



Cinuçen Tanrıkorum'un Bestelediği Uşşak Münâcât'ın Makâm ve Geçki Bakımından İncelenmesi

Serbülend ARPA*

Özet

Allah'a yalvarma ve bağışlanma dileme konularını işleyen metin ya da şiirler bir edebi tür olarak münâcât adıyla anılır. Türk din müzikisinde de sıklıkla kullanılan bu metin ya da şiirler genellikle mevlid, ayin, istiğfar, ferâciye, mirâciye, regâibiye, temcîd, kaside ve ilahi gibi türlerin içinde yer alır. Ancak günümüzde müstakil olarak münâcât türüne Türk din müzikî kitaplarında yer verilmekte ve cami müzikîsi başlığı altında ele alınmaktadır. Cami dışı musikide de az da olsa münâcât örnekleri vardır. Bu örneklerin içinde 5 besteyle Cinuçen Tanrıkorum ön plana çıkmaktadır. Usûllü ve saz bölümlerine yer verdiği münâcâtları geleneksel tanımın dışında tutmak gerekir. Bu çalışmada ele alınan Uşşak Münâcât'ın makamsal analizinin yapılması sonucunda eserin bestekarı olan Cinuçen Tanrıkorum'un münâcât besteciliği, bu forma kattığı yenilikler ve uşşak makamı kullanımını üzerine tespitler yapılması amaçlanmıştır. Nitel bir çalışma olan bu araştırmada yöntem olarak bestekarın münâcât türünde eserleri taranmıştır. Veri toplama aşamasında Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından yayınlanan "Cinuçen Tanrıkorum Beste Külliyesi" ve Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu arşivinden faydalanılmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyat sistemine göre eserin makamsal analizi yapılmış, Töre-Karadeniz sistemine yer yer atıf yapılmış, perde uzunlukları, perde kullanım sayıları ve ezgi hareketleri tespit edilerek istatistikler çıkarılmıştır. Makamsal analiz yapılarak geçki ve çeşniler tespit edilmiştir. Çalışmada Cinuçen Tanrıkorum'un bu bestesiyle; uşşak makamında kullanılan geçki ve çeşnilerin yanında çok kullanılmayan geçki ve çeşnilere de yer verdiği; makamın tiz perdelerinde pek rastlanmayan makam genişlemeleri yaptığı, münâcâta giriş sazı bölümü eklediği; böylece münâcât türüne, münâcât bestekarlığına ve uşşak makamının kullanımına yenilikler getirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Din Musikisi, Cinuçen Tanrıkorum, Uşşak, Münâcât, beste.

Uşşak Münâcât Composed by Cinuçen Tanrıkorum Analysis in Terms of Maqam and Transition

Abstract

As a literary genre, texts or poems that deal with the subjects of supplication to Allah and asking for forgiveness are known as münâcât. These texts or poems, which are frequently used in Turkish religious music, are usually included in genres such as mawlid, ayin, istiğfar, ferâciye, mirâciye, regâibiye, temcîd, qasida and hymn. Today, however, the münâcât genre is included in Turkish religious music books and discussed under the title of mosque music. There are also a few examples of münâcât in non-mosque music. Among these examples, Cinuçen Tanrıkorum stands out with five compositions. It is necessary to exclude his munâjâts with instrumental and instrumental parts from the traditional definition. As a result of the makamsal analysis of the Uşşak Münâcât discussed in this study, it is aimed to make determinations on the composer Cinuçen Tanrıkorum's composition of the münâcât genre, the innovations he added to this genre and the use of the uşşak makam. In this qualitative study, the composer's works in the munâjât genre were scanned as a method. In the data collection phase, the "Cinuçen Tanrıkorum Beste Külliyesi" published by the Presidency

*Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, e-mail: sarpa@aybu.edu.tr

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-6370-4414>.

Bu makaleyi şu şekilde kaynak gösterebilirsiniz / To cite this article (APA):

Arpa, S. (2023). Cinuçen Tanrıkorum'un bestelediği Uşşak Münâcât'ın makâm ve geçki bakımından incelenmesi. *Külliyeye*, [Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Yılı Özel Sayısı], 82-95. <https://doi.org/10.48139/aybukulliyeye.1360634>

Makale Bilgisi / Article Information

Geliş / Received	Kabul / Accepted	Türü / Type	Sayfa / Page
14 Eylül 2023	24 Ekim 2023	Araştırma Makalesi	82-95
14 September 2023	24 October 2023	Research Article	

of Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı and the archive of the Presidency Classical Turkish Music Choir were used. According to the Arel-Ezgi-Uzdilek theoretical system, a maqamal analysis of the piece was made, the Töre-Karadeniz system was referred to in places, the pitch lengths, the number of pitch uses and melody movements were determined and statistics were obtained. Makamsal analysis was made to determine the transitions and variations. The study concludes that Cinuçen Tanrıkorur, with this composition, included not only the transitions and variations used in the uşşak maqam, but also the transitions and variations that are not used much; he made maqam expansions in the high pitches of the maqam, which are not often encountered; he added an introductory instrumental section to the münâcât; thus, he brought innovations to the münâcât genre, to the composition of münâcât and to the use of the uşşak maqam.

Keywords: Turkish Religious Music, Cinuçen Tanrıkorur, Uşşak, Münâcât, composition.

