



**CİNÜÇEN TANRIKORUR'UN
ŞEDDİSABÂ MAKAMINDAKİ
ESERLERİNİN MÜZİKAL UNSURLAR
YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ**

Mazhar AYDOĞMUŞ
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Safiye Yağcı
Haziran, 2022
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CİNUÇEN TANRIKORUR'UN
ŞEDDİSABÂ MAKAMINDAKİ ESERLERİNİN
MÜZİKAL UNSURLAR YÖNÜNDEN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Hazırlayan
Mazhar AYDOĞMUŞ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

AFYONKARAHİSAR 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Cinuçen Tanrıkorur’un Şeddisabâ Makamındaki Eserlerinin Müzikal Unsurlar Yönünden Değerlendirilmesi**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilen eserlerden oluştuğunu ve bunlara atıf yaparak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27/06/2022

İmza

Mazhar AYDOĞMUŞ

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Mazhar AYDOĞMUŞ
	Numarası	190651107
	Anasanat Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	<input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Cinuçen Tanrıkorur'un Şeddisabâ Makamındaki Eserlerinin Müzikal Unsurlar Yönünden Değerlendirilmesi	
Tez Savunma Sınav Tarihi	27.06.2022	
Tez Savunma Sınav Saati	15:00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

ÖZET

CİNUÇEN TANRIKORUR'UN ŞEDDISABÂ MAKAMINDAKİ ESERLERİNİN MÜZİKAL UNSURLAR YÖNÜNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Mazhar AYDOĞMUŞ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Haziran, 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

Türk Müziği bestekârları arasında yer alan Cinuçen Tanrıkörur, besteleriyle Türk Müziğinin geleceğe aktarımı için önemli çalışmalar ortaya koymuştur. Türk Müziğine büyük formulu eserleri de dâhil olmak üzere çok çeşitli formlarda eserler kazandıran bestekârın 505 eseri mevcuttur. Cinuçen Tanrıkörur, Klâsik Türk Müziği tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Araştırma konusu ile ilgili çeşitli yazılı ve görsel kaynaklar taranarak; besteleriyle Türk Müziğine katkı sağlayan Cinuçen Tanrıkörur'un hayatı, sanatçı kişiliği, bestekârlığı, terkîb ettiği makamlar, sözlü eserlerinin güfte sahiplerinin yaşamları gibi konular ele alınmıştır. Cinuçen Tanrıkörur tarafından bestelenen ve kendi terkîbi olan Şeddisabâ makamındaki eserlerin müzikal unsurlar açısından değerlendirilmesi bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırmaya konu olan eserler ele alınırken, eserlerin form yapısı, usûl yapısı ve makamsal yapısı değerlendirilmiştir. Araştırma, Cinuçen Tanrıkörur'un bestekâr, araştırmacı ve ud icrâcılığı yönünü ortaya koymak ve Türk Müziği'nde az kullanılan makamlar arasında yer alan Şeddisabâ makamını tanıtmak ve diğer bestekârlar tarafından kullanılmasını teşvik etmek, Türk Müziğinde az kullanılan makamlara dikkat çekmek açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Cinuçen Tanrıkörur, Şeddisabâ makamı.

ABSTRACT

EVALUATION OF CINUCEN TANRIKORUR'S WORKS IN SEDDISABA MAQAM IN TERMS OF MUSICAL ELEMENTS

Mazhar AYDOĞMUŞ

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC

June, 2022

Advisor: Assist. Prof. Dr. Safiye YAĞCI

Cinucen Tanrıkorur, who is among the Turkish Music composers, has put forward important compositions for the transfer of Turkish Music to the future with his compositions. The composer, who brought works in a wide variety of forms, including large-form works to Turkish Music, has 505 compositions. Cinucen Tanrıkorur has an important place in the history of Classical Turkish Music. By scanning various written and visual sources related to the research subject; the life of Cinucen Tanrıkorur, who contributed to Turkish Music with his compositions, his artist personality, his composition, the maqams which were composed by him, and the lives of the lyricists of his verbal compositions were discussed. The subject of this research is the evaluation of the compositions in Seddisaba mode, which is composed by Cinucen Tanrıkorur and which is his own composition, in terms of musical elements. While the works that are the subject of the research are handled, the form structure, rhythm structure and modal structure of the works are evaluated. The research is important in terms of revealing the composer, researcher and oud performer aspect of Cinucen Tanrıkorur, introducing the Seddisaba makam, which is among the less used makams in Turkish Music, encouraging its use by other composers, and drawing attention to the less-used makams in Turkish Music.

Keywords: Turkish music, Cinucen Tanrıkorur, Seddisaba mode.

ÖNSÖZ

Çalışmamda, kıymetli zamanını ve bilgi birikimini esirgmeden paylaşan danışman hocam Dr. Öğr. Sayın Safiye YAĞCI'ya, katkılarından dolayı hocam Öğr. Gör. Sayın Ömer BİLDİK'e, nota yazımı konusunda destek veren Ağabeyim Sayın Sinan DURU'ya, fikirleriyle yol gösteren hocam Öğr. Gör. Sayın Burak KAYNARCA'ya, değerli arkadaşım Sayın Hasan Hüseyin POYRAZ'a, sonsuz sabır ve desteklerinden dolayı aileme teşekkürlerimi sunarım.

Mazhar AYDOĞMUŞ
2022, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. TÜRK MÜZİĞİ.....	2
2. TÜRK MÜZİĞİNDE DÖNEMLER.....	3
2.1. ALİ UÇAN'A GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ.....	4
2.1.1. Hunlar Öncesi Dönemde Türk Müzik Kültürü.....	4
2.1.2. Orta Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü.....	4
2.1.3. Orta-Batı Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü.....	5
2.1.4. Ön Asya (ve Avrasya) Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü.....	6
2.1.5. Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri Döneminde Türk Müzik Kültürü...8	8
2.2. AHMET ŞAHİN AK'A GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ.....	8
2.2.1. Başlangıcından XVI. YY. Sonuna Kadar Türk Mûsikîsi.....	8
2.2.2. Klasik Öncesi (Preklâsik) Dönem.....	9
2.2.3. XVII. YY. Türk Mûsikîsi.....	9
2.2.4. XVIII. YY. Türk Mûsikîsi.....	10
2.2.5. XIX. YY. Türk Mûsikîsi.....	10
2.2.6. XX. YY. Türk Mûsikîsi.....	11
2.3. MEHMET TIRAŞÇI'YA GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ.....	11
2.3.1. İlmî Oluşum Öncesi Türklerde ve Araplarda Mûsikî.....	11
2.3.2. Urmevî Öncesinde Nazarî Oluşum Dönemi (IX - XIII YY.).....	11
2.3.3. Sistemci Okul ve İlim Erbâbı (XIII - XV. YY.).....	12
2.3.4. Anadolu Okulu ve İş Erbâbı Dönemi (XV – XIX. YY.).....	12
2.3.5. XX. Yüzyılda Mûsikî Nazariyatı Tadilat ve Yenilenme Dönemi.....	12
2.4. ERCÜMENT BERKER'E GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ.....	13
2.5. CİNUÇEN TANRIKORUR'A GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ.....	15
2.5.1. Türk Mûsikîsinin Gelişmesi.....	15
2.5.2. Türk Mûsikîsinin Yayılma ve Tesirleri.....	17
2.5.2.1. Hıristiyan Kültür Dairesi Ülkelerine Yönelik Tesirler.....	18
2.5.2.2. İslami Kültür Dairesi Ülkelerinde Osmanlı Mûsikîsi Tesirleri.....	18
2.5.3. Bozulma ve Çöküş.....	18
3. TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM.....	19
3.1. RAUF YEKTÂ BEY'E GÖRE MAKAM TANIMI.....	20
3.2. HÜSEYİN SAADETTİN AREL'E GÖRE MAKAM TANIMI.....	21
3.3. İSMAİL HAKKI ÖZKAN'A GÖRE MAKAM TANIMI.....	22
3.4. EKREM KARADENİZ'E GÖRE MAKAM TANIMI.....	22
3.5. CİNUÇEN TANRIKORUR'A GÖRE MAKAM TANIMI.....	23

4. CİNUÇEN TANRIKORUR'UN HAYATI.....	25
4.1. CİNUÇEN TANRIKORUR SANATÇI KİŞİLİĞİ.....	28
4.2. BESTECİLİĞİ.....	29
4.3. MAKAM ANLAYIŞI.....	32
4.4. FORM KULLANIMI.....	32
4.5. GÜFTE SEÇİMİ.....	33
5. CİNUÇEN TANRIKORUR'UN TERKİB ETTİĞİ MAKAMLAR.....	34
5.1. GÜLBÛSE MAKAMI.....	34
5.2. ŞEDDİSABÂ MAKAMI.....	35
5.3. ZAVİLAŞİRAN MAKAMI.....	36
6. ŞEDDİSABA MAKAMI.....	37
6.1. ŞEDDİSABÂ MAKAMINDA BESTELENEEN ESERLER.....	38
6.2. ŞEDDİSABÂ MAKAMINDAKİ ESERLERİN GÜFTEKÂRLARI.....	39
6.2.1. Sezâyî-i Gülşenî (1699-1738).....	39
6.2.2. Şeyh Selîmî Divane (ö.1170 / 1757).....	39
6.2.3. Şevki Sevgin (1893-1969).....	40
6.2.4. Neyzen Tefvik (1879-1953).....	40
6.2.5. Kemal Kaplancahı (1910-1986).....	41

İKİNCİ BÖLÜM

1. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR.....	42
1.1. MAKALELER.....	42
1.2. TEZLER.....	43
1.3. KİTAPLAR.....	44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	45
2. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI.....	45
3. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	45
4. VERİLERİNİN TOPLANMASI.....	46
5. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ.....	46
6. ALT PROBLEMLER.....	46
7. BULGULAR.....	47
7.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	47
7.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	50
7.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	52
7.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	57
7.5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	58
7.6. ALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	59
7.7. YEDİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	60
7.8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	60
7.9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	61
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	64
KAYNAKÇA.....	66
EKLER DİZİNİ.....	67

TABLÖLAR LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. Gülbûse Makamında Bestelenen Eserler	35
Tablo 2. Şeddisabâ Makamında Bestelenen Eserler	36
Tablo 3. Zâvılaşîran Makamında Bestelenen Eserler	37



ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Muhayyer Makamı Dizisi	35
Şekil 2. Muhayyerde Sünbüle Dizisi ve Kürdî Makamı Çeşnisi.....	35
Şekil 3. Acem ve Acemaşiran Makamı Dizisi	35
Şekil 4. Şevkefzâ Makamı Dizisi	35
Şekil 5. Zâvil Makamı Dizisi	36
Şekil 6. Zâvil Makamında Kullanılan Diziler	36
Şekil 7. Zâvil Makamında Kullanılan Diziler Devamı	36
Şekil 8. Hüseyinî’de Sabâ, Nîm Hicaz’da Bestenigâr Dizisi	37
Şekil 9. Hüzzam Makamı Dizisi	37
Şekil 10. Bûselik Üzerinde Sabâ Makamı Dizisi	38
Şekil 11. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Dizisi.....	38
Şekil 12. Nîm Zirgüle Üzerinde Bestenigâr Makamı Dizisi	38
Şekil 13. Nîm Zirgüle Üzerinde Evcârâ Makamı Dizisi	38
Şekil 14. Devrikebir Usûlü.....	50
Şekil 15. Çenber Usûlü.....	51
Şekil 16. Lenkfahte Usûlü	51
Şekil 17. Ağır Sengin Semâî Usûlü.....	51
Şekil 18. Aksak Usûlü	52
Şekil 19. Yürüksemâî Usûlü.....	52
Şekil 20. Aksaksemâî Usûlü.....	52
Şekil 21. Hüzzam Makamı Nağmeleri	53
Şekil 22. Gerdaniye Perdesinde Nikriz Makamı Çeşnisi	53
Şekil 23. Bûselik Üzerinde Sabâ Makamı Geçkisi	53
Şekil 24. Hüzzam Makamı Geçkisi	53
Şekil 25. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi	54
Şekil 26. Rast Üzerinde Şevkefzâ Makamı Geçkisi.....	54
Şekil 27. Bûselik Üzerinde Sabâ Makamı Geçkisi	54
Şekil 28. Nîm Zirgüle Üzerinde Evcârâ Makamı Geçkisi.....	55
Şekil 29. Bestenigâr Makamı Geçkisi	55
Şekil 30. Bûselik Üzerinde Sabâ Makamı Geçkisi	55
Şekil 31. Nîm Zirgüle Üzerinde Bestenigâr Makamı Geçkisi	55
Şekil 32. Bûselik Üzerinde Dügah Makamı Çeşnisi	56
Şekil 33. Bûselik Üzerinde Hicaz Makamı Çeşnisi	56
Şekil 34. Bestenigâr Makamı Geçkisi	56
Şekil 35. Bûselik Üzerinde Sabâ Makamı Geçkisi	56
Şekil 36. Hüzzam Makamı Geçkisi.....	57
Şekil 37. Bestenigâr Makamı Geçkisi	58
Şekil 38. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi	58
Şekil 39. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi	58
Şekil 40. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi	59
Şekil 41. Bûselik Üzerinde Hicaz Makamı Geçkisi	59

Şekil 42. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi	60
Şekil 43. Nîm Zirgüle Üzerinde Bestenigâr Makamı Geçkisi	61
Şekil 44. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi	61
Şekil 45. Hüzzam Makamı Geçkisi	62
Şekil 46. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi	62
Şekil 47. Hüseyinî Aşiran Üzerinde Bûselik Makamı Geçkisi	62
Şekil 48. Nîm Zirgüle Üzerinde Evcârâ Makamı Geçkisi.....	63
Şekil 49. Nîm Zirgüle Üzerinde Bestenigâr Makamı Geçkisi	63



GİRİŞ

Müzik, toplumun bütününe etkileyen, bireyler üzerindeki etkisiyle topluma yön veren bir sanat dalı olarak önem arz etmektedir. Müzik ilk toplumlardan itibaren, iletişim kurmak, ibadetlerini yerine getirmek, askeri anlamda psikolojik üstünlük kurmak, üzüntü ve sevinçlerini paylaşmak ve daha birçok alanda etkin olarak kullanıldığı görülmektedir. Müzik, Türk toplumunda önemli bir yere sahiptir. Türk müziği tarihi süreç içerisinde Orta Asya Türk devletlerinden bu yana, kültürel birikimini zenginleştirerek günümüz müzik anlayışının meydana geldiği ifade edilebilir. Geçmişten günümüze yaşanan kültürel değişim, müzik alanında değişim ve gelişimler yaşanmasına sebep olmuştur.

