

# Geleneğe Bağlı Yenilikçi Tavrın Kült Bestecisi Cinuçen Tanrıkorur ve Bir Temsili Eser\*

N. Oya LEVENDOĞLU\*\*

*Cinuçen Tanrıkorur'dan başka kim, milletimizin sözlerden ve seslerden ördüğü ezeli tarihini gemiler geçmeyen bir ummandan' ebediyete taşıyabilirdi...?\*\*\**

## ÖZ

Bu çalışma, Cinuçen Tanrıkorur'un yenilikçiliğini, gelenekle ilişkisi üzerinden değerlendirip bestelerinde ve makam kullanımında onu özgün yapan unsurları tespit etmeyi ve Kız Kulesi isimli Buselik Fantezisinde bu unsurların yansımalarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmada, Tanrıkorur'un yakın döneme kadar makam müziği dünyasının içinde bulunduğu gelenekçilik-yenilikçilik çatışmasındaki konumu, süreli yayınlarda girdiği tartışmalara ve kendi yazdığı kitaplardaki metinlerine dayanan söylemleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bestelerindeki yenilikçi unsurlar ise B. Reha Sağbaş editörlüğünde hazırlanan Cinuçen Tanrıkorur Beste Külliyyatı'nda bulunan tüm eserleri taranarak ortaya çıkarılmıştır. Bu eserler içinde bestecinin yenilikçi ve özgün kimliğini temsilen Kız Kulesi isimli Buselik Fantezisi üzerine bir makam analizi yapılmıştır. Müzikal analizde tercih edilecek analiz türü, Ertuğrul Bayraktarkatal ve Okan Murat Öztürk tarafından yayınlanan "Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamının İncelenmesi" isimli makalede ortaya koyulan ezgi çekirdeği temelli makam analizi modeli (Bayraktarkatal, Öztürk 2012) temel alınarak ve Cenk Güray'ın (2012) "Bin Yıllık Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği" isimli kitabında

151

\* Bu çalışma, özet haliyle 2018 yılında düzenlenen İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Kongresinde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

\*\* Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Kayseri /Türkiye  
E-posta: levendogluoya@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3397-6961, DOI: 10.32704/erdem.749154  
Makale Gönderim Tarihi: 23.10.2019 \* Makale Kabul Tarihi: 15.04.2020 \* (S. ve Edebiyat Mk.)

\*\*\* Bestecinin anısına T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan Geleneği Geleceğe Bağlayanlar: Cinuçen Tanrıkorur isimli CD'ye ait tanıtım kitapçığında Cenk Güray tarafından kaleme alınan metinden alıntılanmıştır.

açıklanan “sadeleştirme tekniği” kullanılarak gerçekleştirilmiş, eserde kullanılan perdelerin ağırlıkları, ses alanı, merkez perdeleri, merkez ve uydu perdeler arasındaki hareket tipleri çözümlenmiştir. Bu çözümlmelerde makamsal geçkiler ve bu geçkilerin hangi perdeler üzerinde gerçekleştiği de analizlere dahil edilmiş ve bestecinin Buselik makamını işleme biçiminin gelenekle ilişkisi ve yenilikçi vasıfları analiz edilmiştir.

Sonuç olarak geleneğe yüksek sadakatle bağlı kimliği ve keskin uslubu ile kaleme aldığı yazılar Tanrıkorur’un makam müziğini yenileme anlayışının, Osmanlı kimliğine dayalı bir yenilenme olduğunu göstermektedir. Türk musikisinin mevcut durumuna kendisinin de her fırsatta yaptığı eleştirileri, Musiki Mecmuası’nda kaleme aldığı yazılarında görmek mümkündür. Onun makam müziği besteciliğini yenileme biçimi, musiki inkılabı söylemlerinden biri olan yeni musikide “yüksek deyişler”i kullanma vurgusuna da aktif hizmet eden bir içeriğe sahiptir. Yahya Kemal’in şiirlerini Münir Nurettin’in ardından en çok kullanan besteci olarak anılan Tanrıkorur’un besteciliğinde, klasik şiir geleneğinden seçtiği çok sayıda eser bulunmaktadır. Kız Kulesi isimli Buselik fantezi de sözleri itibarıyla bestecinin sıradışı güfte terciğini gösteren ve tasviri eser üretiminde alışlagelmiş konuların dışına çıkma anlayışını temsil eden üretimlerinden bir tanesidir. Tanrıkorur bu yönüyle bir yandan Türk makam müziğine hizmet ederken diğer yandan da Türk kültür tarihine hizmet etmektedir.

Bu çalışmada analiz edilen eserinde gelenekteki buselik makamını kullanımına bağlı kalmakla birlikte kendi üslubunu ortaya koyan yenilikçi ve özgün nâme yapılarında kullanmıştır. Geleneksel bestelerde çok fazla görülmeyen, yarı resitatif duyumu sağlayacak tartım yapıları, üçlü aralıkların sık kullanımı, eserin sonunda duyurulan çoksesli düzenlemeler gibi unsurlar da bu eserde Tanrıkorur’un yenilikçiliğini yansıtan yönlerdir.

**Anahtar Kelimeler:** Cinuçen Tanrıkorur, makam müziği besteciliği, musiki inkılabı, Buselik makamı, makamsal analiz.

## Cinuçen Tanrıkörur: The Cult Composer Seeking Tradition-Based Innovation and a Representative Work\*

### ABSTRACT

This study aims to evaluate Cinuçen Tanrıkörur's innovations in his relationship with tradition so as to identify the unique features in his use of *makams*, and to analyze the reflections of these features in his *Buselik fantasia Kız Kulesi* (Maiden's Tower).

The study also examines Tanrıkörur's position in the tradition vs. innovation debate that had, until recently, consumed the world of Turkish *makam* music, based on the polemical articles he penned for periodical publications and the books he authored. The innovative elements in his works are identified through a review of the Complete Works of Cinuçen Tanrıkörur, edited by B. Reha Sağbaşı, and subsequently, *Buselik fantasia Kız Kulesi* is selected as representative of the innovative and unique identity of the composer. An analysis of *makam* is then conducted based on Cenk Güray's (2012) book "*Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*" ("A Legacy of Thousand Years, the Cycle that Gives Rise to *Makam*: The Tradition of Adwar"), with particular focus on the percentage of the tones, the sound fields, the central tones, and the types of movements between the central and satellite tones. The *makam* transitions and the tones through which these transitions are achieved are analyzed, and the way the composer practiced the *Buselik makam* are examined in terms of its relationship with tradition and its innovative aspects.

In his articles and other writings, which reflect his strong sense of loyalty to tradition and his sharp style, Tanrıkörur makes it clear that his approach to innovation in *makam* music were based on the Ottoman identity, and argues that the musical innovations Atatürk desired were at odds with what actually took place in his era. The articles he penned for *Musiki Mecmuası* reflect his consistent criticism of the current situation in Turkish music. His style of innovation when composing *makam* music also meant making active use of "superior expressions", as the discourse of musical reform called for in new music. Tanrıkörur was second only to Münir Nurettin in his use of Yahya Kemal's poems as lyrics for his works, and he composed many other works that made use of the tradition of classical poetry. *Buselik fantasia Kız Kulesi* is just one of his many works that showcases the

---

\* This study was orally presented at the 1st International Congress of Human and Social Sciences Research

composer's unusual choice of lyrics, and represents the idea of working with unusual topics in the production of descriptive works. As such, Tanrıkorur serves simultaneously both Turkish *makam* music and Turkish cultural history.

In terms of *makam*, he follows the overall structure of the traditional *Buselik makam*, supplemented with innovative and original melodies reflecting his own compositional style. Other features of this work that are rare in traditional works and that reflect Tanrıkorur's innovative approach include rhythm structures that add a semi-recitative sound, the frequent use of third intervals and, toward the end, polyphonic arrangements.

**Keywords:** Cinuçen Tanrıkorur, composition in makam music, Turk music revolution, Buselim makam, analysis of makam.

## Giriş

**Y**irminci yüzyıl makam müziğine pek çok bileşen üzerinden yön veren Cinuçen Tanrıkörur, Türk kültür ve müzik hayatının yaşamış en mühim şahsiyetlerinden biridir. Osmanlı medeniyetini temsil eden kültür ve sanat alanları ile çocukluğundan itibaren olan irtibatı onun, yaşadığı yılların hararetli konularından olan gelenekçilik-yenilikçilik tartışmalarında güçlü bir gelenek savunucusu olarak konumlanmasına neden olmuştur. Tanrıkörur, geleneğe karşı yenilikçiliği Avrupa müziği dünyasının müzik yapma gelenekleri ile özdeş gören zihniyetlerle ateşli söylem savaşlarına girmiş ve yüksek entelektüel kimliği ile bu savaşların kendi dönemindeki belki de en önde gelen aktörü olmuştur. Türk müziği kültür alanı için, onun ud icrasına getirdiği teknik tavrı, bestelerinde kullandığı ezgi karakterleri, taksim ve bestelerinde makamları işleme biçimi, Tanrıkörur'un söylemsel alandaki inançlarının icra üzerindeki iz düşümüdür. Yarattığı ekol ile onun icra ve besteleri, geleneğe bağlı bir yenilikçiliğin en çarpıcı örnekleridir. Dini ve lâ dini eserleri ile Tanrıkörur, makam müziği bestecilik alanına yeni bir soluk getirmiştir. Eserlerinde kullandığı nağmelerin, geleneğe bağlı olan ancak bir o kadar da yenilikçi bir kurguyla örülü yapısı, onu diğer besteciler arasında rahatlıkla seçilebilen özgün bir yere oturtmuştur. Geleneksel ezgi yapılarından uzak bir anlayışla ortaya koyduğu üretimlerde, makamı işleme biçiminin Tanrıkörur'un özgünlüğü yaratan en belirleyici vasıf olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Beste üretim alanının bağlı olduğu makam kuralları, Tanrıkörur eserlerinde başka bir yansıma bulur ve nazariyata dair bilinen tüm ezberler farklı bir açıklımla geleneğe beslenen ancak zaman zaman kulakların aşına olmadığı yeni bir makamsal renge dönüşür. Onun işlediği her makam, hem geleneğe bağlı özellikler taşır hem de adeta yeniden yaratılmış gibidir. Eser üretimlerinde tercih ettiği formların kapsamı ve güfte tercihleri geleneğe olan derin sadakatinin en açık örnekleridir. Bununla birlikte makam kullanımında ortaya koyduğu yenilikçi yaklaşımın, ona Cemil misali 'dahi' müzisyen sıfatını verecek bir açıklım niteliği gösterdiğini söylemek abartılı olmayacaktır.