Extended Abstract

As a literary genre, texts or poems that deal with the subjects of supplication to Allah and asking for forgiveness are known as münâcât. These texts or poems, which are frequently used in Turkish religious music, are usually included in genres such as mawlid, ayin, istiğfar, ferâciye, mirâciye, regâibiye, temcîd, qasida and hymn. Today, however, the münâcât genre is included in Turkish religious music books and discussed under the title of mosque music. There are also a few examples of münâcât in non-mosque music. Among these examples, Cinuçen Tanrıkorur stands out with five compositions. It is necessary to exclude his münâcât with instrumental and instrumental parts from the traditional definition. As a result of the makamsal analysis of the Uşşak Münâcât discussed in this study, it is aimed to make determinations on the composer Cinuçen Tanrıkorur's composition of the münâcât genre, the innovations he added to this genre and the use of the uşşak makam. In this qualitative study, the composer's works in the münâcât genre were scanned as a method. In the data collection phase, the "Cinuçen Tanrıkorur Beste Külliyyatı" published by the Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı and the archive of the Presidency Classical Turkish Music Choir were used. In order to determine the way the makam of Uşşak was handled by the composer, the composer's "Uşşak Münâcât (Yâ İlâhi, Rahmetinden Kimse Dür Olmasın)", whose lyrics belong to Halide Nusret Zorlutuna, was selected and included in the scope of this study. The sheet music of the piece was obtained from the official website of the Presidential Classical Turkish Music Choir, and line numbers and measure numbers were added to each line. The maqam analysis of the piece was made according to the Arel-Ezgi-Uzdilek theoretical system, the Töre-Karadeniz system was referred to from time to time, the fret lengths, the number of fret uses and melody movements were determined and statistics were obtained. Modal analysis has been made and transitions and variations have been identified.

When the uşşak münâcât composed by Cinuçen Tanrıkorur is examined in general, it is determined that he used new approaches that are not commonly found in classical sources in addition to the general course characteristics of the uşşak makam. When the piece is evaluated in terms of makam and tempi, it is seen that besides the main scale that constitutes the makam of uşşak, he also uses the scales of hicaz on the pitch of çargâh and hüseyinî in its place. Hijaz, hüseyinî and segah maqam transitions were made in the piece. In addition, nikriz on the rast pitch; sabâ, dügâh and segâh on the dügâh pitch; segâh and hicaz on the eviç pitch; nikriz on the gerdaniye pitch; hüseyinî and uşşak variations on the hüseyinî pitch are used in the piece.

In the descriptions of the Uşşak maqam, the nevâ pitch and the treble duraq (muhayyer) pitches are important. However, the segâh pitch, which is used 78 times in the piece and has a length of 90 dashes based on the 8th beat, stands out. It is followed by çargâh, which is used 64 times and has a length of 83 strokes. When only the pitch lengths are taken into consideration, segâh and çargâh are followed by hüseyinî with 65.5 dashes, acem with 52.5 dashes and nevâ with 49 dashes. The maqam can be expected to stay on the pitches of segâh and çargâh. As a matter of fact, in some classical theory books, the uşşak maqam is considered to be a slow-moving maqam that evokes religious feelings. For this reason, its expansion is not expected in the treble registers; on the contrary, it is expected to expand on the pes side. However, it is noteworthy that the composer uses the hüseyinî and acem pitches rather than the nova pitch, which is the strong of the maqam, and makes suspended stays on these pitches. Another remarkable issue is the unexpected expansion of the makam above the muhayyer pitch in the 3rd section and the hicaz up to the treble nevâ pitch. It is not often that the makam of Uşşak is used in this way. The fact that the composer prefers expansion with hicaz in the treble regions of this makam, stays on the hüseyinî and acem pitches more than the nevâ pitch, and does not prefer expansion in the low regions reveals the difference in the way he handles this makam. He also skillfully used the hüseyinî 5 on the hüseyinî pitch.

In conclusion, Cinuçen Tanrıkorur, in his composition "Uşşak Münâcât" titled "Yâ İlahi, Rahmetinden Kimseler Dûr Olmasın", the motto of which belongs to Hâlide N. Zorlutuna, prefers the maqam expansion in the high pitches rather than the expansion in the low pitches; he uses the maqam transitions of hicaz, hüseyinî, segâh; and includes the variations of nikriz, sabâ, dügâh, segâh, hicaz, and hüseyinî. In the work, which has an introductory instrumental section, he did not include an intermediate instrumental section, and while composing the last verses of the stanzas in the lyrics, he used this section like the mulazime section in instrumental works. No changes were made in the scale and style of the piece. We can say that he brought an innovative perspective to the composition of münâcât and the use of the uşşak maqam in münâcât in this work, which is not a short piece with 17 lines and 68 measures including turns.

Giriş

Her insan yaratılışı gereği kendisini yaratana ibadet etme ve ona dua etme ihtiyacı hisseder. Kendisinin nakıs ve aciz olduğunu bilir. Yaratıcısının ise kâmil ve kudretli olduğuna iman eder. İnancı gereği yaşadığı hayatta karşılaştığı sorunlardan kurtulmak, diğer bir ifadeyle kurtuluşa ermek için yaratıcısına halini arz etme yollarını arar. Bunun için duayı ve dua üst başlığında zikredilen zikir, tesbih, hamd, senâ, şükür, tövbe, niyaz, istiğfar, istiâze gibi fiilleri (Parladır, 1994, s. 530) bir araç olarak kullanır. Bu, sınırsız ve sonsuz kudret sahibi ile bir köprü kurmak (Cilacı, 1994, s. 529) anlamına gelir. Böylece dünyevî ve uhrevî sıkıntılardan kurtulacağına inanır.

İnsanoğlunun yaratana halini arz etmesinin en sade şekli bizatihi kendisi tarafından yapılan niyazla olur. Bazen bu niyaza edebî ifadeler ve mûsikî de eklenebilir. Münâcât

adı verilen manzum ve mensur dua ve niyazlar hem İslamî edebiyatın hem de dînî mûsikînin özel ve zengin bir türünü oluşturmuştur.

