

CİNUÇEN TANRIKORUR'UN TERKİB ETMİŞ OLDUĞU ŞEDD-İ SABÂ MAKAMININ TAHLİLİ DOĞRULTUSUNDA TÜRK MÜZİĞİ KEMAN EĞİTİMİNE YÖNELİK ŞEDD-İ SABÂ ETÜDÜN OLUŞTURULMASI

CREATION OF THE ŞEDD-İ SABÂ ETUDE CONCERNING THE TURKISH MUSIC VIOLIN EDUCATION IN ACCORDANCE WITH THE ANALYSIS OF THE ŞEDD-İ SABÂ MAQAM COMPOSED BY CİNUÇEN TANRIKORUR

Haluk BÜKÜLMEZ*

Geliş Tarihi: 05.08.2021

Kabul Tarihi: 05.10.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Türk müziğinin tarihsel sürecine bakıldığında müziğin öğrenimi ve aktarımı bakımından kullanılan yöntemlerin başında meşk sistemi gelmektedir. Usta olarak adlandırılan kişinin bilgi, beceri ve tecrübesi dâhilinde eser icrası ile gerçekleştirilen bu yöntem neticesinde çırak olarak adlandırılan kişi Türk müziği üslubu, eserin ait olduğu makamın yapısı, makamı oluşturan unsurları (seyir, geçki vb.) ve Türk müziği usûlleri hakkında bilgi edinir. Zaman içerisinde meydana gelen eserlerin asıl yapısının değişime uğraması yahut tamamen unutulması, öğrenim süreci içerisinde teknik beceri kazanımına yönelik bir çalışmaya yer verilmemesi bu eğitim sisteminin en önemli eksiklikleri olarak görülmektedir. Keman icrasında entonasyonun gerektiği gibi olması, doğru bir ton elde edinimi, sağ ve sol el koordinasyonu, yay hâkimiyeti ve konum değişiklikleri becerisinin kazanımı oldukça önemli olmakla beraber teknik çalışmalar gerektiren konulardır. Bu bakımdan Türk müziği keman eğitimine yönelik mevcut kaynaklara bakıldığında materyal sayısının oldukça az olduğu görülmektedir. Türk müziği tarihi içerisinde bestelemiş olduğu eserleriyle yaşamış olduğu döneme damgasını vuran ve eserlerinin öğretim materyali olarak kullanıldığı birçok bestekâr bulunmaktadır. 20. yy. içerisindeki öne çıkan en önemli isimlerden biri de Cinuçen Tanrıkörür'dür (1938-2000). Cinuçen Tanrıkörür'un terkib etmiş olduğu makamlardan biri olan Şedd-i Sabâ makamıyla ilgili bir çalışmanın bulunmaması, ilgili makamın daha iyi anlaşılması için Şedd-i Sabâ makamında bestelemiş olduğu eserlerin ayrıntılı bir biçimde tahlil edilmesi gerekliliği düşünülmektedir. Bu çalışmada Cinuçen Tanrıkörür'un terkib etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamının tahlili ve bu doğrultuda Türk müziği keman eğitimine yönelik teknik beceri kazandıracak/arttıracak Şedd-i Sabâ etüdün oluşturulması amacıyla nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Cinuçen Tanrıkörür, Şedd-i Sabâ, Keman, Etüd.

* Öğr. Gör., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, hbukulmez@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3360-6629.

Abstract: Considering the historical process of the Turkish music, the practise system is among leading methods used in the education and transfer of music. As a result of this method which is fulfilled with the performance of the work within the scope of the knowledge, skills and experiences of the person called master, the person called apprentice will obtain information about the Turkish music style, structure of the maqam of the work, elements (such as course and route) comprising the maqam and the Turkish music methods. The most noteworthy deficiencies of this system of education are that the original structure of the work created in the course of time either undergoes a change or is completely forgotten and there is no study on the acquirement of technical skills within the educational process. In violin performance, a proper intonation, acquirement of a correct tone, right and left hand coordination, string domination and acquirement of the position changes skill are crucial issues and they require technical studies. In this respect considering the present resources concerning the Turkish music violin education, the materials are not adequate in number. The Turkish music history contains many composers who left a mark with the work they composed in their period and whose work was used as an educational material. One of the most noteworthy names coming to the forefront in the 20th century was Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000). Lack of studies on the Şedd-i Sabâ maqam which was one of the maqams composed by Cinuçen Tanrıkorur, makes us think that the work he had composed in the Şedd-i Sabâ maqam should be analyzed in detail in order to understand the aforementioned maqam better. This study used the qualitative research method to analyze the Şedd-i Sabâ maqam composed by Cinuçen Tanrıkorur and to create a Şedd-i Sabâ etude that might add/increase technical skills concerning the Turkish music violin education.

Key Words: Turkish Music, Cinuçen Tanrıkorur, Şedd-i Sabâ, Violin, Study.