Cinuçen Tanrıkörur eserleriyle yeni bir renge dönüşen makam yapılarına ait konular, Türk makam müziğinin kökleri yüzyıllara uzanan kadim araştırma alanlarından. Nazariyat geleneğine dair bu konularda icrada olup bitenleri anlamak ve açıklamak, mevcut repertuara dayalı eserlerin ve icraların nasıl bir kurama bağlı olarak meydana geldiğini ortaya koymak ise temel meseledir. Bu nedenle yüzyıllar boyunca üstad seviyesindeki besteci ve icracılar, kuramsal alana ait konuları dönüştürüp sürükleyen lokomotif bir rol üstlenmiştir.

Yirminci yüzyılda Türk makam müziği kuramının gelenekle olan bağlarının büyük ölçüde kopması ve Rauf Yekta öncülüğünde başlayıp Arel-Ezgi-Uzdilek ile yeni bir kuram oluşturulması, bugün hala tartışmalara konu olan sonuçları beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, Cinuçen Tanrıkorur gibi gelenekle bağlarını sıkı tutan ancak bir o kadar da sazında ve bestelerinde son derece özgün yenilikler taşıyan bir sanatçının makam kavrayışına dair zihninde olup bitenler, en somut haliyle bestecinin üretimlerinden izlenebilecektir.

Bu çalışma, Cinuçen Tanrıkorur'un yenilikçiliğini, gelenekle ilişkisi üzerinden değerlendirip bestelerinde ve makam kullanımında onu özgün yapan unsurları tespit etmeyi ve Kız Kulesi isimli Buselik Fantezisinde bu unsurların yansımalarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmada, Tanrıkorur'un yakın döneme kadar makam müziği dünyasının içinde bulunduğu gelenekçilik-yenilikçilik çatışmasındaki konumu, süreli yayınlarda girdiği tartışmalara ve kendi yazdığı kitaplardaki metinlerine dayanan söylemleri üzerinden değerlendirilecektir. Bestelerindeki yenilikçi unsurlar, ömrü boyunca bestelemiş olduğu *beşyüzbeş* eser içinde, geleneksel anlayıştan farklı olarak kullandığı yapılar üzerinden ortaya çıkarılacaktır. Son adımda ise bestecinin yenilikçiliğini ve özgün karakterini temsilen Kız Kulesi isimli Buselik Fantezisi üzerine bir makam analizi yapılacaktır. Müzikal analizde tercih edilecek analiz türü, Ertuğrul Bayraktarkatal ve Okan Murat Öztürk tarafından yayınlanan "Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamının İncelenmesi" isimli makalede ortaya koyulan ezgi çekirdeği temelli makam analizi modeli (Bayraktarkatal, Öztürk 2012) temel alınarak ve Cenk Güray'ın (2012) "Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği" isimli kitabında açıklanan "sadeleştirme tekniği" kullanılarak gerçekleştirilecektir. Üç katmanlı bir süreçte yapılacak müzikal analizlerde ilk katman, perdelerin ağırlıklarını ve ses alanını ortaya çıkarmaya yönelik bir uygulamadır. Bu sayede makamın güçlü perdelerini tespit etmek mümkün olacaktır. İkinci katmanda eserde kullanılan merkez ve uydu seslerin hareket ilişkileri tespit edilecektir. Bu katmanda eserde kullanılan geçkiler, bu geçkilerin hangi perdeler üzerinde gerçekleştiği ortaya çıkacaktır. Bu analiz sürecinin ardından, Tanrıkorur'un Buselik makamını işleme biçiminin, geleneksel yapı ile ilişkisi değerlendirilecektir. Üçüncü katmanda ise güfte ve nâme ilişkisi incelenecektir.

## 1. Tanrıkorur Söylem ve Uygulamalarında Müzikte Kimlik ve Yenilikçilik

Bu çalışmada Cinuçen Tanrıkorur'un fikir dünyası özelinde değerlendirilecek olan Türk makam müziğine dair gelenekçilik-yenilikçilik ve millî kimlik

tartışmalarının geçmişi, Osmanlı sarayının ve entelektüellerinin, batılılaşmaya yönelik fikir tartışmalarına kadar uzanır. Yaklaşık ikiyüz yıllık bir süreç eşliğinde oluşan bir alt yapının, Cumhuriyet döneminin modernleşme sürecinde çok daha etkin bir uygulama alanı bulduğu ve makam müziği için bu dönemin gerek kuramsal alandaki çalışmalarında gerekse eğitim programlarındaki yaptırımlarda tam bir kırılma dönemi yaşadığı, son dönem çalışmalarında ağırlıklı yer tutan bir konu haline gelmiştir. Bu dönemde olup bitenlere bakıldığında Avrupa müziğinin ülkede hızla yaygınlaşmasına yönelik politikaların, Türk müziği-Batı müziği taraftarlarını gelenekçilik ve yenilikçilik noktasında kutuplaştırıp, makam müziği dünyasını da kendi içinde böldüğü görülür (Ayas 2014; Ayas 2018).

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren böylesine bir ortamda açılan müzik eğitimi kurumlarında da ülkemizdeki bu çağdaşlaşma sancılarının izleri açıkça görülmektedir (Levendoglu 2018). Dönemin musikişinaslarını etkisi altına alan yeni müzik kimliğimiz üzerine yürütülen tartışmalarda Musa Süreyya Bey, Ali Rıfat Çağatay, Rauf Yekta Bey, Hüseyin Saadettin Arel, Cemal Reşit Rey, Adnan Saygun, E. Zeki Ün gibi iki kanadın önde gelen isimleri, bugünün Türk makam müziği dünyasına bağlanan, çatışmalarla dolu ve söylemsel alanda adeta kalemşörlük üzerinden yürüyen bir hikayenin temsilcileri olmuşlardır. Günümüz besteci ve icracılarına bu silsile ile naklolun fikir tartışmalarında ise gerek söylemleriyle gerekse uygulamaya dönük her tür hamlesiyle, makam müziğini millî kimliği ile yenileyecek unsurların kendi içinde barındığını savunan en güçlü figürlerden biri Cinuçen Tanrıkorur olmuştur.

Geleneğe yüksek sadakatle bağlı kimliği ve keskin uslubu ile kaleme aldığı yazılarda “Ezikliğimiz soruyor: Sizin konserlerinize yabancılar da geliyor mu?”, “Papyonlu Folklor”, “Çıngıraklı Mehter”, “When Are We Going to Zikir Again?”, “Skandalın Hikmeti”<sup>1</sup>, “Maşallah Devlet Sanatçım” (Tanrıkorur 2001) gibi kullandığı başlıklar, dönemin psikolojisine gösterdiği tepkinin ve eleştirilerinin özeti gibidir. Onun makam müziğini yenileme anlayışı, Osmanlı kimliğine dayalı bir yenilenmedir. Ancak bu müziğin temsiliyetindeki durumun eleştirisini de her fırsatta yapar ve Atatürk’ün musikideki yenilenme hayalinin de bu yapılanları kastetmediğini hem konuşmalarında hem yazılarında sıklıkla dile getirir. Bu konudaki savunmaları içinde Atatürkçü bir müzik politikasının nasıl anlaşılması gerektiğine dair görüşünü,

<sup>1</sup> Tanrıkorur’un bu yazısı, 1996’daki Cumhuriyet kutlamalarında Hikmet Şimşek’in yöneteceği bir orkestra ve koro konserinden vazgeçilip Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’nun konser vermesine karar verilmesi nedeniyle Hikmet Şimşek’in sarfettiği “işte müzikte irtica budur” ve “...sanat ve Cumhuriyet açısından skandaldır” sözlerine cevaben yazılmıştır.

Ulu Önder'in 1934 Kasım'ında Meclis'te sarfettiği sözleri temel alarak ifade eder. Tanrıkorur'a göre Atatürk'ün meclis konuşması şu üç manaya gelir (Tanrıkorur 1978: 16). İlki;

Önce musikinin değişmesi yeni değişikliğe ölçü kabul ediliyor. Bu düşünce sadece terakki manasıyla muteberdir, mazi ile bağı kopmuş terakki de mukaddeslerin yıkılmasından geçer ve elimizde yabancı kültürle yozlaşmış bir nesil kalır. Nitekim Atatürk de bu cümlesini 3 yıl kadar sonra... değiştirmiştir<sup>2</sup>.

İkinci açı: yüz ağartıcı olmayan musiki yayımı. Cumhurbaşkanını kendi ülkesinde kendi musikisini kendi milletvekilerine şikâyet ettiren âmil, bu musikiye aşırı sevgisidir: onu yalnız eğlendiren değil, düşünmeğe, üzülmeğe, çareler aramağa sevkeden tutku. "Amcası, oğlum bir serseri mi olacak acaba?" kabilinden.

