



[itobiad], 2021, 10 (2): 1071-1095

| | |
|---|--|
| <p>Cinuçen Tanrıkorur'un Bestelerinde Mûsikî Tasvîri</p> <p>Musical Depictions In The Compositions Of Cinuçen Tanrıkorur</p> <p>Video Link: https://youtu.be/yIuH1zXjyKU</p> | |
| <p>Gülçin Yahya KAÇAR</p> <p>Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TMDK</p> <p>Prof, Ankara Hacı Bayram Veli University, TMDK</p> <p>gulcin.yahya@hbv.edu.tr</p> <p>Orcid ID:0000-0001-6056-2564</p> | |

Makale Bilgisi / Article Information

| | |
|-----------------------------------|---|
| Makale Türü / Article Type | : Araştırma Makalesi / Research Article |
| Geliş Tarihi / Received | : 21.02.2021 |
| Kabul Tarihi / Accepted | : 15.03.2021 |
| Yayın Tarihi / Published | : 01.06.2021 |
| Yayın Sezonu | : Nisan-Mayıs-Haziran |
| Pub Date Season | : April-May-June |

Atıf/Cite as: Yahya Kaçar, G . (2021). Cinuçen Tanrıkorur'un Bestelerinde Mûsikî Tasvîri . İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi , 10 (2) , 1071-1095 . Retrieved from <http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/62559/884471>

İntihal /Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <http://www.itobiad.com/>

Copyright © Published by Mustafa YİĞİTOĞLU Since 2012 – İstanbul / Eyup, Turkey. All rights reserved.

Cinuçen Tanrıkörur'un Bestelerinde Mûsikî Tasvîri

Öz

Cinuçen Tanrıkörur (1938-2000), kadim Türk mûsikîsi kültürüne âit klasik üslûptan beslenerek 21.yüzyılın Türk mûsikîsi anlayışını özgün yapıtlarıyla oluşturmaya çalışmış önemli bir bestekârdır. Alışılmış nağme yapılarının dışında sıra dışı ezgilerle farklı kompozisyonlar meydana getirmiş; yeni formlarla, yeni biçim ve anlatım özellikleri oluşturmuştur. Bunların başında Tanrıkörur'un bestelerinde sıklıkla kullandığı ve tarafımızdan da *mûsikî tasvîri* ve *ezgi atfı* olarak adlandırılan anlatım özellikleri gelmektedir.

Bu çalışmada, Tanrıkörur'un saz eserlerinde kullanmış olduğu mûsikî tasvirleri ele alınmıştır. Cinuçen Tanrıkörur'un sözlü eserlerinin yanı sıra saz eserlerinde de kullandığı mûsikî tasvîri, Türk mûsikîsinde göz ardı edilmiş, üzerinde çalışılmamış bir konudur. Bu nedenle çalışma özgün ve önemlidir. Çalışmanın amacı: Tanrıkörur'un besteleri aracılığı ile Türk mûsikîsinde mûsikî tasvîri konusuna dikkat çekmek ve farkındalık yaratmaktır. Çalışmada bestekârın söz unsuru olmaksızın ezgilerle mûsikî tasvîrini nasıl ifâde ettiğine ve bu anlatımda makam, usûl ve mûsikî unsurlarını nasıl kullandığına dâir sorulara cevap aranmıştır. Ayrıca: Mûsikî tasvîri yapılan ve örneklem olarak seçilen eserlere âit, bestekârın kendisi tarafından tarafımıza anlatılan hikâyelerine de yer verilmiştir. Çalışmanın evrenini: Cinuçen Tanrıkörur'un bestelediği saz eserleri, örneklemini ise: *Köyde Sabah*, *Yağız Küheylan*, *Güneşe Köprü*, *Susamurunun Aşkı* olmak üzere dört adet saz eseri oluşturmaktadır. Nitel araştırma olup, betimsel tarama modeli ve görüşme teknikleri kullanılmıştır. İncelenen bu dört eserde de Tanrıkörur'un yüksek hassasiyete sâhip san'atkâr rûhu ve gözüyle doğayı gözlemediği, doğadan ve Türk kültür yaşantısından etkilenerek hayâtın farklı anlarını bestelerine yansıttığı tespit edilmiştir.

Cinuçen Tanrıkörur'un gözlemediği ya da tasavvur ettiği olayları, san'at gücünü ortaya koyarak, mûsikî nağmeleriyle anlatması örneğinden hareketle, Türk mûsikîsi bestelerinde ve icrâlarındaki mûsikî tasvirlerine dikkat çekilmiş ve önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Cinuçen Tanrıkörur, Köyde Sabah, Susamurunun Aşkı, Güneşe Köprü, Yağız Küheylan, Tasvir, Saz Eserleri.



Musical Depictions In The Compositions Of Cinuçen Tanrıkorur

Abstract

Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000) was an important composer who tried to create the understanding of Turkish music of the 21st century with his original works, nourished by the classical style of the ancient Turkish music owner. He created different compositions with extraordinary melodies apart from the usual melodies; It has created new form and expression features with new forms. The most important of these are the narrative features that Tanrıkorur frequently uses in his compositions, which are called "musical description" and "melody citations" by us.

In this study, the musical descriptions that Tanrıkorur used in his instrumental works were discussed. Cinuçen Tanrıkorur's description of music, which he uses in his instrumental compositions as well as his vocal compositions, is an overlooked and not studied subject in Turkish music. Therefore, the study is original and important. The aim of the study is to draw attention to the subject of musical description in Turkish music and to raise awareness through Tanrıkorur's compositions. In the study, answers were sought about how the composer expressed his musical description with melodies. In addition: The stories of the works that were described as music and selected as samples, told by the composer himself, were included.

The universe of the study is composed of the instrumental pieces composed by Cinuçen Tanrıkorur, and the sample consists of four instrumental pieces: *Kyde Sabah*, *Yağız Kheylan*, *Gnee Kpr* and *Susamurunun Aşkı*. It is a qualitative research, descriptive survey model and interview techniques are used. In these four works examined, it was determined that Tanrıkorur observed nature with his highly sensitive artist spirit and eyes, and tried to reflect different moments of life into his compositions by being influenced by nature and Turkish cultural life. Based on the example of Cinuçen Tanrıkorur's expression of the events he observed or imagined, by revealing his artistic power with his musical melodies, attention was drawn to the musical depictions in Turkish music compositions and performances.

Keywords: Cinuçen Tanrıkorur, *Kyde Sabah*, *Susamurunun Aşkı*, *Gnee Kpr*, *Yağız Kheylan*, Depiction, Instrumental Composition.



Giriş

Kadim Türk mûsikîsi geleneğinin oluşmasında yüzyıllar boyunca hizmet etmiş, devrinin yenilikçi anlayışlarıyla kendi çağının mûsikîsini oluşturmuş, besteleri günümüze kadar ulaşmış ve bu besteleriyle anılmış pek çok Türk mûsikîsi bestekârının olduğu bilinmektedir. Bu bestekârlardan bâzıları Türk mûsikîsi alanında bir devri kapatmış, yeni bir devri açmış önemli bestekârlar olarak da kabul edilmiştir. *Itrî, Dede Efendi, Zekâî Dede, Tanbûrî Cemil Bey* bu bestekârlardan bâzılarıdır. Geleneğin devâmını sağlamakla birlikte, yenilikçi yaklaşımları onları diğer bestekârlardan ayıran önemli özellikleri olmuştur. Devrinin mûsikî anlayışının dışına çıkarak, onları diğer bestekârlardan ayıran ve farklı kılan özelliklerinin başında; yapmış oldukları bestelerdeki ifâde gücünü, bilgi birikimini, yaratıcılık ve estetik anlayışlarından kaynaklanan san'at işçiliklerini âdeta bir yapıta dönüştürmeleridir. Bu yapıtların, aynı zamanda özgün olması onların devâsa eserler olmasını da sağlamıştır. Form işleyişleri, alışılmış ezgi kalıplarının dışına çıkan nağmeleri, güfte-usûl kullanımları ve tavır özellikleri hepsi bir bütün olarak değerlendirildiğinde zevk-i selim sâhibi bir anlayışla büyük ve kadim bir mîrâsın devrini gerçekleştirmişlerdir. Bundan dolayı da yaşadığı çağlarda olmasa bile sonraki yüzyıllarda hak ettikleri teveccühe mazhar olmuşlardır. Her alanda olduğu gibi mûsikî alanında da san'atkârlar tarafından yapılan yenilikçi yaklaşımların yaşadığı dönemde anlaşılabilmesi ve değer bulamamasından kaynaklı, değer vermede ve değer görmede meydana gelen gecikmeler, mûsikînin gelişimine sekte vurmuştur. Tanbûrî Cemil Bey'den sonra büyük bir inkişaf gösteremeyen Türk mûsikîsi bestekârlığı alanında *Şerif Muhittin Targan, Hüseyin Sadettin Arel, Sadettin Kaynak* gibi bestecilerin yenilikçi yaklaşımları ve çalışmaları olsa da, bu girişimler Türk mûsikîsi san'atında münferit sayılabilecek besteler ve bestecilik anlayışları olarak kalmıştır.

