



International Journal of Social Sciences

ISSN:2587-2591

DOI Number:<http://dx.doi.org/10.30830/tobider.sayi.20.19>

Volume 8/4

2024 p. 324-331

CİNUÇEN TANRIKORUR'UN TERKİB ETTİĞİ MAKAMLARIN İNCELENMESİ

ANALYSIS OF THE MAQAMS COMPOSED BY CİNUÇEN TANRIKORUR

Ferhat KILINÇARSLAN*

ÖZ

Türk mûsikîsi tarihsel bağlamda kadim bir geçmişe sahip makamsal karakterde olan ve makamların yapısal özellikleri itibariyle de kendine has bir müzik türü olmuştur. Makam, hususi perdelerin ve aralıkların olduğu ezgisel dizilerin kendine has bir seyir içinde oluşturulmasıdır. Peşrev ise kelime olarak “önde giden” anlamını taşıyan yapısal olarak ise 4 hane ve 1 mülazime bölümlerinden oluşan eserler olup makamın yapısı, çeşnileri ve geçkileri hakkında bilgi veren saz eserleridir. Makamlar tarih boyunca çeşitli bestekârlar ve kuramcılar tarafından terki edilmek üzere müzik kültürümüze dahil edilmiştir. Bestekâr, ud virtüözü ve ses sanatçısı olan Cınuçen Tanrıkörur geleneksel klasik müziğimizin son dönemlerde yaşamış önemli şahsiyetlerinden biri olarak görülmektedir. 1938-2000 yılları arasında yaşayan son dönem bestekârlarından biri de Cınuçen Tanrıkörur'dur. Bestekâr Tanrıkörur'un terki etmiş olduğu 3 makam vardır. Bunlar; Şedd-i Sabâ, Gülbûse ve Zâvılaşıran makamları olup birleşik makam özelliğindedir. Bu çalışmada Tanrıkörur tarafından terki edilen makamların yapısal özellikleri hakkında bestekârın kendi tanımlamalarına yer verilmiş ve Tanrıkörur'un oluşturduğu 3 makamın peşrevleri müzikal anlamda tahlil edilerek makamın özellikleri hakkında bilgi elde edilmeye çalışılmıştır. Çalışma tarama yönteminin kullanıldığı nitel bir çalışmadır. Tanrıkörur'un eserlerde kullanmış olduğu çeşni ve geçkiler bestecinin kendi makam tarifine uygun olarak peşrevlerde işlediği ve ayrıca bestekârın klasik üslubunu bestelerinde hissettirerek özgün eserler ortaya koyduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Cınuçen Tanrıkörur , Makam , Peşrev, Terki, Türk Müziği.

ABSTRACT

In the historical context, Turkish music has been a unique type of music with an ancient past in terms of the structural characteristics of the maqams. Makam is the formation of melodic sequences with special pitches and intervals in a unique course.

* Öğr. Gör., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Geleneksel Türk Müziği, Türk Sanat Müziği, E-mail: ferhatkilincarslan@yyu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5585-0235, Van, Türkiye.

Peşrev, on the other hand, are instrumental pieces, which literally means "leading" and structurally consist of 4 hane and 1 mülazime sections, and are instrumental pieces that provide information about the structure, variations and transitions of the makam. Composer, oud virtuoso and vocalist Cinuçen Tanrıkörur is one of the most important figures of our traditional classical music is seen as one of them. Throughout history, maqams have been composed by various composers and theoreticians and included in our music culture. Cinuçen Tanrıkörur is one of the most recent composers who lived between 1938 and 2000. Composer Tanrıkörur has three makams that he has composed. These are Şedd-i Sabâ, Gülbûse and Zâvılaşıran maqams and they have the characteristics of a combined maqam. In this study, the composer's own definitions about the structural characteristics of the makams composed by Tanrıkörur are given and the peshrevs of the 3 makams created by Tanrıkörur are analyzed musically and information about the characteristics of the makam is tried to be obtained. The study is a qualitative study using the survey method. It was observed that Tanrıkörur's variations and transitions used in the works were processed in the peshrevs in accordance with the composer's own makam definition and also that the composer created original works by making the composer's classical style felt in his compositions.

Keywords: *Cinuçen Tanrıkörur , Makam , Peşrev, Terkîb, Turkish Music.*

GİRİŞ

Türk müziği kullandığı makamlar ve usûller ile kendine has özellikleri barından bir müzik kültürüdür. Bu kültürü olduğu gibi koruyarak gelecek nesillere aktarmak büyük bir önem arz etmektedir. Makamlar, müzik kültürümüzdeki birikimle beraber sayı olarak da sürekli artmış ve farklı dönemlere ait edvar ve nazariyat kitaplarında kayıt altına alınarak işlenmiştir. Son yıllarda makam terkib ederek Türk Müziğine hizmet eden bestekârlardan biri de Cinuçen Tanrıkörur olmuştur.

15.yüzyılda yaşayan bestekâr ve nazariyatçı Abdülkâdir Merâî müziğimizde "makam" adını kullanan ilk müzikologtur (Ferdî, 2010: 78) Abdülkâdir Merâî'ye kadar gelen mûsikî bilimciler makam sözcüğü yerine "şed" yada "devir" kelimelerini kullanmışlardır. Makam, TDK' ya göre (1974), kâme fiilinden gelen Arapça kökenli bir sözcüktür. Kâme kelimesinin anlamı ise ayak üstünde durmak, kalkmak, yükselmek, kaldırmak ve dikmek v.b.