Türk makam müziğinin teknik ve tarihî geçmişine ait niteliklerinden ziyade disiplinli ve özenli yaklaşımlardan uzak bir anlayışın, "piyasalaşma"nın hakim olduğu bir icra uslubuna vurgu yapan bu ifadelerini, Neyzen'den yaptığı alıntı ile pekiştirir Tanrıkorur ve konuşmasını şöyle sürdürür (Tanrıkorur 1978: 16):

Aynı laubalilik, aynı Aşk yüzünden Neyzen'i de isyan ettirir;

Tüyerim ürperiyor duydukça  
Musiki namına zillet şu sazı  
Yurdumuzdan azametle yayılır  
Cehlin âfâk-ı cihana avazı  
Telsizin işlemeden maksat  
Çıksın üç-beş pezevengin boğazı

Tanrıkorur'un Türk müziğinin temsiliyetinde icra disiplinine dair Neyzen'den verdiği bu örneğe benzer bir serzenişti, Neyzen Tefvik'ten ney dersleri alan Mehmet Akif de Mısır Prensisi Emine Abbas Halim'e yazdığı bir mektup-

<sup>2</sup> Tanrıkorur'un Musiki Mecmuası'nda yayınlanan bu yazısının, bir toplantı esnasında yaptığı konuşmadan aktarıldığı anlaşılmaktadır. Zira metnin aralarına düşülen notlar, Tanrıkorur'un kendisine hatırlatma olarak düştüğu ve konuşma sırasında hangi kaynaklardan okumalar yapması gerektiği yönündeki notları içermektedir. Tanrıkorur bu ifadelerinin hemen ardına Atatürk'ün bu konuda sarfettiği sözleri Muammer Sun'dan alıntı yaparak okumak için M. Sun, 24 notunu düşmüştür. Anlaşılan odur ki Cinuçen Tanrıkorur, konuşmasına bu kaynaktan okuma yaparak devam etmiş ve kendi yorumuna delil olarak bu ifadeleri kullanmıştır. "Kendi kitabından okuyorum", " s.39'dan okunacak" gibi ifadeler de metin içerisinde sıklıkla görülmektedir.



ta "...son zamanlarda hanende musikisinden adeta iğrenir oldum..." ifadeleri ile yapar (Arslan 2015: 142). Millî değerlere ve geleneğe samimiyetle bağlı bu isimlerin, Türk müziğini değil onun temsil edilmiş şekline olan eleştirileri, benzer şekilde Cumhuriyet ruhunu temsil edecek bir "yeni musiki" arayışında Atatürk'ün de "yeni" bir musiki vurgusunu anlamaya yardım eder. Cinuçen Tanrıkorur, Ulu Önder'in gerçekleştirmek istediği musiki inkılabını uygulamaya koyanları da son madde olarak verdiği aşağıdaki ifadelerle eleştirir (Tanrıkorur 1978: 16).

Üçüncü açı: "ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleşileri toplamak, bunları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gereklr" sözünüle "Halk Türkülerini Armonize Edin" demek istemiş olmasını-hatta Gökalp'in bu sözlerle belirttiği hedefi düzeltmiş olmasına- rağmen, ellerinden "halk türküsü armonize etmek"ten başka bir şey gelmeyen çevresindeki ileri müzikçiler, sözü kendi kabiliyetlerine tercüme ediyorlardı...

Bu ifadelerde Tanrıkorur'un Atatürk'ün yeni musiki idealini, son yıllarda kaleme alınan metinlerden (Kutluk 2016) daha farklı değerlendirdiği görülmektedir.

Konuşmasını, Cumhuriyet dönemi uygulamalarının O'nun düşüncesini yansıtan hedefler olmadığına dair inancını, ölümünden bir iki sene önce Vasfi Rıza Zobu'ya da anlattığını ifade ederek pekiştirir<sup>3</sup> (Tanrıkorur 1978: 16).

Tanrıkorur, Atatürkçülük üzerinden yürüyen bu millî musiki tartışmalarında, kendisini "*Atatürk'ün müzisyeni*" olarak tanımlayan Hikmet Şimşek ile de hararetli tartışmalara girmiştir. Hikmet Şimşek'in, sürekli yazarlarından olduğu Orkestra dergisi üzerinden Tanrıkorur'a "Bay Cinuçen Tanrıkorur'un İki Yazısına Bir Cevap" (Şimşek 1997: 7), "Ve Bir Mektup" (Şimşek 1997: 21), "Bir Açıklama" (Şimşek 1998: 52) başlıklı yazıları, bu tartışmaların izlerini yansıtan yazılardır.

<sup>3</sup> Tanrıkorur'un konuşması esnasında banttan dinlettiği anlaşılan bu kaydın içeriğini metinden takip edebilmek mümkün olmasa da bu anlatı çeşitli hatıratlarda aşağıdaki ifadelerle yer bulur. Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri, böyle okuyup da bir zevk vermeye imkan var mı? Ben dedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile çaresi her neyse... Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim dedim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü. Ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki ben de bir daha lafını edemez oldum. (Ataman 1991:20).

Söylemleriyle ve besteleriyle geleneğe olan bağlılığını her fırsatta ortaya koyan Tanrıkorur'un uygulamalarının, gelenekle ilişkisi noktasında bugün makam müziği araştırmacılarının özellikle kuramsal alanda eleştirdiği Arel'in ve Arelcilik'in soyut hedeflerine benzeyen de pek çok yönü bulunmaktadır. Ancak Cinučen Tanrıkorur'un bu hedeflere ulaşma biçimi, Osmanlı kimlik ve geleneğine sadık bir aydın tipolojisi ile gerçekleşir. Musiki Mecmuası'nda yer bulan "Arelcilik Nedir?" sorusuna cevap olarak verilen her maddenin Tanrıkorur'un yaşam biçimi ve üretimlerinde aktif bir karşılığı da vardır.

Arelcilik; millî musiki yani Türk musikisine ilim yoluyla sonsuz aşktır.

Arelcilik; herşeyin üzerinde Türk musikisine hizmet etmektir.

Arelcilik; Türk musiki hizmetinde durmadan, bıkmadan yorulmadan çalışmaktır.

Arelcilik; Türk musikisine yapılacak hizmeti ilim yoluyla en iyi bir şekilde yapmaya çalışmaktır.

Arelcilik; Türk musikisinin değerini tanıtmak, korumak ve yükseltmek için çalışmaktır.

Arelcilik; eski musikimizin karakterini bozmadan kendi bünyesinden doğan armoni ile çoksesli hale ulaştırmaya çalışmaktır.

Arelcilik; Türk musikisini dünya musiki haline getirme yolunda çalışmaktır (Üngör 1968 : 13).

Tanrıkorur'un 30'lu yaşlarında Arel'i, medenî olmak için Avrupa'yı merkez alan bir şahsiyet değil, aksine müzik üzerinden Türk kimliğini yükselten bir milliyetçi olarak değerlendirdiği de aşağıdaki şu sözlerden anlaşılır (Tanrıkorur 1968: 9):

Hüseyin Sadettin Arel, medenî olmanın batılı olmak anlamına gelmediğini; samimi, ciddî ve ilmî düşünmesini bilen her Türk'ün en az bir batılı kadar medenî olabileceğini -perilerin ve insanların diliyle- ilk defa olarak isbat eden bir büyük Türktür.

Ancak yıl 1996'ya geldiğinde Tanrıkorur, Arel'in "Ben Türk musikisinin mazideki tecelliyatına değil, istikbaldeki çoksesli haline meftunum" sözünü kendi kültürünü gizliden gizliye küçümseyen bir Tanzimat aristokratının büyüklük kompleksine benzetir (Tanrıkorur 2001:51). Arel'in, çoksesliliği hedef olarak

belirleyen hayaline karşılık Cinuçen Tanrıkorum, çokseslilik barındıran bestelerini bir gelişmişlik unsuru olarak değil, ifade etmek istediği duyguya bağlı teknik bir tercih olarak ortaya koymuştur. Döneminin müzik tartışmalarının TRT üzerindeki yansımalarını ve Tanrıkorum'un bu konudaki eleştirilerini, aşağıda yer verilen ifadelerinde görmek mümkündür (Tanrıkorum 2001: 52)

TRT'nin ünlü şeflerinden birinin yönetiminde periyodik olarak verilen TV konserlerinden birinde, şiiri R. Körüklü'ye ait Hüseyini makamında "Turnalar" isimli bir türküm yayınlanmıştı. Beste öyle yapılmadığı halde, nezaketen görüşümün alınmasına dahi lüzum görülmeden nakarat kısmı çokseslendirilerek icra edildi. Ancak bu Türk kaşığı ile Batı çikolatası yeme hastalığı bir Tanzimat uzantısı Piyano belasını Türk musikisinin başına saran (Uşşak, Hüzam, Karcıgar fasıllarında bile piyano çaldırmakta mahzur görmeyen) TRT'ye mahsus değil. Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Korosu da aslı klasik tarzda olan eserleri, üstelik bestecilerinin gözü önünde çokseslendirerek ... bunu pek büyük bir marifet zannediyor.

Klasik repertuarı ve üslubu temsil ederek yüksek sanat eserlerinin seslendirilmesinde önemli bir sorumluluğu olan TRT ve devlet korolarının dahi "yenilikçilik" heyecanı ile pekçok şeyi göz ardı eden bir çokseslendirme tutkuları olduğu, Tanrıkorum bu sözlerle ifade etmiştir.

## 2. Tanrıkorum Bestelerinde Yenilikçi Unsurlar

### 2.1. Çoksesli Pasajlar

Makam müziği geleneğine ait olmayan çokseslilik uygulamaları Tanrıkorum'un besteciliğinde, müziğin ifade kuvvetini, ihtiyaç halinde yükselten bir unsur olarak kullanılmıştır. İki ud için bestelediği Acemaşiran Sazsemai, 3 Udun Sohbeti isimli Rast Saz Eseri, iki ud için düzenlediği Mesut Cemil'in Nihavend Sazsemaisi veya zaman zaman sözlü eserlerinin bazı pasajlarında kullandığı çoksesli yapılar bu anlayışına örnektir.