20. yüzyılın en önemli müzik insanlarından olan besteci, udi sanatkâr Cinuçen Tanrıkorur 505 bestesi ve müzik üzerine yaptığı çalışmalarla Türk müziğinin gelişimine katkı sağlamıştır. Bu çalışmada Türk müziği, tarih içerisindeki serüveni ele alınarak, Türk müziği adına belirli kavramlar, anlayışlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Türk müziği, Türk müziği tarihi ve dönemleri, Türk müziğinde makam tanımı ele alınmıştır. Dönem ve makam kavramları ele alınarak Cinuçen Tanrıkorur'un hayatı, sanatçı kişiliği, besteciliği, makam anlayışı, form kullanımı, güfte seçimi, terkîb ettiği makamlar incelenmiştir. Cinuçen Tanrıkorur'un terkîbi olan Şeddisabâ makamında bestelediği eserler ele alınarak, bu makamda bestelenen eserler, eserlerde kullanılan makam geçkileri, güfte seçimi, usûl kullanımı ele alınarak incelenmiş, Şeddisabâ makamının özellikleri ortaya konulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. TÜRK MÜZİĞİ

İnsanlık tarihi kadar eski olan müzik, insanların çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkmış, bu tarihi süreçteki değişime paralel olarak gelişmiş ve zenginleşmiştir. Müziğin tarihsel sürecini belirli bir kalıba sokup keskin hatlarla dönemsel olarak ayırmanın mümkün olmadığı düşünülmektedir. Farklı kaynaklarda Türk müziğinin tarihsel gelişimiyle ilgili bilgiler mevcuttur.

Kültür ve medeniyet tarihi içerisinde yer alan müzik tarihinin bir bütün halinde ele alınması ve araştırma yapılması gerekmektedir (Öztuna, 1987: 39). Türkler binlerce yıldır geniş bir coğrafyada hâkimiyet kurmuş, kendi kültürleriyle beraber yerleşik kültürlerle etkileşim içerisinde olmuştur.

Türk Musikisi'nin coğrafi azameti, araştırmacıyı korkulu bir tereddüde sevk eder. Bu, Türk ırkının 2500 yıl içinde yayıldığı sahanın azametiyle mütenasip bir coğrafyadır. Bugün Türk olmayan ülkelerde bile bu musikin kalıntıları ve te'sirleri, hiç olmazsa izleri vardır. Kaldı ki bugün bile Türk Yurdu, Kuzey Buz Denizi kıyılarından (Yakutistan) Tuna Yalıları'na (Dobruca ve Deliorman), Himalayalar'ın az kuzeyinden (Güney Türkistan) Volga boylarına (İtil-Ural) uzanır. Türkler'le meskûn bu ülkelerin musikileri vardır (Öztuna, 1987: 39).

Müzik insan hayatının tamamında yer almaktadır. Evreni anlama, yaşamı anlamlandırma çabaları buna dâhildir. Müzik Tarihi'nin ele alınışı bu sebeplerden de kaynaklı olarak farklı sınıflandırmalar yapılmasına sebep olmuştur. Ak, Mûsikî Tarihi adlı eserinde “Mûsikî Tarihi kültür tarihinin, kültür tarihi de medeniyet tarihinin birer branşıdır” (2002: 13) şeklinde ifade ederek; müzik tarihinin medeniyet tarihiyle birlikte ele alınacağını vurgulamaktadır.

Tarih boyunca yaşadıkları ortam ve etkileşim içerisinde oldukları kültür ve medeniyetler vasıtasıyla Türkler, çeşitli inanç sistemlerini benimsemişlerdir. Tarihsel süreçte inanç sistemlerindeki farklılıklar, kültürel bir zenginlik meydana getirmiştir. İslamiyet öncesi dönemde kamlık inancının kültürel etkisi büyüktür. Tanrılar ve ruhlar ile insanlar arasındaki iletişimin kam, baksı, şaman, oyun adı verilen din adamları tarafından sağlandığına inanılmaktadır (Vural, 2011: 75).

Türklerin yaşayışları içerisinde müzik gelişimi askeri ve dini olarak iki dalda gelişmiştir. Hunlardan X. yüzyılda Ahmet Yesevi'ye kadar Türkler müziği dini ibadetleri için kullanmışlar ve XIII. yüzyılda Mevlevî tarikatının ayinleriyle birlikte dini

mûsikî örnekleri günümüze kadar ulaşmıştır. Askerî müziği Türkler, savaş meydanlarında üstünlük kurmak için kullanmakta ve zurna, boru, zil, davul, kös, tuğ gibi sazlarla asker müzisyenler tarafından çalınmaktaydı (Tanrıkörur, 2014: 197-198).

Türk Müziği; Anadolu'ya gelen Türklerin yerleşik kültür ile etkileşim içerisinde olarak meydana gelen, kurulan devletlerin medeniyetini ve kültürünü ifade eden bir kavramdır. Türklerin farklı coğrafyalarda hakimiyet kurması Türk Müziğini zenginleştirmiş ve geliştirmiştir. Bu gelişimde en verimli dönem Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaşanmıştır (Çevikoğlu, 2017: 19).

Tanrıkörur; Uzakdoğu'dan Afrika kıtasına uzanan coğrafyada 25 asırlık tarihi ile Türk müziği, dünya tarihinde yaklaşık 600 yıllık bir yeri olan Osmanlı İmparatorluğu döneminde, sanat dahil pek çok alanda gelişiminin zirvesinde olduğu ifade edilmiştir (Tanrıkörur, 2016: 11).

Türk müzik tarihi Orta Asya'dan itibaren gelişim göstererek günümüz müzik kültürünün temelleri atılmıştır. Bu gelişim toplum kültür ilişkisi içerisinde değişim içerisinde olmuştur.

2. TÜRK MÜZİĞİNDE DÖNEMLER

Kültür ve medeniyet tarihinde, müzik tarihinin yeri önemlidir. Kültürel evrim süreci üç ana evreye ayrılır. Bu evreler; üretim öncesi (Paleolitik), üretim (Neolitik), yoğun üretim (Endüstri) evreleri olarak isimlendirilir. Türk müzik kültürünün üretim öncesi evresini değerlendirmek adına yeterli veri bulunmamaktadır. Bu açıdan Türk müzik kültürünü değerlendirmeye üretim evresinden başlamanın daha doğru olacağı düşünülmektedir (Uçan, 2000: 113-114).

Türk devletleri, kendinden sonra kurulan Türk devletlerine kültürel birikim ile birlikte müzik kültürünü de devretmiştir. Türk müzik kültürü dönemlerini birçok farklı alandan ele almak açıklayıcı olması açısından önemlidir. Kullanılan verinin genel ve nesnel olması Türk müzik kültürü evrelerinin açıklanmasında tutarlı olmasını sağlamaktadır (Uçan, 2000: 15-16).

Bu çalışmada Türk müziği dönemleri, Ali Uçan, Ahmet Şahin Ak, Ercüment Berker, Mehmet Tıraşçı, Cinuçen Tanrıkörur gibi araştırmacıların değerlendirmeleri ve sınıflandırma şekilleriyle aktarılmıştır. Araştırmacıların Türk Müziği tarihini ele alırken

Türklerin askeri, sosyal, kültürel değişimlerini göz önünde bulundurarak Türk Müziği tarihi konusunda çeşitli sınıflandırmalarda buldukları söylenebilir.

2.1. ALİ UÇAN'A GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ

Müzik tarihinin ait olduğu toplumun bütünüyle ele alınması gereken bir olgu olduğu düşünülmektedir. Kültür ve medeniyet unsurları içerisinde bir bütün halinde ele alınarak, ait olduğu toplumun müzik tarihinin ele alınması gerektiği görülmüştür. Bu düşünceden hareketle Uçan, Türk Müzik Kültürü'nü beş başlık altında değerlendirmiştir.

1. Hunlar Öncesi Dönemde Türk Müzik Kültürü
2. Orta Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü
3. Orta-Batı Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü
4. Ön Asya (Avrasya) Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü
5. Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri Döneminde Türk Müzik Kültürü

2.1.1. Hunlar Öncesi Dönemde Türk Müzik Kültürü

Altaylılar Döneminde Türk Müzik Kültürü; Hunlar öncesi döneme ait tarihsel kaynak yetersizliği sebebiyle bu dönem hakkında detaylı bilgi yoktur. Eski Türklerde müzik; sanat dalı olarak var olmasından ziyade, toplumsal gelenek ve adetlerin içerisinde yer almıştır. Müzik, dini törenlerde, şaman olarak adlandırılan din adamlarının, dini tören, tapınma gibi toplumun genelini de kapsayan faaliyetlerde kullanılmıştır (Uçan, 2000: 18). Zamanla din dışı alanlarda da müziğin kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Türkler tarih öncesi dönemde ilk yurtlarından çeşitli sebeplerle (kuralık, verimli otlak arayışı, komşu obalarla savaş vs.) göç etmiş ve kendi kültürleriyle yerleşik kültür arasında etkileşim sağlamışlardır. Böylelikle Türk Müzik Kültürü dar bir sahadan geniş alanlara yayılmış ve kendi yapısını da koruyup geliştirerek etkileşim sahasını genişletmiştir. (Uçan, 2000: 20).

2.1.2. Orta Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü

Hunlar Döneminde Türk Müzik Kültürü; Hun toplumunda müzik, resmi, dini, askeri ve halkın yaşayışının içerisinde önemli bir yere sahiptir. Vurmalı çalgı olarak Davul, devletin egemenlik ve gücünün simgesi olmasının yanında, şamanların dini

törenlerde de kullandığı bir çalgı haline gelmiştir. Tuğ takımları da kurularak müzik aynı zamanda bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Davul eşliğinde sagu adı verilen ağıtlar söylenmekteydi. Hun toplumunun kendilerine özgü müzik kültürleri, egemenlik sahalarındaki hâkimiyet ve kültürel birlik sayesinde zamanla yayılma göstererek güçlenmiştir. Bu döneme ait müzik alanındaki örnekler günümüze ulaşmamıştır (Uçan, 2000: 22). Hunlar döneminde müzik önemli bir yere sahip olduğu, dini ve askeri alanda kullanılan müziğin, toplum üzerindeki etkiyi arttırmak amaçlı kullanıldığı düşünülmektedir.

Göktürkler Döneminde Türk Müzik Kültürü; Göktürklerdeki müzik yaşamı Hunlardan sonra gelişerek devam etmiş ve zenginleşmiştir. Teknik açıdan Hun toplumuyla benzerlikler barındıran müzik kültürü bu dönemde de kendine has özellikleri barındırmaktadır. Resmi çalgıları Orhun yazıtlarında da Köbürge olarak adı geçen bir tür davul çalgısıdır. Bu dönemde sivil yaşamda da iki telli kopuz kullanıldığı bilinmektedir (Uçan, 2000: 27).

Uygurlar Döneminde Türk Müzik Kültürü; Göktürkler dönemindeki müzik anlayışından daha gelişmiş bir kültür görülmektedir. Müzik, resmi, dini törenler, bayram ve şenliklerde önemini korumuş, gündelik hayatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Uygurların yerleşik yaşama geçmesiyle müzik kültüründeki değişimler de kendisini göstermiştir. Farklı dinlere inanışın artmasıyla oluşan çeşitlilik müzik kültürüne yansımıştır (Uçan, 2000: 30). Dolayısıyla bu dönemde farklı dinlerin ortaya çıkmasıyla toplum içinde farklı müzik kültürlerinin ortaya çıktığı söylenebilir.

Orta Asya Türk Devletleri Dönemi'nde, Türk devletleri müzik toplumsal yapının bir parçası olduğu, dini ve askeri alanlarda müzikten faydalandığı, Türk toplumunun bir parçası haline geldiği düşünülmektedir.

2.1.3. Orta-Batı Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü

Karahanlılar Döneminde Türk Müzik Kültürü; Karahanlılar, kendisinden önce kurulan Türk devletlerinin kültürel mirasını devralarak, yerleşik yaşam ve devletleşme organizasyonlarının iyileşmesiyle beraber, İslâm dininin resmi din olarak kabul edilmesiyle, İslâm kültürünün etkisi yaşayışlarıyla beraber müzikleri kültürlerinde yerini almıştır. Bu dönemde Türk dini müziği İslâmi bir nitelik kazanmaya başlayarak tekke müziği örnekleri görülmeye başlanmıştır. Bazı kaynaklarda ozanların meslek

grupları sınıflandırmasında yer aldığı ve ozanların bir meslek haline geldiği belirtilmektedir (Uçan, 2000: 33-34).