Yenilikçi anlayışa sâhip az sayıdaki bestekârlar arasında yerini alan şahsiyetlerden biri de Cinuçen Tanrıkorur'dur. Sıradan bestecilik anlayışının dışına çıkarak yapıt niteliği taşıyan özgün eserleriyle, 20.yüzyıl Türk mûsikîsi bestekârlık anlayışına yeni bir güzergâh çizmiştir. Bu güzergâh, geçmiş yüzyıllardan gelen klasik anlayışa âit birikimlerin temel alındığı, bilgi, akıl, fikir, estetik ve üstün yeteneğin birleşimiyle oluşturulmuş yeni bir anlayışın ve bakış açısının tezâhürü olarak geniş, uzun ve derinliği olan bir güzergâhtır. Tanrıkorur'un bestelerindeki derinliğin içinde Hoca Ahmet Yesevî'den, Hz. Mevlânâ'dan, Yunus Emre'den, Yahyâ Kemâl'den beslenmiş felsefî bir yaklaşım ile kâinatta var olan seslerin, renklerin, tonların kullanımı birlikte yol almaktadır. Bunun yanı sıra özellikle hayâtının son yirmi yılında, "geçmişî inkâr etmeyen çağdaşlık" modeli bestecilik anlayışı, Tanrıkorur'u çok farklı eserler bestelemeye doğru götürmüştür. Destanlar, Kâr ve Kârçeler, Takımlar, Seyr-i Nâtik gibi saz eserleri ve sözlü eserler ile



yeni formlar hep bu anlayışın ürünleridir. Bestelerindeki felsefî ve fikrî derinliğin anlaşılabilmesi için iyi bir mûsikî donanımına ihtiyaç olduğu da aşikârdır. Bu nedenle eserlerini icrâ edenlerin sayısı oldukça azdır. Sâzendeleri ve hânendeleri zorlayan üst düzey teknik beceriyle birlikte, ifâde edebilme, yorumlayabilme becerilerinin de olması gerekmektedir. Zîra Tanrıkorur, duymayı istediği mûsikîyi, kendisi tarafından yazılmış olan el yazısı nota nüshalarının üzerinde ayrıntılıca belirtmiş ve gerek yazılı anlatımla gerekse mûsikîde kullanılan nüans ve süsleme tekniği işâretleriyle ifâde etmiştir. Bu gösterim mûsikîsini anlayabilme ve anlatabilmede büyük rol oynamıştır.

1952 yılında 14 yaşındayken bestelediği ilk bestesi olan Ferahnâk Sazsemâisi'nden îtibâren 1999 yılında bestelediği "Mutrib kerem et çal da nev' eser olsun" mısırî ile başlayan Nev' eser Yürüksemâî bestesine kadarki 47 yıllık bestekârlık hayâtındaki değişim dikkat çekmektedir. Klasik anlayışla berâber gittikçe güçlenen ezgi yapıları, icrâcıyı zorlayan teknikler, Türk ve Batı kültürüne âit mûsikî unsurlarının birlikte kullanılması bestelerinde görülen temel belirleyici özelliklerdir. Türk mûsikîsinde diğer pek çok eserde yapılageldiği gibi Tanrıkorur'un eserlerinde, oluşturduğu ezgilerin dışına çıkmak pek mümkün değildir. Yorumcuyu kendi ezgilerine hapsedercesine kitlemektedir. Cinuçen Tanrıkorur'un eserleri ilâve notalara asla müsâade etmemektedir. Çünkü: Ezgiler alışılmış nağme yapılarının dışında, sıra dışı olup, ezgi yapılarına âdeta kuvvetli bir düğüm atılmış gibidir. Seslerle oyun oynayan bir canbazın gösterisi gibi riskli pasajlarla berâber anlatım gücü yüksek bu ezgiler özellikle mûsikî tasvîri yaptığı eserlerde çok daha önem arz etmektedir. Zevk-i selim sâhibi bir san'atkâr olarak Tanrıkorur'un geçmişle-gelecek arasında bağlantı kuran eserlerinde kullandığı Batılı mûsikî unsurları, ezgi atfları ve mûsikî tasvîrleri en önemli anlatım özelliklerindedir.

Tasvir: Genel anlamı ile anlatılmak istenen olayın, objenin, şahsın, canlı ya da cansız bir varlığın özelliklerini gözlemleyerek ifâde etmektir. Çeşitleri olmakla birlikte Tanrıkorur'un bestelerinde kullandığı, konumuzla ilgili olanı subjektif tasvir çeşididir. Bu tasvirde bestekâr, çeşitli edebî san'atlara başvurarak, hislerini katarak, hayal dünyâsında süslediği olayları, güçlü ifâdelerle anlatmaktadır. Zihninde canlandırdığı ve tasvir ettiği bütün bu olayları mûsikî nağmelerine dönüştürmekte, mûsikîyle tasvir etmektedir. Güfteli eserlerde şâirin ifâdeleri, tasvir ettiği olay, his ve duyguları ile bestekârın nağmeleri arasında bir benzerlik, amaç birliği, bir örtüşme meydana gelmektedir. Sözdeki anlam mûsikî nağmeleriyle ifâde edilmektedir. Burada şâirin tasvirlerini bestekâr, Türk mûsikîsinin zengin makam ve usûllerini kullanarak nağmelerle anlatmaktadır. Mûsikî nağmeleri ile yapılan bu tasvir "*Mûsikî Tasvîri*" olarak adlandırılmış, terminoloji ilk defâ tarafımızdan mûsikî literatürüne kazandırılmıştır. Mûsikî tasviri sâdece bestelenmiş sözlü eserlerde değil, irticâlî ve sözsüz eserlerde de görülmektedir. Cinuçen Tanrıkorur, sözlü ve sözsüz eserlerinde



pek çok mûsikî tasvîri kullanmıştır. Yahyâ Kemâl'in şiirlerinde anlattığı tasvirleri, Cinuçen Tanrıkörur bestelerinde notalarla ifâde etmiştir. Bu eserlerde fazlasıyla *mûsikî tasvîri* bulunmaktadır¹. Türk mûsikîsinde Münir Nurettin Selçuk, Sadettin Kaynak, Hüseyin Sadettin Arel, Hasan Ferit Alnar, Selahattin Pınar gibi bestekârların eserlerinde de mûsikî tasvîrine rastlanmaktadır. Diğer taraftan sözün olmadığı ancak çalgı ile yapılan nağmelerle ve kullanılan tekniklerle de sözsüz mûsikî tasvîri yapılabilmektedir. Tanbûrî Cemil Bey'in kemençe ile yapmış olduğu Çoban Taksîmindeki köpek havlamaları ve ulumaları, Fatma Hanım!, yangın var!, komşu hû... gibi sesleri kemençe ile çıkartarak yapmış olduğu tasvirleri mevcuttur. Ayrıca farklı icrâcıların taksimlerinde de mûsikî tasvirlerine rastlanmaktadır. Mûsikî tasviri içeren eserler her ne kadar soyut bir anlatıma sâhipse de bestekârın hayâlinde canlandırıp ezgilere dönüştürdüğü olaylar da dinleyicilerin zihninde canlanabilmektedir.

Mûsikî tasvîrinde bestenin önemi kadar icrâcının da tasvîri ortaya koyacak mahârette ve yetkinlikte olması ve tasvîri aktarabilmesi gerekmektedir. Tasvir ettiği manzarayı veya olayı dinleyenlerin zihninde canlandırabilmesi için, mızrap vuruşlarının, yay ve nefes tekniklerinin ve anlatım unsurlarının kullanılması gerekmektedir.

Tanrıkörur'un mûsikî tasvîri içeren bestelerinde tabiattan istifâde ettiğini görmek mümkündür. San'atkâr'ın huzur, enerji ve ilhâm kaynaklarından biri tabiattır. Yaratıcılığının önemli materyalini tabiat ve kendi iç dünyâsı oluşturmaktadır.

Çalışmamızda: Tanrıkörur'un, doğa ve insan manzaralarından esinlenerek yaptığı mûsikî tasvîri içeren besteleri ile kendi hayal âleminde canlandığı olaylar üzerine bestelediği eserlerden bir seçki yapılmış ve anlatılmıştır. Eserlerinde mûsikî tasvîrini nasıl işlediği üzerinde durulmuş, örneklem olarak seçilen dört saz eserinde mûsikî tasvîrinin nasıl kullanıldığı anlatılmıştır. Buna göre:

Problem Cümlesi

Cinuçen Tanrıkörur, bestelerinde mûsikî tasvîrini nasıl kullanmıştır? Sorusuna cevap aranmıştır. Alt problemler olarak da aşağıda belirtilen sorulara cevap verilmiştir.