Aşağıdaki tabloda, onun sözlü eserlerinde bulunan çoksesli beste ve pasajlarının örnek bir listesi bulunmaktadır. Bu eserlere tarihsel olarak bakıldığında, bestecinin çoksesli uygulamalarının, 60'lardan itibaren başlayıp 1990 ile 1998 yılları arasında yoğunlaştığı dikkati çekmektedir<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sözlü eserlere dair çoksesli pasaj ya da bestelerin tespiti, Reha Sağbaşı (2018) editörlüğünde, Barihüda Tanrıkorum tarafından yayına hazırlanan "Cinuçen Tanrıkorum Beste Külliyyatı" isimli çalışma temel alınarak yapılmıştır.

**Tablo 1. Tanrıkorur'un Çoksesli Unsurlar Barındıran Sözlü Eserleri**

<i>Eserin adı</i>	<i>Form/Tür</i>	<i>Beste yılı</i>
Yaz Kuşu	Şarkı	1963
Garip Yıldızlar	Fantezi	1963
Güneş mi Güzel Yüzün mü?	İki ud için beste	1969
Kar musikileri	Fantezi	1990
Mavi Geceler	Fantezi	1990
Itrî	Destan	1990
Malazgirtin İlk Işıkları	Destan	1990
Nur Gerek	Dini konulu beste	1990
Vatan Destanı	Gençlik Şarkısı	1991
Cemil Öürken	Mersiye	1991
Büyük Ata'ya	Ağıt	1991
Mehlika Sultan	Fantezi	1991
Mahzun Şehir	Ağıt	1992
Sularda Akşam	Fantezi	1992
Kız Kulesi	Fantezi	1993
Bir Eski Şarap Lezzeti	Şarkı	1970
Akşam Musikisi	Fantezi	1995
Yedi Cüceler	Sazsemaisi	1995
Mohaç Türküsü	Destan	1995
Mevsimler	Fantezi	1995
Köylü Kızıma	Türkü	1991
Aşk Düşlerde	Fantezi	1996
Köy Camii	Fantezi	1998
Suç Kimin	Fantezi	1992

Bu liste dışında da bestecinin Avrupa sazlarını da dahil ettiği ve çoksesli unsurlar da içeren pek çok düzenleme ya da bestesi bulunmaktadır. 1969'da Necati Gençsoy'a ithafen Ud, Kanun, Çello ve Obua için bestelediği eseri, yine konser parçası olarak Hüseyini-B Minör notuyla ud, flüt ve çello için yazdığı Anatolian Fields isimli Hüseyini saz semaisi çeşitlemesi, bu yaklaşımına birer örnektir. Bu örneklerden başka, saz eseri besteciliğinde kullandığı çoksesli beste ve pasajların tamamını içeren eserleri ise aşığıdaki tabloda verilmiştir.

**Tablo 2. Tanrıkorur'un Çoksesli Unsurlar Barındıran Saz Eserleri**

Tür	Makam	Beste Yılı	Çoksesli Yapı
Sazsemaisi	Acemaşiran	1959	4. hane
Sazeseri	Yeni Çargah	1969	İki ud için
Sazsemaisi	Hüseyni	1971	Flüt, ud, çello için
Sazsemaisi	Nihavend	1985	İki ud için
Sazsemaisi	Acemaşiran	1985	Flüt ve ud için
Sazeseri	Rast	1986	3 ud için
Medhal	Mahur	1988	1. hane
Konser Parçası	Evcara	1990	1. hane
Medhal	Şehnaz	1990	Piyano için
Sazeseri	Hicazkar	1991	4. hane
Medhal	Buselik	1993	Teslim
Sazsemaisi	Acemaşiran	1995	İki ud için
Sazsemaisi	Buselik	1995	1., 2. ve 3. haneler
Oyun Havası	Şehnaz	1997	Taksim bölümleri
Medhal	Nihavend	1997	3. hane
Sazeseri	Nişaburek	1998	3. hane
Cenaze Marşı	Düğah	1999	Tamamı

*Kullandığı Edebi Formlar Üzerinde Yaptığı Bestelerindeki Çoksesli Yapılar ve İlgili Açıklama Notları*

Tanrıkorur'un yukardaki eserlerde kullandığı çoksesli pasajlar, çeşitli edebiyat formları aracılığı ile ortaya koyduğu bestelerinde de bulunmaktadır. Mersiye, Destan ve şiir tercihlerinde, Türk kültür tarihini konu edinen ve sanat değeri çok yüksek olan güfteler onun karakteristik tercihlerinden biri olarak dikkati çeker. Bu yolla ürettiği eserlerde recitatif duyum, söz ile müzik arasında ilişki kuran ritmik ve makamsal yapı, atlamalı aralıkların kullanımı ya da belirli pasajlardaki çoksesli unsurlar, Tanrıkorur yenilikçiliğinin öne çıkan unsurları haline gelir. O'nun bu eserler üzerindeki yenilikçi uygulamaları, sadece nağme üretimi alanıyla sınırlı değildir. Notalar üzerinde kullandığı nüans işaretleri ve aktarılmak istenen duyguyu ifade eden açıklama notları, künyeleme-deki titizliği gibi her form üzerinde görülen konular, bu eserlerde de dikkat çekici unsurlardandır.

Bahsedilen bu türlere farklı formlardan birkaç örneği aşağıda görmek mümkündür.

### Örnek 1. Dügâh Ağıt, Büyük Ata'ya

Faruk Nafiz Çamlıbel'in şiiri üzerine, Dügâh makamında bestelenen bir ağıt olan bu eserde bestecinin giriş, orta ve son bölümlerde yer alan "of" terennümlerini, kadın ve erkek seslerine ait partiler ile planladığı ve bu yolla üçlü, altılı ve oktav aralıklarını duyurmayı istediği görölmektedir. Güftenin girdiği bölümler ise geleneksel yapıda bestelenmiştir.

164

### Örnek 2. İtrî, Rast Destan

Edebî bir anlatı olan destan türü üzerine bestelediği yukarıdaki örnekte de bestecinin sadece erkek ve kızlara ait ses partilerini değil enstrumanlar partilerini de belirleyerek eserin bitiş etkisini bu çoksesli duyuş ile desteklemek arzusunda olduğu anlaşılmaktadır.

Aşağıdaki örnek ise Kürdilihicazkar makamında bir mersiye'dir. Tanrıkorur, eserin icrasına yönelik her detayı hem nota üzerinde hem de eserin sonuna not düşerek yaptığı açıklama ile göstermiştir. Bu tip açıklamalar ve icraya yönelik her tür detayın nota üzerindeki gösterimi, onun yenilikçi ve yüksek disiplin sahibi kimliğinin bir yansımasıdır. Zira makam müziğinde nota yazımına dair alışkanlıklar, Cinuçen Tanrıkorur'un bu titizliğinden oldukça uzaktır. Bestelediği eserleri kendi el yazısı ile yazmış olmasına ve müziği ifade edecek her tür unsuru nota üzerinde göstermesine ilave olarak, eserlerinin beste numarası ve bestelendiği yer bilgilerini de bu yazımlara dahil etmesi, onun titizliğinin yanısıra Türk makam müziğinin aldığı eleştirilerin musikinin kendisinden değil onu temsil eden zihniyetlerden kaynaklanmış olduğunu da somutlaştırmış olur. Bu detayda bir künyeleme Türk makam müziği bestecilerinde pek te görülmeyen bir uygulamadır.

Tanrıkorur'un, bu musikinin geçmişteki ve kendi dönemindeki önemli besteci ve icracıları için de yazmış olduğu pek çok eseri bulunmaktadır. Örnek 2'deki bestesi onun aynı zamanda bu kategoride de değerlendirilebilecek eserlerinden sadece bir tanesidir. İtrî ve Mesut Cemil Bey gibi önemli isimler için bestelemiş olduğu bu eserlerdeki bazı pasajlarda, bestecinin yine çoksesli tınırları dahil ederek bestelediği görülür.

*Not: Parça, mersiye formunun gerektirdiği yumuşak ve hisli üslup içinde ikrâ edilecektir (akıne işaret yoksa). Üslûlün prozodik itina ile kullanılmalı, amaçlanan yarı-resitatif havaya kolaylaştırılacaktır.*

### Örnek 3. Kürdilihicazkâr Mersiye, Cemil Ölürken

Mesut Cemil için bestelediği bu eser için Tanrıkorur, divan edebiyatının köklü bir nazım türü olan mersiye'yi tercih etmiştir. Mersiyeler, ölen kişinin güzel yönlerinin, kahramanlıklarının, hizmetlerinin övüldüğü ve ölümün-

den duyulan acının ifade edildiği türlerdir. Bu duyguları ifade etmek için Tanrıkorur'un bestesine düştüğü nota yansıyan yarı resitatif hava, tecvit gelenegine dayanan bir okuyuş biçimidir. Sözün ya da mesajın duyurulmasının müziğın ardında kalamayağı türler için bestecinin bu resitatif duyumu yaratacak tartımları, prozodiyi öne çıkaracak şekilde kullandığı görölmektedir. Yukarıdaki mersiye de Nazım Hikmet'e aittir ve şiirin böyle büyük bir şaire ait olması, Tanrıkorur'un resitatif duyumu yaratarak şiiri öne çıkarmayı tercih etmesinin önemli sebeplerinden biri olması çok muhtemeldir. Edebi türler üzerine yaptığı besteler ya da bazı fantezilerinde de bu duyumu amaçlandığı görülür. Mersiye gibi geleneksel ve manevi unsurlarla örölü bir tütün içinde kullandığı çoksesli pasaj da onun gelenek ve yenilik arasındaki konumunu ifade etmeye güzel bir örnektir.

Beşyüzbeş eser arasından seçilen bu birkaç eser, Cinuçen Tanrıkorur'un bestelerinin, Cumhuriyet döneminin yeni müzik arayışındaki söylemlere ve yenileşme hamlelerine cevap veren vasıflarını temsil etmektedir.