Gazneliler Döneminde Türk Müzik Kültürü; Gazneliler döneminde resmi dinin İslamiyet olarak kabul edilmesinin etkisiyle dini Türk müziği Gaznelilerin toplum yaşamında da etkisini göstermiştir. İslamiyetle birlikte Farsça ve Arapça dilinin kullanılması müzik yaşamında da farklı yapılanmaların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Farklı dillere ait nazım türleri kullanılmaya başlanarak Gazne kenti güçlü siyasi yapı sayesinde kültür, sanat ve müzik merkezi haline gelmiştir (Uçan, 2000: 37-38). Gazneliler döneminde de dini anlayışın müzik kültürüne yansıdığı söylenebilir.

Büyük Selçuklular Döneminde Türk Müzik Kültürü; Türk tarihinin köklerinden beslenen Türk müziği kültürü, Büyük Selçuklular Devletinden önceki devletlerdeki değişimiyle birlikte, Arap ve Fars kültürünün etkisiyle kültürel bir değişim yaşamıştır. Devletin etnik kültür yapısındaki farklılık zenginlik Türk müziğini zenginleşmesini sağlamıştır. Saray, konak, medrese, cami, tekke, ordu ve halk arasındaki müzik anlayışında çeşitlilik görülmüştür. Sultanlar saraylarında ünlü müzikçilere yer açmış, yeni anlayışları destekleyerek müzik kültürünün gelişip zenginleşmesine destek olmuştur (Uçan, 2000: 40).

Orta-Batı Asya Türk Devletleri döneminde, kendinden önce kurulan Türk devletlerinden devralınan müzik kültürü, Gazneliler döneminde İslamiyet'in resmi din olarak kabul edilmesiyle dini müzik alanında Farsça ve Arapça dillerinin etkisini artırdığı söylenebilir. Büyük Selçuklular döneminde bu etki zenginleşerek geliştiği düşünülmektedir.

2.1.4. Ön Asya (ve Avrasya) Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü

Türkiye Selçukluları Döneminde Türk Müzik Kültürü; Selçuklu Türkiye'sinde toplumsal, kültürel rolünü diğer Türk devletlerinde olduğu gibi önemini korumuştur. Selçuklu siyasi merkezlerinde siyasi gücüne oranlı olarak müzik takımları kurulmuştur. Bu resmi-askeri müzik topluluklarına tabihane, bu toplulukların dinletilerine nevbet adı verilmiştir. Savaş meydanlarında da sultanların yanında yerini almıştır. Bu toplulukların dışında saraylarda fasıl grupları bulunmaktadır. Tabihanelerde askeri müzik, fasıl topluluklarında da daha çok sivil müzik yapılmıştır. Selçuklu Türkiye'sinde dini müzik merkezleri cami ve tekkeler olmuştur. Camiler ve tekkeler aynı zamanda eğitimin verildiği ve hafızların yetiştirildiği dini merkezler olmuşlardır. Sivil hayatta müzik

önemini korumuş, han, kervansaray, dinleti toplantı merkezlerinde de müzik yer almıştır. Selçuklular döneminde müzikten sadece resmi ve askeri olarak değil, darüşşifalarda da bazı hastalıkların tedavi edilmesi amacıyla faydalanılmıştır (Uçan, 2000: 42).

Osmanlılar Döneminde Türk Müzik Kültürü; Osmanlılar döneminde Türk müzik kültürü İlk evre (1299-1520), Orta evre (1520-1826), Son evre (1826-1920/1922) olarak üç evrede incelenebilir. İlk evre döneminde kültürel miras zenginleşmiş ve gelişmiştir. Osmanlı padişahlarının müziğe olan ilgisi, müziği desteklenmesi değişim ve gelişimi hızlandırmıştır. Osmanlı Devletine başkentlik eden büyük şehirler birer müzik merkezi haline gelmiştir. Selçuklular'da kurulan tabilhâneler geliştirilip büyütülerek mehterhâneler kurulmuş, dönemin askeri müzik eğitim merkezi haline gelmiştir. Osmanlı dönemindeki mehterhâneler Enderun mektebinin içerisinde yer alarak müzik eğitimi için önemini korumuştur. Bu dönemde kuram çalışmaları başlamış, Farabi (ö. 950) ve Safiyüddin Abdülmümin Urmevî (ö.1294) gibi kuramcılar çalışmalarıyla, 15. Yüzyılda Maragâlı Abdülkâdir (ö.1435) ve Ahmetoğlu Şükrullah (ö.1464?) gibi bilginler de yazdığı kitaplarla döneme etki etmişlerdir. Osmanlı Devletinin geniş bir coğrafyada etki göstermesi, müzik kültürünün gelişip zenginleşmesine katkı sağlamıştır (Uçan, 2000: 46-47).

Orta evrede padişahlardan şeyhülislamlara kadar paşalar, din adamları müzikle yakından ilgilenmiş ve sanatçıları himaye altına almışlardır. Şeyhülislam Esad Efendi döneminin müzikçilerini tanıtan ve eserlerinden örnekler verilen bir tezkire (Atrabü'l-âsâr) hazırlayarak ilk biyografik çalışmayı ortaya koyduğu bilinmektedir. Dini müzik alanında Mevlevihâneler birer eğitim kurumu niteliği kazanmıştır. Geleneksel Türk Sanat Müziği, icra alanında yüksek düzeylere ulaşarak Kâr, Beste, Mevlevi Ayîni gibi büyük formlu eserlerin kullanımı artmıştır. Mevlevihânelerde önemli müzisyenler yetişmiş ve Geleneksel Türk Sanat Müziğinin önemli örnekleri bu dönemde ortaya konulmuştur. Ayrıca 17. yüzyılda Kantemiroğlu (ö.1723), 18. Yüzyılda Abdülbaki Nasır Dede (ö.1821) ve Kemani Hızır Ağa'nın yazdığı kitaplar kuram çalışmalarının devamı niteliğinde olarak görülmektedir (Uçan, 2000: 47).

Son evre Osmanlı Devleti'nin Geleneksel Türk Müziğinin yanında, devletin yenileşme hareketlerinin sonucu olarak, II. Mahmut döneminde yeniçeri ocağıyla birlikte mehterhâneler de kapatılmıştır. Yeni ordu düzeniyle birlikte Avrupa örneğine uygun boru takımları kurularak bando takımı haline getirilmiştir. Mehterhânelerin

yerine Mızıkâ-i Hümayun kurularak bu kuruma Avrupa'dan eğitimciler getirtilmiş ve Türk müziğinin çok sesli örnekleri bu dönemde verilmiştir. Dini müziğin etkisinin 19. Yüzyıldan itibaren azaldığı görülmektedir (Uçan, 2000: 50-51).

Türk Cumhuriyeti Döneminde Türk Müzik Kültürü; Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla yenileşme-batılılaşma politikaları ile birlikte ulusal bütünlük oluşturma amacıyla yeni kurumlar oluşturulmuştur.

2.1.5. Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri Döneminde Türk Müzik Kültürü

1983 yılında KKTC ve 1990-91 yıllarında SSCB'nin dağılmasıyla Azerbaycan, Kazakistan, Özbekistan, Kırgızistan ve Türkmenistan Cumhuriyetleri kurulmuş. Türk müziği kültüründe yeni bir dönem başlamıştır. Geleneksel tek sesli müzik kültürüyle birlikte çağdaş çok sesli müzik çalışmalarında gelişim göstermişlerdir. Türkiye'de Ahmed Adnan Saygun, Türkistan'da Veli Muhatov, Azerbaycan'da Üzeyir Hacıbeyli gibi çağdaş besteciler Türk dünyası müzik kültürüne besteleriyle katkı sağlamışlardır (Uçan, 2000: 51).

Türk müziğini evrimsel bir olgu olarak ele alan Uçan, kapsam ve aşamalarıyla bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Türk müziğinin Orta Asya'daki ilk Türk devletlerinin birbirine devreden bir müzik mirası bıraktığı düşünülmektedir. Yerleşik kültürle ve çevreyle olan etkileşimiyle büyümüş ve zenginleştiği düşünülmektedir. Geleneksel Türk Müziği kültür birikiminin en sanatlı meyvesi Osmanlı İmparatorluğu döneminde ortaya çıktığı var sayılabilir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla yenilikçi, çağdaşlaşma faaliyetleri kapsamında çok sesli müzik örnekleri verilmeye başlandığı görülmektedir (Uçan, 2000: 51).

2.2. AHMET ŞAHİN AK'A GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ

Ahmet Şahin Ak Türk Musikisi Tarihi (2002) adlı kitabında, Türk müzik tarihini altı bölüm olarak ele almıştır. Ak, Türk tarihinin gelişimiyle birlikte Türk müziğini de değerlendirerek ele almıştır.

2.2.1. Başlangıcından XVI. YY. Sonuna Kadar Türk Mûsikîsi

Bu dönem, Türk müziğinin hazırlık ve oluşum dönemini oluşturmaktadır. Arkeolojik kalıntı ve belgelerde Türklerin müziğe olan ilgisi görülmektedir. Dini törenlerde müziğin kullanıldığı ve ilkel müzik aletlerinden faydalandığı bazı

kaynaklarda belirtilmektedir. İlk dönemde Türkler, müziği mistik coşkulu unsurlar taşımasından dolayı dini törenlerde kullanılmıştır. Şamanlar, müziği dini törende bulunanları etki altına almak amacıyla kullanmıştır (Ak, 2002: 35).

Tarihsel süreçte birbirine yakın coğrafyada kurulan Türk devletleri, bir önceki Türk devletinden edindiği kültürel mirası zenginleştirip geliştirerek devretmiştir. Bu dönemde Farabi, İbn-i Sina, Sultan Veled ve Safiyüddin Abdülmümin Urmevi gibi isimler yaşamış ve Türk müziğinin gelişim ve aktarımına katkı sağlamışlardır. Müzikoloji alanında ilk çalışmalar ve yazılı kaynakları ortaya koymuşlardır (Ak, 2002: 47).

2.2.2. Klasik Öncesi (Preklâsik) Dönem

Abdülkadir Merâgî (1353/1360- 1435) ile İtrî (1640-1712)'ye kadar uzanan dönemdir. Farabi birinci, İbn-i Sina ikinci üstad olarak sayıldıkları yerli ve yabancı kaynaklarda belirtilmiştir. Azerbaycan'ın Marâğa şehrinde doğmuş olan Marâgalı Abdülkadir, Üstad-ı Sâlis (üçüncü üstâd) olarak adlandırılan Türk bilgin ve musikişinas bu dönemde yaşamış ve yazılı eserlerle Türk müziğinin gelişimine katkı sağlamıştır. Döneminin önemli hükümdarları tarafından çalışmaları desteklenmiştir (Ak, 2002: 51).

Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan yaklaşık iki asır sonra hükümdar olan II. Murad Osmanlı Devleti'nde kültür sanat alanında birçok faaliyet göstermiş, bu dönemle birlikte hükümdarlarla birlikte devlet adamları da müzik çalışmalarlarıyla katkıda bulunmuş, müzikolojik eserler ortaya koymuşlardır. Hızır Bin Abdullah, Lâdikli Mehmet Çelebi, Gazi Giray Han, Şeyh Abdülâlî Efendi gibi isimler de bu dönemde yaşayan bestekârlar arasındadır (Ak, 2002: 57).

2.2.3. XVII. YY. Türk Mûsikîsi

Türk müziğinin gelişme asrıdır. Kantemiroğlu edvarı bu asrın en önemli eseri olarak gösterilebilir. Yazılan edvar ve ebced notası kullanılarak dönemin eserleri yazıya geçirilmiş, günümüze ulaşması sağlanmıştır. Enderûn'da eğitim gören Kantemiroğlu, Ebced notasını kullanarak, Kitâb-ı İlmi'l- Musikî alâ Vechi'l-Hurûfat adlı kitabında 315 peşrev, 40 sazsemâîsine yer vermiştir. (Ak, 2002: 61).

Bu dönemde yaşamış diğer önemli bilgini, Enderûn'da eğitim görerek Türk müziğini öğrenerek döneminin müzik örneklerini notaya alan Ali Ufki Bey'dir. Notaya aldığı eserleri Mecmûa-î Saz-ü Söz adlı kitapta yayınlamıştır (Ak, 2002: 64). Bu

dönemde yaşayan bazı musikişinaslar; Hafız Post, Hatip Zakiri Efendi, Benli Hasan Ağa, Köçek Derviş Mustafa Dede gibi isimlerdir.

2.2.4. XVIII. YY. Türk Mûsikîsi

XVII. yüzyıldaki büyük ilerleme, etkisini XVIII. yüzyılda da devam etmiştir. Büyük bestekârlar eserler vermeye devam etmiş ve İtrî ile klasik dönem zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde âşık mûsikîsi doğmuş, Türk Halk müziği ile iki türden özellikler barındıran bu müzik etkisini XIX. yüzyılda da sürdürmüştür (Ak, 2002: 71).