Alt problemler

1. Cinuçen Tanrıkörur "*Köyde Sabah*" bestesinde mûsikî tasvîrini nasıl kullanmıştır?

¹ Bu konuda yapılmış makâle için bkz: Yahya Kaçar, G. (2019). Bir Medeniyetin Aktarımında İki Üstad: Yahyâ Kemâl ve Cinuçen Tanrıkörur, "*Türk Mûsikîsî Atlası*", Ankara: Yeni Türkiye Yay. s. 513-546.



2. Cinuçen Tanrıkorur “Yağız Kûheylan” bestesinde mûsikî tasvîrini nasıl kullanmıştır?
3. Cinuçen Tanrıkorur “Güneşe Köprü” bestesinde mûsikî tasvîrini nasıl kullanmıştır?
4. Cinuçen Tanrıkorur “Susamurunun Aşkı” bestesinde mûsikî tasvîrini nasıl kullanmıştır?

Amaç

Türk mûsikîsi eser ve icrâ tahlillerinde ele alınmamış olan “mûsikî tasvîri” konusuna Tanrıkorur’un besteleri aracılığı ile dikkat çekmek ve farkındalık yaratmaktır.

Önem

Çalışmada incelenen eserlere âit verilen bilgilerin ilk defa yazılmış olması, bestekârı aracılığı ile birinci kaynaktan aktarımı olması, bundan sonra yapılacak mûsikî tasvîri çalışmalarına örnek olması bakımından önemlidir.

Evren ve Örnekleme

Çalışmanın evrenini Cinuçen Tanrıkorur’un besteleri, örneklemini ise mûsikî tasvîri içeren *Köyde Sabah*, *Yağız Kûheylan*, *Güneşe Köprü*, *Susamurunun Aşkı*² olmak üzere dört adet saz eseri oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Çalışma, araştırmacının arşivinde bulunan nota nüshaları ve araştırmada ele alınan dört adet sözsüz eserle sınırlıdır.

Yöntem

Çalışmanın yöntemi Nitel araştırma olarak belirlenmiştir. “Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, alguların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.41).

Nitel araştırmalarda en çok başvurulan ve kullanılan modellerin başında tarama modeli gelmektedir. “Tarama modeli, geçmişte ya da hâlen var olan

² *Güneşe Köprü* ve *Susamurunun Aşkı* adlı eserler, 03.12.1999 tarihinde Gülçin Yahya (ud)-Pınar Somakçı (kânun) tarafından verilen “Cinuçen Tanrıkorur Eserleri” konserinde icrâ edilmiştir. *Güneşe Köprü*, Gülçin Yahya tarafından ud ile solo olarak, *Susamurunun Aşkı* ise Gülçin Yahya-Pınar Somakçı tarafından birlikte icrâ edilmiştir. Ankara Fransız Kültür Merkezi tarafından gerçekleştirilen konsere Cinuçen Tanrıkorur dinleyici olarak katılmış, konserin beğeni toplaması üzerine icrâ edilen eserler 2000 yılında Cd olarak yayımlanmıştır.



bir durumu, var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır” (Karasar, 2016, s. 109).

Nitel araştırmalarda en çok başvurulan ve kullanılan modellerin başında gelen betimsel tarama modeli aşağıdaki gibi açıklanabilir: Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkisi incelenerek ne oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır. (Karakaya, 2011, akt: İlgar, 2018, s.77).

Çalışmada, ayrıca kaynak tarama ve görüşme tekniklerine de yer verilmiştir. Bu nedenle saz eserlerindeki mûsikî tasvîri sâdece notalar üzerinden değil, Cinuçen Tanrıkörür’un derslerinde kullanmış olduğu meşk yöntemi kapsamındaki icrâlar ve eserlere âit vermiş olduğu bilgilerin ışığında hazırlanmıştır. Seçilen dört saz eseri üzerinden eserlerin bestelenme hikâyeleri de aktarılmıştır. Nota nüshaları Tanrıkörür’un kendisi tarafından yazılmıştır. Eserlerin uzunluğu nedeniyle çalışmada nüshaların sâdece ilk bölümlerine yer verilmiştir. Köyde Sabah’a âit nota nüshaları hâric (yazarmın arşivindedir), diğer eserlerin notaları internet ortamında bulunabilmektedir.

“Köyde Sabah” (Tarla Dönüşü) Bestesinde Mûsikî Tasvîri

Cinuçen Tanrıkörür’un 1966 târihinde bestelediği 51.bestesidir. Eserin bestelenme süreciyle ilgili olarak Gülçin Yahya Kaçar tarafından verilen bilgiler şöyledir³:

“Cinuçen Tanrıkörür, 1966 yılının yaz aylarında Ankara’dan Konya’ya yaptığı bir seyahat sırasında Konya Ovası’nda gördüğü insan manzaralarını ezgilere dökmüştür. Sabahın erken saatlerinde ellerinde kazma, kürekle tarlaya giden, bir taraftan kara sabanla tarla süren diğer taraftan tırpanla ekin biçen köylülerin çabaları ve büyük emeklerle ekmeklerini kazanma telaşları Tanrıkörür’u etkilemiştir. Güneşten yüzü yanmış ve kızarmış, kara yağızlı işçilerin, köylü kadınlarının ekin tarlasındaki karınca misâli çalışmaları Cinuçen Tanrıkörür’un duygu dolu anlar yaşamasına sebep olmuştur. Yolculuğu sırasında kağıdı kalemi eline alır ve Anadolu ezgilerinden esinlenerek *Köyde Sabah* adını verdiği Hüseyin Sazsemâsini bestelemeye başlar. Tanrıkörür, sonraki yıllarda eserin adını *Tarla Dönüşü* olarak değiştirmiştir. Eser yine kendisi tarafından çoksesli olarak da düzenlenmiştir. Flüt, Ud, Çello olmak üzere 1971 yılında düzenlediği bir nüshası ve flüt-ud olmak üzere 1988 yılında düzenlediği farklı bir nüshası daha bulunmaktadır. Flüt-ud nüshası 1988 yılında Ankara Fransız Kültür

³ Tanrıkörür’un, Gülçin Yahya Kaçar’a besteyle ilgili bilgi aktarım târihi 1987’dir.



Merkezi'nde Cinuçen Tanrıkorum (ud)-Gülçin Yahya (flüt-ud) tarafından verilen ud / flüt-ud resitali için bestekâr tarafından düzenlenmiştir". Bestekrın kendi el yazısından konser için özel olarak bestelenmiş giriş bölümüne it farklı iki nota nüshası (Gülçin Yahya Kaçar arşivi) aşağıda verilmiştir.

TARLA DNŐŐŐ
(Flüt ve Ud için) c. Tanrıkorum

Ad libitum

Flüt

Ud

mf cresc.

mf cresc.

p

p

f

NB. Hüseyinî makamını Flüt Si Minör olarak, Ud kzneyi akordundan alacaktır.



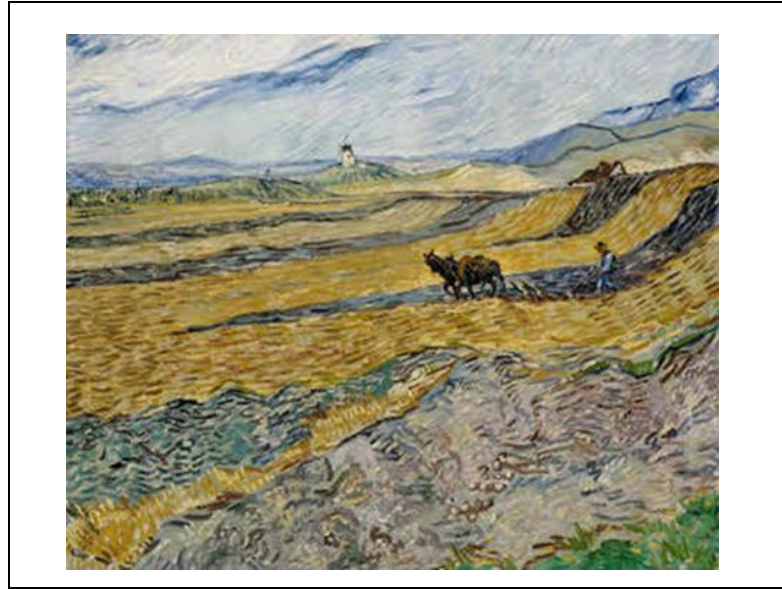
TARLA DÖNÜŞÜ
(Hüseynî) C. Tanrıkorur (1966)

Ad libitum

Flüt (A)

Ud (A)

Cinuçen Tanrıkorur'un "Köyde Sabah" eserinde dinleyenlerin hâfızalarında canlandırmak istediği ve âdeta resmetmeye çalıştığı tasvîrini, san'atın diğer dallarından biri olan resim san'atının dünyâca ünlü ustası Van Gogh'un (1853-1890) "Sabanla Çift Süren Köylü ve Yel Değirmeni" tablosunda da görmek mümkündür (Resim 1). Vincent van Gogh'un köy ve köylünün hayâtına âit benzer temaları işlediği "Buğday Tarlası ve Kargalar", "Yeşil Buğday Tarlası ve Selvi", "Buğday Tarlasından Bir Görüntü", "Tarla Kuşu ve Tarla", "Ekici" gibi tabloları da gerek isimleriyle gerekse anlatımlarıyla *Köyde Sabah* eserindeki mûsikî tasvîrini hatırlatmaktadır.