Bu dönemin resmi söylemlerinden biri olan Türk kültürü ve kimliğinin yansıtılmasını sağlayacak "yüksek deyişler"ın öne çıkarılması ve bestelenmesi hedefi, Tanrıkorur'un bestecilik alanı içinde sıklıkla yer bulan ve yepyeni bir tasarımla makam müziği dünyasına dahil olan üretimlerindedir. Bu üretime karşılık olarak gösterilebilecek olan bestelerinde sözlerin atasözleri, destanlar, şiirler gibi edebi türlerden ve Kur'an lafızları gibi manevi unsurlardan seçilmiş olduğu görölmektedir. Bu türlere ait sözlerin güfte amacıyla kullanılması ve buna bağlı olarak çok çeşitli türlerde ve bu tercihe bağlı olarak tasviri olarak da ortaya çıkabilen besteleriyle, Tanrıkorur diğer bestekarlardan ayrı bir yerde durmaktadır. Dikkat çekici bir tercihle yöneldiği görölen şiir besteciliği, gerek kendi döneminde gerekse günümüzde makam müziği bestecilerinin anlatımlarında fazlaca yer bulmaz. Böylesi tercihlerde bulunan bestecilerin, edebiyat ve musiki ilişkisine/ birlikteliğine önem veren entelektüel yapıda sanat insanları olduğu görülür. Münir Nurettin Selçuk da bu tercihle beste yapan sanat adamlarından biridir. Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirleri üzerine yaptığı bestelerle tanınan Münir Nurettin'in bu bağlamda hemen ardından gelen ilk isimdir Cinuçen Tanrıkorur. Gerek Yahya Kemal şiirleri gerekse de diğer aruz şairlerinin ve belirli hece vezni şairlerinin eserleri üzerine çok sayıda beste yapmıştır. Hatta bazı şiirleri öylesine sevmiştir ki aynı şiir üzerine farklı makamlardan birkaç beste yaptığı görülür. Aşağıda sözleri verilen Besim Berkmen'e ait olan şiir, bahsedilen bu durumun tipik bir örneğidir. Bu güfte Kürdilihicazkar, Hicaz, Rast ve Uşşak olmak üzere dört farklı makamdan ve şarkı formunda bestelenmiştir.



Beni bûyün ile gel mest ü rehavi ediver  
Hastanım, göğsünün üstünde tedavi ediver  
Nazarımda günü berrak göğü mavi ediver  
Hastanım, göğsünün üstünde tedavi ediver

Yine benzer bir örnek, Faruk Nafiz Çamlıbel'in destan formundaki şiiRIDIR. "Enginlere at sürdüğün akşamdı kenardan" mısrasıyla başlayan bu destanı Tanrıkorur, Mahur ve Buselik makamlarında bestelemiştir. Neyzen Tefvik Kolaylı'nın "İztırabın sonu yok sanma bu alem de geçer" mısrasıyla başlayan şiiRI de Tanrıkorur'un bu tercihinin örneklerindedir. Bu güfteler de, Hicaz ve Buselik makamlarında şarkı formunda bestelenmiştir ve bu örneklerin sayısını artırmak da mümkündür.

### Saz Eserlerinde Kullandığı Çoksesli Yapılar

Saz eserlerindeki çokseslilik uygulamalarına verilecek örnekler içinde ilk sıralarda dikkati çekecek olan sazeseRI, bestecinin Acemaşiran sazsemaisiDIR. Bu sazsemaisine Tanrıkorur, farklı vesilelerle üç çeşitleme yazmıştır. Eserin orijinal hali geleneksel ve tek sesli bir beste olmakla birlikte Sağbaş'ın editörlüğünde hazırlanan külliyata göre bu beste üzerindeki çeşitlemeler Bağdat konservatuarındaki meslektaşlarının ve bir öğrencisinin talep ve ihtiyaçları doğrultusunda düzenlenmiştir. Aşağıda verilen örnek flüt ve ud için yaptığı çeşitleme üzerinedir.

**ACEMAŞIRAN SAZSEMAİSİ**

The image shows a musical score for the piece "Acemaşiran Sazsemaisi". It consists of five staves of music. The first staff is for Flute (Flüt) and the second for Ud. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also performance markings like "1." and "2." indicating different versions or ornaments. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 10/8. The score is written in a traditional style with some modern notation elements.

### Örnek 4. Acemaşiran Sazsemaisi / Flüt ve Ud İçin

## 2.2. Geniş Atlamalı Aralık ve Arpej Kullanımı

Tanrıkorum bestelerinde dikkat çeken unsurların birisi de makam müziğinde alışlagelmiş bir kullanım şekli olan, seslerin yanyana diziliminden oluşan nağmeler tasarlamak yerine geniş atlamalı aralıkların eserlerinde sıklıkla yer bulmasıdır. Saz eserlerinde görüldüğü kadar sözlü eserlerinde de görülen bu yapı, bestecinin işlediği makamın rengini ortaya koymasına engel olmayan bir orijinallik taşımakta ve aynı zamanda bestecinin kimliğini de ortaya koyan bir üsluba dönüşmektedir. Ud metodunda bulunan "3 Cambazın Gösterisi" isimli üç etüdü, tümüyle arpej ve akor kalıplarından oluşan melodiler üzerine bestelenmiştir. Aşağıda verilen "Su Samurunun Aşkı" isimli Buselik Sazsemâisi ise Tanrıkorum'un melodi kurgusunda sıklıkla tercih ettiği geniş atlamalı aralık kullanımlarına bir örnektir.



### Örnek 5. Su Samurunun Aşkı

## 2.3. Nota yazısındaki Yenilikçi Uygumaları

Tanrıkorum'un yenilikçi uygulamaları sadece bestecilik ve icra alanı ile sınırlı olmayıp nota yazımını da içine almaktadır. Bestelediği eserlerin tarih, yer ve numara bilgilerini özgün ve titiz el yazısı ile yazdığı notalar üzerinde künyelemesinin yanısıra vurmali çalgılar için Avrupa nota yazım sisteminin kullandığı işaretlemeleri kullanması, Türk makam müziği nota yazımına dahil ettiği yenilikler arasındadır. Aşağıda verilen örnekler de bestecinin 1979 yılında Ankara'da bestelediği "Bekçi Baba" isimli çocuk şarkısı ile "Güzeldendir, Güzeldendir" isimli Uşşak bestesinin davul ve bendir partilerine aittir. Makam müziğinde davul ve bendir sazlarının ayrıca notalanması, alışlagelmiş bir uygulama olmayıp Tanrıkorum'un müzikal duyum ve yazım hassasiyetinin temsillerinden bir tanesidir.



### Örnekle 6. Bekçi Baba



### Örnekle 7. Güzeldendir, Güzeldendir

Tanrıkorur'un notalamaya dair geleneksel uygulamalardan bir başka farklı uygulaması, icra sırasında doğal olarak doğaçlama kullanılan varyasyonlar üzerinedir. Türk müziği icracılarının icra esnasındaki tercihleriyle şekillenen bu yorumlama tekniğini Tanrıkorur, 19 yaşındayken standartlaştırmayı denemiş ve Nişaburek Sazsemâisi'nin mülazimesinin ilk ölçüsünü varyasyonlu olarak da yazmıştır.



### Örnekle 8. Nişaburek Sazsemâisi, 1957, beste no.9

Bu örnekle, bir yandan Tanrıkorur'un Türk makam müziğinin her icrada yeniden yaratılabilen doğasını hedef alan eleştirilere, her detayı yazıya dökerek çok daha sistematik bir notalama ortaya koyma cevabı olarak yorumlanabilir. Diğer yandan icra esnasında yapılacak her tür süsleme ve ifadeyi titizlikle belirtme isteğinin bir başka örneği olarak da görülebilir. Çok erken yaşlarından itibaren bestecinin nota yazımında görülen bu yaklaşım, Avrupa notalamasındaki standardı ve kuralcılığı Türk müziğine kazandırma amacının yansımalarıdır.

#### *Mevcut Ses Sistemine Bağlı Notalamayı Onarma Çabaları*

Nota yazımında klasik gelenekten farklı olarak kullandığı diğer bir örnekle ise aşağıda bir kısmı verilen "Su Samurunun Aşkı" isimli saz eserinde görülür. Bu eserde Tanrıkorur, değiştirici işaretleri donanıma yerleştirirken, halk müziği

nota yazımında kullanılan Őekle benzer biçimde rakamlayarak göstermiŐ ve eserin sonuna "Rakamlar, kullanılan arızanın koma sayısını gösterir" notunu dűŐműŐtűr. Bu deneme, Arel sisteminin bazı perdeleri ifade etmedeki yetersizliđine, bestecinin geliŐtirdiđi bir çözümler arayıŐı olarak yorumlanabilir.



### Örnek 9. Su Samurunun AŞkı

Benzer bir yönlendirme bazı eserlerinde hane başlarına dűŐtűđű notlarla kendini gösterir. Muhayyersűnbűle sazsemaisinin 3. Hanesi üzerine dűŐtűđű "saba gibi" notu da bestecinin geleneksel perde sistemini koruma hassasiyetinin bir yansımasıdır.