Bu dönemde Mevlevihâneler çeşitli sanatlarla beraber müzik üzerine çalışma yapılan merkezler haline geldiği düşünülmektedir. Abdurrahim Dede Efendi, Nay'î Osman Dede, Ali Nutki Dede gibi bilginlerin yaşadığı dönemdir. Osmanlı Devleti sanat, kültür alanında çalışmalarda bulunan bilginlerin çalışmalarını destekleyerek Türk müzik kültürünün gelişimine katkı sağladığı görülmektedir. Bu dönemde Enfi Hasan Ağa, Zaharya Efendi, Dilhayat Kalfa, Şeyhülislam Esat Efendi, Ebubekir Ağa, Tanburi Mustafa Çavuş, Tab'î Mustafa Efendi gibi isimler de çalışmalarlarıyla Türk müziğine katkı sağlamışlardır.

2.2.5. XIX. YY. Türk Mûsikîsi

Klasik çağın etkisi azalmış, birçok sanat dalında etkisini gösteren farklı anlayışlar ortaya çıkmıştır. Türk müziğinde romantik anlayış müzikte etkisini göstermiştir (Ak, 2002: 87).

XIX. yüzyıl hem Doğu, hem de Batı dünyası için çok önemli bir zaman dilimidir. "Klasik Çağ" kapanmış, yeni anlayış ve geleneklere göre yeni sanat akımları gelişmiş, edebiyat, resim, musiki, heykel gibi güzel sanat kollarında bambaşka karakterde eserler konmaya başlanmıştır. Türk kültür hayatına 30-40 yıl gecikerek gelen bu akım en belirgin şekilde Türk musikisinde etkisini göstermiş, derin yankılar uyandırmış, yüzyılın ortalarından itibaren musikî sanatımızda "Romantik Edebiyat" doğmuştur (Ak, 2002: 87).

Bu dönemde bestekârlar, Kâr, Beste, Semâî gibi formların yanında Şarkı formunu sıklıkla kullanmaya başlamışlardır. Sanat akımları dini müzik üzerinde de etkisini göstermiş Durak, Tevşih gibi büyük formların yerini ilahiler almaya başlamıştır. Sultan III. Selim devrin en önemli padişahı olarak döneme çok önemli katkıda bulunmuş ve ekol halini almıştır. Birçok eser bestelemiş makam terkîb etmiş ve Hammamî-zâde İsmail Dede, Basmacı Abdi Efendi, Suyolcuzade Salih Efendi, Delall-zâde İsmail Dede Efendi olmak üzere birçok sanatkârı Türk Müziğine kazandırmıştır (Ak, 2002: 89-90).

2.2.6. XX. YY. Türk Mûsikîsi

Şeyh Celaleddin Efendi, Hüseyin Fahrettin Dede, Şeyh Ataullah Efendi'nin başlattığı Türk müziği inceleme çalışmaları, Rauf Yekta Bey'in yayınlarıyla tanıtılmıştır. Bu çalışmalar Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi gibi isimlerle derinleşmiş, çağdaş ilmin ışığıyla Türk müziği nazariyatı çalışmaları sistemli bir hale gelmiştir (Ak, 2002: 124).

2.3. MEHMET TIRAŞCI'YA GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ

Mehmet Tıraşçı Türk Mûsikîsi Nazariyatı (2019) kitabında, Türk müziğinin nazari tarih ve gelişimini yansıtan bir çalışma ortaya koymuştur. Tıraşçı (2019), Türk müziğini ilk Türk devletleri tarihiyle beraber başladığını belirterek, İslamiyet ile birlikte yerleştiği coğrafyada çeşitli etkileşimlerle müzik kültürüne katkıda bulunduğunu aktarmıştır. Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihini beş başlık altında ele almış ve sınıflandırmıştır.

2.3.1. İlmî Oluşum Öncesi Türklerde ve Araplarda Mûsikî

Türk müziği, kökü Hunlar (M.Ö. III – M.S. 216) zamanına kadar uzanmaktadır. İlk dönemlerde insan sesi ön plandadır. Aynı dönemde çeşitli çalgı aletleri Türk müziğinde kullanılmıştır. Müzik insan veya hayvanlar üzerinde etkili olma, doğaüstü güçlerle iletişim kurmakta araç olarak kullanılmıştır (Tıraşçı, 2019: 37).

2.3.2. Urmevî Öncesinde Nazarî Oluşum Dönemi (IX - XIII YY.)

Bu dönemden önce de Türkler ve Araplar tarafından müzik üzerine çeşitli çalışmalar yapılmış fakat günümüze ulaşmamıştır. Urmevî öncesi nazarî oluşum dönemi olarak isimlendirilen bu dönemde elimize ulaşan ilk eser El-Kindî tarafından hazırlanan risalelerdir. Platon ve Pythagoras ekolünü, İslam mûsikî ekolünü sistemli hale getirmiştir. El-Kindî'nin ortaya koyduğu çalışmalarla mûsikîyi matematik, tıp, astroloji gibi ilimlerle ilişkilendirerek dönemin mûsikî anlayışını sistemleştirmiştir. El-Kindî'nin çalışmaları bu alanda günümüze ulaşan ilk eserlerdir (Tıraşçı, 2019: 49-50). Bu dönemde Fârâbi, İbn Sînâ, Mufaddal Bin Seleme ilim adamları mûsikî üzerine çalışmalar yapmışlardır.

2.3.3. Sistemci Okul ve İlim Erbabı (XIII - XV. YY.)

Bu dönemin en önemli özelliği edvarların hazırlanması ve makamların seyir ve perdelerine göre ifade edilmemesidir. Bu anlayış dönemin en önemli nazariyatçısı olan Safiyyüddin Urmevî'den önce kullanılmadığı ortaya konulmuş ve Safiyyüddin sistemci okulun kurucusu olarak kabul edilmiştir. Daire şemasıyla makamların ilişkilendirilerek anlatıldığı bu dönemde Lâdikli, Şirvânî, Kaşânî istisnaları dışında, musiki ve astroloji arasında olduğu var sayılan ilişkiye itibar edilmemektedir (Tıraşçı, 2019: 127).

Bu dönemin mûsikî anlayışında Fârâbî ve İbn Sînâ'nın etkili olduğunu ifade edebiliriz. Genel olarak mûsikînin matematiksel ifadesi konu edilir ve Kindî ile İhvân-ı Sâfâ'da görülen mûsikî ile astroloji arasındaki ilişkiye itibar edilmez. Tabii bunda Şirvânî, Kaşânî ve Lâdikli bir istisnadır. Ayrıntılara girmeseler ve sistemci okulun ana çizgilerine uymasalar da mûsikî düşüncesinde yer yer farklı konuları ele alırlar. Fakat devirleri yine bu okuldaki gibi edvar mantığı ile ele almaları onları bu okula dahil etmeyi gerekli kılar (Tıraşçı, 2019: 127).

Sistemci okulda seslerin oluşumu ve ortaya çıkan seslerin birbiriyle olan uyumu ele alınarak bu sesler sınıflandırılarak aralıklar belirlenir. Bu dönemde Safiyyüddin Urmevî, Abdülkadir Merağî, Ali Şah Bin Hacı Büke gibi isimler bulunmaktadır.

2.3.4. Anadolu Okulu ve İş Erbâbı Dönemi (XV – XIX. YY.)

XV. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüş özellikle Osmanlı topraklarındaki anlayışı ele alır. Bu dönemde kullanılan perdeler isimlendirilmiş, gezinme bölgesi, genişlemesi ve durakları anlatılarak makamlar anlatılmaya çalışılmıştır. Makamlar perde isimleriyle anlatılmaya çalışılmıştır. Müziğin insan üzerindeki etkisi, ne zaman, hangi makamın hangi hastalığı tedavi edeceği gibi konular araştırılmıştır. Anadolu Okulu ve İş Erbâbı döneminde Kindî ve İhvân-ı Sâfâ'da gördüğümüz anlayışla mûsikînin gök cisimleri, burçlar ve dört unsurla olan ilişkisi ele alınmıştır (Tıraşçı, 2019: 185). Hızır bin Abdullah, Ali Mustafa Kevserî, Abdülbâkî Nâsır Dede gibi isimler yer alır.

2.3.5. XX. Yüzyılda Mûsikî Nazariyatı Tadilat ve Yenilenme Dönemi

Müziğin sistemleştirilmesi çalışmaları devam etmiş ve XX. yüzyıl Mûsikî Nazariyatı Tadilat ve Yenilenme dönemi olarak adlandırılan bu dönemde birçok çalışma yapılmıştır. Sistemleşme çalışmalarında matematik, fizik gibi alanlardan faydalanılmıştır.

... sistemci okuldan sonra ilmî anlayışları terk edilmiş, perdeler ve makam seyirleri önem kazanarak tarife dayalı bir anlatım ortaya çıkmıştır. İlmî manada yeni

çalışmaların yapılmaması sebebiyle de zamanla ortaya çıkan perdeler, aralıklar ve makamları izah etmeye sistemci okulun nazarî anlayışı artık kifayet etmemeye başlamıştır. XX. yüzyılda icrayı sistemleştirmeye dayanan anlayış aslında sistemci okul ile Anadolu okulunu birleştiriyordu. Fakat bununla birlikte yeni perde, aralık ve makamları da izah edebilmek için farklı anlayışlar ortaya konuyordu. Bu anlayışlarda artık astronomi, astroloji ve tıp gibi ilmî disiplinlerle mûsikînin irtibatını ortaya koyan Pythagorasçı fikirler gündemden düşecek, ses sisteminde fizikten, perde hesaplamalarında ise matematikten faydalanılacaktı (Tıraşçı, 2019: 229).

İcranın sistemleştirildiği bu dönemde, ses sisteminde fizikten, perde hesaplarında matematikten faydalanılmıştır (Tıraşçı, 2019: 229). Raûf Yekta Bey, Abdülkadir Töre, Hüseyin Saadettin Arel gibi isimler yer almıştır.

2.4. ERCÜMENT BERKER'E GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ

Müzikolog, besteci Ercüment Berker, Türk müziği tarihini altı başlıkta toplamış ve sistematik bir disiplin içerisinde inceleyebilmek için dönemlere ayırarak ele almak gerektiğini belirtmiştir. Türk müziğine ait ilk yazılı belgeler XIII. yüzyıldan günümüze ulaşmıştır.

Hazırlık ve Oluşma Dönemi; başlangıcından Merâgalı Abdülkâdir'e (1360-1435) kadar devam eden dönemdir. Türk tarihine ait ilk yazılı bilgilere Çin kaynaklarında rastlanmaktadır. Bu bilgiler Türk müzik tarihi açısından önem arz etmektedir. Çin kaynaklarında yapılan incelemeler, Çin'de gelişmiş bir müzik nazari sisteminin olduğunu ortaya koymuştur. Bu belgelerde Orta Asya Türklerinin mûsikîye olan katkıları da ele alınmıştır. (Berker, 1985: 149-150).

Çin musikisini ilk defa esaslı şekilde inceleyip "Klâsik Çin Musikisi Tarihi" isimli eserini 1912'de kaleme alan ve 1921 de Lavignak Musiki Ansiklopedisinde yayınlanan Maurice Courant incelemelerine göre Milâttan hiç olmazsa on asır evvel, yani Fisagorcular'dan yüzlerce yıl önce Çin'de incelenmiş bir musiki nazariyatının gam tecrübeleri yapılmış bulunuyordu (Berker, 1985: 150).

Orta Asya Türklerinin Kaşgar, Buhara gibi kültür merkezlerindeki müzik kültürünün seviyesi, Çin kaynaklarında yer almıştır. Türk müziği tarihinin milattan önceki dönemleri hakkında bilgi edinilebileceği ifade edilmiştir. X. yüzyılda Türklerin İslamiyeti kabulünden sonraki dönemde çevre coğrafya ve kültürlerin etkisiyle değişip gelişerek bugünkü müzik kültürünün temelleri atıldığı anlaşılmaktadır (Kösemihal'den akt. Berker, 1985: 150). XIII. yüzyılda Türk devletlerinin gelişimi ve kültür hayatı Yunus Emre, Mevlânâ Celaleddin Rûmî gibi mutasavvıfların katkılarıyla gelişmiş ve zenginleşmiştir. (Berker, 1985: 151).

Klâsik Öncesi veya Preklâsik Dönem Merâgalı Abdülkâdir' den, İtrî'ye (1640-1712) kadar uzanan dönemdir. Bu Osmanlı devleti padişahlarının sanat, kültür alanında yapılan çalışmalarını desteklemeleriyle, dönemin müzikologları tarafından eserler yazılmıştır. Merâgalı Abdülkâdir, Hızır bin Abdullah, Bedr-i Dilşad nazari çalışmalar, edvarlar ortaya koymuşlardır (Berker, 1985: 152). XVII. yüzyılda Ali Ufkî Bey mecmuası, Kantemiroğlu edvarı gibi eserler ortaya konulmuştur.

Berker, İtrî'den, Dede Efendi'ye (1778-1846) kadar uzanan dönemi Klasik Dönem olarak değerlendirmiştir. Klasik dönemde, Batı dünyasındaki gelişmelere hızlanmış, Türk dünyasında geçmiş asırlardaki güçlü etkisini yitirmeye başlamıştır. Edebiyat şiir alanındaki gelişim ve değişimlerle birlikte, müzik alanında İtrî'nin besteleriyle zenginleşmiştir. Dönemin padişahları sanata ve sanatçıya olan destekleriyle bu dönemden birçok eser günümüze ulaşmıştır (1985: 157-158).