1. GİRİŞ

Toplumların müzik kültürü içerisinde kullanmış oldukları çalgılar, formlar, ritmik yapılar, icra toplulukları, eserlerinde yer alan konular vb. meydana getirildikleri toplumların yaşam biçimlerine ve kültürlerine karşı bir bakıma ayna görevi görmektedirler. Türk toplumunun da kullanmış olduğu formları, çalgıları, perdeleri, makamları ve usûlleri ile kendine münhasır özellikleri barından bir müzik kültürü vardır. Bu müzik kültürünü var olduğu biçimiyle korumak ve bir sonraki kuşağa aktarmak büyük bir önem arz etmektedir. Türk müziğinin tarihsel sürecine bakıldığında müziğin öğrenimi ve aktarımı bakımından kullanılan yöntemlerin başında meşk sistemi gelmektedir. Meşk sistemi, usta-çırak ilişkisine dayanan bir sistemdir. Usta olarak adlandırılan kişinin bilgi, beceri ve tecrübesi dâhilinde eser icrası ile gerçekleştirilen bu yöntem neticesinde çırak olarak adlandırılan kişi Türk müziği üslubu, eserin ait olduğu makamın yapısı, makamı oluşturan unsurları (seyir, geçki vb.) ve Türk müziği usûlleri hakkında bilgi edinir. Böylelikle bir yandan da mevcut repertuvar bir sonraki kuşağa aktarılmış olur. Türk müziğinin en önemli

unsurlarından biri olan makamların öğrenim sürecinin eser icrası ile meydana getirildiği anlaşılmaktadır. Bu sayede meşk sistemi sadece makamın nazarı bilgisi değil aynı zamanda makamın yansıtmış olduğu ruhanî durumu, ilgili makam ile bütünleşmiş ezgisel kalıplarının öğrenimi bakımından büyük bir fayda sağlamaktadır. Meşk sistemi, içerisinde fayda sağlayan birçok unsurun yanı sıra bazı eksiklikleri de beraberinde getirmektedir. “Bu kusurların en erken farkına varılması ve özellikle 19. yüzyıl sonlarından itibaren sıkça dile getirilen eser kayıplarıyla ilgilidir” (Behar, 2012: 161). Usta yahut çırak olarak adlandırılan kişiler tarafınca zaman devriminin etkisiyle icra edilen eserin yanlış hatırlanması ve bu şekilde nakledilmesi veyahut usta ile çırağın bir araya gelememesi gibi sebepler, eserlerin zaman içerisinde unutulmasına ve kaybolmasına yol açmaktadır. Meşk sisteminin eksiklerinden “bir diğeri ise; meşk, repertuvar öğrenimiyle teknik öğrenimi ayırt etmez” (Behar, 2012: 172) olmasıdır. “Taklit ve tekrar sürecinde amaç var olanı nakletmek olduğundan saza yönelik teknik beceriler göz ardı edilerek gelişmesine olanak sağlayacak herhangi bir yazılı materyal uzun yıllar oluşturulmamıştır” (Hatipoğlu, 2016: 424). Zaman içerisinde meydana gelen eserlerin asıl yapısının değişime uğraması yahut tamamen unutulması, öğrenim süreci içerisinde teknik beceri kazanımına yönelik bir çalışmaya yer verilmemesi bu eğitim sisteminin en önemli eksiklikleri olarak görülmektedir.

“Genelde Türk müziği icra geleneğinin öğretimine yönelik bu sorunların özelde Türk müziği keman eğitim-öğretim sürecinde de var olduğu bilinmektedir” (Hatipoğlu, 2013: 1). Keman icrasında entonasyonun gerektiği gibi olması, doğru bir ton elde edinimi, sağ ve sol el koordinasyonu, yay hâkimiyeti ve konum değişiklikleri becerisinin kazanımı oldukça önemli olmakla beraber teknik çalışmalar gerektiren konulardır. Bu konuların icra seviyesine, algı seviyesine, yaş gruplarına göre birçok farklı materyaller ile sunulması öğrenim açısından kolaylık sağlayacaktır. Bu bakımdan Türk müziği keman eğitimine yönelik mevcut kaynaklara bakıldığında materyal sayısının oldukça az olduğu görülmektedir. “Tespit edilen keman öğretimine yönelik oluşturulmuş öğretim kaynakları şunlardır: 1) Kemani Zarifaki’nin ‘Alaturka Keman Muallimi’ 2) Seyyid Yakûb Hânzade Seyyid Abdülkadir – Abdülkadir Töre’nin ‘Usûl-i Ta’lim-i Keman’ 3) Mustafa Sunar’ın ‘Alaturka Keman Muallimi’ 4) Mildan Niyazi Ayomak Keman Dersleri 5) Aydın Nafiz Oran’ın ‘Keman Metodu-Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı’ 6) Mehmet Akpınar’ın ‘Keman Eğitimi İçin Makamsal Ezgiler Albümü’ 7) Aydın Özden’in ‘Türk Müziğinde Keman Metodu’ 8) Vasfi Hatipoğlu’nun ‘Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırılmaları’ 9) Mehmet Akpınar’ın Keman İçin Türküler” (Hatipoğlu, 2018: 606-607) 10) Haluk

Bükülmez'in 'Türk Müziği Keman İcracılığında Ekol Olmuş İki Usta İsim: Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl'ay'.