Münâcât kelimesi Arapça n-c-v (نحو) kelimesinden türemiştir ve “fısıldamak” anlamına gelir. Kelime kökü ise “kurtulmak” demektir. Asım Efendi'ye (Âsım Efendi, 2013, s. 6/6006) göre Allah'tan affedilmeyi isteyen kişi fısıldamaya benzer kısık ses çıkardığından bu yalvarışı “münâcât (fısıldamak)” kelimesine nispet edilmiştir. Münâcât, Türk edebiyatı ıstılahında Allah'a yalvarıp yakarmak için yazılan manzum ve mensur esere denir (Şahin, 2018, s. 43). Manzum münâcâtlar, kaside, gazel, kıt'a ve mesnevî nazım şekillerinde karşımıza çıkar. Türk din mûsikîsinde ise Allah'a yalvarma, istiğfar dileme ve tazarruda bulunma türünden şiirlerin serbest olarak okunması ile ortaya çıkan türe verilen isimdir (Tıraşçı, 2020, s. 146).

Münâcât türü genel olarak Türk din mûsikîsinde cami mûsikîsi başlığı altında zikredilmiştir (Koca & Turabi, 2021, s. 120; Tıraşçı, 2018, s. 212). İrticâlî türler arasında zikredilmesiyle bir başka tasnifin içinde de yer almıştır (Tıraşçı, 2018, s. 214). Münâcât türünün konusu Allah'a yönelme, ona sığınma, yalvarma, af dileme gibi fillerdir. Bu fiiller dinî/tasavvufî şiirlerde sıklıkla işlenmiştir. Hatta dini mûsikîyi diğer mûsikî türlerinden ayıran en belirgin özelliklerden biri dua ve niyazların güfte/söz bölümünde yer almasıdır. Örneğin Kur'an-ı Kerim tilaveti istiaze (sığınma) ile başlar. Mevlid, ayin, istiğfar, ferâciye, mirâciye, regâibiye, temcîd, kaside ve ilahi gibi türlerin içinde az ya da çok münâcât bölümü yer alır. Bununla birlikte bir müstakil başlık olarak münâcât türü de bulunmaktadır.

Türk din musikisinde münâcât genellikle temcid ile birlikte ele alınmıştır. Karadeniz (1979, s. 161) temcid münâcât'ı başlığında şu ifadelerle yer vermiştir: “Ramazan aylarında teravih namazından sonra müezzinler tarafından minarede, çoğunluk Arapça yazılmış, Allah'tan niyaz ifade eden ve edebiyatta münâcât adını alan manzum eserler okunurdu. Birinci kısımda tevhid ve ta'zim ifade eden Arapça bir münâcât, ikinci kısımda bir tek müezzin tarafından çok defa segâh makamında durak tavrında bir na't-i Peygamberî okunurdu. Gerek münâcât gerek na't-i Peygamberî durak tavrında usûlsüz bestelenmiştir”. Münâcât ile ilgili yapılan tanımlar birbirine benzemektedir. Bu tanımları şu şekilde bir araya getirebiliriz: Münâcât, Allah'tan bağışlanma dileklerini ifade eden şiirlerin ya da sözlerin ramazan ayında sabah namazından önce minarelerden, besteye bağlı kalımsızın serbest olarak okunmasıdır (Koca & Turabi, 2021, s. 121; Macit, 2020, s. 562; Tıraşçı, 2020, s. 146; Tengiz, 2023, s. 174). Bu şekilde icra edilen münâcât, temcid formunun içinde bir bölüm olarak da ifade edilmiştir (Sezikli, 2011, s. 410). Rast, uşşak, segâh, hicaz, nevâ, hüseyinî, acem, acem-aşiran, eviç, muhayyer, şehnaz gibi makamlarda okunabilir. Serbest okunduğu için makam tercihinde bölgesel farklılıklar önem taşır. İmsak vaktinde okunan sabah ezanın hemen öncesinde okunduğunda sabâ makamına yakın ya da bu makama geçki/çeşni yapılan makamlar tercih edilebilir. Bu şekilde tarif edilen münâcâtlar minareden okunduğu için herhangi bir sazın eşlik etmesi söz konusu değildir.

Az da olsa cami dışında saz eşliğinde icra edilebilen besteli/usûllü münâcât'lar da vardır. Yaptığımız taramada münâcât adı altında 5 besteye en çok Cinuçen Tanrıkorur

tarafından yapılan besteli münacatları tespit edebildik. Tespit edebildiğimiz diğer besteli münacatların sayısı ise 2'dir. Bunlardan 1 tanesi Ahmet Hatiboğlu, 1 tanesi de Osman dede (Neyzen-Şeyh) tarafından bestelenen münacatlardır. Cinuçen Tanrıkörur dinî konulu eserlerinin sayısı 11 formda toplam 77'dir. Bunlardan 34'ü ilahi, 6'sı Niyâz âyini ve Semâ meşki için bestelediği yürüksemâidir. Bu iki formun ardından 6 besteye en çok münacât formu gelmektedir (Tanrıkörur, 2019, s. 308).