III. Selim Hamparsum'a ve Şeyh Abdülbâkî Nâsır Dede'ye iki ayrı sistemde nota icad ettirmiş ve bu kişiler, padişahınkilerle birlikte birçok eseri sistemlerinde notaya alarak bu eserlerin zamanımıza ulaşmasını sağlamıştır (Berker, 1985: 158).

Neoklâsik Dönem; Dede Efendi'den, Hacı Arif Bey'e (1831-1884) kadar uzanan dönemdir. III. Selim ekolünün temsilcisi bestekârlar tarafından klasik anlayışın dışında eserlerin ortaya çıktığı dönemdir. Klasik beste anlayışıyla büyük formlardaki eser besteleme anlayışı yerini küçük formlara bırakmaya başlamıştır. Bu dönemin en önemli bestekârlarından olan Dede Efendi, Mevlevî Ayîni'nden, Kâr, Köçekçe gibi farklı formlarda eserler bestelemiştir (Berker, 1985: 159).

Romantik Dönem; Hacı Arif Bey'den, Hüseyin Saadettin Arel'e (1880-1955) kadar uzanan dönemdir. Klasik formlar daha küçük formlara yerini bırakmış ve şarkı formu daha öne çıkmıştır. Rauf Yekta, Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi gibi müzikologlar tarafından Türk müziği için önemli çalışmalar ortaya konulmuştur (Berker, 1985: 160).

III. Selim zamanından beri üzerinde çalışılan şarkı formunun öne geçmesi, katı klâsik kuralların yerine halka yakınlığına, içtenliğe, duygu inceliğine ve yüceliğine önem verilmesi, ulusal ve geleneksel özelliklerin daha önemsenmesi olarak özetlenebilir (Berker, 1985: 160).

Reform Dönemi; Hüseyin Saadettin Arel ile başlayan ve devam eden dönemdir. Batılılaşma politikalarıyla toplumsal ve kültürel olarak başlatılan değişimlerin, düzenlenerek topyekün batılılaşma yerine çağdaşlaşma hedef alınan dönemdir (Berker, 1985: 161).

2.5. CİNUÇEN TANRIKORUR'A GÖRE TÜRK MÜZİĞİ DÖNEMLERİ

Udi, bestekâr Cınuçen Tanrıkörür'un Türk müzik tarihi üzerine de çalışmaları bulunmaktadır. Türk müzik tarihini, birçok yönden değerlendirilip incelenmesi gerektiğini vurgulamıştır. X. yüzyıldan elimize ulaşan yazılı kaynaklardan günümüzde yayınlanan eserler içinde Türk müzik tarihi üzerine yapılan çalışmaların yetersiz olduğunu belirtmiştir. Özellikle Osmanlı dönemindeki müzik alanındaki gelişmelerin incelenmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Türk mûsikîsi dini, askeri olarak iki kolda gelişim gösteren, saz mûsikîsinden çok ses mûsikîsi ağırlıklı, tabiî frekans aralıklarını kullanan ses sistemine sahiptir. Hazırlık (Farâbî-Merâgî arası), Ön-klasik (Merâgî- Hafız Post arası), Klasik (Hafız Post, İsmail Dede arası), Yenilikçi (İsmail Dede-Hacı Arif Bey arası), Romantik (Hacı Arif Bey-Tanburî Cemil Bey arası), Çağdaş (Saadettin Kaynak ve sonrası) dönemler olarak altı dönemde ele alınmıştır (Tanrıkörür, 2014: 199). Ancak Tanrıkörür Türk mûsikîsi tarihinin dönemleriyle birlikte siyasi, iktisadi, sosyal şartlarıyla ele alınarak ve diğer kültürde görülen sanat akımlarıyla sebep sonuç ilişkisi kurularak bir tarihsel değerlendirme ve sentezinin yapılmadığını belirtmiştir (Tanrıkörür, 2016: 34).

Eskilerin *ulûm-i riyâziyye* (matematik bilimleri)nin dört şubesinden biri saydıkları ve *ilm-i şerif* tavsifiyle yüceltikleri mûsikînin nazariyatı, ameliyatı, sazları ve saz yapımı, bestekârları, icracıları, hatta psikoloji ve kozmolojisi üzerine X. yüzyılın *Kitâbu'l-Eğâni*'sinden Y. Turan'ın 1988 tarihli *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*' ne kadar Arapça, Farsça ve Türkçe çok sayıda risale veya ansiklopedik eser yazılmıştır. Ancak, ne büyük yazıktır ki, muhteşem bir sanat olan Türk mûsikîsiyle onun da zirvesi olan Osmanlı mûsikîsinin müdevven bir tarihi şu ana kadar kaleme alınmış değildir (Tanrıkörür, 2016: 34).

Türk Edebiyatında olduğu gibi, Türk mûsikîsini İslâm'dan önce Türk mûsikîsi, İslâmî dönem Türk mûsikîsi olarak ikiye ayrılarak incelenebilir. Aynı şekilde Türk mûsikîsi Osmanlı öncesi ve Osmanlı dönemi olarak iki kısma bölünebilir. Osmanlı Devleti'nin ses, müzik kültürünü hazırlayan Osmanlı öncesi dönemdir. Osmanlı öncesi dönem, Türklerin Orta Asya'dan itibaren yaşayışlarını da ele alan büyük bir hazırlık dönemidir. (Tanrıkörür, 2016: 33-34). Cınuçen Tanrıkörür Osmanlı Türk mûsikîsinin tarihi akışını; Gelişmesi, Yayılma ve Tesirleri, Bozulma ve Çöküş olarak üç başlıkta toplamıştır.

2.5.1. Türk Mûsikîsinin Gelişmesi

Orta Asya Türklerinde büyücü, şair-çalgıcılar ordunun kahramanlıklarını öven kopuzcular aşıklar, diğer taraftan Farabî, Urmiyeli Safiyüddin, Şirazlı Kutbiddin ve

Merâgalı Abdülkâdir gibi sanatkârlar Osmanlı öncesi dönemde bu mûsikînin temelini oluşturmuşlardı (Tanrıkörur, 2016: 33-34).

Türk mûsikîsinin temelleri Orta Asya Türk toplulukları tarafından atılmış ve hâkimiyet sahalarındaki kültürlerle etkileşim içerisinde olarak gelişim sağladığı düşünülmektedir. Binlerce yıldır çok geniş coğrafyaya yayılmış olan Türk toplulukları, Osmanlı dönemine bir köprü olduğu ve bu dönemin temelini oluşturduğu görülmektedir.

Türk mûsikîsinin gelişimi, Türk devletlerinin oluşturduğu kültür merkezlerindeki çalışmalarla bağlantılıdır. Farabi'den İtrî'ye kadar geçen sürede, Balasagun, Fârab, Kaşgar, Gazne, Belh, Herat, Urmiye, Merâga, Bağdat, Konya, Bursa, Edirne ve İstanbul gibi şehirlerin kültür-sanat merkezi konumunda oldukları görülmüştür. Bu merkezlerin oluşumunda, sanat ile iç içe olan hükümdarların da katkısıyla sanat tarihindeki yerini almıştır. Çeşitli sanatlarla birlikte hükümdarların mûsikî alanındaki nazari ve ameli çalışmaları ödüllendirmesiyle de, sanatın gelişmesinde etkisi olmuştur (Tanrıkörur, 2016: 34).

Türklerin diğer sanat dallarıyla birlikte, mûsikî üzerine çalışmaları hâkimiyet kurduğu alanlarda oluşturdukları kültür merkezlerinde gelişim gösterdiği görülmektedir. Hükümdarların mûsikîye olan ilgileri bu gelişimi desteklediği düşünülmektedir.

Osmanlı devleti, II. Murad döneminde Enderun Mektebi'nde verilen derslere edebiyat ve mûsikî derslerini de dahil etmiştir. Döneminin mûsikîşinaslarını desteklemiştir. Hızır bin Abdullah II. Murad'ın teşvikiyle Osmanlıca ilk mûsikî kitabını yazmıştır. Türk mûsikîsi tarihinin ilk nazariyatçısı olan Safiyüddin tarafından yazılan Farsça Edvâr, Ahmetoğlu Şükrullah tarafından Türkçeye çevrilmiş ve II. Murad'a sunulmuştur. Bedr'i Dilşad tarafından yazılan Murad-nâme adlı eserde mûsikîye uzun bir yer verilmiş ve II. Murad dönemindeki mûsikî alanında yazılan eserlerden bir diğeri olmuştur. Bu dönemde ayrıca Merâgî, Makâsîdü'l-Elhan adlı eserini II. Murad'a sunmuştur. (Tanrıkörur, 2016: 35-36).

Osmanlı Türk Mûsikîsi'nin gelişimi dönemi II. Bayezid'in Edirne'de inşa ettirdiği külliye'nin Şifahanesi'nde türlü hastalıklar için, Türk geleneklerinde yer aldığı üzeri mûsikînin iyileştirici etkisinden faydalanılmıştır. Bu dönemde Lâdikli Mehmet Çelebi tarafından Zeyn'ül-Elhan adlı eser II. Bayezid'e sunulmuştur.

II. Bayezid, 1486'da Edirne'de yaptırdığı Külliye'sinin Şifâhane'sinde (bir tür üniversite hastanesi) sinir ve akıl hastalarının, hastalık tür ve derecelerine göre sünbül, şebboy, karanfil, yasemin ve fesleğen kokularıyla üveyik, keklük ve bildircin etlerinin yanı sıra, eski Türk âdetinin devamı olarak, 10 makamdan özel olarak bestelenen mûsikî parçalarıyla da tedavi edildiği bir medeniyetin hükümdarıdır (Tanrıkörur, 2016: 36).

Dönemin padişahı IV. Murad fetih edilen yerlerdeki sanatçıları İstanbul'a getirmiş ve İstanbul'un sanat merkezi haline gelmesine katkı sağlamıştır. IV. Murad – IV. Mehmed dönemleri mûsikî alanında çalışmaların devam ettiği, Hâfız Post, Taşcızâde Recep Çelebi, Ali Ufkî Bey gibi mûsikî bilginlerinin çalışmalarının yer aldığı dönemdir. Asıl adı Alberto Bobowsky olan Leh asıllı, Santurî Ali Ufkî'nin XV. yüzyıldan kendi dönemine kadar çeşitli formlardaki eserleri notaya aldığı Mecmua-i Sâz ü Söz adlı eseri dönemin önemli çalışmalarından birisidir. Enderun'da eğitim gören Dimitri Kantemir, hem Osmanlı tarihini Latince olarak kaleme alan bir tarihçi, hem de II. Ahmed'e ebced notasıyla yazdığı 350 saz eserinin bulunduğu edvarı yazarak dönemine ait eserlerin günümüze ulaşmasını sağlamıştır (Tanrıkörur, 2016: 38).

Osmanlı Mûsikîsi gelişimi içerisinde Mevlevîhaneler'in katkısı da bulunmaktadır. Galata Mevlevîhanesi postnişini Nâyî Osman dede Farsça nazariyat kitabı yazmıştır. Türk şiirinde, temsil ettiği dönemde çok önemli olan Nedim'in yeri ne ise, Türk mûsikîsi içinde Mustafa Çavuş bunun karşılığı olarak gösterilebilir. XIX. yüzyılda Hacı Ârif Bey şarkı formunun en önemli temsilcisidir (Tanrıkörur, 2016: 39).

2.5.2. Türk Mûsikîsinin Yayılma ve Tesirleri

Osmanlı devletinin yayılışıyla birlikte, fetih edilen yerlere Türk mûsikîsi de taşınmıştır. Askerî amaçlarla oluşturulan mehterler ve merasimlerdeki ihtişamlı etki, fetih edilen yerdeki halkın bu müziğe ilgisini arttırmıştır. İran, Hindistan, Balkanlar ve Arap coğrafyalarına bu şekilde yayılmıştır (Tanrıkörur, 2016: 39).

Osmanlılar mûsikîlerini fethettikleri ülkelere götürmüş ve bu ülke insanların, askerî (mehter) ihtişamından korktukları, ama merasim (nevbet) cazibesinden etkilendikleri mûsikîlerinin, bir süre sonra, herhangi bir zorlama söz konusu olmaksızın, o ülkelerin müzisyenlerince de – tabîî kendi dillerinde ve millî zevklerine göre az veya çok değişmiş olarak – çalınıp söylendiğini görmüşlerdir (Tanrıkörur, 2016: 39).

Bu başlık altında Osmanlı Devleti'nin fetih edilen yerlerdeki tesiri; Hristiyan kültür dairesi ülkelere yönelik tesirler, İslami kültür dairesi ülkelerinde Osmanlı mûsikîsi tesirleri başlıklarıyla iki ayrı dalda incelenmiştir.

2.5.2.1. Hıristiyan Kültür Dairesi Ülkelerine Yönelik Tesirler

Osmanlı mûsikîsi hakimiyet kurduğu yerlerde askeri ve sanat mûsikîsi alanında etki etmiştir. Davul, Zil, Çelik Üçgen gibi mehter âletleri senfoni orkestralarındaki yerini almış, yabancı opera, senfoni bestekârların Türk konulu eserler bestelemesiyle etkisini göstermiştir. Vurmalı sazlar dışında, kendi müziklerinin imkan verdiği ölçüde Türk mûsikîsi makamlarını da taklit etmişlerdir (Tanrıkörur, 2016: 40).