Türk müziği tarihi içerisinde bestelemiş olduğu eserleriyle yaşamış olduğu döneme damgasını vuran ve eserlerinin öğretim materyali olarak kullanıldığı birçok bestekâr bulunmaktadır. 20. yy. içerisindeki öne çıkan en önemli isimlerden biri de Cinuçen Tanrıkörur'dur (1938-2000). "1938'de İstanbul'da doğan Cinuçen Tanrıkörur, İtalyan Lisesini ve Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık bölümünü bitirdi. Müzik kariyerine 3 yaşında aile içinde ses eğitimiyle başladı, daha sonra kendi kendine nota okumasını, beste yapmasını ve ud çalmasını öğrendi. Besteciliğe 14 yaşında Ferahnak makamında bir Saz Semaisi ve Fuzulî'nin şüirinden Şevkefzâ makamında bir şarkı ile başladı" (Ak, 2009: 517-518). Cinuçen Tanrıkörur hem bestelemiş olduğu eserlerle, ud icrasıyla, yetiştirmiş olduğu öğrencilerle hem de müzik üzerine yazmış olduğu yazılarıyla Türk müziğine büyük katkılar sağlamıştır. Tanrıkörur'un eserlerinin icrası için "Sâzendeleri ve hânendeleri zorlayan üst düzey teknik beceriyle birlikte, ifâde edebilme, yorumlayabilme becerilerinin de olması gerekmektedir" (Yahya Kaçar, 2021: 1075). Cinuçen Tanrıkörur, Türk müziğine kaynak oluşturacak nitelikteki çalışmalarına ilaveten Şedd-i Sabâ, Zâvil-aşiran ve Gülbûse isminde üç (3) makam terkîb etmiştir. Bahsi geçen makamların her birine yönelik takım besteleyerek eserler üzerinden makamın yapısını tanıtmıştır. Konuyla ilgili literatürde Cinuçen Tanrıkörur'un Bayâtî-araban âyîn-î şerifi'nin makam ve geçki bakımından incelenmesi (Akdeniz, 2018); bestelediği mevlevî âyinlerinin makam, usûl ve ezgisel yönden incelenmesi (Özakalın, 2019); bestelerinde mûsikî tasvîri (Kaçar, 2021); taksimlerinin makamsal ve teknik analizi (Özdemir, 2008) gibi çalışmalara rastlanmış ancak terkîb etmiş olduğu makamlara yönelik mevcut bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu bakımdan Cinuçen Tanrıkörur'un terkîb etmiş olduğu makamlardan biri olan Şedd-i Sabâ makamıyla ilgili bir çalışmanın bulunmaması, ilgili makamın daha iyi anlaşılması için Şedd-i Sabâ makamında bestelemiş olduğu eserlerin ayrıntılı bir biçimde tahlil edilmesi gerekliliği düşünülmektedir. "Türk müziği eğitimi içerisinde de sadece bestelenmiş olan eserlerin materyal olarak kullanılmaması kişilere, icra seviyelerine, yaş gruplarına, Türk müziğini meydana getiren konuların ayrı ayrı olarak ele alınmış biçimine yönelik farklı materyallerin oluşturulması Türk müziği çalgı eğitiminin gelişimine katkı sağlayacaktır" (Bükülmez, 2020; 553). Bu çalışmada Cinuçen Tanrıkörur'un terkîb etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamının tahlili ve bu doğrultuda Türk müziği keman eğitime yönelik teknik beceri kazandıracak/arttıracak Şedd-i Sabâ etüdün oluşturulması amaçlanmıştır.

Son olarak Cinuçen Tanrıkörur'un Şedd-i Sabâ makamında bestelemiş olduğu eserlerin makamsal tahlili ve bu doğrultuda keman eğitim – öğretimine özgü Şedd-i

Sabâ etüdün oluşturulması için nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Etüd içerisinde kullanılan yay teknikleri, süsleme teknikleri ve konum değişiklikleri, Türk müziği keman icracılığında ekol olmuş kişilerin icralarının tahlilleri doğrultusunda oluşturulmuştur¹. Orta düzeydeki öğrencilere/icracılara yönelik oluşturulan etüdün çalışma aşamasında usûl unsuru ile ilgili ayrı bir çalışmaya gerek duyulmaması amacıyla Sofyan usûlü tercih edilmiştir.