Resim 1. Vincent van Gogh'un "Sabanla Çift Süren Köylü ve Yel Değirmeni"

Tablosu, Erişim târihi:13.02.2021, Erişim adresi:

<https://artsandculture.google.com/asset/enclosed-field-with-ploughman/hQG7kVegm-cizA?hl=tr>



"İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi"
"Journal of the Human and Social Sciences Researches"
[itobiad]

ISSN: 2147-1185

10 the Years

Köyde Sabah, Hüseyinî makâmında bir eserdir. Hüseyinî makâmı ise Türk halk mûsikîsi ezgilerinde en fazla kullanılan, sevilen ve tercih edilen Anadolu ezgilerinin vazgeçilmez makâmıdır. Makâmın gurbet, ayrılık, memleket hasreti, efkâr, hüzn, acı, köy yaşantısı ve ona bağlı olarak köylü, çoban, çobanın çaldığı kavalından çıkan ezgiler gibi duyguları temsil eden ve hissettiren bir yapısı bulunmaktadır. Çünkü: Anadolu'nun köylüsü ve çobanı çoğunlukla bu makâmın seslerinde ezgilerini üreterek mûsikîsini yapmıştır. Diğer taraftan makâmın ezgilerinde; kalender, vefâkâr, cefâkâr, azimli, çalışkan, mütevekkil, asil Türk köylüsünün anlatımı da söz konusudur.

Eserdeki mûsikî tasvîri anlatılırken, Cinuçen Tanrıkörür'un *Köyde Sabah* Sazsemâîsini çaldığı pek çok resitalindeki icrâlar ve eserin meşkinde, derslerinde öğrettiği süslemeler ve teknikler de göz önünde bulundurulmuştur. Çünkü: Dinleyenlerin tasvir ettiği manzarayı zihinlerinde canlandırabilmesi için, mızrap vuruşlarının, yay ve nefes tekniklerinin ve anlatım unsurlarının kullanılması tasvîrin anlatımı için gerekli ve önemlidir.

Eser sazsemâîsi olduğu için 4 Hâne ve 1 Mülâzime'den oluşmaktadır. 1., 2. ve 3. Hâneler Aksak Semâî, 4. Hâne Yürük Semâî usûllerindedir⁴. Eser boyunca köy havası tasvîri hâkimdir. Bu nedenle Hüseyinî ezgilerde çobanın kavalından dökülen ve uzayan nağmeler uzun glissandolarla, mordan, tril ve çarpmalarla tasvir edilmektedir.

1.Hânenin ilk ölçüsünde, Dügâh perdesinden sonra Çargâh perdesi üzerinde yapılan çift çarpma (mordan), çobanın kavalında yaptığı çarpma icrâsının duyurulması gibidir. Çargâh, Nevâ ve Hüseyinî perdeleri üzerinde tenuto (ritmi çekerek icrâ etme) bulunmaktadır. Burada ritim biraz çekilerek güneşin sabâhın erken saatlerindeki yavaş yavaş doğuşu canlandırılmaktadır. Seslerin perde perde yükselişleriyle güneşin yükselişi arasında bir ilişki kurulmakta ve tasvir edilmektedir. Güneşin yükseliş hareketleri Hüseyinîşiran perdesindeki çarpmalarla kuvvetlendirilmiştir. Sonraki ölçülerde günün doğuşuyla hasat zamânı tarlaya koşan köylülerin telâş onaltılık nota, vurkaç, çarpma ve inici üçlülerle ezgilendirilmiştir. Mülâzime bölümündeki ezgilerde gün boyu devam edecek olan telaş üçleme ve onaltılık notalarla yine Hüseyinî makâmının nağmeleriyle tasvir edilmiştir. Hüseyinî perdesinden Muhayyer perdesine, Hüseyinî perdesinden Gerdâniye perdesine, Nevâ perdesinden Muhayyer perdesine yapılan glissandolar ile tırpanın bir taraftan diğer tarafa savruluşu ve ekinlerin onaltılık üçlemelerle yere dökülüşleri anlatılmaktadır. Mülâzime bölümü her hânedan sonra tekrarlandığı için gün boyunca devam eden bu telâş anlatılmaktadır.

⁴ "Hâne ve Mülâzime" kavramları için bkz: Yahya Kaçar, Gülçin (2020), Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri, s.24-25.



2. Hâne artık tarladaki çalışmaların başladığı farklı iş dağılımlarının olduğu bölümdür. Birbiri ardına tekrarlayan onaltılık değerlikteki Gerdâniye ve Eviç perdeleri toprağı çapalamaya başlayan köylüleri tasvir etmektedir. Yine çobanın kavalındaki benzer ezgilerle bu tasvir yapılmıştır. Ezgi ağırlaşır üçleme notalarındaki ritmik hareketle ekinlerin dirgenle⁵ toplanması hareketi hissettirilir. Nevâ'dan Muhayyer perdesine yapılan glissando ile ekinin dirgenle havaya savrulması ve yine toprağın çapalanması tasvir edilmektedir. Çapa darbeleriyle âdeta toprağın düzeltilmesi ifâde edilmektedir. Onaltılık nota ve sus işâretleriyle çapanın bu darbeleri hissettirilmektedir.

3. Hânedeki günün yakıcı sıcağında canhıraş (yürek paralayan) çalışan köylülerin yorgun, acınası halleri Tiz Nevâ perdesinden başlayan yine Hüseyinî makâmının yanık ezgileriyle anlatılmaktadır. Önce Tiz Çargâh sonra Muhayyer perdesinde kalan küçük cümlelerde Anadolu ezgilerinde sıkça duyurulan inici sekvens motifleriyle köylünün artık bitkin düşen bedenleri tasvir edilmektedir.

4. Hâne eserin son bölümüdür. Köylüler için yine yorucu bir gün bitmek üzeredir. Günün sonuna gelinmiştir. Köylülerin yorgunlukları hareketlerine yansımıştır. Bu yorgunluğu anlatırcasına eserin ritmi yavaşlamış, usûlü değişmiştir. Bu bölümde ağır ve ihtişamlı bir icrâ istenmektedir. Çalışkan, kalender, mütevekkil⁶ Türk köylüsünün halleri ezgilendirilmiştir. Bu ifâdeler nota üzerinde de belirtilmiştir. Staccato ve glissandolarla insanların yorgunluktan yavaşlayan hareketleri, sekves motiflerle toprağı vurulan son çapa darbeleri tasvir edilmektedir. Ezgide Tiz Çargâh perdesine çıkarak köylülerin kalan son tâkatlarıyla yine sekvens motiflerle son kazma, kürek darbeleri ve hızlıca toparlanma süreçleri başlamaktadır. Kaba Dügâh, Kaba Çargâh ve Yegâh perdelerindeki mızrap vuruşlarıyla yorgunluk anları anlatılmaktadır. Tarlasını büyük emeklerle ekip-biçen, inanç ve azimle işini bitiren mütevekkil köylüler toparlanmaya başlamakta ve ezgi de Hüseyinî makâmının sonlandığı karar perdesine doğru ulaşmaktadır. Ezgi mülâzime bölümüne dönmekte ve burada tamamlanmaktadır. Mülâzime bölümünün her hânedeki sonra tekrarlamasında olduğu gibi köylülerin telaşları da hayatın içindeki bir döngü olarak devam etmektedir.

“Güneşe Köprü” Bestesinde Mûsikî Tasvîri

⁵ Dirgen: Ucu çatal biçiminde metal veya tahtadan olan büyük saman yığınlarını kaldırmaya yarayan, uzun tahta saplı tarım aleti.