Haçlılar eliyle Batı'ya götürülen Türk Kopuz'u (Ud) Batı dillerinde – Arapça *al'-oud'* dan alınma olduğu için hep L ile başlayan – *Luth, Lute, Laute, Linto* vb. adlarla tanınmış ve en büyük besteciler, daha sonra yerini Gitara bırakacak olan bu saza XIII.- XVIII. yüzyıllar arasında geniş bir repertuar kazandırmışlardır. Macarlar Ud'u ilk adı olan Kopuz'dan bozulma *Kobza* adıyla tanımışlardır. Ortaçağ'da İtalyanlar Dede Korkut'un Kolca Kopuz'una *Colascione* adını vermişlerdir (Tanrıkörur, 2016: 40).

Osmanlı Devleti'nin fetih ettiği topraklara Türk mûsikînin özelliklerini taşıdığı gibi, buradan kendi mûsikîsine de çeşitli kazanımlar sağladığı ve etkileşim kurduğu düşünülmektedir.

2.5.2.2. İslami Kültür Dairesi Ülkelerinde Osmanlı Mûsikîsi Tesirleri

İran, müslüman olduktan sonra edebiyat, mûsikî kültürel alanlarda Arapların etkisinde kalmıştır. Türklerin de müslümanlaşmasıyla uzun süreler Türk mûsikîsi etkisine girmiştir. İran mûsikîsi, eski mûsikî anlayışı ve Türk mûsikîsinin karışımıdır. Hüseyin Baykara ve çevresinde bulunan sanatkârlar, İran-Türk mûsikîsi etkileşiminin temsilcisi olmuşlardır (Arel. Akt. Tanrıkörur, 2016: 41).

Arap edebiyatı etkisiyle önce Arap ve İran coğrafyasında Osmanlı Mûsikîsinin uzun dönemler etki ettiği bölgelerdir. Başlıca Arap kültür merkezleri olan, Kahîre, Şam, Beyrut, Tunus ve Cezâyir gibi şehirlerde Osmanlı Mûsikîsi icra edilmiş ve bu etki XX. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar etkisini sürdürmüştür (Tanrıkörur, 2016: 41).

2.5.3. Bozulma ve Çöküş

Osmanlı Devleti son döneminde, batılı anlamda opera tiyatro ve orkestraların itibarı artmasıyla, millî mûsikînin etkisi azalmıştır. Fasil icra anlayışından uzaklaşarak, solo icranın etkisini artırması, musiki eğitiminde yaşanan aksaklıklar bozulma ve çöküşün belli başlı sebepleridir (Tanrıkörur, 2016: 43).

XIX. yüzyıl, Osmanlı mûsikîsinin, ilk ikisi neo-klasik üslûbu, diğer ikisi (biri ses, biri sazda) devrimci üslûbu benimsemiş olan dört büyük romantîğin, kadîm medeniyetin enkazı altında bir kor gibi gülümsediği son dönemdir. Zekâî Dede ile

Tanbûrî Ali Efendi ve Hacı Ârif Bey'le Tanbûrî Cemil Bey. Edebî form akımlarla hemen paralel bir gelişme çizgisinde yürüyen Osmanlı mûsikîsi klasik anlamda doruğuna Hâfız Post İtrî, Zaharya, Osman Dede, Ebubekir ve Abdülhalim ağalar ve Tab'î ile çıkmış, bu bestekârlar da en güzel eserlerini Fuzûlî, Bâkî, Nâbî, Nefî, Nedîm, Nev'î, Fasîh, Fâzıl, Fıtnat ve Vâsîf gibi klasik dîvân şairlerinin gazelleri üzerinde vermişlerdir (Tanrıkorur, 2016: 43).

XIX. yüzyıldan itibaren değişen şartlarla büyük formlu eserlerin kullanımı azalmış uzun terennümler kullanılmamak için daha küçük formlarda besteler yapılmaya ihtiyaç duyulmuştur.

3.TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM

Seslerin bir arada belirli kurallarla uyum içinde bir araya gelmesiyle Türk müziğinin temelini oluşturan makam olgusunu oluşturmaktadır. Türk müziği tarihi içerisinde makamla ilgili birçok tanım ve açıklama yapılmıştır.

Türk müzik sistemiyle, Arap, Acem, Hint milletleri müzikleriyle benzerlikler taşımaktadır. Arap ve Türk kültürü için ortak olan başka bir kavram da makam kavramıdır. Makam etimolojik olarak Arapça kökenlidir. Kalkma, ayakta durma fiil kökünden türemiş olan makam kelimesi durulan yer anlamına gelmektedir (Tanrıkorur, 2016: 139). Ferit Develioğlu (2001); makamın kelime anlamını durulacak yer, durak olarak tanımlamıştır.

Türk müziğinden makamın tanımlarken; Seyir, Çeşni, Geçki gibi terimlerden faydalanılmıştır.

SEYİR: Makamı ifade eden diziyi kullanarak, seslerin bir arada kullanılması seyir olarak ifade edilmektedir. Her makamın kendine özgü seyiri bulunmaktadır (Kutluğ, 2000: 91).

ÇEŞNİ: Türk müziğinde makamları oluşturan seslerin zihnimizde meydana gelen duyum zevki ve melodik ifadeye çeşni adı verilmektedir (Kutluğ, 2000: 92).

GEÇKİ: Makam meydana getiren dizinin dışında, eser içerisinde başka bir makamın dizisi kullanılarak eserin makamı içerisinde başka bir makamın kullanılmasına geçki adı verilmektedir (Kutluğ, 2000: 93).

Türk müziğinde makam anlayışı hususunda müzikolog Rauf Yekta Bey'den başlayarak, Hüseyin Saadettin Arel, İsmail Hakkı Özkan, Ekrem Karadeniz ve günümüz makam anlayışının ortaya konulması açısından Cinuçen Tanrıkorur' un makam anlayışı ele alınmıştır.

3.1. RAUF YEKTÂ BEY'E GÖRE MAKAM TANIMI

Müzikolog, eğitimci Rauf Yektâ Bey, müzik tarihimizdeki birçok eseri inceleyerek müzikolojik çalışmalar ortaya koymuştur. Çalışmalarıyla Cumhuriyet dönemi müzikologları ve bestecilerine kaynaklık etmiştir. Rauf Yektâ Bey “ ...makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden musiki skalasının hususi bir şeklidir” diyerek makamı tanımlamıştır. Makamda bulunması gereken altı şartı da şöyle tanımlamıştır: Teşkil edici unsurlar; Türk musikisinin makamlarının her biri bir dörtlü veya beşlinin ilâvesiyle şekil bulmaktadır (Yektâ, 1987: 67).

Eski Yunanlılarda tetrakord ve pentakord bir veya iki sekizli ihtiva eden uzun devreler içerisinde yer aldıkları zaman mükemmel sistemler teşkil ediyorlardı. Keza Türklerde her ne kadar makamların çoğu tetrakorda muadil olan dörtlü aralığın üzerine çok defa esaslı surette kuruldukları gibi, pentakorda muadil olan beşli aralığın üzerine de kurulmuşlardır. Tatbikatta yalnız bu dörtlü ve beşli ile iktifa edilmemiş ve nağmeyi süslemek gayesi ile sekizliye, duruma göre bir beşli veya bir dörtlü ilave edilerek tamamlanmıştır. Bu suretle Türk musikisinin makamlarının her biri bir dörtlü veya beşlinin ilavesiyle şekil bulur (Yekta, 1986: 67).

Rauf Yektâ, makamların dörtlü ve beşlilerle kurulduğunu, ilave olarak istenirse bir dörtlü veya beşlinin eklenebileceğini ifade ettiği görülmektedir. Ayrıca herhangi bir dörtlü ile beşlinin birleşmesinden uyumlu bir sekizlinin ve bir makamın oluşacağı anlamının da çıkarılmaması gerektiğini belirtmiştir (1986: 67).

Makamı oluşturan şartlardan bir diğeri Ambitus kavramıdır. Makamın kuruluşunda kullanılan seslerin tamamını ifade eder (Yektâ, 1986: 67).

Ambitus kelimesi ile pestten tize kadar bir makamın kuruluşu içerisine giren seslerin tamamını ifade ediyoruz. Avrupa musikisinin iki makamının ambitusu ancak bir sekizlidir; fakat Türk musikisinde her ne kadar bazı makamların ambitusu bir sekizliyle tespit edilmişse de bu ambitusu geçen makamlar olduğu gibi buna bile vasil olmayan bazıları da vardır. Binnetice her makam için, bunu esaslı surette gerçekleştiren dörtlünün ve beşlinin yalnız şekilleri değil, fakat bu makamın ambitusunun mutad olarak ihtiva ettiği diğer sesleri de vermek mecburiyetindeyiz (Yektâ, 1986: 67).

Başlangıç; Güçlü bölümüyle benzerlikleri olan bu kısım, makama ait kaidelerin belirlenmesiyle oluşmuştur. “ ... Türk makamlarına has olan nağme itibariyle kuruluş, nazariyecilerimizi bu başlangıç meselesini tetkike ve bundan her bir makama ait kaideleri tespit eden bazı esaslar çıkarmaya mecbur kılmıştır” (Yektâ, 1986: 67).

Güçlü; bazı istisnalar dışında genel olarak Türk makamlarını güçlüsü karar perdesinin beşlisidir. Ancak bazı makamların güçlü perdesi karar perdesinin dörtlüsü

veya üçlüsü de olabilir (Yektâ, 1986: 67). Makamın ortaya çıkması, oluşması için gereken şartlardan diğeri karar perdesidir.

Türk musiki makamlarının her birinin tespit edilmiş olan karar perdesi vardır. Bir makamın ancak bir karar perdesi olabilir. Eğer eserin icrası sırasında nağme, karar perdesinin beşlisi, dörtlüsü veya üçlüsü arasında muvakkat (asma) kararlar yaparsa, tam karar perdesiyle sona ermelidir (Yektâ, 1986: 68).

Seyir ve Tam Karar; makamı oluşturan şartlardandır. Bu unsurlardan mahrum olan makam, ruhsuz, doğallıktan uzak, seslerin düzensiz bir yığıntı haline gelmesi demektir.

Türk makamlarının teşekkülünde seyir ve tam karar'ın çok önemli rolleri vardır. Bu çifte hayatî unsurdan mahrum olan makam, makam olmayacak, ruhsuz bir vücut, aralarında hiçbir bağlantı olmayan, ne bir düzen, ne birbirine tâbilik bulunan bir takım musiki hücrelerinin birbirleri üzerine yığılmaları olacaktır. Her makamın hüviyetini tanımayı mümkün kılan bu unsurlardır (Yektâ, 1986: 68).

Bu şartlar; seslerin birbirleriyle olan uyumunu sağlayarak makamların oluşmasını sağlayan özellikler olarak belirtilmiştir. Rauf Yektâ Bey, makamları öğrenmek için dizilerin tek başına yeterli olamayacağını belirtmiş, anlatılan her makam için üç zamanlı usûl kullanılarak parçalar bestelemiştir. Ayrıca geçmişten günümüze makam isimleri ve sayıları değişikliğe uğramıştır. Eski nazari eserler On iki makam, yirmi dört şube ve altı avaze ortaya koymuş ve zamanla bu sayılar değişiklik göstermiştir. Zamanla meydana gelen bu değişiklik mûsikî üstadlarının mûsikîye kattığı zenginlik olarak ifade etmiştir. (Yektâ, 1986: 68).

Türk musikisindeki makamların bunlardan ibaret olmadığını “Makamların yekûnu ise doksandan ziyadedir.” diyerek belirtmiştir. (Yektâ, 1986: 82).

3.2. HÜSEYİN SAADETTİN AREL'E GÖRE MAKAM TANIMI

İstanbul Belediye Konservatuarı'nda dersler veren Arel Türk mûsikîsi nazariyatı alanında kaynaklık edecek çalışmalar ve yayınlar ortaya koymuştur. Arel'in nazari anlayışı ve ortaya koyduğu nazari sistem yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Arel makamı “dizide ya da lâhinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete ‘makam’ denilir”, şeklinde tanımlamaktadır (Arel, 1993: 30). Diziler, dörtlü veya beşlilerle oluşturulan sekizliden meydana gelmiştir.

Bir dizinin güzel olup olmadığını kesin olarak tayin edecek kaide yoktur. Bu daha ziyade zevk işidir. Fakat güzellik hakkında az çok fikir veren bir miyar kullanılıyor ki, o da, dizinin sesleri arasında tam sekizli, tam beşli ve tam dörtlü nisbetlerinin sayısıdır. Bir dizide “niseb-i şerife” (yani iyi nisbetler) denilen bu nisbetler ne

kadar çok olursa, dizinin güzelliği o kadar artar. Bilâkis “niseb-i şerife” ne kadar az bulunursa dizinin güzelliği o kadar eksilir (Arel, 1993: 30).

Tanımıyla makamı oluşturan dizilerin içinde barındırdığı, ‘iyi nisbetler’ in sayısına göre bir değerlendirme yaptığı görülmektedir. Arel makamları; basit makam, mürekkep makam, şed makamlar olarak üç gruba ayırmıştır.