Yaptığımız literatür taramasında bestekara ait "Bayâtî Münacât" haricinde Tanrıkörur'un münacât besteciliğini ve bu bestelerin makamsal analizlerini içeren kapsamlı bir çalışmaya rastlayamadık. Bu nedenle çalışmamıza konu olan münacâtta bestekârın uşşak makamını işleme ve yaptığı geçki ve çeşniler makamsal analize tâbi tutulmuş, elde edilen veriler ile Tanrıkörur'un usûllü münacât besteciliğine yönelik çıkarımlar yapılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Tanrıkörur'un usûllü ve besteli münacât türünden 5 eserine ulaşılmıştır. Bu eserlerden biri Uşşak Münacât'tır. Bu çalışmada ele alınan Uşşak Münacât'ın makamsal analizinin yapılması sonucunda Tanrıkörur tarafından bestelenen münacâtta uşşak makamının kullanımı ve bestekârın münacât türü besteciliği üzerine tespitler yapılması amaçlanmıştır. Bu çalışma, Tanrıkörur'un münacât türündeki uşşak bestesinden yola çıkarak yapılan tespitler ile bestekârın bu türe sağladığı katkıya dikkat çekmektedir. Yapılan çalışma münacât'ın farklı tarzda ele alınması bakımından önem arz etmektedir. Araştırmada incelenen konunun benzer çalışmalara örnek teşkil edeceği ve Türk Din Müsiki alanına katkı sağlayacağı beklenmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Nitel bir çalışma olan bu araştırmada yöntem olarak bestekârın münacât türünde eserleri taranmıştır. Veri toplama aşamasında Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından yayınlanan "*Cinuçen Tanrıkörur Beste Külliyyatı*"ndan ve geniş nota arşivi barındıran Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'na ait resmi internet sitesinden faydalanılmıştır. Bu kaynaklarda yer alan bilgiler ve notalar birbiri ile örtüşmektedir. Külliyyat'ta 5 adet münacât'a yer verilmiş ve ayrı bir form olarak tasnif edilmiştir. Bu 5 münacât uşşak, kürdilihicazkâr, hicaz (uzzâl), düğâh ve bayâtî makamlarında bestelenmiştir. Geçki, çeşni, usûl-makam kullanımı ve beste uzunluğu olarak en hacimli münacâtın bayâtî makamında bestelenen münacât olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle güftesi Mustafa Tahralı'ya ait "Dileriz" başlıklı "Bayâtî Münacât"ın makâm ve geçki bakımından incelenmesi farklı bir çalışma ile tarafımızdan yapılmıştır. Bayâtî-Uşşak makamlarının ilişkili olması ve bestekâr tarafından ele alınış tarzını tespit etmek amacıyla güftesi Halide Nusret Zorlutuna'ya ait olan bestekârın "Uşşak Münacât (Yâ İlâhi, Rahmetinden Kimse Dür Olmasın)" eseri seçilerek bu çalışmanın kapsamına alınmıştır. Eserin dijital notası Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'na ait resmi internet siteden temin edilmiş, analiz için cümlelere bölünmüş, nota üzerine satır numaraları ve her satıra ölçü numaraları eklenmiştir. Eserin Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyat sistemine göre

makamsal analizi yapılmış, bazı perde isimleri ile ilgili Töre-Karadeniz nazariyatından faydalanılmış, perde istatistikleri ile birlikte münâcât türünde uşşak makamının bestekâr tarafından ne şekilde işlendiği ve hangi makam geçkilerinin yapıldığı tespit edilmiştir.

Analizde Kullanılan Uşşak Makamının Tarifi

Özkan'a (2000, s. 120) göre uşşak makamının durağı düğah perdesi, seyri çıkıcıdır. Dizisi yerinde uşşak dörtlüsüne nevâ'da bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşur. Bu nedenle güçlüsü dörtlü ve beşlinin ortak sesi nevâ perdesidir. Bu perdede buselik çeşnili yarım karar yapılır. Ana dizisi şu şekildedir:



Şekil 1. Yerinde Uşşak Makamı Ana Dizisi (Özkan, 2012).

Uşşak makamının karakteristik asma karar perdesi segâh perdesidir. Segâh ve ferahnâk 5'lisi ile asma kalıplar yapılabilir. Bununla birlikte rast perdesinde rastlı asma karar da yapılabilir. Bu makamda segâh perdesi çokça işlenir. Bu perde her ne kadar Arel nazariyatında 1 koma olarak görünse (Arel, 1983, s. 20) de icrada 2-3 koma kadar basılır. Karadeniz'e (1979, s. 12) göre segâh ile kürdî perdelerinin arasındaki bu perde uşşak perdesidir ve farklı bir işaretle gösterilir. Ancak Arel sisteminde işareti aynı olduğundan (Arel, 1983, s. 3) eserde hangisinin kullanılacağı makamın ve icracının hissiyatına göre değişiklik arz eder. Bu nedenle icrada koma bemollü segâh perdesinden ayırır.

Makamın muhayyer perdesi üzerindeki genişlemesi pes taraftaki ana dizinin simetriği şeklinde olabilir (Özkan, 2000, s. 122). Bu simetrik genişleme aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.



Şekil 2. Uşşak Makamının Tiz Bölgede Simetrik Genişlemesi (Özkan, 2012).

Ayrıca makamın muhayyer perdesi üzerindeki genişlemesi kürdî 4'lüsü eklenerek de yapılabilir (Özkan, 1998, s. 122). Bu genişleme şekli aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 3. Uşşak Makamının Tiz Bölgede Kürdi 4'lüsü ile Genişlemesi (Özkan, 2012).

Makam durak altındaki bölgede de genişleme yapabilir. Hatta Özkan'a (2000, s. 121) göre bu makam tiz durak üstünde hemen hiç dolaşmaz ve mutlaka durak altından genişler. Bu şekildeki genişleme ise genelde yegâh perdesinde rast 5'lisi kullanımıyla olur.

Makam çıkıcı özelliğe sahip olduğu için durak civarından seyre başlanır. Arel (1983, s. 20) bu makamın bir de inici-çıkıcı şeklinin olduğundan bahseder. Ona göre güçlüden başlanır ve tiz taraftaki buselik kısmında dolaştıktan sonra düğâh perdesinde kalış yapılırsa buna bayâtî makamı adı verilir (Arel, 1983, s. 20). Seyirde durak civarından seyre başlanarak nevâ perdesinde asma karar yapılır. Nevâ perdesi üzerinde karışık dolaşıldıktan sonra düğâh perdesinde karar verilir (Özkan, 2000, s. 122).