⁶ Mütevekkil: Olmuş ve olacakların Allah'ın küllî irâdesine bağlı bulunduğu inanarak her işinde O'nun istek ve rızasını gözetmek sûretiyle üzerine düşeni yaptıktan sonra O'ndan gelene râzî olan, her hususta Allah'a güvenen, tevekkül eden. (Ayverdi, 2011:902).



Tanrıkorur'un 12.10.1994 târihinde bestelediği 311. eseridir. Ud için yazılmış bir eserdir. Eserin bestelenme süreciyle ilgili olarak Gülçin Yahya Kaçar tarafından verilen bilgiler şöyledir⁷:

“Bir taraftan Gazi Üniversitesi Müzik Bölümünde öğrenci olduğum, diğer taraftan Tanrıkorur'dan ud, bestekârlık ve Türk mûsikîsi nazariyatına ilişkin özel dersler aldığım yıllarda, Batı müziği öğrencilerinin Pagannini ve Mozart'ın son derece zorlayıcı, teknik eserlerini icrâ ettiklerini, bizim mûsikîmizde bu tür eserlerin bulunmadığını, icrâsı kolay ve kısa saz eserlerinin bulunduğunu, tekniğimizi ve çalgıdaki icrâ gücümüzü arttıracak eserlere, yeni bestelere ihtiyaç olduğunu hocama arz etmiştim. Zorlayıcı, teknik geliştirici, ama bir o kadar da Türk mûsikîsi nağme zenginliğine sâhip eserlere ihtiyaç olduğundan bahsedince, kendisi de bu meseleye hak vermişti. Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunduğu yıllarda ud icrâcısı ve müzikolog Münir Nurettin Beken'in de ihtiyaç duyduğu bu tür eserleri bestelemenin zamanı geldiğini düşünmüş ve *Güneşe Köprü*, *Susamurunun Aşkı* ve *Bir Konser Parçası* adlarıyla üç adet eser bestelemiştir. Bu eserleri farklı târihlerde Washington'dan mektupla tarafıma göndermiş ve istenen teknik ve zorlayıcı eserlere nazîrede bulunarak bir mektubunda da latîfe yollu “Bunu sen istedin Gülçin” diye not düşmüştür. Notaların üzerinde yazan “Münir Nurettin Beken'e”nin anlamının ise ithaf değil⁸, ABD'deki konserinde çalması için bestelediği eserler olduğunu da sözlü olarak tarafıma ifâde etmiştir. Esere “Güneşe Köprü” adının verilmesi hakkında da Cinuçen Tanrıkorur “Yeryüzünden gökyüzüne, gökyüzünden güneşe kadar kâinatta ne kadar renk ve ses varsa, udun en pest perdesinden, en tiz perdesine kadar tüm seslerin ve klavyesinde ne kadar pozisyon varsa tüm pozisyonların kullanımıyla her iki durum arasında bir bağlantı kurduğunu söylemiştir. Bu bağlantıyı da âdeta udun en pest perdesinden güneş kadar uzakta olan udun en tiz perdesine kadar bir mesâfede güneşe kurulan bir köprü olarak ifâde etmiştir. Eserin adını bu nedenle “Güneşe Köprü” olarak adlandırdığını söylemiştir”.

Güneşe Köprü, Sûzidîl makâmında ud için bestelenmiş saz eseridir. Üç bölümden oluşmaktadır. Eser Bolahenk akorttan icrâ edilmekte, bam teli ise Hüseyinâşiran akorduna ayarlanmaktadır.

Eserde: I. Bölüm: Sofyan usûlünde ve orta hızda, II. Bölüm: Nîm Sofyan ve Semâî usûllerinde, hızları; yürükçe ve orta hızda, III. Bölüm: Aksak, Serbest, Semâî ve Sofyan usûllerinde, hızları; oyun havası hızında, serbest taksim icrâsı, yürükçe ve orta hızda olmak üzere değişimli olarak kurgulanmıştır.

Tanrıkorur'un pek çok saz eserinde kullandığı *bassa* (sekizli pestten icrâ), *crescendo* (gittikçe artan volümde), *decrescendo* (gittikçe azalan volümde),

⁷ Tanrıkorur'un, Gülçin Yahya Kaçar'a besteye ilgili bilgi aktarım târihi 1994'dür.

⁸ Tanrıkorur'un bestelerinde nota nüshaları üzerine yazmış olduğu ithaf yazısı gibi görünen notların, pek çoğunun ithaf değil, sanılanın aksine o kişilerin ihtiyaçları ve siparişleri üzerine bestelediği eserlerdir.



ritardando (gittikçe yavaşlayarak), *dolce e espressivo* (tatlı bir içtenlikle, dokunaklı), *sempre piu* (sürekli artarak), *giocondo*, (sevinçli, şen, şakrak) *poco ritardando* (az yavaşlayarak), *rallentendo assai* (oldukça yavaşlayarak) gibi İtalyanca mûsikî terimleri, Güneşe Köprü eserinde de görülmektedir.

Sûzidîl, gönül ateşi, yürek yanığı anlamında bir kelimedir. Güneş gibi yakıcı etkisi olan bir makamdır. Gönlü yakan etkisi sebebiyle bu makamla başlamayı tercih etmiştir. Güneşin yakıcılığı ile Sûzidîl makâmının yakıcılığı arasında bağlantı kurmuştur. Tanrıkörur, eserde Nişâbürek, Bûselik, Hicaz geçkileri de kullanmıştır. Hem teknik açıdan hem de ifâde açısından zorlayıcı bir eserdir. Eserde kullanılan atlamalı aralıklar, ses alanları, perdeler, pozisyonlar eserin icrâsını teknik açıdan zorlaştıran yönlerdir. Eserde öne çıkan ud ve güneş temalarına âit görseller aşağıdadır (Resim 2).



Resim 2. Ud-Emir Değirmenli 2020 yılı yapımı ud. **Güneş resmi** (Sözcü Astroloji).

Erişim târihi:13.02.2021. Erişim adresi: <https://www.sozcu.com.tr/astroloji/astroloji-haberleri/farkli-metotlar>

Güneşe Köprü, udun en pest sesi olan Kaba Hüseyinâşiran perdesiyle başlamaktadır. Staccato (kesik icrâ) tekniği kullanılarak notalar üst perdelere doğru ağır ağır çıkıcı bir seyirle yükselmektedir. Yeryüzünün görünmeyen bir yerinden güneşin yavaş yavaş kendisini göstermesi ve doğarak gökyüzüne yükselmesinde olduğu gibi. Udda I. Pozisyondaki Kaba Acemaşîran perdesinden 14. Pozisyondaki Tiz Muhayyer perdesine kadar bu yükseliş devam etmektedir. Böylece udun gövdesinde, ortada bulunan ve büyük kafes olarak adlandırılan büyük çiçeğe kadar ulaşılmış olmaktadır. Güneşe ulaşılmış ve udun klavyesinden güneşe kadar bir köprü kurulmuştur. Buradaki son ses olan Tiz Muhayyer perdesi güneşin yüksekliğini ve yakıcı hissiyatını verebilmek için çok kuvvetli bir volümle



icrâ edilmektedir. Güneşin doğuşunu, yükselişini ve yakıcılığını tasvir etmektedir. Tanrıkörür'un kendi el yazısı nota nüshasından esere âit 1. sâhifesi (Gülçin Yahya Kaçar arşivi).

GÜNEŞEKÖPRÜ

Makam: SÜZİDL/yerinden (MÜNİR.N. BEKEN'E 3. Konser Parçası)
Akort: Bam teli KabaH, Aşîran

Cinuçen TANRIKÖRÜR

Sofyan (orta)
♩ = 70

1.

Nim Sofyan (yürükçe)
♩ = 36

2.

12. 10. 1994 / 311

2. Bölümde güneşin yükselmesiyle başlayan neşeli ve canlı hayat tasvir edilmektedir. Ezgi yürükçe bir hızda ve neşelidir. Nîm Sofyan usûlünden Semâî usûlüne geçilmektedir. Gün ışığının değişen renklerini temsil edencesine makam değişmektedir. Nişâbürek makâmında dokunaklı ve içtenlikli bir anlatımla bir cümlenin farklı oktavlardan tekrarları bulunmaktadır. Farklı oktavlar yeryüzü ve gökyüzünün farklı katmanlarını



ifâde etmektedir. Buradan arpej ve tonal karakterli ezgilerle Bûselik makâmına geçilmektedir.