Türk Müziği literatüründe makam tarifleri ise şu şekildedir;

Seyrine, nağmesine ve karar perdesine göre nitelendirilen ses dizisine denir. (TDK, 1974: 549). "Makam aslında bir oluş tarzıdır. Makamın kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden mûsikî iskalasının hususî bir şeklidir" (Yekta,1986: 67). Geleneksel Türk müziğinde belli aralıklarla arasında uyum olan seslerin meydana getirdiği, bir gam içinde kendine has bir seyir özelliği olan mûsikî cümlelerinin oluşturduğu özel çeşniye makam denilir (Karadeniz, 1983: 64). Belirli bir dizi içinde karar ve güçlü perdenin önemini belirtmek ve belli kurallara da bağlı kalarak nağmeler getir-meye denir (Özkan, 2006: 94). Dizinin karar ve güçlü perdeleri ile nağmeler yaparak dizinin diğer sesleri arasındaki ilişkiye uygun seslerin icra edilmesidir. Belirli dörtlü ile beşliden oluşan tam kararla güçlü perdedeki duyumlar sonrasında belirli

bir diziyile oluşturulan ezgilere makam adı verilir (Ezgi, 1933: 48). Hususi perde ve aralıklardan oluşan müzik dizilerinin kendine has ezgisel dolaşımı ile meydana getirdiği yapıya denir. (Yahya, 2002: 71).

Geleneksel Türk Müziğindeki makamlar Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre; Basit makam, Şed makam ve Bileşik makam olmak üzere üç grupta ele alınmaktadır. Makamlar dörtlü, beşli ve özel dörtlü-beşlilerle meydana getirilmektedir. Bu diziler makam duygusunu uyandıracak ses dizileri olup asıl olarak bunlara çeşni adı verilmektedir. Basit Makamlar, bir dörtlü ile bir beşlinin birleşimi ile meydana gelmektedir. Şed makamların ise göçürülme sonrasında ortaya çıktığı Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından savunulmaktadır. İki ya da daha fazla makam ile çeşnilerin oluşturduğu makamlara da Bileşik Makam adı verilerek sınıflandırmış durumdadırlar. Klasik Türk Müziğinde makam kavramının sadece diziler ile ifade edilemediği, mutlaka seyir özelliği ile birlikte ele alınarak tanımlanması gerekmektedir.

Makamlar; karar sesi, güçlü sesi, asma karar sesi, yeden sesi, çeşni, geçki ve seyir gibi bazı kavramlarla ifade edilmektedir. Karar (durak) sesi makamın bittiği perde, güçlü sesi en fazla kullandığı perde, asma karar güçlüden sonra en sık kullandığı perde, durak ve güçlü perdelerinden başka seyir esnasında bitişe doğru farklı perdelerde yapılan kalışa da asma karar denir. Makamların seyir özellikleri çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı karakterdedir.

Ekrem Karadeniz'e göre çeşni, seyir kuralları çerçevesinde makamın birbirlerinden ayırt edilmesinde önemli bir husus olan, aralıkları ve seyirleri birbirlerine benzeyen iki makamı ayırt etmeyi sağlayan önemli bir durumdur (Karadeniz, 1983: 65). Özkan'a göre ise makamı meydana getiren dörtlüler ile beşlilerin haricinde makamın yapısı içinde olan ve makamın özünü bütünüleyen farklı makamlardaki üçlü, dörtlü ve beşlilerin kullanılarak oluşturduğu nağmelere çeşni denir (Özkan, 2006). Geleneksel Türk Müziğinde ardışık olan üçlü, dörtlü ile beşli ses dizilerini kullanarak oluşturulan "karakteristik ezgisel tada" çeşni denir (Özbek, 2022).

Arel, bir makamdan diğer bir herhangi makama geçmeyi geçki olarak adlandırmaktadır. Dizisinde dört veya daha fazla ses olan makamlara yakın, dört sestem az ortak sesi bulunan makamlara ise uzak ismini vermektedir. Seyirde yakın makamlarla yapılmış geçkiye yakın geçki denilmekte iken, uzak makamlarla yapılanına ise uzak geçki demektedir. Yakın bir geçkiyi yapmak kolay olurken uzak geçkiyi yapmak daha zor olmaktadır. İlk makama eldeki denilirken, sonrakine gidilen makam denilmektedir (Arel, 1968). Bir eser içinde bulunduğu makamdan başka bir makama geçmeye geçki denilmektedir (Akdoğan, 2003: 33). Geçkilerin eserde geçici ya da sürekli olarak iki türü kullanılmaktadır. Yapılan bu geçkiler bazı kuramcı-lar tarafından teknik özelliğine göre yine yakın geçki veya uzak geçki olarak sınıflandırılmaktadır (Kutluğ, 2000: 97).