Eserin Makâm ve Geçki Yönünden İncelenmesi

Eser müsemmen usûlünde bestelenmiştir. Eserin 1. ve 2. satırı giriş sazı bölümünü oluşturmaktadır. 3. ve 4. satırındaki bölüm ile müzikal olarak aynıdır. Bu bölüm eserde tekrar edilmediğinden bestekar tarafından 8. satıra kadar birinci bölüm olarak adlandırılmıştır. 6. ve 7. satırlar ise her bölümün sonunda tekrar edildiğinden saz eserlerine ait bir bölüm olan mülâzime (Kaçar, 2020, s. 25) gibi kullanılmıştır. Her bölüm güfteye bir dörtlüğe tekabül etmektedir. Bu nedenle eser 3 bölüm halinde bestelenmiştir.



Şekil 4. Uşşak Münâcât'ın Giriş Sazı Bölümü

Kaynak: Şekil 4-8 (Tanrıkorur, 2019, ss. 293-294)

Bestekâr tarafından eserin ilk iki satırını oluşturan giriş sazı bölümünde; uşşak makamının genel seyir özelliği olan düğâh perdesi civarından seyre başlanması tercih edilmemiş, bunun yerine makamın güçlüsü olan neva perdesiyle seyre başlanmıştır. İlk üç ölçünün birinci ölçüsünde nevâ, ikinci ölçüsünde çargâh, üçüncü ölçüsünde segâh perdeleri üzerinde fazlaca durulmuş ve kademeli bir şekilde inici bir seyir takip edilmiştir. Tercih edilen nağmeler oldukça sadedir. İlk satırın 4. ölçüsü nevâ perdesinde asma kalışla bitirilmiştir. 2. satıra çargâh perdesiyle başlaması ve bu perdenin işlenmesi eserin karara gideceği hissiyatını vermesi açısından önemlidir. 2. satırın 2. ölçüsünde segâh ile düğâh

perdesi arasında gezinilmiş ve makamın yedeni olan çargâh perdesi gösterilmiştir. Bu perdeden 3. ölçüdeki acem perdesine atlanarak satır sonuna kadar inici seyir göstermek suretiyle karara gidilmiştir. Acem perdesinden dönüş yapılması satır başından itibaren karara gidilme hissiyatını güçlendirmiştir. Giriş sazı bölümündeki seyir özelliğini ifade edecek olursak bu bölümde bestekârın uşşak makamını inici şekilde ele aldığı söyleyebiliriz.

3 Hak ta nın sın kim se gad dar kim semağ dūr ol ma sın

4 Mest o lup ik bâl me yin den son ra mah (h) mūr ol ma sın (Ah)

5 Bir mi sâ fir hâ ne dir dün yâ yamağ rūr ol ma sın Âh

Şekil 5. Uşşak Münâcât'ın 1. Bölümü (3.,4.,5. Satırlar)

Eserin 3. satırından itibaren sözlü bölüm başlamış ve eserin sonuna kadar herhangi bir aranağme bölümü bulunmadığından saz bölümüne başkaca yer verilmemiştir. İlk iki satırın analizi bölümünde de ifade ettiğimiz üzere eserin 3. ve 4. satırı giriş sazı ile aynı melodiye sahiptir. 5. satırın ilk ölçüsünde usûle uygun olarak yalnızca hüseyinî perdesi tutulmuş, ikinci ölçüsünce bu perdeye eviç ve gerdaniye perdeleri eklenmek suretiyle hüseyinî perdesi üzerinde uşşak yapılmıştır. Bu satırın 3. ölçüsünde hüseyinî perdesinden tiz çargâh perdesine atlama yapılmış, inici seyir gösterilerek ve eviç haricindeki diğer sesler natürel kullanılarak hüseyinî perdesine gelinmiştir. Hüseyinî perdesi ile tiz çargâh perdesi arasında altı perde bulursa da bu bölümde yine hüseyinî perdesi üzerinde hüseyinî yapılmıştır diyebiliriz. 5. satırı bu haliyle hüseyinî makamına geçki yapılan satır olarak değerlendirebiliriz. Son ölçünün sonunda acem perdesi kullanılarak eserde mülâzime gibi kullanılan 6 ve 7. satıra geçiş yapılmıştır.

6 Yâ i lâ hî Rah me tin den kim se ler dūr ol ma sın Âh

7 Yâ i lâ hî Rah me tin den kim se ler dūr ol ma sın (SAZ)

Şekil 6. Uşşak Münâcât'ın Mülâzime Gibi Kullanılan 6. ve 7. Satırları

6. satıra acem perdesiyle giriş yapılarak muhayyer perdesine çıkılmış, bu perdeden itibaren inici şekilde gezinerek 2. ölçüde çargâh, 3. ölçüde nevâ, 4. Ölçüde segâh perdesine düşülmüştür. 7. satırda bu perdeden devam edilerek 2. ölçünün sonunda kadar rast-çargâh arası perdeler işlenmiş, bu ölçünün sonunda karar sesi gösterilerek 3. ölçüde acem perdesine atlama yapılmış, inici bir seyirle 3. ve 4. ölçü işlenmiş, nihayetinde karar

perdesi olan düğâh perdesine gidilmiştir. Ölçü sonunda çargâh perdesi tutularak eserin 2. bölümüne geçiş yapılmıştır.