3.Bölüm sevinçli, şen, şakrak ifâdeyle ve Bûselik makâmı ezgileriyle başlamaktadır. Udun orta telinden başlayan ezgiler iyice tizlere doğru ulaşmakta ve güneşin en tepeye çıkması gibi bu bölümde ezgiler iyice tizleşerek en yüksek frekanslara ulaşmaktadır. Bu tasvir gerçekleşirken güneşin renklerinin değişimi gibi makamlarda değişmekte ve Bûselik, Hicaz, Bûselik makamlarında seyir gösterilmektedir. Buraya kadar olan bölümde teknik beceri gerektiren, zorlayıcı ezgilerden sonra sükûnet hâli hâsıl olmaktadır. Bu bölümün içinde serbest icrâ edilen ve sükûneti sağlayan *taksim* kısmı bulunmaktadır. Artık güneşin yavaş yavaş batma zamânı gelmiştir. Sûzidîl makâmının yakıcı ezgileriyle bu an tasvir edilmeye başlamaktadır. Taksîmin sonunda Semâî usûlündeki cümlelerde yürük ve inici ezgiler güneşin batma anını tasvir ederek, udun en pest perdesi Kaba Hüseyinâşîrana kadar inmektedir.

4. Bölüm, Kaba Hüseyinâşîran perdesinden başlayarak Tiz Tiz Hüseyinî (udda 4.oktavdaki en tiz perde) perdesine kadar çıkmakta ve bu arada en pest perdeden en tiz perdeye kadar pek çok ses duyurulmakta ve Kaba Hüseyinâşîran perdesinde eser sonlandırılmaktadır. Daha sonra eserin giriş bölümündeki temaya dönülerek benzer cümlelerle gittikçe ağırlaşan bir final yapılmaktadır. Güneşin batışı benzer ezgilerle tasvir edilmektedir. Güneşin batışının tasvîrinde tremolo tekniği kullanılmaktadır. Son iki nota uzun, ağırlaşarak ve gittikçe kaybolan bir ses olarak icrâ edilmektedir. Tiz Tiz Hüseyinî'den Kaba Hüseyinâşîran'a inilerek güneşin batımı ve kayboluşu ile eser sonlanmakta, böylece güneş ve ud temaları arasındaki köprü kurulmuş olmaktadır.

“Susamurunun Aşkısı” Bestesinde Mûsikî Tasvîri

Cinuçen Tanrıkorur'un 16.04.1994 târihinde bestelediği 289. eseridir. Ud için yazılmış olmakla birlikte farklı çalgılarla da icrâ edilebilmektedir. Eserin bestelenme süreciyle ilgili olarak Gülçin Yahya Kaçar tarafından verilen bilgiler şöyledir⁹:

“Cinuçen Tanrıkorur, Washington'da gittiği bir hayvanat bahçesinin havuzunda iki susamuru görür. Onların sevimli hallerini seyretmeye başlar. Sudan çıkarak havuzun içindeki yuvarlak taşın üzerinde birbirleriyle oynayan susamurları âdeta birbirlerine kur yapmaktadırlar. Susamurları paytak paytak yürüyerek sudan çıkmakta, önce taşın üzerinde güneşlenmekte, sonra da birbirleriyle oynayarak, birbirlerini suya atmakta hatta kavga da etmektedirler. Susamurlarının arasındaki bu muhabbeti ve

⁹ Tanrıkorur'un, Gülçin Yahya Kaçar'a besteyle ilgili bilgi aktarım târihi 1994'dür.



hırınlıkları seyredince sanki iki âşık insanın birbirleriyle olan ilişkileri gözünde canlanır. Bunun üzerine "Susamurunun Aşkı" adında, Bûselik makâmında bir saz eseri bestelemeye karar verir. Susamurlarının bu hareketlerini ezgilerle özgün bir esere dönüştürür". Susamurlarının bu hallerini temsil eden görsel aşağıdadır (Resim 3).



Resim 3. Kuzey Amerika Susamuru, Wikipedi, Erişim târihi:(13.02.2021). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kuzey_Amerika_su_samuru

Cinuçen Tanrıkorur tarafından yazılan, el yazısı nota nüshası incelendiğinde eserin dört bölümden oluştuğu görülmektedir.

1.Bölüm: Sofyan usûlünde olmakla birlikte önce; yarı serbest olarak, sonra; oyun oynar gibi, çocuksu tavırlarla,

II. Bölüm: Semâi usûlünde, yalvaran edâ ile ve hüzünlü,

III. Bölüm: Devr-i Tûran usûlünde, alaycı bir edâ ile,

IV.Bölüm: Türk Aksağı usûlünde, hırçın ve isyankâr bir edâ ile icrâ edilmektedir.

Nota nüshasında, her bölümün başında Tanrıkorur tarafından yazılan bu duygu ifâdeleri, aşkın doğasında bulunan farklı ruh hallerini anlatan



ifâdelerdir. Eser boyunca görülen bu ifâdelerle susamurlarının hareketleri örtüşürülerek mûsikî tasvîri yapılmıştır.

I. Bölüm, altılı ve yedili aralıkların üçlülerine çözüldüğü tonal yapıda bir girişle başlamaktadır. Bol tremololu bir kısımdır. Burada susamurlarının ürkek ve şaşkın bakışları ile sudan çıkışları ve yavaş yavaş adım atışları canlandırılmaktadır. Adım atışları notaların üzerine konan tenuto (ritmi hafifçe kasarak) işaretiyle gösterilmektedir. Eserin mülâzime kısmında susamurlarının birbirleriyle neş'e içinde oynamaları staccato (kesik icrâ) ile ifâde edilmektedir. Çocuksu, yalın ve sâde ezgi yapılarıyla paytak paytak yürüyüşleri ve ardından onaltılık notalarla koşuşmaları tasvir edilmektedir Tanrıkörur'un kendi el yazısı nota nüshasından bir bölüm aşağıda verilmiştir (Gülçin Yahya Kaçar arşivi).

SUSAMURUNUN AŞKI

(MÜNİR N. BEKEN'E)

©. TANRIKÖRÜR

1. *Yarı serbest giriş*

trm

trm

trm

$\text{♩} = 78$

p *Oyun oynar gibi, çocuksu...*

p

p

II. Bölüm, Nîm Hicaz perdesi üzerinde yapılan Hüz zam makâmının hüznü ezgileriyle devam etmektedir. Transpoze bir perdeden Hüz zam makâmının zorluklarını ihtivâ eden bu bölümde geniş bir ses alanı kullanılmaktadır. Susamurlarının yalvaran bir edâ ile karşılıklı konuşmaları soru ve cevap motifleriyle tasvir edilmektedir. Bölümün ikinci kısmında crescendo ve decrescendo ile icrâ edilen, bol tremololu, son derece hüznü bir kısım vardır ki burada susamurlarının birbirlerine karşı yaptıkları



nazlanmalar hüzünlü ezgilerle anlatılmaktadır. Bölümün sonuna doğru Bûselik makâmına dönülmekte ve mülâzime kısmına bağlanarak çocuksu, neş'eli ve sâde ezgi yapılarıyla susamurlarının oyunları, sağa sola sallanarak yürüyüşleri ve ardından onaltılık notalarla koşuşturmaları tasvir edilmektedir.

III. Bölüm, Hüseyinâşîran perdesinde Hicaz, yerinde Hicaz, Kaba Dügâh perdesinde Bûselik makamlarının seyirlerinden oluşmaktadır. Eviç perdesinde Segâh, Muhayyer perdesinde Hicaz ve yerinde Bûselik makam sıralaması görülmektedir. İnci ağırlıklı olmak üzere incici ve çıkıcı sekvens motiflerle susamurlarının karşılıklı, alaycı bir edâ ile birbirleriyle konuşmaları farklı oktavlardan yapılan soru-cevap cümleleriyle anlatılmaktadır. Eser boyunca susamurlarının karşılıklı olarak seslerini yükselterek ve alçaltarak konuşmaları tasvir edilmektedir. Ayrıca bölüm sonunda perde perde yükseltilerek sıralı seslerden oluşturulan dairevî ezgilerde susamurlarının gövdeleri üzerindeki yuvarlanmaları, alaycı bir edâ ile anlatılmaktadır. Bölüm sonunda Bûselik makâmı ezgileriyle mülâzime bölümüne dönülmekte, susamurları çocuksu halleriyle oyunlarına devam etmektedirler.

IV. Bölümde onaltılık nota değerleriyle ritim hızlanmış, perdeler tizleşmiştir. Gittikçe seslerini yükselten susamurları hırçın ve daha tiz perdelerden bağırarak, öfkeli halleriyle tasvîr edilmektedir. Daha sonra incici sekvens cümlelerle hırçınlığından kurtulan susamurları yavaş yavaş sakinleşerek mülâzimedeki çocuksu hallerine dönüş yapmaktadırlar. Yine sâde ve staccato ezgi yapılarıyla paytak paytak yürüyüşleri ve ardından onaltılık notalarla koşuşturmaları tasvir edilmektedir.

Susamurlarının dört farklı bölümde sergiledikleri hal ve hareketleri, her bölümde farklılık göstermektedir. Ancak her bölümün sonunda mülâzime kısmına geçilmektedir. Her bölümde değişen hallerinden sonra oyun oynayan çocuklar gibi neşeli ve mâsum hallerine geri dönmektedirler.