2. İNCELEME

Araştırmanın bu bölümünde Cinuçen Tanrıkörur'un terkîb etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamının özelliklerinin tespiti amacıyla bahsi geçen makamda bestelenmiş olan eserlerin makam tahliline yer verilmiştir. Cinuçen Tanrıkörur, Şedd-i Sabâ makamında bir (1) adet Peşrev, iki (2) adet Beste, bir (1) adet Ağır Semai, bir (1) adet Yürük Semai, bir (1) adet Şarkı ve bir (1) adet Saz Semai formunda olmak üzere toplam 7 (yedi) adet eser bestelemiştir. Şedd-i Sabâ makamının özelliklerinin tespiti amacıyla bahsi geçen yedi (7) eser; kullanılan âgâz perde, merkez perde, kullanılan çeşniler, geçkiler ve seyir özellikleri bakımından tahlil edilmiştir. Daha sonra Türk müziği keman eğitimine yönelik Şedd-i Sabâ makamının seyir özellikleri ile birlikte teknik hâkimiyet kazandıracak ve/veya arttıracak Şedd-i Sabâ etüd oluşturulmuştur.

2.1. Şedd-i Sabâ makamının tahlili

Araştırmanın bu bölümünde Cinuçen Tanrıkörur'un Şedd-i Sabâ makamında bestelemiş olduğu yedi (7) eserin makam tahliline yer verilmiştir.

2.1.1. Şedd-i Sabâ Peşrev

Peşrev formundaki eserlerin 1. hane ve Mülazime bölümleri vücuda getirilmiş olduğu makamın tarifi niteliğinde olması sebebiyle bahsi geçen eserin 1. hane ve Mülazime bölümleri makam tahlili yönünden incelenmiştir. Cinuçen Tanrıkörur Devr-i Kebir usûlünde bestelemiş olduğu Peşrevin donanımında Segâh, Hisar ve Eviç perdelerine yer vermiş olup Nevâ perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Seyrin merkezinde Nevâ perdesi kullanılarak Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir (Şekil 1).

¹ Bkz. Murat Gürel; "Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlili" doktora çalışması, Haluk Bükülmez; "Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因'ın Keman İcralarının Tahlili" Yüksek Lisans çalışması, S. Barış Demirdirek; "Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması" Yüksek Lisans çalışması, İsmail Kabacı; "20. yüzyıl Türk Müziği Keman İcrâ Üslûbunun Taksim İcraları Üzerinden Tespiti ve Tahlili" Yüksek Lisans çalışması.



Şekil 4: Nevâ perdesinde Araban'lı kalış

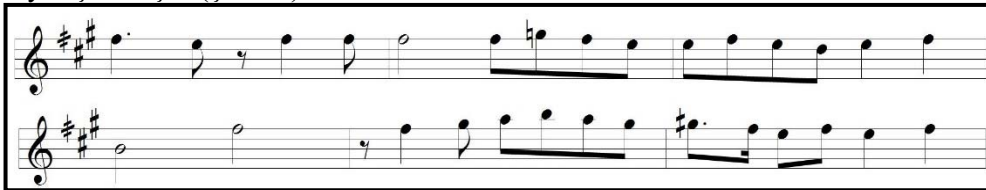
İkinci ve üçüncü dizelerde Sünbüle perdesi kullanılarak Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir ve akabinde Segâh perdesi üzerinde Hüzam seyri yapılmıştır. Dördüncü ve beşinci dizelerde Sünbüle perdesi kullanılarak Nevâ perdesi üzerinde Araban'lı kalış gösterilmiştir. Beşinci dizeğin son ölçüsünde Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Dügâh perdesinde Rast'lı kalış gösterilmiştir. Altıncı dizekte Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılmış, Nim Zirgüle perdesini de süsleyici perde olarak kullanıp Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı karar edilmiştir (Şekil 5).



Şekil 5: Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı karar

Yedinci, sekizinci ve dokuzuncu dizelerde Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri işlenmiştir. Sabâ makamı dizisinde yer almayan fakat ezgiler içerisinde geleneksel bir hale gelen dizisinin tiz durak perdesine bakiye bemolünün eklenmesi suretiyle oluşan çeşniyi meydana getirmek için bu dizeler içerisinde Sünbüle perdesine yer verilmiştir. Miyân bölümünden sonra eserin bitiş kısmında yer alan dokuzuncu dizekte Buselik perdesinde Sabâ'lı kalış gösterilmiştir.

Eserin Miyân bölümü içerisinde yer alan onuncu, on birinci ve on ikinci dizelerin donanımı Mahur, Nim Hicaz ve Nim Şehnaz perdeleriyle değiştirilerek bu dizelerde Mahur perdesine vurgu yapılmış ve Buselik perdesi üzerinde Hüseyini seyri işlenmiştir (Şekil 6).



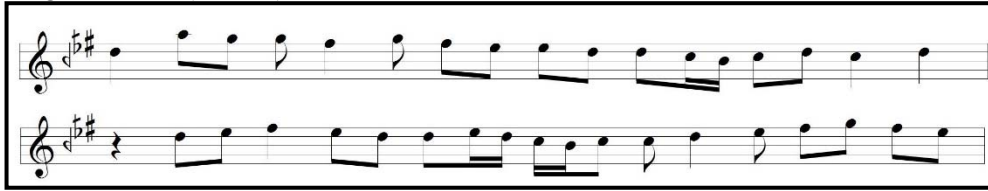
Şekil 6: Buselik perdesi üzerinde Hüseyini seyri

On ikinci dizekte Mahur perdesinin akabinde Hisar perdesi kullanılmış ve devamında Buselik perdesi üzerinde Sabâ makamına geçki yapılarak Nevâ

perdesinde kalış gösterilmiştir. Eserin bütününde Nim Zirgüle ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.

