÖR SEM SE HER VAK Tİ SE HER GÂ HI

YÜ ZÜ NÜ RUN DAN AL MIŞ LAR FE LER LER SEMS İ LE MÂ HI
N'Ü LA BİR KİL YÜ ZÜN GÖR SEM SE HER VAK Tİ SE HER GÂ HI

YE Dİ KAT GÖK LE Rİ GEÇ Dİ KA DEM ARŞ ÜS TÛ NE BAS Dİ
BU EŞ REF 'ÖĞ LU RÜ Mİ NİN GÜ NA HI ÇOK DÜ RÜR GA YET

E RİŞ Dİ KA BE KAV SEY NE TA VAF EY LE Dİ DER GÂ HI
ŞE FA AT KİL YÂ .. MU HAM MED YÜ ZÜN SEMS Ü KA MİR MÂ HI

E RİŞ Dİ KA BE KAV SEY NE TA VAF EY LE Dİ DER GÂ HI
ŞE FA AT KİL YÂ .. MU HAM MED YÜ ZÜN SEMS Ü KA MİR MÂ HI

18-4-1984 New York
C. İminkörel

Kaynak: Tezeren, 2007: 96.

Cemî-i enbiyâlerden
Muhammed cümlemin sâhı
Yüzü nûrundan almışlar
Felekler şems ile mâhı

Yedi kat gökleri geçdi
Kadem arş üstüne basdı
Erişdi Kâbekavseyr'e
Tavâf eyledi dergâhı

Anın seyr ü sülûkundan
Melekler âciz olmuşlar
Ki bin yılda varamazlar
O bir demde varıp râhı

Vereydim cânımı kurban
Senin yoluna ey Ahmed
N'olur bir kez yüzün görsem
Seher vakti sehergâhı

Bu Esrefoğlu Rûmî'nin
Günâhı çokdürür gâyet
Şefâat kıl yâ Muhammed
Yüzün şems ü kamer mâhı

Esrefoğlu Abdullah Rûmî
Dîvan Shf. 111

Ek 3. Nühüft İlâhî (Sensin Hakk'ın Habîbi Muhammed'sin Efendim) Sayfa 1.

USÛLÜ = Sofyan

NÜHÜFT İLÂHÎ

Beste = Dervîş Kânûnî (C. KOSAL)
GÜFTE = Muhibbîyûl Carratî (SEFER DAV)

SEN SİN HAK KİN HA Bİ Bİ MU HAM MED SİN E FEN DİM

GÖ NÜLLE RİN TA Bİ Bİ MU HAB BET SİN E FEN DİM

PEY GAM BERİ Zİ ŞÂ NİM HER DER DİME DER MA NİM

DÜ Cİ HAN DA PE NA HİM E MA NİM SİN E FEN DİM

SEN SİN HAK KİN HABİ Bİ MU HAM MED SİN E FEN DİM

GÖ NÜLLE RİN TA Bİ Bİ MU HAB BET SİN E FEN DİM

HA Bİ Bİ SİN HABİ BİN KE Rİ Mİ SİN KE Rİ MİN

LÂ Tİ Fİ SİN LÂ Tİ FİN E MA NİM SİN E FEN DİM

Kaynak: Tezeren, 2007: 138.

Ek 4. Nühüft İlâhî (Sensin Hakk'ın Habîbi Muhammed'sin Efendim) Sayfa 2.

SEN SİN HAK KİN HA Bİ Bİ MU HAM MED SİN EFEN DİM

GÖ NÜLLE RİN TA Bİ Bİ MU HAB BET SİN EFEN DİM

Hİ DÂ YET SİN A Sİ YE SE LÂ MET SİN MUHİB BE

Nİ HÂ YET SİN CÜM LE YE E MÂ NİM SİN EFEN DİM

SEN SİN HAK KİN HA Bİ Bİ MU HAM MED SİN EFEN DİM

GÖ NÜLLE RİN TA Bİ Bİ MU HAB BET SİN EFEN DİM

23.2.1986
İsmail Koz

1- Sensin Hakk'ın habîbi
Muhammed'sin efendim
Gönüllerin tabîbi
Muhabbetsin efendim

2- Peygamber-i zî-şânım
Her derdime dermânım
Dü cihanda penâhım
Emânımsın efendim

3- Habîbisin Habîb'in
Kerîmisin Kerîm'in
Lâtîfisın Lâtîf'in
Emânımsın efendim

4- Hidâyetsin âsîye
Selâmetisin Muhibb'e
Nihâyetsin cümleye
Emânımsın efendim

Muhibbî
(Şeyh SEFER DAL H.)