### Örnek 10. Muhayyersűnbűle Sazsemaisi

Makamı duyurabilmek için gerekli tüm tedbirleri nota yazımı aracılıđıyla da desteklemeyi hedeflediđi bu tür denemelerine ilave olarak, icra sırasında tasvir edilecek duyguları, notaların altına dűŐtűđű ifade notları ile de pekiŐtirmiŐtir. Ayrıca bu eser, Avrupa müziđinde bulunan konçerto, sonat gibi uzun soluklu eserlerin Türk makam müziđinde de bulunması ve bu yolla saz müziđinin geliŐtirilmesi yönűnde, Tanrıkorur'un attıđı ilk adımlardandır (Gűlçin Yahya Kaçar, KiŐisel GörűŐme, 23 Kasım 2018, Alanya).<sup>5</sup>

## 5. Kullandığı Yeni Türler

Bestecinin yenilikçiliğini temsil eden diğer bir unsur, kullandığı yeni türlerdir. Ağırlıklı Türk toplumunun manevi değerleri, inanç dünyası, halk kültürü

<sup>5</sup> Tanrıkorur'un ud öğrencilerinden olan Gűlçin Yahya Kaçar, Üniversite yıllarında hocasına, icra uzunluğu ve güçlüğu bakımından Avrupa müziğinin konçertoları, sonatları gibi eserlere olan ihtiyacını dile getirmiŐ ve aynı yıllarda Avrupa sazlarıyla eğitim alan arkadaşlarının, "sizin eserleriniz iki sayfada bitiyor" eleŐtirilerine ne kadar üzűldűđűnü ifade etmiŐtir. Yahya'nın anlatsına göre "Su Samurunun AŐkı" isimli eserini Tanrıkorur, bu diyalogdan kısa bir süre sonra bestelemiŐtir.

gibi konulardan beslenen besteleri, Tanrıkorur'a özgü üretim alanları içinde yer alır. Besleme, Çocuk Besmelesi, Namaz Bilmecesi, Destan ("hicret" konusu) gibi eserleri sıradışı bir tercihle, bu toplumun inanç dünyasını musiki ile ifade eder ve hem çocukları hem yetişkinleri sanat yoluyla eğitmeyi amaçlayan vasıflar taşır.

Seyr-i natık, sözsüz romans, medhalçe gibi eserleri ve fantezi türündeki sazeserleri ile besteci saz müziğinin etkinlik alanını genişletir. Tanrıkorur tarafından icad edilen seyr-i natık ise elli makamı bestesel seyirlerle aktaran, eğitim amacıyla icad edilmiş bir formdur (Harmancı, 2011).

Tanrıkorur'un besteciliğinin dikat çekici özelliğinden bir tanesi de tasviri olarak bestelediği sazeserleridir. Yağız Küheylan, Tarla Dönüşü, Yıldızlı Yaz Akşamları, Mehtapta Yakamozlar, Gül Bahçesi, Su Samurunun Aşkı isimli eserleri, bu yöndeki üretimlerinden sadece birkaçıdır.

## 6. Bir Örnek Eser: Kız Kulesi

Tanrıkorur'un müzik kimliğini temsil eden en güzel örneklerden birisi olan bu eser, güfte-beste ilişkisindeki inceliklerin yanında, aynı zamanda bestecinin Türk müziği Batı müziği kutuplaşmasına cevap niteliği taşıyabilecek pek çok çalışmasından bir tanesidir. Yukarıdaki bölümlerde ele alınan Tanrıkorur'un müzikte yenilenme anlayışının temsilleri arasında bulunan çoksesli pasajlar ve bu pasajları yer yer müzikteki ifadeyi güçlendirme yolu olarak kullanması, kişisel üslubunun bir parçası olan (Özdemir, Levendoğlu...) geniş atlamalı aralıklar ve üçlü aralıklarla oluşturulan nağme yapıları, nota yazımında gösterdiği titizliğe bağlı olarak eseri künyeemesinin ardından kadın ve erkek sesleri arasındaki pasaj paylaşımlarını, aktarmayı amaçladığı müzikal etkiyi yaratacak nüanslara dair açıklamaları bu eser içerisinde de rahatlıkla izlenebilmektedir. Müzikal ifade unsurlarının yanında bestecinin şiirin gücünden yararlanan ve şiirin mesajını öne çıkaran tartımları resitatif duyum yaratacak şekilde kullanımı da bu eser de görülebilmektedir.

### 6.1. Güfteye Dair

Şiir 8'li hece vezni ile yazılmış büyük oranda 5+3 kalıbının kullanıldığı bir yapıda olup altı kıtadan oluşmaktadır. Besteci, şiirin tüm kıtalarını eserinde kullanmıştır. Şiire konu olan Kız Kulesi, Asya ile Avrupa'yı bağlayan tarihi bir yapıdır ve bestenin işleniş biçiminde de bu kesişimin izleri bulunmaktadır. Tanrıkorur'un bestesine seçtiği bu şiir, 7 kule zindanları ve Battal Gazi gibi Türk tarihinin önemli yapı ve kimliklerine de atıfta bulunmaktadır.

## 6.2. Makam Analizi

Buselik makamında bestelenen eserin analizine geçmeden önce, makamın geleneksel kuram kitaplarındaki tarifine ve eser örneklerine bakıldığında Çarğah ve Hüseyini perdelerinin makamın merkez perdeleri olduğu ve karar hareketinin Zirgüle perdesi ile gerçekleştiği görölmektedir (Hatipoğlu, 2019: 246). Arel nazariyesinde anlatılan Buselik makamı ise tonaliteye daha yakındır ve Buselik beşlisi ile Hicaz dörtlüsünden oluşur (Kutluğ, 2000:154). Bu haliyle makam, minör bir dizi görünümündedir ve son dönem eserlerde bu minörleşmiş Buselik makam yapısı daha sık görünür hale gelmiştir. Geleneksel makam yapısında görülen Hüseyini’de Uşşaklı yapılar, Rast ile Çarğah arasındaki atlayışa bağlı olan Huzi yapısı, son yüzyılın eser üretimlerinde adeta kaybolmaya yüz tutmuştur. Tanrıkorur’un yenilikçiliğini temsil eden eserlerden biri olan bu bestenin değerlendirilmesinde, geleneksel Buselik makam yapısı ile ilişkisi ve geçki yapılan diğer makamlar çözümlenecek ve analizlerde aşağıdaki kriterler dikkate alınacaktır.

Makam analizi yapılırken aşağıdaki unsurlar dikkate alınmıştır:

- makamın ses sahası
- yapılan geçkiler dahil olmak üzere tüm perdelerin kullanım sıklıkları ve ağırlıkları
- merkez ve uydu perdeler arası hareket ilişkileri
- geçki yapılan diğer makamlar
- güfte ve makam ilişkisi

Analizlerde Ertuğrul Bayraktarkatal ve Okan Murat Öztürk tarafından yayınlanan “Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamının İncelenmesi” isimli makalede ortaya konulan ezgi çekirdeği temelli makam analiz modeli “Bayraktarkatal, Öztürk (2012) ve Cenk Güray’ın (2012) “Bin Yılın Mirası-Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği” isimli kitabında açıklanan “sadeleştirme tekniği” temel alınmıştır. Eserde kullanılan ses sahası acemaşiran ve tiz acem arasındadır. Bu yayınlara ilave olarak yine Cenk Güray’ın Horasan’dan Keskin’e Bir Çığlık: Muharrem Ertaş- Kırat Bozlağı’nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya’dan Anadolu’ya Aşıklık Geleneğinin İzini Sürmek (Güray, Karadeniz 2019) isimli makalesinden yararlanılmıştır.



Eserde kullanılan perdelerin ağırlık durumu ise aşağıdaki gibidir.



### Saz Payı 1

Eserin başlangıcı, aşağıda görüldüğü gibi rast ve çargah atlayışı ile başlayan tamamı onaltılık birimlerden oluşmuş üçlü aralıklarla ve Buselik makamı perdelerinden oluşan ezgi çekirdekleriyle bestelenmiştir.



### Örnek11. Kız Kulesi Girişi, Üçlü Aralık Hakimiyetiyle Tasarlanan Saz Payı 1

#### 1. Kıta - Başlangıç (Karar Bölgesi)

Eserin başlangıcı olan bu bölümde ezgisel hareket, Buselik makamının geleneksel yapısına uygun bir başlangıç olan rast-çargah atlayışı ile başlamıştır. Huzi çekirdeği olarak da değerlendirilebilecek olan bu başlangıç hareketi, Buselik makamının karakteristik ezgisel hareket tiplerinden biridir ve mana olarak kuvvetli bir kelime olan Güneş kelimesinin heceleri bu atlayış ile bestelenmiştir. İkinci ve dördüncü mısranın son kelimeleri olan 'geçer' kelimelerinin bestelenişinin de eserin başlangıç ölçüsündeki melodik harekette gönderme yapar şekilde kurgulandığı dikkat çekmektedir. Devam eden mısralarda Buselik makamının ezgi çekirdeklerinin kullanımı devam etmiş ve karara gidiş yine çargah perdesinden aşağıya inerek gerçekleştirilmiştir. Eserin ilk kıtası tamamıyla Buselik çekirdekleri ile bestelenmiş, farklı bir yapı kullanılmamıştır.

1. mısra

5-----/-----3

Güneş gerdanlık boynunda



Buselik çekirdeği

2.mısra

5-----/-----3

Güneş burcundan al geçer



Buselik çekirdeği

3. mısra

5-----/-----3

Bir mercan güldür koynunda



Neva'da Buselik çekirdeği

4.mısra

4-----/-----4

Zaman hayal hayal geçer



Buselik çekirdeği

### Saz Payı 2

Orta bölgeye giriş niteliği taşıyan saz payı, hüseyini perdesinden başlayan ve yine üçlü aralıklarla acemaşiran perdesine inip buradan oktava atlayarak yine üçlü aralıklarla nim zirgüleye kadar inmiştir. Son cümle olarak ise muhayyer perdesiyle hareket edip düğaha doğru tiz perdelerden bir iniş gerçekleştirmiştir.



### Örnek 12. Kız Kulesi, Üçlü Aralık Hakimiyetiyle Tasarlanan Saz Payı 2



## 2. Kıta -Gelişme 1 (Tiz Bölge)

Gelişme bölümü, bu ara sazın ardından ikinci kıta ile başlamış olup yine Buselik ezgi çekirdeklerinin görüldüğü bir Buselik makam yapısı içinde bestelenmiştir. Makamın merkez perdelerinden olan hüseyini ile başlayan ezgi, acem perdesinde kalış yapmıştır. Buselik makamının güçlü perdelerinden çargaha karşılık gelen acem perdesindeki bu kalışın ardından, üçlü bir atlayış ile ikinci mısra başlamıştır. Bu üçlü aralık atlayışları eserin tümüne hakim durumdadır. Buselik çekirdeğinin şehnaz ve muhayyer perdeleriyle devam ettiği ikinci mısranın son hecesinde, şehnaz perdesi gerdaniyeye dönüşmüş ve ezgisel hareket yine Buselik çekirdeği ile sürmüştür. Bu kıta da birinci kıta gibi tamamen Buselik makamı ile bestelenmiştir. Her kelime için seçilen tartım yapısı, prozodik yönden eseri yarı resitatif bir yapıya dönüştürmektedir. Bestecinin tercih ettiği bu yapı da eserin tamamında görülmektedir.