2.1.3. Şedd-i Sabâ II. Beste

Cinuçen Tanrıkorur Lenk Fahte usûlünde bestelemiş olduğu Beste formundaki eserin donanımında Segâh, Hisar ve Eviç perdelerine yer vermiş olup Nevâ perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Nevâ perdesi merkez perde olarak kullanılmış ve Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir. İkinci, üçüncü ve dördüncü dizelerde Segâh perdesi üzerinde Hüzzam seyri ile Nevâ perdesi sıkça vurgulanmıştır (Şekil 7).



Şekil 7: Segâh perdesi üzerinde Hüzzam seyri

Altıncı ve on ikinci dizeler arasında Mahur, Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri gösterilmiştir. On yedi ve on sekizinci dizelerde Hüseyini, Mahur, Nim Şehnaz, Tiz Buselik perdeleri kullanılarak Mahur perdesine vurgu yapılmış ve Buselik perdesi üzerinde Hüseyini seyri gösterilmiştir (Şekil 8).



Şekil 8: Buselik perdesi üzerinde Hüseyini seyri

On dokuz ve yirincinci dizelerde Mahur, Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri gösterilmiş ve Nevâ perdesi üzerinde kalış yapılmıştır (Şekil 9). Eserin bütününde Dügâh ile Tiz Buselik perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Şekil 9: Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri ve Nevâ perdesi üzerinde kalış

2.1.4. Şedd-i Sabâ Ağır Semai

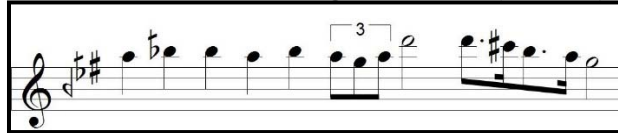
Cinuçen Tanrıkorur Ağır Sengin Semai usûlünde bestelemiş olduğu Ağır Semai formundaki eserin donanımında Segâh, Hisar, Eviç perdelerine yer vermiş ve Muhayyer perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Muhayyer perdesi merkez

alınarak oluşturulan ezgisel motifte Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir (Şekil 10).



Şekil 10: Nevâ perdesinde Araban'lı kalış 1

İkinci, üçüncü ve dördüncü dizelerde Sünbüle perdesi kullanılmış Nim Hicaz perdesi de tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Nevâ perdesi üzerinde Araban'lı kalış gösterilmiştir. Altıncı dizekte Dik Sünbüle ve Tiz Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesi üzerinde Nikriz'li kalış gösterilmiştir (Şekil 11).



Şekil 11: Gerdaniye perdesi üzerinde Nikriz'li kalış 2

Yedinci dizekte Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılmış, Nim Zirgüle perdesi de süsleyici perde olarak kullanılıp Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı karar edilmiştir. Eserin Miyân bölümü içerisinde yer alan sekizinci dizekte Tiz Buselik, Nim Şehnaz, Mahur ve Hüseyini perdeleri kullanılarak Mahur perdesine vurgu yapılmış ve böylelikle Buselik perdesi üzerinde Hüseyini seyri gösterilmiştir. Dokuzuncu dizekte Tiz Buselik ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Hüseyini perdesi üzerinde Nikriz'li kalış gösterilmiş akabinde Nim Hisar ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Hicaz'lı kalış gösterilmiştir (Şekil 12).



Şekil 12: Buselik perdesi üzerinde Hicaz'lı kalış

Onuncu dizekte Hisar, Nevâ, Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri gösterilmiş ve Nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Eserin bütününde Nim Zirgüle ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.

2.1.5. Şedd-i Sabâ Yürük Semai

Cinüçen Tanrıkörür Yürük Semai usûlünde bestelemiş olduğu Yürük Semai formundaki eserin donanımında Segâh, Hisar, Eviç perdelerine yer vermiş ve Çargâh perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Birinci dizekte Nevâ perdesi merkez

perde olarak kullanılmış ve devamında Segâh perdesinde Hüzam'lı kalış gösterilmiştir (Şekil 13).



Şekil 13: Segâh perdesinde Hüzam'lı kalış

İkinci, üçüncü ve dördüncü dizelerde de Segâh perdesi üzerinde oluşturulan Hüzam seyri işlenmiştir. Beşinci dizekte Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Dügâh perdesi üzerinde Rast'lı kalış gösterilmiş akabinde altıncı dizekte Dik Hisar perdesinin de kullanımıyla Buselik perdesi üzerinde Uşşak'lı kalış yapılmıştır. Yedinci dizekte Nim Hicaz ve Buselik perdelerine ek olarak Nim Zirgüle perdesi kullanılmış ve sekizinci dizeğin ikinci ölçüsünde Nim Zirgüle perdesinde Besteniğâr'lı kalış yapılmıştır. Akabinde onuncu dizeğe kadar Buselik perdesi üzerindeki Sabâ seyrine devam edilmiştir (Şekil 14).