Kaynak: Tezeren, 2007: 139.

Ek 5. Rast İlâhî (Solmadan Bağın Geçmeden Çağın) Sayfa 1.

Usûlü: Sofyan RAST İLÂHÎ Beste: Derviş Kânûnî (C. KONA) Güfte: İsmail Hakkı Bursalı

SOL MA DAN BA ĞIN GEÇ ME DEN ÇA ĞIN YA KIP ÇE RA A ĞIN

YAN DIR _O CA ĞIN AL LAH YÂ AL LAH MÂ BÜ DÜM AL LAH

GÖ ZÜN _AÇ EY CAN HAK KI GÖR A YÂ N AŞK _O DU NA YAN

AR TI RIP DA ĞIN AL LAH YÂ AL LAH MÂ BÜ DÜM AL LAH

EY CAN BÜL BÜ LÜ BU LA GÖR GÜ LÜ LÂ ME KÂN _İ Lİ

OL SUN DU RA ĞIN AL LAH YÂ AL LAH MÂ BÜ DÜM AL LAH

NUR _O LUP ZÂ HİR GEL Dİ ME ZÂ HİR HAK KI YÂ Â HİR

HAK DIR DU RA ĞIN AL LAH YÂ AL LAH MÂ BÜ DÜM AL LAH

6.12.1885 Cümeyy Kona

Kaynak: Tezeren, 2007: 132.

Ek 6. Rast İlâhî (Solmadan Bağın Geçmeden Çağın) Sayfa 2.

Solmadan bağın
Geçmeden çağın
Yakup çerâğın
Yandır ocağın

Gözün aç ey can
Hakk'ı gör ayan
Aşk oduna yan
Artırıp dâğın

Ey can bülbülü
Bula-gör gülü
Lâ-mekân ilî
Olsun durağın

Nur olup zâhir
Geldi mezâhir
Hakki'yâ âhir
Hak'dır durağın

İsmail Hakkı
Bursavî

Tekke Şiir: Ant. - Shf. 396

Kaynak: Tezeren, 2007: 133.

Ek 7. Mâhur İlâhî (Aç Gözün Gafletten Uyan) Sayfa 1.

Uşûlü: Devrî, kebîr

Beste: Dervîş Kenûnî (C. KOSAL)

1. Güfte: AZİZ MAHMUD HÜDAİ H2.

MÂHUR İLÂHÎ

AÇ GÖZÜN ŞU HA RAM GAFLET LOK MA DEN U YAN YI YE ME

İ BA DET EY LE HER Nİ Şİ AR DİN DAN SÖY

ZA MAN LE ME HER SÖY ZA LE

MAN ME RE CEB ŞA İ BA DE

BAN VE RA MA ZAN TİN TERK EY LE ME MÜ MÜ

BA BA REX REX AY LAR DİR GE LEN AY LAR DİR GE LEN

AH AH GE LEN GE LEN

Şubat 1986

C. KOSAL

Kaynak: Tezeren, 2007: 136.

Ek 8. Mâhur İlâhî (Aç Gözün Gafletten Uyan) Sayfa 2.

Kıt'a

Aç gözün gafletten uyan
İbâdet eyle her zaman
Receb Sâban ve Ramazan
Mübârek aylardır gelen

Aziz Mahmud Hüdâî Hz.

Divan Şak 147.

ilâve:

Su harâm lokmayı yeme
Kipi ardından söyleme
İbâdetin terk eyleme
Mübârek aylardır gelen

Kaynak: Tezeren, 2007: 137.

Ek 9. Hüseyinî İlâhî (Ey Allâh'ım Ey Allah) Sayfa 1.