Geleneksel makam kültürüne Tanrıkorur tarafından katılan üç yeni makam bu çalışma ile irdelenerek makamların yapısal özellikleri, bestekârın bestelediği peşrevlerin üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır. Cinuçen Tanrıkorur'un terkiib etmiş olduğu "Gülbûse", "Şeddi Sabâ" ve "Zâvil Aşîrân" isimlerindeki makamların yapısal ve seyir özelliklerini belirterek bu makamlarda bestekârın bestelemiş olduğu peşrevleri incelemek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Geleneksel makam kültürüne Tanrıkörur tarafından katılan 3 yeni makam bu çalışma ile irdelenerek makamların yapısal özellikleri, bestekârın bestelediği peşrevlerin üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışma tarama yönteminin kullanıldığı nitel bir çalışmadır.

Araştırmada, Tanrıkörur'un 505 bestesinin içinden Şedd-i Sabâ, Gülbûse ve Zâvılaşıran peşrevleri örneklem olarak seçilmiştir. Araştırmada kullanılan eserler Tanrıkörur'un kendi el yazması nota arşivinden elde edilmiştir.

Cinuçen Tanrıkörur'un Sanat Hayatı

Cinuçen Tanrıkörur 20. yüzyılda yaşayan en önemli sanatçılardan biridir. Mûsikîmize hemen hemen her formda eser bırakmış, kendisinden önce var olan kadim mûsikîmizi geleneksel yapısını bozmadan günümüze aktarma konusunda başarılı şekilde yürüterek önemli rol üstlenmiştir. Dini ver din dışı formda verdiği eserler, yazdığı kitaplar ve icra anlayışı ile musikimize yeni bir soluk getirmiştir. Besteciliğe 14 yaşında başlayan Tanrıkörur'un ilk bestesi Ferahnâk makamındaki Saz Semâîsidir.

Önemli bir ud virtüözü olup aynı zamanda bestekâr olan Tanrıkörur'un yaşamındaki titiz olma özelliği ud ve vokal icrasının yanında aynı zamanda besteciliği üzerine de yansıdığı söylenebilir. Notaya kendisinin aldığı eserlere bakıldığında özellikle eserlerini gayet nizami bir şekilde yazdığını ve sözlü eserlerde ise güftelerinde oldukça hassas davrandığını görülmektedir. Yaşadığı dönemin büyük şairleri tarafından yazılan şiirleri bestelemesi önemli bir tutum olarak görülebilir.

Tanrıkörur'un ud metodunda kullandığı etüdlere ve besteler kendi tekniğiyle ifade edilebilecek bir şekilde metodunda adeta işlenmiş olup gerekli pozisyon ve süslemeler eserler üzerinde belirtilmiştir. Metodun kitap haline dönüştürülmemiş olmasının nedeni Tanrıkörur'un öğrencilerinden aldığı dönütler doğrultusunda güncel tutmak istemiş olmasından gelebilir. Tanrıkörur metodu, TRT tarafından ödüle layık görülmüş son derece öğretici tarafı olan yaygın bir metod olmuştur. Tanrıkörur ekolü, özellikle transpoze icrada önemli bir boşluğu doldurarak, diğer ekollerin açık pozisyonlarda kullandığı ezgileri kapalı pozisyonlar üzerinde geliştirerek ortaya koymuştur. Bu ekol, tanbur üslubunu andıran ve kompozisyondaki derinliği ve özgünlüğü ile 20. yüzyılın önemli icracısı olarak Türk müzik tarihine geçmiştir.

Tanrıkörur'un üzerinde durduğu konulardan birisi de eğitim konusu olmuştur. Tanrıkörur'un kendi ifadesi olarak "Bana Hayatta Hiçbir Şey Hocalık Kadar Zevk Vermedi" sözü ve "Para Vererek Öğrenmediğim Bir Şeyi Para Karşılığında Öğretmedim" ifadesi öğretme arzusunu göstermektedir. Tanrıkörur'un beste sayısı 505 adet olup bunların içinde klasik fasıllar, saz eserleri, mevlevî âyinleri, kâr-ı nev'eda, kâr, fantezi, film müziği, çocuk şarkıları, na't, şuşul, durak, ilahiler, klasik ve güncel formlarda (Sirto, Medhâl, Longa gibi) özellikle saz müziği eserleri mevcuttur.

Özetle 20. yüzyılda bestekâr ve ud icracılığı yönünden önemli bir yeri olan Tanrıkörur, bestelediği eserler, yaptığı kayıtlar, yetiştirdiği öğrenciler ve ekolüyle kendi dönemi ile sonrasında önemli bir etki yaratmıştır. Günümüzde yaygın olan ekolü hem saz hem de ses icracılarına yol gösterebilecek nitelikte olmuştur.

Birçok form ve makamda bestesi olan Tanrıkörür'un "Gülbûse", "Şed-di Sabâ" ile "Zâvil Aşîrân" isimlerinde üç makam terkibi olmuştur. Bu çalışman konusunu ise Tanrıkörür'un terkiib ettiği makamlar ve bu makamlarda bestelenen peşrevlerin analizi oluşturmaktadır.