Şekil 14: Buselik perdesi üzerindeki Sabâ seyri

On birinci, on ikinci ve on üçüncü dizelerde Tiz Buselik, Nim Şehnaz, Mahur ve Hüseyni perdeleri kullanılmış olup Mahur perdesi vurgulanarak Mahur perdesinde Uşşak'lı kalış gösterilmiş ve Buselik perdesi üzerinde Hüseyni seyri işlenmiştir (Şekil 15).



Şekil 15: Buselik perdesi üzerinde Hüseyni seyri

On dördüncü dizekte Dik Sünbüle, Hisar ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyrine geçiş yapılmış ve Nevâ perdesi üzerinde kalış gösterilmiştir. Eserin bütününde Nim Zirgüle ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.

2.1.6. Şedd-i Sabâ Şarkı

Cinuçen Tanrıkorur Aksak usûlünde bestelemiş olduğu Şarkı formundaki eserin donanımında Segâh, Hisar ve Eviç perdelerine yer vermiş olup Çargâh perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. İkinci dizekte Nevâ perdesinde Araban'lı kalış gösterilmiştir. Üçüncü dizekte Nevâ perdesinde Araban'lı kalışın ardından Segâh perdesinde Hüzam'lı kalış yapılmıştır (Şekil 16).



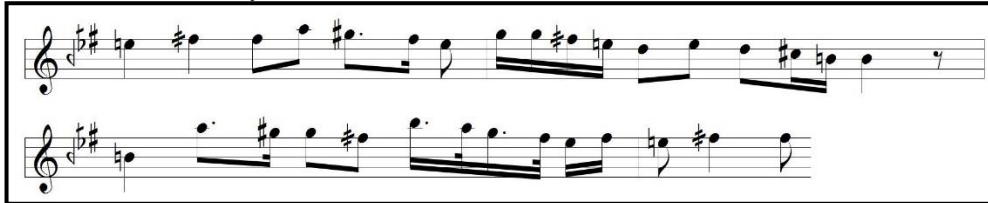
Şekil 16: Segâh perdesinde Hüzzam'lı kalış

Eserin nakarat bölümü içerisinde yer alan beşinci dizekte Acem perdesi tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Eviç perdesinde Eviç'li/Segâh'lı kalış gösterilmiştir. Akabinde Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak yedinci dizekte Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı kalış yapılmıştır (Şekil 17).



Şekil 17: Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı kalış

Eserin Miyân bölümü içerisinde yer alan sekizinci, dokuzuncu ve onuncu dizelerde Tiz Buselik, Nim Şehnaz, Mahur, Hüseyini, Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Mahur perdesine vurgu yapılmış ve böylelikle Buselik perdesi üzerinde Hüseyini geçkisi ile kalış gösterilmiştir (Şekil 18). Dokuzuncu dizekte Nim Hisar perdesi tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Hüseyini perdesi üzerinde Buselik'li kalış yapılmıştır. On birinci dizekte Hisar perdesi tekrar kullanılarak Nim Hicaz perdesi de tamamlayıcı perde olarak kullanılıp Nevâ perdesi üzerinde Araban'lı kalış ile nakarat bölümündeki Buselik perdesi üzerinde oluşturulan Sabâ dizisine dönüş yapılmıştır. Eserin bütününde Segâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Şekil 18: Buselik perdesi üzerinde Hüseyini geçkisi

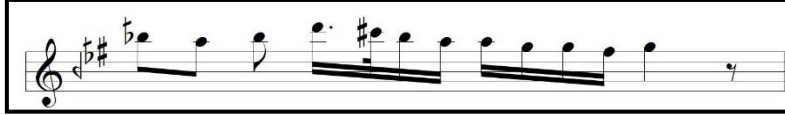
2.1.7. Şedd-i Sabâ Saz Semai

Şedd-i Sabâ makamının seyir özelliğinin özünü anlayabilmek adına Saz Semaisi formundaki eserin 1. hane ve Mülazime bölümleri incelenmiştir. Cinuçen Tanrıkorur Aksak Semai usûlünde bestelemiş olduğu eserin donanımında Segâh, Hisar ve Eviç perdelerine yer vermiş olup Muhayyer perdesinden âgâz ederek seyre başlamıştır. Birinci dizekte Sümbüle perdesi kullanılmış olup Nevâ perdesinde Araban'lı kalış yapılmıştır (Şekil 19).



Şekil 19: Nevâ perdesinde Araban'lı kalış

Segâh perdesi üzerindeki Hüzzam seyri içerisinde ikinci dizekte Dik Hisar perdesi süsleyici perde olarak kullanılmış ve akabinde tekrar Hisar perdesi kullanılarak Nevâ perdesi üzerinde Araban'lı kalış gösterilmiştir. Eserin Mülazime bölümü içerisinde Dik Sünbüle ve Tiz Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesi üzerinde Nikriz'li kalış gösterilmiştir (Şekil 20).