### 1. mısra

5-----/-----3

Yosma suların köpüğü



Neva'da Buselik çekirdeği

### 2.mısra

4-----/-----4

Gözü sarar büyü büyü



Buselik çekirdeği (Oktav bölgesi)

### 3.mısra

4-----/-----4

Semâ rengin döküldüğü



Gerdaniye'de Buselik çekirdeği

### 4.mısra

4-----/-----4

Suda sandal sandal geçer



Hüseyini çekirdeği

### Saz Payı 3

Buradaki saz payı Araban'lı olarak bestelenmiş ve sonraki bölümlerde sıklıkla kullanılacak olan nevadaki Hicaz'lı kullanımların ya da Buselik-Hüseyini ilişkisi bağlamından kaynaklanan Karcığar yapısının hazırlayıcısı olmuştur. Saz payının son ölçüsünde Buselik makamına yapılan dönülmüştür. Diğer saz paylarında olduğu ezginin tasarımının üçlü aralıklar üzerinden kurgulandığı görülmektedir.



### Örnek 13. Kız Kulesi, Üçlü Aralık Hakimiyetiyle Tasarlanan Saz Payı 3

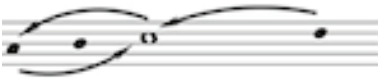
#### 3. Kıta Gelişme 2 (Orta Bölge)

Saz payında kullanılan makamsal renklerin hazırlayıcılığı ile başlayan üçüncü kıtada Buselik ve Karcığar makamlarının kullanımı göze çarpmaktadır. Orta bölgedeki perdelerin kullanımıyla yine çargah ekseninde üretilen Buselik çekirdeğinin hemen ardından gelen Karcığar, ikinci ve üçüncü mısranın ezgi üretiminde kullanılmıştır. Bu bölüm yine Buselik ile sona ermiştir. Neva'da Hicaz ya da çargahda Nikriz olarak da değerlendirilebilecek olan bu kullanım, Buselik makamının Hüseyini ile olan irtibatı bağlamında ve ezgisel hareketi de tanımlaması bakımından Karcığar makamına geçki olarak değerlendirilmelidir. Cinuçen Tanrıkorur'un diğer bestelerinde de bu yapının ısrarlı bir şekilde kullanıldığı görülür. Karcığar ve Buselik çekirdeklerinin bu şekilde peşpeşe kullanımına, bestecinin "Gençlik Hülyaları" isimli Suzidil saz semaisinin son hanesi ve "Bir Buselik Dertleşme" isimli şarkısının nakarat girişi bu kullanımın tipik örneklerindedir.

1. mısra

5-----/-----3

Mermerde mazi canlanır



Buselik çekirdeği

2.mısra

5-----/-----3

Zincir halkalar kanlanır



Yarım Nikriz çekirdeği (Karcığar)

3.mısra  
4-----/-----4

Pembe ufuk dumanlanır



Neva'da Hicaz çekirdeği

4.mısra  
5-----/-----3

Üç beş bizanslı sal geçer



Buselik çekirdeği

### Saz Payı 4

Bu saz payı eserin en tiz bölgesidir ve Şehnaz çekirdeği ile bestelenmiştir. Aşağıda görüldüğü gibi üçlü aralıklar yine ezgi yapısının motifini oluşturmaktadır.



177

### Örnek 14. Kız Kulesi, Üçlü Aralık Hakimiyetiyle Tasarlanan Saz Payı 4

#### 4. Kıta Gelişme 3 (Tiz Bölge)

Bu bölümde de iki çekirdeği kullanılmıştır ve bu iki çekirdeğin birleşimi tek bir makamı, Şehnaz Buselik makamını oluşturmaktadır. Kıtanın başlangıç cümlesi tiz çarğah ile olmuş ve perde perde inerek cümlenin bitişi hüseyni'de sonlanmıştır.

1. mısra  
6-----/-----2

İtırlar nakleder yazdan



Şehnaz çekirdeği

2.mısra  
6-----/-----2

Sükundan sohbetten sazdan

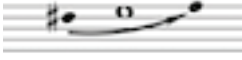


Şehnaz çekirdeği

## 3.mısra

5-----/-----3

Mevsim erguvan Boğaz'dan



Hisar çekirdeği

## 4.mısra

6-----/-----2

İstanbul'a dal dal geçer



Hüseyini çekirdeği

## 5. Kıta -Gelişme 4 (Orta Bölge)

Bu mısranın duyuluşu gerdaniye perdesi etrafında merkezlenmiştir. Merkez perde olarak gerdaniyenin duyuruşuyla bu yapı, Saba makamı rengine kısa bir gönderme olarak belirse de arkadan gelen ezgi yapısı Hisar çekirdeği ile sonlanmıştır. Bu kıtanın tamamıyla Hisar makamında bestendiğini görölmektedir. Hisar makamı yapısı içinde yer alan hüseyini'de Zirgüleli Hicaz yapısı, çekirdeğin Saba duyumu ile ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Zira Zirgüleli Hicaz, perde düzeni bakımından üçüncü dereceyi merkez olarak ezgi ürettiğinde Saba makamı rengini meydana getirir. Hisar makamının kullandığı hareketlerden olan hüseyini üzerindeki Hüseyini makamının da karara gelirken dördüncü dereceyi pestleştirerek karar ettiği durumlar özellikle Halk müziği icralarında yer almaktadır. Aşğıdaki kısımda ezgisel hareketin Hisar makamı çekirdeğine dönmesi, bestecinin burada Hisar makamının seyir özelliklerini kullandığını düşündürmektedir. Bu işlenişin ardından gelen saz payı ise yalnızca Buselik makamı perdelerinden oluşmuştur. Hisar makamının işlenmesinin ardından saz payı ile yeniden Buselik makamına dönölmüş ve eser Hisar ile irtibatlı bir Buselik ile sona yaklaşmıştır.

Bu kıtanın son mısrasında *yedi kule zindanlarına gönderme yapılması ve bestecinin bu bölümü "Hisar" makamı ile bestelemesi, zindanların bulunduğu bölgenin surlarla çevrili oluşuna adeta bestecinin yaptığı bir gönderme gibidir.*

## 1.mısra

4-----/-----4

Kız kulesi billür kuğu



Hüseyini'de Saba çekirdeği

## 2.mısra

4-----/-----4

Hicran tüter buğu buğu(ah)



Kürdi çekirdeği

3.mısra	4.mısra
4-----/-----4	4-----/-----4
Nice canın boğulduğu	Zindan dilde misâl geçer
	
Hüseyinî'de Saba cekirdeği	Hisar çekirdeğinden bir kısım

### Saz Payı 5

Saz payı tamamen Buselik makamı ile bestelenmiş ve aşağıda görülen üçlü aralıkların kullandığı sekvenslerle herhangi bir makama geçki yapılmadan karara getirilmiştir.



### Örnek 15. Kız Kulesi, Üçlü Aralık Hakimiyetiyle Tasarlanan Saz Payı 5

#### 6. Kıta -Sonuç (Karar Bölgesi)

Son kıtanın ilk iki mısrası olan aşağıdaki dizeler, Buselik makamının karar ve orta bölgesinde yer alan perdelerle bestelenmiştir. Makamın merkez perdeleri olan düğah ve çargah ilk mısrada vurgulanmış ve ardından acem perdesi vurgusuyla son hece, makamın diğer bir merkez perdesi olan hüseyinî perdesine bırakılmıştır.

Eserin son mısrası olan bu kısımda ise Buselik makamı yapısına hisar perdesinin dahil edilerek eserin sonlandırıldığı görülür. Buselik makamının Hüseyinî makamı ile olan irtibatı ve Hüseyinî'nin ise Karcıgar makamı ile iç içeliği bestecinin, bestecilik tercihinde bu şekilde bir yansıma bulmuştur. Bununla birlikte hisar perdesinin evc perdesi kullanılmadan böyle bir kullanımı, Arazbar çekirdeği olarak da yorumlanabilir.

1.mısra	2.mısra
4-----/-----4	4-----/-----4
Akşamleyin    yanar kule	Dört ufuktan    şule şule
	
Buselik çekirdeği	Acem çekirdeği
3.mısra	2.mısra
5-----/-----3	4-----/-----4
Atını sürer    meçhûle	Koç yiğidim    Battal geçer
	
Karcığar çekirdeği	Buselik çekirdeği

Eser, 4. mısranın son kelimesinin kız, erkek ve saz partileri olarak çok seslendirilmesiyle tamamlanmıştır. Kullanılan perdeler ise Buselik makamının tüm ses sahasını içeren pest, orta ve tiz bölümlerine aittir. Eserdeki yenilikçi taraflardan biri olan bu pasajı aşağıda görmek mümkündür.



### Örnek 16. Kız Kulesi, Çoksesli Final Pasajı

Yapılan analizlerden görölen odur ki eserin genel yapısında işlenen Buselik makamı, geleneksel seyir anlayışı içinde kullanılmış ve bu yönüyle Tanrıkorum, geleneğe bağlı kalan bir nazari anlayışı tercih etmiştir. Bununla birlikte eser, kullanılan ezgi yapıları itibarıyla bestecinin karakterini taşıyan, özgün ve yenilikçi unsurları barındırmaktadır. Ezgi tasarımlarında, tonaliteyle ilişki kuran en dikkat çekici hareketler, üçlü aralıklarla ilerleyen sekvensli nağmelerde kendini göstermektedir. İlk kıta bütünüyle Buselik makamında bestelenmekle birlikte, diğer kıtalar Karcığar, Şehnaz ve Hisar'lı yapılarla bestelenmiştir.