Cinuçen Tanrıkörür'un Terkiib Ettiği Makamların Tahlili

1. Şeddisabâ Makamı ve Peşrevinin Tahlili

Hüzzam makamındaki bazı eserlerin meyanında, makamın esas perdesi olan do (çârgâh) yerine do-diyez (nim-hicaz) kullanılmakta, si (bûselik) perdesi üzerine (bu perdeye kadar inilmiş olsa da olmasa da) sabâ makamının melodik iklimine girilmiştir. Örnek olarak Yesari Asım Arsoy'un "Zamanla belki geçer bu aşk da, hicranda" güfteli Hüzzam makamındaki ve düyek usulündeki şarkısının meyan kısmındaki bu geçici nitelikteki yapı Tanrıkörür tarafından kalıcı bir niteliğe dönüştürülmüştür. Hüzzam makamının ezgileri ile başlayıp Buselik perdesi üzerinde saba makamının ezgileri ile karar veren Şeddisabâ (aktarılmış sabâ) mürekkep makamı meydana gelmiştir. Buselik perdesinde sabâ karar verildikten sonra artık bütün yakın ve uzak geçkiler, Buselik durağı dügâh kabul edilerek yapılmıştır. (2. hane Buselik üzerinde Hüseyin'i ve rast üzerinde Şevkefza 3. hane nim zirgüle de evcara 4. hane yine nim zirgüle de bestenigâr vs.)

Makamın kullanılan diziler aşağıda gösterilmiştir,

Yerinde Hüzzam Dizisi



Buselikte Sabâ Dizisi



Şeddi Saba makamında bestelenen eserler;

Tablo-1

Bestekâr	Eser	Güfte Sâhibi	Usûl	Form
<u>Cinuçen Tanrıkörür</u>	<u>Peşrev</u>	-	<u>Devr-i Kebir</u>	<u>Peşrev</u>
<u>Zeki Atkoşar</u>	<u>Peşrev</u>	-	<u>Devr-i Kebir</u>	<u>Peşrev</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörür</u>	<u>Saz Semaisi</u>	-	<u>Aksak Semai</u>	<u>Saz Semaisi</u>
<u>Nezahat Soysev</u>	<u>Saz Semaisi</u>	-	<u>Aksak Semai</u>	<u>Saz Semaisi</u>

<u>Zeki Atkoşar</u>	<u>Saz Semaisi</u>	-	<u>Aksak Semai</u>	<u>Saz Semaisi</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Dilşikarım Sen Esir Ettin Dil-i Naşadımı</u>	<u>Tevfik Kolaylı (Neyzen)</u>	<u>Lenk Fahte</u>	<u>Beste</u>
<u>Zeki Atkoşar</u>	<u>Ey Tü Can-ı Sad- Gülistan Ez Semen Pinhan Tuyi (Şedd-i Saba Âyîn-i Şerîfi)</u>	<u>Mevlana Celaleddin-i Rumi</u>	<u>Devr-i Revan</u>	<u>Ayin</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Gönlümde Yanan Aşk ile Viran Olayım Gel</u>	<u>Kemal Kaplançalı</u>	<u>Yürük Semai</u>	<u>Yürük Semai</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Nedir Bu Katrelerde Bahr-i Umman Olduğun Cana</u>	<u>Mehmet Sezayi Hz.</u>	<u>Çember</u>	<u>Beste</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Sensiz Geçen Eyyam-ı Bahar Bil Ki Hazandır</u>	<u>Şevki Sevgin (Neyzen)</u>	<u>Aksak</u>	<u>Şarkı</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Sevdan ile Dil Milkin Viraneye Döndürdün</u>	<u>Selimi (Şeyh)</u>	<u>Aksak-Sengin Semai</u>	<u>Ağır Semai</u>

Bestecinin üç yeni mürekkep makamından biri olarak 1961 yılında 23 yaşındayken meydana getirdiği bu makamın, çember birinci bestesi Sezai Gülşen'i hazretlerinin bir münâcaatı, Fahte ikinci bestesi Neyzen Tefvik'in bir gazeli, ağır sengin semai usulündeki Ağır Semaisi Mevlevi Seyh Selimi'nin tasavvufi bir şiiri, Yörük Semaisi ise anonim bir kıta üzerinde beslenmiştir. Tanrıkörur Şevki Sevgin'in güftesi üzerine bestelediği fasıl dışı aksak şarkıdan başka kemanî N. Soysev bu makamdaki bir Saz Semaisi Zeki Atkoşar ise yine bu makamda bir Mevlevi ayini ile bir Saz Semaisi bestelemişlerdir.

Şeddisabâ Peşrev'in makam analizi;

Devrikebîr
(J.80)

ŞEDDİSABÂ PEŞREV *
Cinuçen Tanrıkorur

Bestekâr peşrevin 1.hanesine hüzzam makamını işleyerek ve güçlü perde olan neva perdesini kullanarak başlamıştır. Hanenin 3. satırında gardaniye perdesi üzerinde nikriz bir çeşni kullanılmış olup sonrasında mahur perdesi kullanılarak buselik üzerinde sabâli bir kalış yapılmıştır. Bu hanede hem hüzzam hem de sabâ makamları birlikte kullanılarak şeddîsabâ makamı böylece gösterilmiştir.

Teslim kısmına gardaniye perdesi çevresinden başlayarak dik hisar, tiz nim hicaz ve dik sümbüle perdeleri kullanılmıştır. Teslimin 3. satırında mahur, buselik ve nim hicaz perdeleri ile sabâ makamına geçilerek makamın karakteristik özelliği ortaya konmuştur.