Şekil 20: Gerdaniye perdesi üzerinde Nikriz'li kalış

Beşinci dizekte Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı kalış yapılmıştır (Şekil 21). Eserin incelenen bölümleri içerisinde Dügâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır.



Şekil 21: Buselik perdesi üzerinde Sabâ'lı kalış

Cinuçen Tanrıkorur Şedd-i Sabâ makamında bestelemiş olduğu üç (3) eserde Nevâ perdesini, iki (2) eserde Çargâh perdesini, iki (2) eserde ise Muhayyer perdesinden âgâz ederek seyre başladığı görülmüştür. Altı (6) eserde Nevâ perdesini ve bir (1) eserde Muhayyer perdesini merkez perde olarak kullanırken yedi (7) eserin seyir başlangıcında da Nevâ perdesinde Araban'lı kalış yapıldığı görülmüştür. İncelenen eserlerde ses sahası bakımından en pest ses olarak üç (3)'er eserde Dügâh ve Nim Zirgüle, bir (1) eserde Segâh perdesini kullanırken, en tiz perde olarak beş (5) eserde Tiz Nevâ ve bir (1)'er eserde Tiz Nim Hicaz ile Tiz Buselik perdelerini kullandığı görülmüştür. İncelenen eserlerde Şedd-i Sabâ makamının, Segâh perdesi üzerindeki Hüzzam seyri ve Buselik perdesi üzerindeki Sabâ seyrinin birleşiminden oluştuğu görülmüştür. Bahsi geçen iki makam arasındaki geçişin sağlanması için kullanılan köprü geçki ve çeşnilerin ise Dügâh perdesindeki Rast yahut Gerdaniye perdesinde Nikriz'li kalış ile sağlandığı görülmektedir. Şedd-i Sabâ makamı içerisinde kullanılan en sık geçkinin ise Buselik perdesi üzerinde oluşturulan Hüseyini seyri olduğu görülmektedir.

2.2. Şedd-i Sabâ Etüd

Araştırmanın bu bölümünde Cinuçen Tanrıkorur'un terkîb etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamının tahlili doğrultusunda Türk müziği keman eğitimine yönelik oluşturulan Şedd-i Sabâ etüde yer verilmiştir.

ŞEDD-İ SABÂ ETÜT

The musical score for Şedd-i Sabâ Etüd is presented on a single treble clef staff. It begins with a tempo marking of quarter note = 60. The key signature is one sharp (F#). The piece consists of 15 measures. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'tr' for trill. The score is enclosed in a rectangular box.

Şekil 22: Şedd-i Sabâ etüd

Şedd-i Sabâ makamında oluşturulan etüdün seyrine Nevâ perdesinden âgâz edilerek başlanmıştır. Etüdün bütününde Dügâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasındaki ses sahası kullanılmıştır. Gider (tempo) 60 bpm (dörtlük nota değeri) olarak belirlenmiştir. Etüd içerisinde Legato, Detache ve Staccato yay teknikleri ile

Çarpma, Mordan, Glissando ve Trill süsleme tekniklerine yer verilmiştir. Buna göre;

- Etüdü belirlenen giderde (tempoda) öncelikle etüde yer alan yay teknikleri ile yeterli gelişim gösterdikten sonra kullanılan süsleme tekniklerini de dikkate alarak icra ediniz.
- Dördüncü parmak ve boş tel kullanımına yönelik etüd içerisinde belirtilen parmak numaralarına göre,
- Belirtilen (I-III. ve III-I.) konum değişikliklerine,
- Bağlı notaların icrasına,
- Süsleme tekniklerini kullanarak icra ederken notaların süre değerlerini aşmamaya,
- Glissando süsleme icrasının yoğun olmamasına,
- Trill süsleme icrasında usûlden ayrılmamaya,
- Etüdün bütününde hem Segâh perdesi üzerinde Hüzzam hem de Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyri oluşturacak şekilde Hisar perdesini 1-2 koma dik (tiz) olarak icra etmeye dikkat ediniz.

3. SONUÇ

Araştırmanın bu bölümünde Cinuçen Tanrıkorur'un terkîb etmiş olduğu Şedd-i Sabâ makamındaki eserlerin tahlili neticesinde Şedd-i Sabâ makamının tarifine ve bu doğrultuda oluşturulan Türk müziği keman eğitimine yönelik Şedd-i Sabâ etüde ilişkin sonuçlara yer verilmiştir.