3.3. İSMAİL HAKKI ÖZKAN’A GÖRE MAKAM TANIMI

Türk mûsikîsi nazariyatı alanında çalışmaları olan İsmail Hakkı Özkan, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri ve Kudüm Velveleleri kitabını kaleme almıştır. Çalışmalarında konservatuvardaki nazariyat Hocası Şefik Gürmeriç’ in Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Ezgi gibi müzikologlardan faydalanılarak hazırlandığı, ders notlarından faydalanmıştır. Özkan makamı, “ Makam, bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir” (2014: 115), şeklinde de tanımlamış ve makamları seyir bakımından üçe ayırarak; inici, çıkıcı, ve inici-çıkıcı makamlar olarak üç şekilde sınıflandırdığı görülmüştür. Dizi makamın temelini oluşturur, ancak belli kurallar dahilinde nağme oluşturulmazsa makam meydana gelmez. Özkan; “dizi statik, makam aktiftir”, diyerek, dizilerin tek başına makamı meydana getiremeyeceğini ifade ettiği düşünülmektedir.

Dizinin bir dörtlü ile bir beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana geldiğini biliyoruz. Bir dizide en önemli perdeler durak, güçlü ve asma karar perdeleridir. İşte makam, bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir (Özkan, 2014: 94).

Makam üç gruptur, I. Basit makamlar, II. Şed (Göçürülmüş) makamlar, III. Mürekkep(Bileşik) makamlar (Özkan, 2014: 94).

3.4. EKREM KARADENİZ’E GÖRE MAKAM TANIMI

Hocası Abdülkâdir Töre ile yürüttüğü nazari çalışmalarını hocasını vefatından sonra devam ettirerek tamamlamış ve Türk Mûsikîsi Nazariye ve Esasları adıyla yayımlanmıştır. Türk mûsikîsine çalışmalarıyla katkı sunmuştur. Ekrem Karadeniz; “Türk Mûsikîsinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir” (2013: 64), sözleriyle makamı tanımlamıştır. Makamları basit ve birleşik makamlar olarak iki kısma ayırmıştır.

Makamların tanınması, diğerlerinden ayırt edilebilmesi için üç özellik vardır: 1. Giriş ve Karar, 2. Aralıklar, 3. Seyir ve Çeşni.

Giriş ve Karar, makamın oluşmasında önemlidir. Her makam kendine has oluşturulan sekiz sestene meydana gelir ve uygun olan perdeden başlar. Makamı meydana getirilen sekiz sestene uygun olanla başlayan hareket, bestekârın müzik zevkine göre değişmektedir. Bu perde kesin olarak belirtilemez. Ancak karar perdesi değişmez ve kesin olarak belirtilir. Aralık, makamı meydana getiren ses dizisindeki seslerin, birbirilerine olan uzaklıklarıdır. Her makamın kendine ait belirli aralıkları vardır. Bu aralıklar kulağa hoş gelen seslerden oluşturularak aralıkların korunmasıyla makamlar meydana getirilir (Karadeniz, 2013: 64).

Makamları oluşturan üçüncü husus Seyir ve Çeşni'dir. Bütün makamların kendilerine has seyir ve çeşni özellikleri bulunur. Bu özellikler makamı oluşturur. Aralık ve seyirleri birbirine benzeyen makamları birbirinden çeşnilerle ayırt edebiliriz.

Kırmızı gruba giren birçok renk vardır ki hepsi de kırmızı adı altında toplanabildiği halde, açıklık, koyuluk veya parlaklık bakımından aralarında az çok bir fark vardır. Bazen bu farklar hassas bir gözün ancak ayırt edebileceği kadar az da olabilir. Kokularda da böyledir: bünyeleri bakımından hepsi de aynı guruba ait çeşitli güller vardır ki kokuları birbirinden farklıdır. İşte mûsikîde de çeşni, renk ve koku demektir. Her makamın kendine mahsus kokusu ve rengi ortaya konulmazsa makam sakat doğmuş veya yerine başka bir makam meydana gelmiş olur (Karadeniz, 2013: 64).

Karadeniz kitabında makamın oluşumu üç özellikle tanımlanmaya çalışarak konuya ilişkin açıklama getirmiştir.

3.5. CİNÜÇEN TANRIKORUR'A GÖRE MAKAM TANIMI

Rauf Yektâ Bey, Hüseyin Saadettin Arel, İsmail Hakkı Özkan, Ekrem Karadeniz gibi müzikologlar nazari olarak Türk mûsikîsinin ses sistemini geniş çalışmalarla ortaya koymaya çalışmışlardır. Tanrıkörur da ortaya koyduğu eserlerle Türk mûsikîsi nazari sistemlerinden de faydalanarak katkı sunmuştur. Tanrıkörur makamı;" ...belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfi değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım(=seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünüdür" sözleriyle tanımlamıştır. Makamları seyir şekilleri bakımından üç grupta değerlendirmiş bunlar; çıkıcı seyir, orta bölge seyri, inici seyirdir (2016: 141).

Tanrıkörur, Türk Müziği'nde makamları iki gruba ayırır: Temel makamlar ve birleşik makamlar. Bizim de çalışmamızın parçası olan Şeddisabâ makamı birleşik makamlar arasında göstermektedir (2016: 146).

Makamları oluşturan dizilerin belirlenmiş ezgi dolaşım şekline seyir olarak tanımlandığı görülmüştür. Seyir, makam için önemlidir. Dizinin gelişi güzel bir dizi olmaktan kurtaran özelliştir. Aynı dizeye sahip, ayrı seyir özellikleri taşıyan makamlar bulunmaktadır (Tanrıkörur, 2016: 140). Makamların üç türlü seyir şeması vardır; Çıkıcı Seyir; pest perdelerinden başlayıp orta perdelerine doğru gelişen seyir türü (Rast, Uşşak, Hicaz, Büselik, Segâh gibi temel makamlar). Orta Bölge Seyri; orta bölge perdelerinden başlayıp peste veya tize doğru gelişen seyir türü (Bayatî, Karcığar, Hüseyinî, Uzzâl, Nihâvend, Hüzzam gibi basit makamlara özgüdür). İnci Seyir; dizinin tiz tarafındaki perdelerden başlayıp orta ve pest bölgelere inen seyir türü (Mâhur, Acemaşîran, Hicazkâr, Muhayyer, Evç gibi birleşik makamlarda görülür).

Bu şemayla seyir türlerini açıklayan Tanrıkörur, seyiri oluşturan beş unsuru; durak, tiz durak, güçlü, yeden, aslî perde ârizî perde maddeleriyle tanımlamıştır (2016: 141).

Durak: Seyrin bittiği perdeye verilen addır.

Tiz Durak: İnci makamlarının seyrinin başladığı, Durak perdesinin bir sekizli tizindeki sesi oluşturan perdeye verilen addır.

Güçlü: Seyir sırasında, makamı oluşturan ezgi cümlelerinin bir süre dinlendirildiği, soluk alma perdelerinin genel adıdır.

Yeden: Ezgiyi karar etmeden önce, durak perdesinin altındaki sesle, durak perdesini güçlendirmek için kullanılan perdeye verilen addır.

Aslî perde, Arızî perde: Aslî perde, makamın karakterini oluşturan olmazsa olmaz öz perdeye verilen addır. Arızî perde, seyrin melodik ihtiyaçlarına göre zaman zaman kullanılan perdeye verilen addır.

Dizilerin makamı oluşturmadaki yeri, seyir kavramıyla mümkün olacağı vurgulandığı görülmektedir. Makamın farklı tanımları içerisinde gruplandırmada da farklılıklar vardır. Tanrıkörur (2014) ve Karadeniz (2013) makamları iki grupta sınıflandırırken, Arel (1993) ve Özkan (2014) üç gruba ayırmış ve şed makam

kavramını kullandıkları görülmüştür. Genel olarak makam, diziyi oluşturan seslerin belirli nağmeler, ifadeler oluşturması olarak tanımlanabilir.

4. CİNUÇEN TANRIKORUR'UN HAYATI

Udi bestekâr Cinuçen Tanrıkörur, 1938 yılında İstanbul'un Fatih semtinde dünyaya gelmiştir. Annesi Adalet Hanım, Babası Zaferşan Bey'dir. Çocukluğu ailesinin iş hayatı sebebiyle İstanbul'un farklı semtlerinde geçmiştir (Tanrıkörur, 2014: 36).

Annesi Adalet Hanım, Kırım asıllı Sabri Bey'in ikinci çocuğudur. İnhisarlar İdaresi memuriyetinde bulunmuş, Mustafa Sunar'dan ud eğitimi almıştır. Babası Zaferşan Bey, Hacı Tahir Efendi'nin beş çocuğundan üçüncüsüdür. Bir edebiyat meraklısı ve birçok farklı meslekle meşgul olmuş, zanaatkâr ve çevresi tarafından "Hezâr-fen"(bin becerili) olarak tanımlanırdı (Sağbaş, 2019: 16).Aile hayatı içinde sanat ve edebiyatla iç içe bir çocukluk geçiren Tanrıkörur' un, müziğe olan kabiliyeti de erken yaşlarda fark edildiği görülmektedir.

10 yaşında, Çarşıkapı'da Güteryüz Radyo mağazasında hatıra plağı doldurtulmuş ve bu plakta " Sen de Leyla'dan mı öğrendin cefâkâr olmayı" ve " Ellere uzaktan bak, bana yakın gel" şarkılarını okumuştur (Sağbaş, 2019: 18). 14 yaşında ilk bestesi Ferahnâk makamında Sazsemâîsi bestelemiş, bestecilik çalışmalarına başlamıştır.

Tanrıkörur Lise öğrenimini İtalyan Lisesi'nde, Ali Nüzhet Göksel, Halid Fahri Ozansoy' dan Türk Edebiyatı ve döneminin önemli hocalarından dersler görmüş, dil ve kültür anlayışının gelişmesine katkı sağlamıştır (Tanrıkörur, 2014: 54).

Eğitim hayatı içinde edebiyatla da ilgilenen Tanrıkörur; Lise son sınıfta Zaferşan Bey'in arkadaşı olan Aziz Nesin'in ısrarı üzerine " Fil Hamdi" adlı eserini İtalyanca' ya çevirmiş ve bu hikâye kitabı dünya çapında ödül kazanmıştır (Tanrıkörur, 2014: 63).

Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü mezunu olan Tanrıkörur, Akademi eğitimi boyunca müzikten kopmamış ve dönemin belli başlı cemiyet ve özel toplantılarına katılmıştır. Bunların arasında İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Derneği, Üsküdar Mûsikî Cemiyeti gibi cemiyetler de vardır. Ses ve saz icracısı olarak, bu toplantılara katılmıştır (Tanrıkörur, 2014: 76-77).

Akademiden 1965 yılında mezun olan Cinuçen Tanrıkörur, İmar ve İskân Bakanlığı Marmara Bölge Planlama Müdürlüğü'nde mimar olarak göreve başlamış,

1966 yılında Ankara Radyosu'nun sınavını 'yetişmiş sanatçı' olarak kazanmış ve memuriyetine Ankara'da Mesken Genel Müdürlüğü'nde devam etmiştir (Tanrıkorur, 2014: 143-144).

Teknik Ressam Ülkü Kurucuyla 1967 yılında evlenmiş, aynı sene Ankara'ya yerleşmiştir. Ülkü Kurucu ile evliliği 1979 yılına kadar devam etmiştir. Ankara'da İtalyanca ve Fransızcadan Devlet yabancı dil sınavını verdi. 1973 yılında Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği Şube Müdürlüğüne, 1977 yılında TRT Müzik Dairesi Çoğaltma Yayın ve Arşiv Müdürlüğü'ne getirildi. Bu kurumda çeşitli görevler üstlenen Tanrıkorur, 1982 yılında istifa ederek kurumdan ayrılmıştır (Sağbaş, 2019: 19-20).

Sanatçı kişiliğiyle beraber Türk Müziği eğitimi üzerine çalışmalarda bulunan Cinuçen Tanrıkorur, kıymetli çalışmalarıyla derin izler bırakmıştır. TRT kurumundaki görevinden istifasından sonra 1984 yılında Selçuk Üniversitesi Rektörlüğü'nün davetiyle Eğitim Fakültesi'ne bağlı Müzik Eğitim Bölümü kurmuştur. Bölümde %50 Batı müziği %50 Türk müziği müfredatını uygulamaya koymuştur (Sağbaş, 2019: 20).

Türk müziğine, birçok öğrenci yetiştirerek müzik eğitimi üzerinde katkısı olmuştur. Hocalık görevinin hayatının her döneminde ilgiyle yaptığını ifade etmektedir (Tanrıkorur, 2014: 156). Sadece yurtiçinde değil yurtdışına özel davetler ve programlarla eğitim çalışmalarında bulunmuştur.

TRT Ankara Radyosu'ndaki görevi devam ederken, 1971 yılında Irak Devleti'nin daveti üzerine, Irak Milli Ses Akademisi teknik müdürlüğü görevi için Irak'a gitmiş ve çalışmalarını 2 yıla yakın orada sürdürmüştür (Tanrıkorur, 2014: 172).

Tanrıkorur' un Ud Metodu, TRT Kültür-Sanat-Bilim Ödülleri yarışmasında dalındaki büyük ödüle layık görülmüş. Bu yarışmadaki jüride Ruşen Kam, Ferit Alnar, Kemal İlerici, Ercüment Berker, Selâmi Bertuğ bulunmaktaydı (Tanrıkorur, 2014: 173).