Peşrevin 2. hanesinde mahur, şehnaz ve nim hicaz perdeleri değiştirici işaret olarak konulmuş ve bestekâr bu hanede buselik perdesi üzerinde hüseyini makamını kullanmıştır. 2. satırın ortasında gerdaniye ve nim hisar perdeleri ile hicaz kalıslı bir çeşni gösterildikten sonra 3. satırın ortasında hisar perdesini kullanarak hüzzama ve sonrasında ise nim hicaz perdesi ve dik kürdi ile rast üzerinde nikrizli bir kalış yapıp neva perdesiyle teslim dönüşmüştür.

3. Hanede şehnaz nim hicaz ve nim hisar perdeleri değiştirici işaret olarak kullanılmış olup neva ve gerdaniye perdeleriyle de bestekar zirgüle perdesi üzerinde evcarâ makamını tercih etmiştir. Bestekârın eserlerinde sık sık kullandığı bir çeşni olan bu makam hane sonlarında tekrar hüzzama dönerek teslim bölümüne haneyi aktarmıştır.

Peşrevin son hanesinde ise nim hisar, mahur, şehnaz ve nim hicaz perdelerini kullanarak bestekâr makam tercihini Besteniğâr makamından yana kullanmıştır. 2. satırın sonunda sabâ makamının buselik üzerindeki zirgüleli kalışıyla Dügâh makamı çeşnisine yer verilmiştir. 3. Satırda buselik üzerindeki kalış zirgüleli hicaz makamı çeşnisiyle devam etmiş ve tekrar sonrasında Besteniğâr makamı işlenmiş ve hane neva perdesini de kullanarak teslime dönmüştür.

2. Zavilâşîran Makamı ve Peşrevinin Tahlili

Bestecinin terkihi olan bu makam adından da anlaşılacağı üzere zavil makamının hüseyniâşîran perdesi üzerinde Uşşak ve Karcıgar çeşnisi ile birleşmesine dayanan mürekkebi bir makamdır.

Hüseynî aşîran, büselik aşîran, sabâ aşîran vb. terkiplerdeki düğâh perdesi üzerinde karar veren ilk makamlardan başka, Rast perdesi üzerinde karar veren zâvil makamı seçilmiştir. Zâvil makamı dizisinden iki perde daha aşağıda (hüseynî aşîran'da) karar verir. Makamın kullandığı diziler aşağıda gösterilmiştir. İnci bir seyiri olan makam olup mâhur makamı ile seyre başlar. Sonrasında nikrîz makamı ile beraber kullanarak zâvil makamını işlerken yerinde nikrîz dizisinin bir dördümlü yukarıdan paraleli olan çârgâhta nikrîz kullanılarak ilk kısım oluşturulur. III. Selim'in "Olmuş nişanı tiri muhabbet" yürük semaisi ezgi kullanımına örnek olabilir. Yerinde olan nikrîz makamına hüseyniâşîran perdesinde karcıgar dizileri ilave edilerek hüseyniâşîran'da uşşak çeşnisi ile karara gidilir. Seyirdeki meyân geçkileri için ise hüseynî üzerinde nişâbur, düğâh, sabâ, nim hicaz perdesi üzerinde besteniğâr düğâh perdesinde ise büselik, muhayyerbüselik, bayâtîaraban ya da büselik makamları tercih edilebilir.

Makamda kullanılan diziler aşağıda gösterilmiştir;

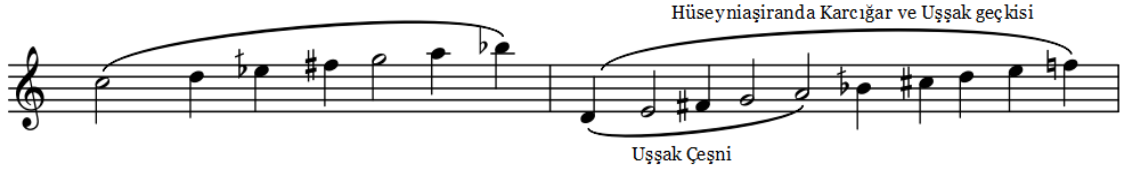
Zavil Dizisi (İlk Makam)

Nişabur Çeşnisi



Çargâhta Nikriz

Yerinde Nikriz



Zavilâşîran makamında bestelenen eserler;

Tablo 2

Bestekâr	Eser	Güfte Sâhibi	Usûl	Form
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Peşrev</u>	-	<u>Devr-i Kebir</u>	<u>Peşrev</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Peşrev</u>	-	<u>Devr-i Kebir</u>	<u>Peşrev</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Saz Semaisi</u>	-	<u>Aksak Semai</u>	<u>Saz Semaisi</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Beni Pek Sevme Diyorsun Bu İtabın Yeri Mi</u>	<u>Mehmet Turan Yarar</u>	<u>Aksak</u>	<u>Şarkı</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Bin Derdi Şerh Edersin Bir Kez Bakıp Derinden</u>	<u>Mehmet Turan Yarar</u>	<u>Lenk Fahte</u>	<u>Beste</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Ey Bahtım Aman Gönlüme Dem Vurma Çekil Git</u>	<u>Mehmet Turan Yarar</u>	<u>Aksak</u>	<u>Şarkı</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Gel Gel Dil-i Hasret-zede Dürdaneyi Görün</u>	<u>Sabahattin Ergi</u>	<u>Yürük Semai</u>	<u>Yürük Semai</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Gözlerin Bir Mavi Derya Darda Kalmış Gönlüme</u>	<u>Mehmet Turan Yarar</u>	<u>Müsemmen</u>	<u>Şarkı</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Öyle Mahmur Eylemişsin Çeşm-i Celladın Ki Can</u>	<u>Sabahattin Ergi</u>	<u>Devr-i Kebir</u>	<u>Beste</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Perde Berdar Ey Hayati Can Ü Can Efsayimen (Zavil Aşiran Âyin-i Şerîfi)</u>	<u>Mevlana Celaledin-i Rumi</u>	<u>Değişmeli</u>	<u>Ayin</u>
<u>Cinuçen Tanrıkörur</u>	<u>Sen Kanlıcanın Ey Gül-i</u>	<u>Sabahattin</u>	<u>Ağır Sengin</u>	<u>Ağır</u>