Şekil 7. Uşşak Münâcât'ın 2. Bölümü (8., 9., 10. Satırlar)

Eserin 2. bölümüne (8. satır) yine çargâh perdesi tutularak girilmiş ve hicaz perdesine geçiş yapılmıştır. Bu perde üzerinde uzun sayılabilecek miktarda durulduktan son hüseyini-muhayyer perdeleri arasında gezinerek nihayetinde acem perdesinde asma kalış yapılmıştır. Çargâh-muhayyer arasındaki bu aralık şehnaz perdesi yerine muhayyer perdesi kullanıldığı için hicaz makamı olarak değil çargâh perdesi üzerinde hicaz makamına geçiş hazırlığı olarak değerlendirilebilir. Nitekim 9. satırın ilk ölçüsünden 3. ölçüsüne kadar hicaz dizisini oluşturan 6 perde aralığı kullanılmış, 3. ölçüden satır sonuna kadar çargâh-tiz çargâh atlamasıyla başlanarak bir oktavlık tam hicaz dizisi aralığı kullanılmış, bu geçki çargâh perdesine kadar inici şekilde işlenmiştir. 10. satırda ise tekrar acem perdesine dönülerek bu satırın ikinci ölçüsünün sonuna kadar hicaz ve segâh perdeleri kullanılmış, düğâh perdesine kadar sabâ'lı düşüş yapılmıştır. Bu satırın 3. ölçüsünde Arel sisteminde olmayan fakat Töre-Karadeniz sisteminde kullanılan niyaz perdesi (Karadeniz, 1979, s. 19) eklenmiştir. Ayrıca karara giderken şehnaz perdesi de yeden olarak kullanılmıştır. Bu haliyle son iki ölçüde düğâh perdesi üzerinde segâh geçkisiyle karara gidilmiştir diyebiliriz. Satır sonunda acem perdesine atlama yapılarak eserde mülâzime gibi kullanılan 6. ve 7. satıra senyö ile dönüş yapılmıştır.

Şekil 8. Uşşak Münâcât'ın 3. Bölümü (11., 12., 13. Satırlar)

Eserin 3. bölümünde tiz bölgelerde genişlemeler bulunduğundan bu bölümü meyan olarak da değerlendirebiliriz. 11. satırın ilk ölçüsüne eviç perdesiyle giriş yapılarak seyre

Küllîye

TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN 100. YILI ÖZEL SAYISI

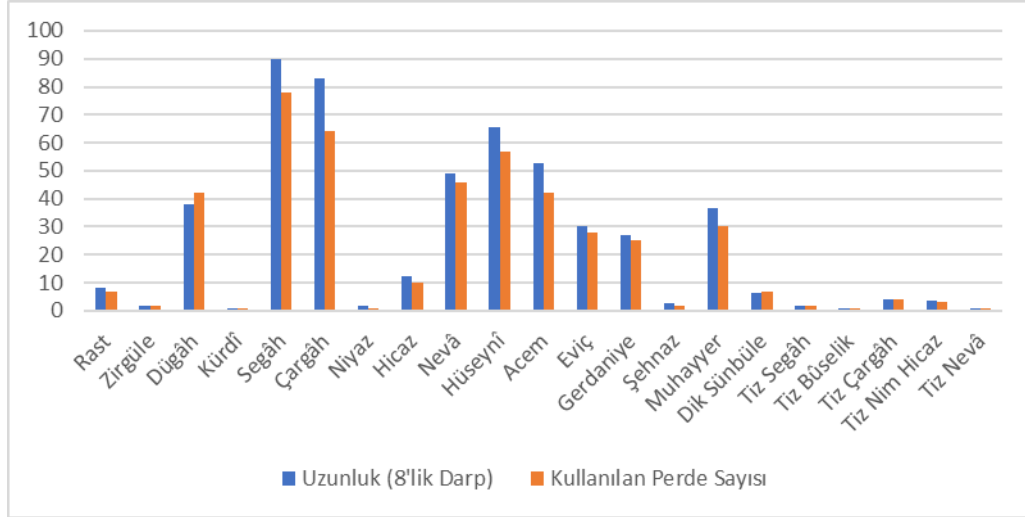
başlanmıştır. İkinci ölçüsünde ise neva üzerinde asma kalış yapılmıştır. 3. ve 4. ölçülerde acem perdesi yeden olarak kullanılmış ve eviç-tiz çargâh arasında eksik segâh 5'lisi kullanılarak eviç perdesinde segâh geçkisi yapılmıştır. Nitekim segâh makamında eksik segâh 5'lisinin kullanımının yaygın olduğu bilinir (Özkan, 2000, s. 276). Eserin 12. satırında tiz bölgelerde genişlemeye devam edilerek muhayyer perdesinde bir ölçü kalınması suretiyle devam edilmiştir. 2. ölçüden itibaren dik sünbüle ve tiz nim hicaz perdeleri esere eklenmiş, bu ölçünün sonunda gerdaniye perdesinde nikriz çeşnili yarım kalış yapılmış, satır sonuna kadar hicaz 5'lisi aralığı kullanılarak seyre devam edilmiş, nihayetinde eviç perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır. 13. satıra gerdaniye perdesiyle girilmiş, karışık dolaştıktan sonra 2. ölçünün sonunda hüseyinî perdesine uşşak 4'lüsü kullanılarak inilmiştir. Bu satırın 3. ölçüsünden itibaren hüseyinî-tiz bûselik atlaması yapılarak satır sonuna hüseyinî 5'lisi kullanılmak suretiyle inici seyir izlenmiş ve hüseyinî perdesinde asma karar yapılmıştır. Satırın son iki ölçüsünü beraber değerlendirdiğimizde hüseyinî üzerinde hüseyinî yapılmıştır diyebiliriz. Satır sonundan senyö ile mülâzime gibi kullanılan 6. ve 7. satıra tekrar dönüş yapılmış, 7. satırın sonunda eser bitirilmiştir.

Eserdeki perde sayıları, nota değerleri ve bu değerlere karşılık gelen darp uzunlukları aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Eser 8/8'lik müsemmen usûlünde bestelendiği için uzunluk birimi 8'lik darp cinsinden verilmiştir.