Solyan. HÜSEYİNÎ İLÂHÎ Beste: Dervîş Kanûnî (C. KANUN)
Göfte: Muhibbî (SEFER DAL)

EY AL LA HİM EY AL LAH SÉN DEN GAY Rİ YOK İ LAH
GÜ NAH LA RİM AF VEY LE EY RAH METİ BOL AL LAH
YÂ AL LAH HÛ AL LAH EY RAH METİ BOL AL LAH
KUL LAR SENİN KULLA RİN GÜ NA Hİ ÇOK BUN LA RİN
RAB Bİ SEN SİN ON LA RİN EY RAH METİ BOL AL LAH
YÂ AL LAH HÛ AL LAH EY RAH METİ BOL AL LAH
BEN MÛF Lİ SİM EY GA Nİ NEDİR DER DİN DER NA Nİ
VER AŞ KI MU HAM ME Dİ EY RAH METİ BOL AL LAH
YÂ AL LAH HÛ AL LAH EY RAH METİ BOL AL LAH
MU HİB Bİ Yİ AF VEY LE BÜ YÛK GÜ NAH LA RİY LE
AŞ KI NAK SET GÖN LÛ NE EY RAH METİ BOL AL LAH
YÂ AL LAH HÛ AL LAH EY RAH METİ BOL AL LAH

9.9.1989
R. KANUN

Kaynak: Tezeren, 2007:188.

Ey Allâh'ım ey Allah
Senden gayri yok ilâh
Günahlarım afveyle
Ey rahmeti bol Allah

Kullar senin kulların
Günâhı çok bunların
Rabb'i sensin onların
Ey rahmeti bol Allah

Ben müflîsim ey gamî
Nedir derdin dermanı
Ver aşk-ı Muhammedî
Ey rahmeti bol Allah

Muhibbî'yi afveyle
Büyük günahları ile
Aşk nakset gönlüne
Ey rahmeti bol Allah

Muhibbî
(Şeyh SEFER DAL Ef. Hz.)

Usul = Sofyan

Beste = Derviş Kânûnî 'C. Nisalı
Gülte = SINAN ÜMMİ

NIŞÂBUR İLÂHİ

ME DED - AL LAH SA NA SUN DUM E Li Mi A
E BÜ BEKRA (i) Ö MER OS MAN A Li NİN A
Si NAN - ÜM Mİ Söy LER SÖ ZÜ GÜ MAN SİZ A

MAN - AL LAH İL LAL LAH Bi Zi OL DOST
MAN - AL LAH İL LAL LAH BÜR HÂ Nİ DIR
MAN - AL LAH İL LAL LAH Nİ DER LER CE

MU HAM MED DEN A YIR MA A MAN - AL LAH
AN LAR İS LAM YO LU NUN A MAN - AL LAH
SE Di i ÇİN DE CÂN SİZ A MAN - AL LAH

İL LAL LAH GAY Ri Ki ME AR ZE DE YİM
İL LAL LAH HÜR ME Tİ NE MEV LAM CUM LE
İL LAL LAH HÜ Ri GIL MAN GE RER MEZ BA

HÂ Li Mi A MAN - AL LAH İL LAL LAH
VE Lİ NİN A MAN - AL LAH İL LAL LAH
NA AN SİZ A MAN - AL LAH İL LAL LAH

Bi Zi OL DOST MU HAM MED DEN A YIR MA A
" " " " " " " " " " " " " " " "

MAN - AL LAH İL LAL LAH BAŞA
" " " " " " " " " " " " " " " "

Beste tarihi: 13. 11. 1983
Tangülte erkoda ...

76

Ümmü

Ek 12. Nişâbur İlâhî (Meded Allah Sana Sundum Elimi) Sayfa 2.

Meded Allah sana sundum elimi
Bizi ol dost Muhammed'den ayırma
Gayri kime arzedeğim hâlimi
Bizi ol dost Muhammed'den ayırma

Ey keremler kânu ganî celîlim
İbrahim'e dedin dostum Halî'im
Zâhırde bâtında oldur delîlim
Bizi ol dost Muhammed'den ayırma

Ebübekr(i), Ömer, Osman, Ali'nin
Bürhanıdır anlar islâm yolunun
Hürmetine Mevlâ'm cümle velînin
Bizi ol dost Muhammed'den ayırma

Enbiyâ evliyâ çıkar köşküne
Mest olurlar anberine müşküne
İmam Hüseyin'in kanı aşkına
Bizi ol dost Muhammed'den ayırma

Sinan ümmî söyler sözü gümansız
Niderler cesedi içinde cansız
Hûri gılman gerekmez bane ansız
Bizi ol dost Muhammed'den ayırma.

Hafız İ. Hakkı Hoca ef.
mecmuası Shf. 41 4. Kit'a.
T. M. Antolojisi c. 2/556 2. "
Müstakimzade c. 1/58 b. 5. "

Kaynak: Tezeren, 2007: 77.