	<u>Nazende Serabı</u>	<u>Ergi</u>	<u>Semai</u>	<u>Semai</u>
<u>Cinuçen Tanrıkorur</u>	<u>Şöyle Baktım Gam</u> <u>Çekenler Hep Deli</u>	<u>Mehmet</u> <u>Turan Yarar</u>	<u>Ağır Aksak</u>	<u>Şarkı</u>
<u>Hasan Esen</u> <u>(Kemençeви)</u>	<u>Süzülen Aynalaşan Bir</u> <u>Suya Akmış Gibiyim</u>	<u>Vahit</u> <u>Özaydın</u>	<u>Aksak</u>	<u>Şarkı</u>
<u>Cinuçen Tanrıkorur</u>	<u>Zavil Aşiran Faslı</u>	<u>Muhtelif</u>	<u>Muhtelif</u>	<u>Muhtelif</u>

Bestecinin üç yeni mürekkep makamının ikincisi olarak 1987 yılında meydana getirilmiştir. Bu makamda bestekârın kendi bestelerinin dışına Hasan Esen de bir şarkı bestelemiştir.

Zavil-Aşiran Peşrev'in makam analizi;

ZÂVİL-AŞİRÂN PEŞREVI

Devrikebîr

1.

İlk haneye bestekâr hüseyini perdesiyle başlayarak sonrasında zavil makamının ilk güçlü perdesi olan gerdaniye perdesine geçmiştir. Gerdaniye perdesi güçlü şekilde kullanıldıktan sonra seyir tiz nevaya kadar genişlemiş ve hanenin 4. satırında nim hicaz ve dik kürdi perdeleriyle nikriz makamına geçilerek zavil makamı tamamlanmıştır. 4. satırda nikriz sonrasında ise tekrar çargâh ve segâh perdeleriyle teslimeye düşülmektedir.

Eserin teslim kısmında nim hicaz ve dik kürdi ile Nikriz makamı geçkisi yapılarak sonrasında zavilaşirân makamının yeden sesi olan yegâh perdesi düşülerek hüseyنياşirân perdesi üzerinde uşaklı geçki ile makam gösterilmiştir. Yani zavil makamı ve sonrasında uşak makamı ile teslim bölümünde makamın karakteri bestekâr tarafından anlatılmıştır.

2. hanede rast perdesiyle başlanan seyir rast üzerinde çargâhlı bir kalış yaparak tekrar nim hicaz ve dik kürdi perdelerini kullanıp nikriz geçkiyi işlemiştir. Hanenin son satırında rast perdesi üzerinde tekrar çargâhlı nağmelerle teslime dönmüştür.



3. Haneye gerdaniye perdesiyle başlanan seyir; şehnaz, tiz buselik ve tiz çargâh perdeleri kullanılarak sabâlı bir çeşni göstermiş ve sonrasında nim hicaz perdesinde karar vererek Bestenigâr makamına dönmüştür. 2. satırda ise hüseyini perdesinde segâhlı bir kalış yapıлып sonrasında sünbüle perdesi ve dik hisar kullanmıştır. Bu segâhlı kalış aslında öncesindeki sabâ geçki ile düşünüldüğünde düğâh makamına geçildiğini göstermektedir. 3. satırın sonunda eviç ve hisar perdesi ile çargâh üzerinde nikrizli kalış yapılmış olup teslimde yine çargâh perdesiyle dönmüştür.



Eserin son hanesine rast perdesiyle başlayan bestekâr dik kürdi ve nim hicaz perdeleriyle nikriz makamını işleyerek 2. satırda şehnaz, acem, dik hicaz ve hicaz perdeleriyle sabâ makamına ve nim zirgüle ve dik acemaşirân perdelerini de kullanarak hüseyiniaşirânda

dügâh makamını göstermiştir. Son bölümde tekrar çargâhlı bir geçiş kullanarak teslime dönülmüştür.