“Yağız Küheylân” Bestesinde Mûsikî Tasvîri

Cinuçen Tanrıkorur'un 09.09.1991 târihinde Washington'da bestelediği 269. bestesidir. Sazsemâîsi formunda olup, Hicazkâr makâmının geniş ses alanı ve çeşnileriyle *Yağız Küheylân* olarak adlandırılan atın tasvîri yapılmıştır.

Hicazkâr makâmı, tiz perdelerde dolaşan, içinde bulundurduğu hicaz aralıklarıyla ayrılık, hasret, efkâr, hüzün gibi duyguları hissettiren, bu özellikleriyle de gönlün iç yakıcı hislerini anlatan, bu yakıcılığıyla kızıl kahve rengini hissettiren ve en az dört yüz yıllık geçmişi olan bir makamdır.

Küheylân: Soylu Arap atı, yağız küheylân ise: Doru renkli, çeşitli tonları bulunan, kızıl kahverengi at rengi ve bu renkte olan at (Ayverdi, 2011, s.300, 725, 1325) anlamındadır. Aşağıda yağız küheylân görseli verilmiştir (Resim 4).





Resim 4. Yağız Küheylan, Z Dergisi 2018, Erişim târihi: 13.02.2021, Erişim adresi: <https://www.zdergisi.istanbul/makale/arap-saf-kan-ati-276>

Kaşgarlı Mahmut'un Divânü Lügât-it-Türk (1074)'de belirttiği üzere "*Kuş kanadın, er atın*" ve "*At Türk'ün kanadıdır*" (Atalay, 2006, s.34,48) gibi sözleri Türk milleti için atın değerinin ne kadar fazla olduğunu ve önemini ortaya koymaktadır.

Cinuçen Tanrıkorur'un Türk aydını ve kültür insanı kimliğiyle kültür yazılarında da vurguladığı, Türk-İslâm medeniyeti, Türk milleti, kültür, dil, mûsikî konularındaki hassasiyeti bestekârlığına da konu olmuş bu içeriğe sâhip pek çok eser bestelemiştir. *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi* adlı kitabında Tanrıkorur: Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya at sırtında gelişlerini ve Türk kültürünü nasıl taşıdıklarını anlatmakta, Türkler için ayrı bir önemi olan attan ve mehter mûsikîsi repertuarında bulunan "at peşrevleri"nden de bahsetmektedir (Tanrıkorur, 2003, s.22-26).

Eserin bestelenme süreciyle ilgili olarak Gülçin Yahya Kaçar tarafından verilen bilgiler şöyledir¹⁰:

"At, Tanrıkorur'un en sevdiği hayvanlardan biridir. Asil, güçlü, kuvvetli ve Türkleri Anadolu'ya taşıyan ata karşı ayrı bir sevgisi vardır. Bu nedenle *Yağız Küheylân* adında bir beste yaptığında hiç şaşırılmamışım. Tanrıkorur, en önemli eserlerini hep zor zamanlarında bestelemiştir. Genç yaşlarından itibâren aynı anda birkaç büyük rahatsızlık geçirmesine rağmen her zaman mütevekkil olmuş, asla şikâyette bulunmamıştır. Amerika'ya böbrek nakli için gittiği yıllarda bir taraftan rahatsızlığının verdiği sıkıntı, diğer taraftan

¹⁰ Tanrıkorur'un, Gülçin Yahya Kaçar'a besteye ilgili bilgi aktarım târihi 1991'dir.



memleket, eş-dost hasretiyle bunaldığı anlar da olmuştur. Sıkıldığı günlerden birinde yağız bir küheylânın gelip onu almasını ve bir an önce kanatlanıp uçarcasına ülkesine götürmesini hayal etmiş ve o hâlet-i rûhiyye içinde, hasta olduğu halde *Yağız Küheylân* adını verdiği bestesini yapmıştır". Tanrıkörur'un kendi el yazısı nota nüshasından bir bölümü aşağıda verilmiştir (Gülçin Yahya Kaçar arşivi).

YAĞIZ KÜHEYLÂN
(HICAZKÂR SAZSEMÂİSİ) Cinuçen Tanrıkörur

Aksak semâî (yürükçe)
(♩ = 196)

(rüzgâr gibi)

RIT.

güçlü

Eser sazsemâîsi olduğu için 4 hâne ve mülâzimedden oluşmaktadır. 1.,2.,3. Hâneler Aksak semâî, 4. Hâne Curcuna usûllerindedir. Makâmın zorlayıcı perde baskılarının yanı sıra ajilitesi olan bir eser olduğu için teknik zorluklar da içermektedir. Rüzgâr gibi çok hızlı koşan atın değişik halleri tasvir edilmiştir. Üzerinde *Ritardando*, *al tempo*, *glissando*, *tremolo*, *8^a* gibi ifâdelerin bulunduğu nota yazısı Cinuçen Tanrıkörur'a âit kendi el yazısıdır.

Eser Hicazkâr makâmının hızlı ezgileriyle başlamaktadır. Bu ezgilerde Yağız Küheylân'ın son hızıyla, rüzgâr gibi uçarcasına koşması tasvir edilmektedir. Eserin ikinci satırında çift mızrap vuruşlarıyla Yağız Küheylân'ın dört nala koşarken çıkarmış olduğu ayak sesleri tasvir edilerek duyurulmaktadır. Yağız küheylân koşarak geldikten sonra yavaşlamakta, kısa bir bekleyişten sonra atlamaktadır. Bu atlama hareketini, onaltılık sıralı seslerle göstermekte, Gerdâniye perdesinde küçük bir beklemeyi (vakfe) hissettirdikten sonra Muhayyer perdesini duyurarak gerçekleştirmektedir.

Mülâzime bölümünde tenuto (ritmi kasarak) işâretleriyle başlayan ezgi, atın adım atışlarını tasvir etmektedir. At tek tek adımlarını atar, tekrar hızlanır ve tekrar adım atar ve hızlanır. Bu arada büyük bir heyecan içindedir. Mülâzimenin 2. satırındaki onaltılık sus işâretlerinde atın heyecanlı bir şekilde geri geri attığı adımları tasvir edilmektedir. At tekrar hızlanmakta ve mülâzimenin son ölçüsünde onaltılık üçleme ve öncesinde yapılan çarpma süslemesiyle atın kişnemesi duyurulmaktadır.



2. Hânedede Yağız Küheylân'ın geniş bir bölgede koşarak yol alması kimi zaman yavaşlaması ve kişnemesi, kimi zaman hızlanması ve atlaması, Rast perdesinden Tiz Nevâ perdesine kadar geniş bir alanda dolaşan ezgiyle tasvir edilmiştir. Dik Hisar perdesinde Segâh makâmıyla başlamaktadır. Hânenin son ölçüsünde ise eser boyunca kullanılan teslim motifiyle atın yavaşlayarak atlaması tasvir edilmektedir.

3. Hâne, çok tiz perdelerden (Tiz Hisar), onaltılık, hızlı ezgilerle ve Kürdilihicazkâr makâmı seyriyle başlamaktadır. Yağız Küheylân'ın çok uzak diyarlardan koşarak gelmesi ve koşup geldikten sonra adım atışlarıyla yavaşlayarak durması ve atlaması tasvir edilmektedir.

4. Hânedede ezgiler perde perde yükselmektedir. Yağız Küheylân da sırasıyla, bir bir engelleri aşarak atlamakta ve şahlanmaktadır. 3. Satırda tutulan tempo ile Yağız Küheylân tempo tutarak yerinde sayar adımlarla durmakta, sonrasında akor seslerle başlayan tremolo şöleninde Yağız Küheylân âdetâ yeşileri savrulurcasına koşmaya başlamaktadır. Tekrar engelleri aşarak uzun bir yolculuğun sonuna gelircesine Tiz Nevâ perdesinde yeniden şaha kalkmaktadır. Daha sonra yavaş yavaş orta perdelere inen ezgiyle atın hareketleri yavaşlamakta, pest perdelerden duyurulan güçlü seslerle adım atışları tasvir edilerek mülâzime bölümüne bağlanmaktadır. Tanrıkörür'un kendi el yazısı nota nüshasından 4. Hânenin son bölümü aşağıda verilmiştir (Gülçin Yahya Kaçar arşivi).