Tablo 1. Eserde Kullanılan Perde Sayısı ve Değerleri Tablosu

Perde/Değer	Nota Değerleri							Perde Sayısı	Uzunluk (8'lik Darp)
	4+8'lik	4'lük	8+16'lık	8'lik	16+32'lik	16'lık	32'lik		
Tiz Nevâ				1				1	1
Tiz Nim Hicaz			1	2				3	3,5
Tiz Çargâh				4				4	4
Tiz Bûselik				1				1	1
Tiz Segâh				2				2	2
Dik Sünbüle			1	4		2		7	6,5
Muhayyer	1	7		17		5		30	36,5
Şehnaz			1	1				2	2,5
Gerdaniye		4		17		4		25	27
Eviç	1	5	1	10		11		28	30
Acem		14	2	17		9		42	52,5
Hüseyinî	2	13	6	13		23		57	65,5
Nevâ		11	2	15		18		46	49
Hicaz		3		6		1		10	12,5
Niyaz		1						1	2
Çargâh		22	2	32		8		64	83
Segâh		23	5	22	2	26		78	90
Kürdî				1				1	1
Dügâh		8	2	7		23	2	42	38
Zirgüle				2				2	2
Rast		2		3		2		7	4

Eserde kullanılan perdelerin sıklığı göstermek amacıyla veriler aşağıda grafik olarak yer almaktadır. Bu grafikte bestekâr tarafından uşşak makamda kullanılan perde sayıları da gösterilmiştir.



Şekil 9. Eserde Kullanılan Perde Sayısı ve Değerleri Grafiği

Perde geçkileri tablosunda ise ezgisel hareketler sayısal olarak ifade edilmiş ve aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Sütun ezgisel hareketin başladığı, satır ise bittiği perdeyi göstermektedir. Tablo incelendiğinde sırasıyla segâh, çargâh ve hüseyinî üzerinde perde hareketlerinin yoğunlaştığı görülmüştür.

Tablo 2. Perde Geçkileri Tablosu (Ezgisel Hareket)

PERDE GEÇKİLERİ TABLOSU																					
Perde Adları	Tiz Nevâ	Tiz Nim Hicaz	Tiz Çargâh	Tiz Büselik	Tiz Segâh	Dik Sümbüle	Muhayyer	Şehnaz	Gerdaniye	Eviç	Acem	Hüseyinî	Nevâ	Hicaz	Niyaz	Çargâh	Segâh	Kürdf	Dügâh	Zirgüle	Rast
Tiz Nevâ	1																				
Tiz Nim Hicaz						2							1								
Tiz Çargâh			1	2	1																
Tiz Büselik				1			2	1													
Tiz Segâh							2														
Dik Sümbüle	1					1	2						1				1		1		
Muhayyer		1	1				2	14		8	1		2								1
Şehnaz										1											
Gerdaniye							2	1		5	7	5	1	1							
Eviç							1			6	9	3	1	3						2	1
Acem										1	3	12	13	1	1		2	6		2	1
Hüseyinî			1	1			2		2	1	8	24	6	3		2	4		3		
Nevâ	1				1		1		1	2		3	18			17	2		2		
Hicaz												4			3	3					
Niyaz																	1				
Çargâh			1			1	1			2	3	1	3	3		27	19		2		
Segâh						1	2		1	2	4	5	4			7	40		11		1
Kürdf															1						
Dügâh							1			1	5	3	5			4	3	1	16	2	1
Zirgüle												1							1		
Rast										2						3	1				1

Eser bölüm olarak incelendiğinde; güfte 3 kıtadan oluştuğundan eserin bestekar tarafından 3 bölüme ayrıldığı, 1. bölümün başında 2 satır 8 ölçüden oluşan giriş sazı bölümünün bulunduğu, güftedeki her kıtanın son satırı tekrarlandığından eserde bu kısmın 8 ölçülük mülâzime gibi kullanıldığı, ayrıca eserde ara saz bulunmadığı görülmüştür. Eser küçük formlara benzemediğinden “zemin” ve “meyan” bölümleri gibi bir tasnife tabi tutmak oldukça zordur. Ancak 3. bölümde makamın tiz bölgeleri yoğun

olarak kullanıldığından bu bölüm meyan bölümü olarak nitelendirilebilir. Eserde usûl olarak müsemmen usulünden farklı bir usûl kullanılmamıştır. Eserde donanım değişikliği yapılmamış, geçki ve çeşnilerde yeri geldiğince arızalar değiştirilmiştir. Buna göre eserin bölümleri tablo halinde şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3. Eserin Bölüm Tablosu

ESERİN BÖLÜM OLARAK TASNİFİ						
Bölümler	Kısımlar	Uzunluk	Satır Numaraları	Donanım	Usûl	Güftedeki Yeri
1. Bölüm	Giriş Sazı Kısım	2 Satır (8 Ölçü)	1.-2. Satırlar	Segâh	Müsemmen	-
	1. Güfte Kısım	3 Satır (12 Ölçü)	3.-5. Satırlar	Segâh	Müsemmen	1. Kıta - İlk 3 Satır
	Mülâzime Kısım	2 Satır (8 Ölçü)	6.-7. Satırlar	Segâh	Müsemmen	1. Kıta - 4. Satır
2. Bölüm	2. Güfte Kısım	3 Satır (12 Ölçü)	8.-10. Satırlar	Segâh	Müsemmen	2. Kıta - İlk 3 Satır
	Mülâzime Kısım	2 Satır (8 Ölçü)	6.-7. Satırlar	Segâh	Müsemmen	2. Kıta - 4. Satır
3. Bölüm	3. Güfte Kısım	3 Satır (12 Ölçü)	11.-13. Satırlar	Segâh	Müsemmen	3. Kıta - İlk 3 Satır
	Mülâzime Kısım	2 Satır (8 Ölçü)	6.-7. Satırlar	Segâh	Müsemmen	3. Kıta - 4. Satır

Sonuç

Cinuçen Tanrıkorur'un bestelediği uşşak münâcât'ın geneline bakıldığında uşşak makamının genel seyir özellikleri yanında klasik kaynaklarda çokça yer almayan yeni yaklaşımlarda bulunduğu görülmektedir. Eser, makam ve geçki yönünden değerlendirildiğinde uşşak makamını oluşturan ana dizi yanında çargâh perdesinde hicaz, yerinde hüseyni dizilerini de kullandığı görülmüştür. Eserde hicaz, hüseynî, segâh makam geçkileri yapılmıştır. Ayrıca rast perdesinde nikriz; düğâh perdesinde sabâ, düğâh ve segâh; eviç perdesinde segâh ve hicâz; gerdaniye perdesinde nikriz; hüseynî perdesinde hüseynî ve uşşak çeşnileri eserde kullanılmıştır.