3. Gülbûse Makamı ve Peşrevinin Tahlili

Bestecinin son terkîbi olan bu makam, yerinde Muhayyer makamı ezgileriyle başlayan, gerekli geçkiler yaparak (ör. muhayyer sünbüle, sabâ, dügâh vd.) şevkefzâ makamının ezgileri ile karar veren "mürekkeb" bir makamdır. Birbirlerine uzak sayılabilecek bu iki makamın birlikte kullanılması, kontrast bir estetik yapı hissettirir. Makamın kullandığı diziler aşağıda gösterilmiştir. Makam, muhayyer makâmı ile seyre başlar. Muhayyer sünbüle, sabâ zenzeme, acem aşiran gibi makamlarla geçki yapılarak şevkefzâ ile karar verir. Meyan geçkileri için Sabâ, Dügâh, Bestenigâr gibi makamların seçildiği görülebilmektedir. III. Selim'in Muhayyer-Sünbüle makamındaki "Dem o demlerdi ki" ve "Ey goncai nazik tenim" eserleri ve Şevkefaza makamında İsmail Dede Efendi'nin "Ermesün el o şehin şevketi valalarına" adlı eseri Gülbuse makamının yapısal özellikleri için incelenebilir.

Makamda kullanılan diziler aşağıda gösterilmiştir;

Muhayyer Dizisi (ilk makam)



Muhayyer Sünbüle Dizisi



Kürdi (zenzeme) Dizisi

Acem Dizisi



Acemaşiran Dizisi

Şevkefzâ Dizisi



Gülbûse makamında bestelenen eserler;

Tablo 3

Bestecinin üç yeni mürekkeb makamının üçüncüsü olarak 1988 yılında meydana

Bestekâr	Eser	Güfte Sâhibi	Usûl	Form
<u>Cinuçen Tanrıkorum</u>	-	-	<u>Devr-i Kebir</u>	Peşrev
Cinuçen Tanrıkorum	-	-	<u>Aksak Semai</u>	Saz Semâî
Cinuçen Tanrıkorum	Çıkar eflake derunum şereri döne döne	Baki	<u>Devr-i Kebir</u>	<u>Beste</u>
Cinuçen Tanrıkorum	Dildedir mihrin ko hak olsun yolunda canü ten	Nef'i	<u>Lenk Fahte</u>	<u>Beste</u>
Cinuçen Tanrıkorum	Feryadıma ol kameti şimşad yetişmez	Baki	<u>Yürük Semai</u>	<u>Yürük Semai</u>
Cinuçen Tanrıkorum	Gönül yetti ecel zevki ruhi dildar yetmez mi	Fuzûli	Aksak Semai	Ağır Semai

getirilmiştir.

Bu makamda bestekâr'ın dışında başka bir besteye rastlanılmamıştır.

Gülbûse Peşrev'in makam analizi;

GÜLBÛSE PEŞREVİ

Devrikebir Cinuçen Tanrıkorum

1. 

Peşrevin ilk hanesinde Tanrıkorum, muhayyer makamını geniş bir seyir ile göstererek başka bir çeşni veya geçkiye yer vermemiştir. Gerdaniye perdesiyle başlayan peşrevde bestekâr

tiz neva perdesini de kullanmış ve hane sonunda muhayyer makamının ikinci güçlüsü olan hüseyni perdesiyle teslime geçmiştir.



Teslim kısmında hüseyni perdesi ve çevresinde oluşan seyir, 2. satırda hicaz perdesinin kullanılmasıyla sabâ makamına geçmiş ve sonrasında segâh perdesinin yerine kürdi perdesi kullanılarak sabâ-zemzeme geçkisi kullanılmıştır. 3. satırda acemaşirân perdesine düşülerek zirgüle ve segâh perdelerinin kullanılmasıyla acemaşirânda nikriz bir geçki yapılmış ve acem perdesiyle 2. haneye geçilmiştir.



2. hanede acem çevresinde başlayan seyir nim hicaz ve dik kürdi perdesinin kullanılmasıyla hicaz makamına geçki yapılmış ve 3. satırda nim hisar perdesiyle de rasta düşülerek Neveser makamında bir geçki yapılmıştır. Sonrasında hisar ve çargâh perdeleri kullanılarak acemaşirân perdesine düşülmüş ve sonrasında tekrar hicaz makamı çeşnisiyle hüseyni perdesine geçilerek teslime geçilmiştir.



Muhayyer perdesi çevresinde muhayyer bir çeşniyle başlayan hane, 2. satırda şehnaz ve tiz buselik perdelerini kullanılarak şehnaz makamında bir geçki yaparak çargâh perdesine düşmüştür. 3. satırda ise buselik makamı seyri yapılarak son satırda eviç perdesiyle hüseyini perdesinde kalınmıştır.



Son hanede acemaşirân, çargâh ve hüseyini perdelirini kullandıktan sonra hicaz perdesiyle sabâ geçki yapılmıştır. Zirgüle perdesinde beraberinde kullanılması makamı Şevkefza makamına dönüştürmüş ve 3. satırda muhayyerli bir seyirle hüseyini perdesine dönülmüştür.

SONUÇ

Geleneksel Türk Müziğinin makam dağarcığına 3 yeni makam katarak müzik kültürümüze önemli katkıları olan Cinuçen Tanrıkorur, son döneme damga vuran önemli

bir bestekâr olmuştur. Tanrıkörur'un terkib ettiği "Gülbûse" "Şeddi Sabâ" ve "Zâvil Aşîrân" isimlerindeki makamlar birleşik makam özelliğinde olan ve bestekârın çeşitli formlarda eserler verdiği makamlar olmuştur.