TEMPO
MIZRAPLAR



Sonuç ve Öneriler

Cinuçen Tanrıkorur'un bestekârlık anlayışı san'at hayâtının ilerleyen yıllarında farklı açılımlar göstermiştir. Bu açılımlarda klasik anlayıştan tâviz vermeden değişen ve daha da güçlenen ezgi yapılarının olduğu görülmektedir. Eserlerini besteleme amacına, türüne, formuna göre özgün ve yenilikçi yaklaşımlarla biçimlendirmesi önemli bestekârlık anlayışı olarak dikkat çekmektedir. Bestekârlığında oldukça fazla kullandığı anlatım türlerinden biri olan mûsikî tasvîrini, saz eserlerinde kullandığı gibi sözlü eserlerinde de fazlasıyla kullanmıştır.

Çalışmada, dört adet farklı biçimdeki saz eserine âit mûsikî tasvîri incelendiğinde tabiatı ve Anadolu insanının yaşamını konu alan tasvirleri öne çıkardığı görülmüştür. Bu tasvirlerde bestekâr olarak kendi bakış açısını, san'at zevkini, akli, fikri ve duygu dünyâsını, makam yapısı içinde Batı mûsikî kültürüne âit unsurları da kullanarak ortaya koymuştur. Özellikle bestelerin final (sonuç) bölümünde ve 4.Hânelerinde bunu görmek mümkündür. Kullanılan mûsikî terimleri, teknik ifâdeler, çoksesli unsurlar, makam seyri veya makam dizilerinin sınırlarını zorlayan, dört oktava yaklaşan ses alanları kullanarak oluşturduğu ezgileri bunlara örnek olarak verilebilir. Bu durum Hüseyin Sadettin Arel, Hasan Ferit Alnar, Reşat Aysu'nun bâzı eserleri hâricinde Türk mûsikîsi bestekârlık anlayışında nâdiren görülebilen bir bestecilik üslûbudur. Köyde Sabah, Susamurunun Aşkı, Yağız Küheylan ve Güneşe Köprü eserlerinin hepsinde görülen bu özellikler millî ve geleneğe bağlı Cinuçen Tanrıkorur'un vermiş olduğu kültürel mücadelesiyle örtüşüyor gibi gözükse de, Tanrıkorur'un asıl mücadelesinin, Batı mûsikî kültürü değil, Türk mûsikîsi kültürünü yok sayarak Batı mûsikîsi dayatmacılığı yapılmasıyla ilgili olduğu sonucu çıkarılmalıdır. Aksi taktirde bu kadar fazla Batı mûsikîsi tekniğini ve terimlerini kullanan besteleri yapmaması gerekirdi.

Tanrıkorur'un bestelerindeki mûsikî tasvirlerini ifâde etmede üç farklı ana unsuru kullanarak yaptığı sonucuna varılmıştır. 1. Ezgiler, 2. Nüans, ifâde ve anlatım terimleri, 3. Süsleme ve icrâ teknikleri. Bu üç unsuru açıklamak gerekirse:

1.Ezgilerde: Tasviri yapılacak temaya uygun olarak hızlı ve ağır pasajlar, küçük suslar, farklı tartım kümeleri, birkaç oktavı aşan sıralı inici-çıkıcı ezgiler, üçlü aralıklardan oluşan çift sesler, akor ve arpejli ezgilerin bulunduğu makam ve tonal mûsikî unsurlarını birlikte kullanmıştır.

2. Nüans, ifâde ve anlatım terimlerinde: Ezgilerin anlam kazanabilmesi için, ne şekilde ve nasıl icrâ edilmesi gerektiğini anlatan ilâve ettiği nüans, ifâde ve anlam terimlerini (cress., pp, forte, rit., neşeli, mütevekkil, üzgün gibi) nota nüshalarının üzerinde belirterek yazmıştır.

3. Süsleme ve icrâ teknikleri: Ezginin yanı sıra nüans, ifâde ve anlatım terimlerinin birlikteliğini ortaya koyacak, her türlü tasvîri anlatabilecek ve



taklit ederek ortaya koyabilecek seviyede ileri düzeyde icrâ tekniklerini (tremolo, tril, glissando, vurkaç, flajöle gibi) kullanmıştır.

Tanrıkörur'un çalışmamıza konu olan eserlerinde, hem Batı hem de Türk mûsikîsi anlatım ifâdelerini kullandığı görülmüştür. Aksak usûlleri gerek Türk mûsikîsi makamlarıyla gerekse tonal karakterli ezgilerle kullanarak iki farklı kültüre âit mûsikîyi bir araya getirmiştir. Ancak Türk mûsikîsi bu birliktelikte doğal olarak baskın karakterli olmuştur.

Cinuçen Tanrıkörur'un, farklı form anlayışının yanı sıra farklı ezgi yapılarıyla oluşturduğu kompozisyonlar, yaşadığı yıllarda pek fark edilmemiş ve yeterince değer bulmamışsa da günümüzde akademik çalışmaların merkezine oturmaya başlamıştır. Bu görüşten hareketle, Cinuçen Tanrıkörur'un bestecilik anlayışında önemli yer kaplayan mûsikî tasvirlerinin günümüzde ve gelecekte yeni Türk mûsikîsi bestecilik anlayışına ışık tutacağı düşünülmektedir. Özgün, yaratıcı, yenilikçi bestecilik anlayışında günümüzde ve gelecekte ihtiyaç duyulan bestelerin ortaya konulabilmesi için Tanrıkörur'un bestelerinin örnek alınması gerektiği düşünülmektedir.

Saz eserleri bestekârlığı bağlamında ise, icrâ gücünü ortaya koyabilecek teknik seviyede ve Türk mûsikîsi makam anlayışını sarmalayan ezgi yapılarıyla mûsikî tasviri içeren, örnek olabilecek bestelerin sayıları arttırılmalıdır.

Günümüzde ve gelecekte uzun soluklu, anlatım bakımından kapsamlı ve detaylı Türk mûsikîsi bestelerine ihtiyaç olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca, Cinuçen Tanrıkörur'un bestelediği gibi soliste ve çalgılara özgü beste kavramının da geliştirilmesi gerektiği önerilmektedir.

Mûsikî tasviri içeren eserlerin bestelenmesi kadar doğru icrâ edilmesi de önemlidir. Esere âit mûsikî tasviri hissettirilmelidir. İcrâcıların, mûsikî tasvirini içeren eserleri seslendirilmesi ve yorumlanmasına yönelik farkındalık yaratmaları önemli olduğu kadarıyla eserlerin anlam kazanabilmesi için gereklidir. Bu durum, icrâcılarda nota bağımlılığının dışına çıkarak, mûsikîyi ifâdelendirme ve anlamlandırma yönünün kuvvetlenmesini de sağlayacaktır.

Türk mûsikîsinin diğer bestekârlarına âit mûsikî tasviri içeren eserlerin de tahlil edilerek tasvirde hangi konuların işlendiğinin ve nasıl işlendiğinin araştırılmasının Türk mûsikîsi bestekârlığı açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.



Kaynakça

- Ayverdi, İ. (2011). Misalli Büyük Türkçe Sözlük, (2. Baskı), İstanbul: Biltur Basım Yayın ve Hizmet A.Ş.
- Değirmenli, E. (2020). Emir Değirmenli tarafından yapılan ud.
- İlgar, K. (2018). *Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Google Arts& Culture (Erişim Tarihi: 13.02.2021) Vangogh resmi / Enclosed Field with Ploughman
- Güner, D., Farklı metodlar deneme zamanı: Güneş Kova Burcunda. Sözcü Astroloji. Erişim tarihi (13.02.2021) Erişim adresi: <https://www.sozcu.com.tr/astroloji/astroloji-haberleri/farkli-metotlar>
- Karasar, N. (2016). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kaşgarlı M., (2006). Divanü Lûgat-it-Türk, , çev: Atalay, B (5. Baskı), Cilt 1. Ankara: TDK Yay.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. (1.Baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Vikipedi, Kuzey Amerika Susamuru, erişim târihi:13.02.2021
Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kuzey_Amerika_su_samuru
- Vincent van Gogh, Sabanla Çift Süren Köylü ve Yel Değirmeni Tablosu. Erişim târihi: 13.02.2021. Erişim adresi: <https://artsandculture.google.com/asset/enclosed-field-with-ploughman/hOG7kVegm-cizA?hl=tr>
- Yahya Kaçar, G. (2019). Bir Medeniyetin Aktarımında İki Üstad: Cinuçen Tanrıkorur ve Yahyâ Kemâl. *Türk Mûsikîsi Atlası*, Cilt 4. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. S.513-546.
- Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri (Kavramlar-Semboller ve Örnekleriyle)*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Yıldırım,A. ve Şimşek, H. (2018). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Z Dergisi Kültür/Sanat/ Şehir/Mevsimlik Tematik Dergi. (2018). At. *Safkan Arap Atı* (Güz 3/196) İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları. Erişim târihi: 13.02.2021. Erişim adresi: <https://www.zdergisi.istanbul/makale/arap-saf-kan-ati-276>