Uşşak makamı ile ilgili yapılan tariflerde nevâ perdesi ve tiz durak olan muhayyer perdeleri önem arz etmektedir. Ancak eserde 78 kere kullanılan ve 8'lik vuruş esas alındığında 90 darplık uzunlukta olan segâh perdesi öne çıkmıştır (Tablo 1). Bunu 64 kere kullanılan ve 83 darplık uzunlukta olan çargâh perdesi takip etmektedir (Tablo 1). Yalnızca perde uzunlukları dikkate alındığında segâh ve çargâh perdelerini 65,5 darpla hüseynî, 52,5 darpla acem, 49 darpla nevâ perdeleri takip etmektedir (Tablo 1). Ezgisel hareketleri gösteren tabloda da segâh, çargâh ve hüseynî perdeleri üzerinde sıklıkla yatay hareket yaptığı açıkça görülmektedir (Tablo 2). Makamın segâh ve çargâh perdelerinde kalışlar yapması beklenebilir. Nitekim bazı klasik nazariyat kitaplarında uşşak makamı ağır başlı ve dinî duygular uyandıran bir makam olarak kabul edilir. Bu nedenle genişlemesi tiz perdelerde çokça beklenmemekte, bilakis pes tarafta genişlemesi beklenmektedir. Ancak bestekâr tarafından makamın güçlüsü olan nevâ perdesinden çok hüseyni ve acem perdelerinin kullanılması ve bu perdelerde asma kalışlar yapılması dikkat çekicidir. Diğer bir dikkat çekici konu ise 3. bölümde makamın muhayyer perdesinin üzerinde beklenmedik şekilde genişleyerek tiz nevâ perdesine kadar hicaz'lı

çıkmasıdır. Uşşak makamının bu şekilde kullanımına sıklıkla rastlanmaz. Bestekarın bu makamın tiz bölgelerinde hicazlı genişleme tercih etmesi, hüseyinî ve acem perdeleri üzerinde nevâ perdesinden fazla durması, pes bölgelerde genişleme tercih etmemesi bu makamı ele alış şeklindeki farklılığı ortaya koymaktadır. Ayrıca hüseyinî perdesi üzerinde hüseyinî 5'lisini ustalıklarla kullanmıştır.

Sonuç olarak Cinuçen Tanrıkorur, güftesi Hâlîde N. Zorlutuna'ya ait olan "Yâ İlahi, rahmetinden kimseler dür olmasın" başlıklı "Uşşak Münâcât" bestesinde pes perdelerdeki genişlemeden çok tiz perdelerde makamsal genişlemeyi tercih etmiş; hicaz, hüseyinî, segâh makam geçkilerini kullanmış; nikriz, sabâ, dügâh, segâh, hicaz, hüseyinî çeşnilerine yer vermiş, segâh, çargâh, hüseyinî ve acem perdeleri üzerinde makamın güçlüsü olan nevâ perdesinden daha fazla durmuştur. Giriş sazı bölümü bulunan eserde ve ara saz bölümüne yer vermemiş, güftedeki kıtaların son mısralarını bestelerken bu bölümü saz eserlerinde yer alan mülâzime bölümü gibi kullanmıştır. Eserde donanım ve usûl değişikliğine gidilmemiştir. Dönüşlerle birlikte 17 satır ve 68 ölçüyle kısa sayılamayacak uzunluktaki eserde münâcât besteciliğine, münâcâtta uşşak makamı kullanımına yenilikçi bir bakış açısı getirmiştir, diyebiliriz.

Kaynakça

- Arel, H. S. (1983). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları.
- Âsım Efendi. (2013). *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi* (M. Koç, Ed.). T. C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Cilacı, O. (1994). Dua. İçinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 9). TDV Yayınları.
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri*. Gece Kitaplığı.
- Karadeniz, M. E. (1979). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Koca, F., & Turabi, A. H. (2021). Temcîd ve Münâcât. İçinde *Türk Din Mûsikîsi El Kitabı* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Macit, M. (2020). Münâcât. İçinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 31). TDV Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri* (5. bs). Ötüken Neşriyat.
- Özkan, İ. H. (2012). Uşşak. İçinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 42, ss. 231-232). TDV Yayınları.
- Parladır, S. (1994). Dua. İçinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 9). TDV Yayınları.
- Sezikli, U. (2011). Temcîd. İçinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 40). TDV Yayınları.
- Şahin, H. İ. (2018). *Türk Halk Şiiri* (A. Duymaz & Ç. Kara, Ed.). Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Tanrıkorur, Ş. B. (2019). *Cinuçen Tanrıkorur Beste Külliyyatı* (C. 7). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Tengiz, S. (2023). Münâcât. İçinde M. Tıraşcı (Ed.), *Türk Din Mûsikîsi*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Tıraşcı, M. (2018). Türk Din Mûsikîsi Terim ve Türlerinin Tasnifine Dair Farklı Bir Deneme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(5).
- Tıraşcı, M. (2020). *Türk Mûsikîsi Tarihî Terimleri Sözlüğü*. Eğitim Yayınevi.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkileri bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.