Hüzzam ve sabâ makamlarını birleştirerek meydana getirdiği şeddisaba makamı, zâvil makamını İki perde daha aşağı indirerek tertip ettiği Zâvilaşiran makamı ve Muhayyer makamıyla şevkefzâ makamlarını birleştirerek yaptığı gülbûse makamı Tanrıkörur'un terkib ettiği üç yeni mürekkep makamın birleşimleridir. Ayrıca şeddisabâ makamı, Türk müziği makamları İçerisinde nişabur makamından sonra bûselik perdesinde karar veren ikinci makamdır.

Şeddisabâ peşrevde 1.hanenin 3. satırında gerdaniyede nikrizli bir çeşni ve sonrasında mahur perdesi kullanılarak buselik üzerinde sabâlı bir kalış gösterilmiştir. 1. Hanede hüzzam ve sabâ makamları birlikte kullanılarak şeddisabâ makamı gösterilmiştir. Teslimin 3. satırında hüzzamlı seyir sonrasında sabâ makamına geçilerek makamın karakteristik özelliği ortaya konmuştur. 2. hanede buselik perdesinde hüseyini makamını kullanmış olup sonrasında hicaz kalışlı bir çeşni gösterildikten sonra 3. Satırın ortasında hisar perdesini kullanarak Hüzzama ve sonrasında ise rast üzerinde nikrizli bir kalış yapılmıştır. Son hanede ise Tanrıkörur Besteniğâr makamını tercih etmiştir.

Zavil Aşîrân peşrev'in ilk hanesinde bestekâr hüseyini perdesiyle başlayarak mahur makamının güçlü perdesi gerdaniye kullanıldıktan sonra nikriz makamına geçilerek zavil makamı tamamlanmıştır. 2. hanede ise rast üzerinde çargâhlı bir kalış kullanılıp nikriz geçki işlenmiştir. 3. hanede sabâlı bir çeşni gösterilmiş ve sonrasında nim hicaz perdesinde kalarak seyir Besteniğâr makamına dönmüştür. Sonrasında sabâlı işleyiş hüseyini perdesindeki zirgüleli kalış ile düğâh makamına geçilmiştir. 3. Satırın sonunda ise çargâh üzerinde nikrizli kalış yapılmıştır. Eserin son hanesinde Nikriz makamını işleyerek 2. satırda sabâ makamına ve hüseyiniaşîrânda düğâh makamına geçilmiştir.

Peşrevin ilk hanesinde muhayyer makamı gösterilerek başka bir çeşni veya geçkiye yer vermemiştir. Teslimde hüseyini perdesi ve çevresinde oluşan seyir, 2. satırda hicaz perdesinin kullanılmasıyla sabâ makamına geçmiş ve sonrasında sabâ-zemzeme geçkisi kullanılmıştır. 3. satırda acemaşîrân perdesinde nikriz bir geçki yapılmıştır. 2. hanede hicaz makamına geçki yapılmış ve 3. satırda nim hisar perdesiyle de rast üzerinde Neveser makamında bir geçki yapılmıştır. Sonrasında hisar ve çargâh perdeleri kullanılarak acemaşîran perdesine düşülmüş ve sonrasında tekrar hicaz makamı çeşnisiyle hüseyini perdesine geçilerek teslime geçilmiştir. 3. Hanede muhayyer çeşnisiyle başlayan hane Şehnaz makamında bir geçki yaparak çargâh perdesine, 3. Satırda ise buselik makamı seyri yapılarak son satırda eviç perdesiyle hüseyini perdesinde kalınmıştır. 4. hanede acemaşîrân, çargâh ve hüseyini perdelirini kullandıktan sonra hicaz perdesiyle sabâ geçki yapılarak zirgüle perdesinin de kullanılmasıyla şevkefza makamına geçilmiştir.

Tanrıkörur'un terkib ettiği makamlar, Klasik Türk Müziğimizde var olan makamların özelliklerinden yola çıkılarak meydana getirilmiş olup hem çeşniler hem de geçkilerin kullanıldığı birleşik makam özelliğinde görülmektedir. Bu makamlar oluşturulurken transpoze edilmiş dizilerin makam terkibinde kullanıldığı ve zenginleştirilmiş bir ezgi anlayışıyla meydana getirildiği söylenebilir.

Sonuç olarak Cinuçen Tanrıkorur'un terkîb ettiği makamlar ile mûsikî'ye önemli bir katkı sunmuş ve bestelediği eserler ile bunu ortaya koymuştur. Terkîb ettiği makamlarda yüksek müzik zevki, bilgisi ve duygu zenginliği görülmektedir.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği'nde Türler Ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset Matbaası.
- Arel, H. S. (1968). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi, C.1*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Karadeniz, E. (1983). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Koç, F. (2010). Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve Nekâvetü'l-Edvâr İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri. AÜSBE. Basılmamış DT. Ankara.
- Kutluğ, Y. F. (2000.) *Türk Mûsikîsinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özbek, H. (2022). *Türk Müziği Form Bilgisi*. Ankara: İzge Yayıncılık.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Yahya Kaçar, G. (2002). *Ud Metodu*. Ankara: Yurt renkleri Yayınları.
- Yekta, R. (1986). *Türk Mûsikîsi*, Çev: Orhan Nasuhioğlu, İstanbul : Pan Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu. (1974) *Türkçe Sözlük*, Ankara.