## SONUÇ

Tanrıkorum'un yaşadığı yılların müzik dünyası, yakın geçmişin miras bıraktığı polemiklerle dolu bir ortamdır. Milli müzik politikaları odağındaki uzun süreli tartışmalarda, Tanrıkorum makam müziğinin en güçlü savunucularından birisi olmuştur. Dergi ve gazetelere yazdığı sürekli yazılar ve karşıt fikirden olan sanat adamlarıyla girdiğı sert tartışmalar onun geleneğe olan sadakatinin söylemsel alandaki temsilleridir. Ancak onun bu yöndeki sadakati yalnızca söylemlerinde değil çok daha aktif ve etkin olarak müziksel üretimlerindedir. Aynı zamanda çok güçlü bir icracı da olan Tanrıkorum, Türk tarihini ve medeniyetini temsil eden besteleri ile makam müziğı geleneğinin bu yüzyılda nasıl yenilenebileceğini gösteren en dikkat çekici isim olmuştur. Bestecilik alanında ortaya koyduğı, atasözleri, destanlar, kur'an lafızları, edebi alanda yüksek değer taşıyan şiirler gibi türler, bestecilik alanında daha önce kullanılmamış unsurlardır. Onun yüksek entelektüel kimliğini de temsil eden bu tercihler, geleneğe bağlı bir yenilenmenin de en güzel örnekleridir.

Bu çalışmada analizi yapılan Kız Kulesi isimli eser de bestecinin bu anlayışının tipik örneklerinden biridir. Feyzi Halıcı'nın hece vezniyle yazmış olduğı bu şiirde, yedi kule zindanlarına ve Battal Gazi'ye yapılan göndermeler, Tanrıkorum'un besteciliğinde Türk tarihinin seslerle yapılan tasvirine dönüşmüştür. Özellikle bu eserin beşinci kıtasında "zindan dilde misâl geçer" mısrasında yedi kule zindanlarına yaptığı atıf ve bu mısranın hisar çekirdeğı ile bestelenmesi, bestecinin bu zindanların bulunduğı hisarlarla çevrili bölgeye yaptığı bir gönderme gibidir.

Tanrıkorum'un "yüksek deyişleri son musiki kurallarına göre işlemek"deki dehası, bir yandan Türk makam müziğine hizmet ederken diğer yandan da Türk kültür tarihine hizmet etmektedir. Yahya Kemal'in şiirlerine bestelerinde sıklıkla yer veren iki besteciden biri olan Tanrıkorum'un besteciliğinde, klasik şiir geleneğinden seçtiğı çok sayıda eser bulunmaktadır. Kız Kulesi isimli Buselik fantezi de sözleri itibarıyla bestecinin sıradışı güfte tercihini gösteren ve tasviri eser üretiminde alışlagelmış konuların dışına çıkmaya anlayışını temsil eden üretimlerinden bir tanesidir.

Makamı kullanım noktasında ise gelenekteki Buselik makam yapısına bağlı kalmakla birlikte, bestecilikte kendi üslubunu ortaya koyan yenilikçi ve özgün nağme yapıları kullanmıştır. Geleneksel bestelerde çok fazla görülmeyen, yarı resitatif duyumu sağlayacak tartım yapıları, üçlü aralıkların sık kullanımı, eserin sonunda duyurulan çoksesli düzenlemeler gibi unsurlar da bu eserde Tanrıkorum'un yenilikçiliğini yansıtan yönlerdir.

Eser, gelenekle irtibatı sağlam bir yenilikçiliğı temsil etmesi bakımından, Tanrıkorum bestelerinin her daim yol gösterici olacağının tipik bir örneğidir.



## KAYNAKLAR

Arslan, Fazlı (2015). “Musikinın Alaturkası mı Alafragası mı? İki Osmanlı Aydınının Orijinal Fikirleri: Mehmet Akif ve İsmail Fenni Bey”, *İlahiyat Araştırmaları Dergisi* 4, s. 141-151.

Ataman, Sadi Yaver (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı/1291, Atatürk Dizisi/31

Ayas, Güneş (2014). *Mûsiki İnkulâbı'nın Sosyolojisi. Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim, İstanbul: Doğu Kitabevi.*

Ayas, Güneş (2018). *Müziği Boğan Gürültü, İdeolojinin Kıskaçındaki “Mûsiki”*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Bayraktarkatal, Ertuğrul, Öztürk Okan Murat (2012). “Ezgisel Kodların Belirlediği Bir sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamının İncelenmesi”, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi (PAMDAD)* 4, s. 24-59.

Güray, Cenk (2012). *Bin Yılın Mirası-Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği-*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Güray, Cenk, Karadeniz İsmet (2019). ‘Horasan’dan Keskin’e Bir Çılgılık Muharrem Ertay ‘Kırat Bozlağı’nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya’dan Anadolu’ya Âşıklık Geleneği’nin İzini Sürmek’”, *Milli Folklor* 31, 122, s. 76-93.

Harmancı, Başak (2011). “Türk Musikisinde Seyir Kavramı ve Yeni Bir Form: Seyr-i Nâtik”, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11, 2, s. 217-239

Hatipoğlu, Emrah (2019). *Makamlar ve Terkipler*, (Erişim tarihi: 19 Ekim 2019), <https://play.google.com/books/reader?id=DnGqDwAAQBAJ&pg=GBS.PA247>

Kutluğ, Yakup Fikret (2000) *Türk Musikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları.

Kutluk, Fırat (2016). İllüzyon. *Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni, İstanbul: H<sub>20</sub> Kitap, Müzik ve Müzik Araştırmaları Dizisi.*

Levendoglu, Oya (2018). “Darü’l-Elhân’dan Günümüze Nağmelerin Evleri: Bir Medeniyet Serüveni”, *Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Dârü’l-Elhân’a Armağan*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını. s.117-137.

Özdemir, A. Tolga, Levendoğlu N. Oya (2011). “Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkorur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, I. s. 325-337.

Öztürk, Okan Murat (2016). “Milli Musiki Ütopyası: “Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek”, İllüzyon. İstanbul: H2o Kitap.

Sağbaş, B. Reha *Cinuçen Tanrıkorur Beste Külliyatı*. Editör: B. Reha Sağbaş, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.

şimşek, Hikmet (1997). “Bay Cinuçen Tanrıkorur’un İki Yazısına Bir Cevap”, 279: 7-20

şimşek, Hikmet (1997). “Ve Bir Mektup”, *Orkestra* 279, s. 21-23

şimşek, Hikmet (1998). “Bir Açıklama”, *Orkestra* 289, s. 52-53

Tanrıkorur Cinuçen (1968). “Tek Cümle ile Arel”, *Musiki Mecmuası* 234, s. 8.

Tanrıkorur Cinuen (1978). “Atatürk Devrimleri ve Musikimiz”, *Musiki Mecmuası* 348, s. 15-17.

Tanrıkorur Cinuen (2001). “Müzikte Evrensellik II”, *Biraz da Müzik*. Zaman Kitap.

Üngör, Ethem Ruhi (1968). “Arelcilik Nedir?” ., *Musiki Mecmuası* 234, s. 13.

Ek:1

Kız Kulesi  
(Sadeleştirme)

Cınuçen TANRIKORUR



The musical score is written in treble clef and consists of five staves. The first staff begins with a repeat sign and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff also begins with a repeat sign and contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains a complex melodic line with a trill: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff is labeled '(Saz)' and contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Ek:2

KIZ KULESİ  
(BÜSELİK FANTEZİ)

Nimsöfyan (orta)  
(♩ = 72)

Şiir: Feyzi Halıcı  
Müzik: C. Tanrıkorur

(Giriş Sazı) *p cresc.*

*f decresc.* Güneş gerdanlık boynunda güneş burcum-danal geçer

Bir mercan gül-dürkoyununda zaman havâî hayâl geçer (Saz...)

Yosmasuların köpüğü Gözü sarar büyü büyü Semâ rengin döküldüğü

suda sandal sandal geçer (Saz...)

Mermerde mâ-zî canlanır zincir halkalar kanla nur Fembe ufuk

dumanlanır üç-beş bizans-li sal geçer

İtir-lar nakleder yazdan, sükûndan, soh-betten, sazdan *pp*

18.7.1999 Beste no. 284

Mevsim er-gu-varı Boğaz'dan (İs-tan-bu-la dal dal ge-çer) Kız Kulesi  
 bil lür kuğu Hicran tüter buğu buğu âh Nice canın boğulduğu  
 zindan dilde misâl ge-çer (Fâz...)  
 dörtufuktan şüle şüle Atı rusürer meç-hüle koç yigdim Battal ge-çer  
 Ge-çer ge-çer ge-çer ge-çer ge-çer  
 ge-çer ge-çer ge-çer ge-çer ge-çer  
 ge-çer ge-çer ge-çer ge-çer ge-çer  
 ge-çer ge-çer ge-çer ge-çer ge-çer

KIZ KULESI

Güneş gerdanlık boynunda  
 Güneş burcundan al ge-çer  
 Bir mercan güldür koynunda  
 Zaman hayâl hayâl ge-çer

Yosma suların köpüğü  
 Gözü sarar büyü büyü  
 Semâ rengin döküldüğü  
 Suda sandal sandal ge-çer

Mermerde mâzi canları  
 Zincir halkalar kanları  
 Pembe ufuk dumanları  
 Uç-beş Bizanslı sal ge-çer

İtirlar nakleder yazdan  
 Sükindan sohbetten sazdan  
 Mevsim erguvan Boğaz'dan  
 İstanbul'a dal dal ge-çer

Kız Kulesi billür kuğu  
 Hicran tüter buğu buğu  
 Nice canın boğulduğu  
 Zindan dilde misâl ge-çer

Akşamleyn yanar kule  
 Dört ufuktan şüle şüle  
 Atını sürer meçhile  
 Koç yigdim Battal ge-çer

Feyzi Halıcı