Şedd-i Sabâ makamının donanımında Segâh, Hisar ve Eviç perdelerinin yer verildiği, seyre Çargâh yahut Nevâ perdesinden âgâz ederek başladığı tespit edilmiştir. Şedd-i Sabâ makamı Segâh perdesi üzerindeki Hüzzam ve Buselik perdesi üzerindeki Sabâ makamlarının birleşiminden oluştuğu sonucuna varılmıştır. Durağı Buselik perdesi olan makamın merkez perdesi Nevâ perdesidir. Şedd-i Sabâ makamının seyir özelliğinin tespiti şu şekildedir; (1) Çargâh veya Nevâ perdesinden âgâz ederek seyre başlanır ve öncelikle Nevâ perdesi üzerinde Araban'lı kalış gösterilir. (2) Segâh perdesi üzerindeki Hüzzam seyri gösterildikten sonra Buselik perdesi üzerindeki Sabâ dizisine geçmek için iki köprü geçki ve çeşni kullanımından biri tercih edilebilir. Birincisi Nevâ perdesindeki Araban'lı kalışın ardından Nim Hicaz ve Buselik perdeleri kullanılarak Dügâh perdesi üzerinde Rast (böylelikle Buselik perdesi üzerinde Sabâ dizisi sesleri elde edilir), ikincisi ise Nevâ perdesi üzerindeki Araban'lı kalışın ardından Dik Sünbüle ve Tiz Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesinde Nikriz'li kalış yapılır (bu bahis Sabâ seyri içerisinde dizinin 6. perdesinde sıkça kullanılır ki Gerdaniye perdesi üzerindeki Nikriz'li kalış Buselik perdesinde oluşturulan Sabâ makamı dizisinin 6. perdesine

denk gelmektedir). (3) Buselik perdesi üzerindeki Sabâ seyri işlendikten sonra Buselik perdesinde karar edilir. Şedd-i Sabâ makamı pest taraftan en fazla Nim Zirgüle perdesine kadar, tiz taraftan ise en fazla Tiz Nevâ perdesine kadar genişlediği ortaya konulmuştur. Şedd-i Sabâ makamı seyrinde en çok kullanılan geçkinin ise Buselik perdesi üzerindeki Hüseyini makamı olduğu tespit edilmiştir.

Şedd-i Sabâ makamına yönelik oluşturulan etüde Nevâ perdesi merkez alınarak seyre başlanmış ve etüdün bütününde Dügâh ile Tiz Nevâ perdesi arasındaki ses sahası kullanılmıştır. Etüd içerisinde Legato, Detache, Staccato yay teknikleri ile Çarpma, Mordan, Glissando, Trill süsleme tekniklerine ve I.-III. ile III.-I. konum değişikliklerine yer verilmiştir. Etüdün 1. ve 5. ölçüleri arasında Segâh perdesi üzerinde Hüzam seyri işlenmiş, 6. ve 7. ölçülerde Dik Sünbüle ile Tiz Nim Hicaz perdeleri kullanılarak 7. ölçüde Gerdaniye perdesi üzerinde Nikriz’li kalış gösterilmiştir. 9. ölçüde Nim Hicaz ile Buselik perdelerinin kullanımıyla Buselik perdesi üzerinde Sabâ seyrine geçilmiştir. 9. ve 16. ölçüler arasında Buselik perdesi üzerindeki Sabâ seyri işlenerek 16. ölçüde Buselik perdesinde karar edilmiştir. Şedd-i Sabâ makamının özünün iyi anlaşılması amacıyla Buselik perdesi üzerindeki Hüseyini geçkisine etüd içerisinde yer verilmemiştir.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş., *Türk Müsîkîsi Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009.
- Akdeniz, A., “Cinuçen Tanrıkorur’a Ait Bayâtî-Araban Âyîn-î Şerîfi’nin İlk Peşrev, Son Peşrev ve Son Yürük Semâî’sinin Makâm ve Geçki Bakımından İncelenmesi”, *Turkish Studies*, 13 (10), 2018, s.737-748.
<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13697>
- Behar, C., *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.
- Bükülmez, H., “Rast ve Uşşak Makamlarına Ait Peşrevlerin Tahlili Doğrultusunda Türk Müziği Keman Eğitimine Yönelik Geçki ve Çeşni Etütlerinin Oluşturulması”, *Turkish Studies*, 16 (2), 2020, s.549-581.
<https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.49434>
- Hatipoğlu, V., *Rast Makamındaki Kâr-ı Nâtk Eserlerinden Oluşturulan Seyri-i Nâtk Örneğinin Keman Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*, (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2013).
- Hatipoğlu, V., “Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada ‘Beylik Aranağmelerden’ Oluşturulan Çeşitlemelerin Yeri ve Öneminin Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies*, 11(19), 2016, s.417-442.
<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1128>

Hatipoğlu, V., “Mustafa Sunar’ın ‘Alaturka Keman Muallimi’ İsimli Öğretim Kaynağının İncelenmesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(55), 2018, s. 605-621.

Özakalın, M. U., “Cinuçen Tanrıkorur’un Bestelediği Mevlevî Âyinlerinin Makam, Usûl ve Ezgisel Yönden İncelenmesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2019).

Özdemir, A. T., “Cinuçen Tanrıkorur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi”, (Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 2019).

Yahya Kaçar, G., “Cinuçen Tanrıkorur’un Bestelerinde Mûsikî Tasvîri”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10 (2), 2021, s. 1071-1095.
<http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/62559/884471>