1973 yılında Tanrıkorur, Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği Şubesi'ne Müdür olarak tayin edilmiş. Aynı sene Denizli-Pamukkale Belediyesi'nin düzenlediği 'Altın Horoz Güfte ve Beste Yarışması'nda, güftesi Güngör Fahri Tüzün'e ait olan Hüzzam /Aksak şarkısı birincilik ödülüne layık görülmüştür. Dönemin önemli müzik insanlarının bulunduğu yarışmada jüride, İsmail Baha Sürelsan, Alâeddin Yavaşca, Ercüment Berker ve Kenan Akyüz bulunuyordu (Tanrıkorur, 2014: 186-187).

1977 yılında, Konya Turizm Derneği'nin Şarkı ve Saz Eserleri Yarışması'na 14 şarkısıyla katılan Tanrıkorur, Şevki Bey Ödülü'ne layık görülmüştür (Tanrıkorur, 2014: 230).

Sanat hayatına birçok ödül ve başarılı çalışma sığdıran Tanrıkorur, sağlık sıkıntıları ile de mücadele etmiş, irsî böbrek rahatsızlığı sebebiyle 1989 yılında böbrek nakil ameliyatı için ABD'ye gönderilmiştir. 1991 yılında Türkiye'ye sağlıklı bir şekilde dönmüş ve Kültür Bakanlığı'nda solist sanatçı görevine devam etmiştir.

Erken yaşlarda, ailesinin müzikle olan ilgisinin katkısıyla, iyi bir solfej bilgisine erişmiştir. Herhangi bir enstrüman çalmadığı halde 14 yaşında Ferahnâk makamında Sazsemâisi bestelemiştir. İlk eseri olmasına rağmen teknik ve didaktik anlamdaki başarısı daha o dönemde sanat erbabının dikkatini çekmeyi başarmıştır (Sağbaşı, 2019: 22).

Cinuçen Tanrıkorur'un döneminin birçok sanatkârı ve katıldığı derneklerden istifade etmiş ve kendini yetiştirmiştir. Ses ve üslûb olarak Y. Âsım Arsoy, taksim üslûbunu Sâdi Işılay, ritim ve akort konusunda Akagündüz Kutbay'dan yararlanmıştır. Ayrıca Emin Ongan, Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar gibi usta isimlerden faydalanmış, son yıllarda bestelediği fantezilerinde Dr. Selâhattin İçli'nin kompozisyon anlayışından etkilendiğini belirtmiştir (Sağbaşı, 2019: 24).

Tanrıkorur'un müzik üzerine yazdığı kitaplar da bulunmaktadır. Bunlar; Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, Müzik Kültür Dil, Türk Müzik Kimliği, Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi ve hayatı ve hatıralarının yer aldığı Saz ü Söz Arasında isimli kitaplardır. Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler kitabında, müzik anlayışı ve Türk müzik tarihi içerisindeki müzik politikaları ve kendi müzik anlayışını ele aldığı görülmüştür. Müzik Kültür Dil kitabı, bu üç kavram üzerinde Türk müziğinin yeri, Türkçenin önemi ve müziğin kültürle olan ilişkisi üzerindeki yazıları yayınlanmıştır. Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi kitabında, Osmanlı dönemi müziğinin kavramları tarihsel sürecini işlemiş, Türk müziği meseleleri üzerine fikirleri ve tanımları bulunmaktadır. Kitabın son bölümünde bulunan bir terimler sözlüğü bulunmaktadır. Saz ü Söz kitabında kendi hayatını anlattığı ve aynı zamanda müzik anlayışını da ortaya koyduğu otobiyografik bir eser olarak basılan bir hatıra kitabıdır. Yazılarıyla, yaşamı, felsefesi, müzik anlayışını ortaya koyduğu görülmüştür.

Türk Müziğine, sadece besteleriyle değil yazdığı kitap ve makalelerin yanı sıra TRT tarafından yapılan yarışmada ödül alan ud metoduyla da katkısı olmuştur. Tanrıkörur, İstanbul Radyosu sanatçısı olarak bir süre görev almış, çeşitli dergiler makale ve köşe yazıları yayınlamıştır. TRT 2’de bir süre “Meşk Zamanı” isimli televizyon programını hazırlamıştır. Sanat hayatına çok sayıda konser, resital, sempozyum sığdıran Tanrıkörur, 6 adet albüm çalışması ile kendi icracılığının mirası olarak Türk Müziği’nin mirası olarak gelecek nesillere bırakmıştır. Çeşitli köşe yazı ve makaleleriyle ayrıca 5 adet kitabı bulunan Cinuçen Tanrıkörur, 28 Haziran 2000 tarihinde hayata veda etmiştir.

4.1. CİNUÇEN TANRIKÖRUR SANATÇI KİŞİLİĞİ

Bestekâr, udi Cinuçen Tanrıkörur Türk müziğine beste çalışmaları, çeşitli dönemlerde yayınladığı makaleleri ve yetiştirdiği öğrencileri ile katkı sağlamıştır. 1970 yılında Kültür- Sanat-Bilim ödülleri kapsamında birçok yarışma düzenlemiştir. Dönemin TRT yönetim kurulu üyesi Muammer Sun’ un desteğiyle, Türk Müziği solfej ve çalgı metot çalışmaları da bu yarışma kapsamına alınmıştır. TRT Kültür- Sanat-Bilim ödülleri yarışmasına, 300 sayfalık Ud Metodu kitabıyla katılan Cinuçen Tanrıkörur, Ruşen Kam, Ferit Alnar, Kemal İlerici, Ercümen Berker ve Selami Bertuğ’ dan oluşan jürinin değerlendirmesiyle birincilik ödülünü almıştır (Tanrıkörur, 2014: 172-173). Sanatçı kimliğiyle birlikte, Türk müziğinin gelişimi ve geleceğe aktarımı için yayınladığı makaleler, katıldığı sempozyumlarda sunduğu bilimsel çalışmalar Tanrıkörur’ un aynı zamanda bir düşünce insanı olduğunu gösterir niteliktedir. 1998 yılında yayınlanan “Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler” adlı eseri, Türk müziğinin önemli problemlerini dile getirmiştir. Albüm çalışmalarında bulunarak kendi besteleri çeşitli sanatkârlar tarafından seslendirilmiştir. Vefatından sonra çeşitli yazıları, makaleleri de çeşitli zamanlarda yayınlanmış ve 5 adet kitap haline gelmiştir. Türk müziği ses hafızasına, ud icrası ve ses sanatkârlığıyla katkıda bulunmuştur.

Cinuçen Tanrıkörur’un Osmanlı Dönemi Türk Musikisi kitabı yayına İsmail Kara, Rehâ Sağbaşı, Barihüda Tanrıkörur, Başak İlhan tarafından hazırlanmıştır. Osmanlı mûsikîsi, Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsinin bazı meseleleri, makam anlayışı, Türk Mûsikîsinde kullanılan formlar hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi Terimler Sözlüğü kısmı oluşturularak kullanılan terimlerin açıklamalarına yer verilmiştir. Türk müziğinin özellikleri, problemleri ve tarihi

süreçteki değişimleri ele alınmış bir kaynak kitaptır. Türk Müzik Kimliği kitabında Tanrıkorur'a ait çeşitli dergilerde yer alan yazılar ve daha önce yayınlamamış makale ve denemeleri yer almaktadır. Kitap I. Bölümde Müzik Kimliğimize Dair başlığıyla, II. Bölüm Mûsikî Semamızın Birkaç Yıldızı başlığı olarak iki bölüme ayrılmıştır. II. Bölümde Türk Mûsikîsinin bazı sanatkârları hakkında bilgiler içeren biyografik bölümü olarak oluşturulmuştur. Saz ü Söz Arasında Tanrıkorur'un kendisi tarafından ele alınmış hatıraları yer almaktadır. Kitapta Tanrıkorur çocukluğu müziğe olan ilgisi ve sanat hayatı hakkında bilgiler, gözlemler yer almaktadır. Müzik Kültür Dil kitabı üç bölümden oluşmaktadır. Müzik başlığıyla birinci bölüm, Kültür başlığıyla ikinci bölüm, Dil başlığıyla üçüncü bölüm oluşturulmuştur. Tanrıkorur' a ait makale ve denemeler yer almaktadır.

Beste ve icra tekniğiyle yenilikçi bir tavır ortaya koyan Tanrıkorur, nota yazımında da bu özelliğini koruduğu görülmektedir. Levendoğlu, "Bestelediği eserlerin tarih, yer ve numara bilgilerini özgün ve titiz el yazısı ile yazdığı notalar üzerinde künyelemesinin yanı sıra vurmali çalgılar için Avrupa nota yazım sisteminin kullandığı işaretlemeleri kullanması, Türk makam müziği nota yazımına dâhil ettiği yenilikler arasındadır" (2020: 168) şeklinde ifade etmiştir.

Cinuçen Tanrıkorur, bilindiği üzere müziğin yanı sıra müzik düşüncesi üzerinde de toplumumuza yeterince aydınlatarak hizmetlerini tamamlamıştır. Çocuk ve gençlerin eğitiminde müziğin ve müzik kültürünün ısrarla vurgulaması, yazıları ile yöneticilerin ve ebeveynlerin dikkatini çekmesi onun millî eğitim konusundaki hassasiyetini gösterir (Sağbaş, 2019: 12/7).

Cinuçen Tanrıkorur Türk müzik kültür hayatına besteleri, kitapları, makaleleriyle katkı sağlamıştır.

4.2. BESTECİLİĞİ

Tanrıkorur 14 yaşında ilk bestesini Ferahnâk makamında sazsemâsi formunda yapmıştır (Ek.8). Bu yaşlarda vezin-usûl arasındaki ilişkiyi ortaya koyacak besteler yapmıştır. Cinuçen Tanrıkorur, güfte seçiminde oldukça titizdir. Klasik form dışında bestelediği eserlerinde, repertuar içerisinde nadir kullanılan güfteler kullanmayı tercih etmiştir. Bestelediği şiirlerdeki çeşitli duyguları, nağmeleriyle ifade etmiştir. Duyguları nağmelerdeki işleyiş şekli anlatımında, beklenmedik sıçramalar, bağlar, senkoplar olarak kendisini göstermiştir. Bu nüans ve ritim değişiklikleriyle saz müziği veya söz müziği fark etmeksizin kendine özgü tavrını ortaya koymuştur. Bestelerinde; makam, üslûp seyir anlayışı olarak klasik bir anlayış benimsemişken, melodik kompozisyon,

kullandığı makam geçkileri, form tercihleri klasik anlayışın dışında daha yeni bir anlayış ortaya koymuştur (Sağbaş, 2019: 60).

Yönetmen Mehmet Eryılmaz tarafından hazırlanan ve Cinuçen Tanrıkorur'un hayatını konu alan "O Şafak Vaktinin Cihangiri" adlı belgeselde Cinuçen Tanrıkorur, klasik eserleri uzun dönemler öğrendiğini, öğrenmeye çalıştığını, daha sonra klasik formlar dışında eserler bestelediğini belirtmiştir (Eryılmaz, 2002). Bu ifadeyle Tanrıkorur'un gelenekten beslenerek çağına ayak uydurarak besteler yaptığı ifade edileceği düşünülmektedir.

Tanrıkorur, Türk Müziğinde önemli bir yeri olan Mevlevî Âyîni olmak üzere 53 farklı formda 505 eser bestelemiştir. Bestelerinin büyük bir kısmını şarkı formunda yapmıştır. Çeşitli makamlarda takımlar bestelemiş ve ayrıca kendi terkîb ettiği makamlar olan Şeddisabâ, Zâvilaşîran ve Gülbûse makamlarında klasik takımlar bestelemiştir. Tanrıkorur bestelerinde klasik anlayışında dışında çalışmalar da yapmıştır. Bu eserler Türk müziği sazları ile batı müziği sazlarının bir arada olduğu, armonik ve çok sesli çalışmalardır.

Makam müziği geleneğine ait olmayan çok seslilik uygulamaları Tanrıkorur'un besteciliğinde, müziğin ifade kuvvetini, ihtiyaç halinde yükselten bir unsur olarak kullanılmıştır. İki ud için bestelediği Acemaşîran Sazsemai, 3 Udu Sohbeti isimli Rast Saz Eseri, iki ud için düzenlediği Mesut Cemil'in Nihavend Sazsemaisî veya zaman zaman sözlü eserlerinin bazı pasajlarında kullandığı çoksesli yapılar bu anlayışa örnektir (Levendoğlu, 2020: 161).

Tanrıkorur bestelerine çeşitli adlar verdiği ve eserlerin ithaf edildiği görülmektedir. Zâvilaşîran Faslı 'Kardan Adam Süiti' olarak adlandırılmış, "Zekâî Dede Efendi'nin Azîz Rûhuna" adıyla ithafta bulunmuştur. Terkîb ettiği bu makamdaki eserlerine kardan adam yapım safhalarının isimlerini vermiştir. Bu özelliğini, Türk müziğinin önemli başka insanları için de kullandığı görülmektedir. Bu duruma örnek olarak güftesi Yahya Kemal Beyatlı'ya ait olan Rast Mersiye gösterilebilir. Aynı şekilde Türk tarihinde önemli yeri olan şahsiyetlere ithaf ettiği eserleri mevcuttur. Bu esere örnek olarak güftesi Memduh Cumhur'a ait olan Malazgirt'in İlk Işıkları adlı Sofyan usûlündeki eser, 'Alparslan'ın Azîz Rûhuna' notuyla paylaşılmıştır.

Türk müziğinin gelecek kuşaklara aktarımı konusunda önemli çalışmaları olan Cinuçen Tanrıkorur, çocuklar ve gençler için eserler bestelemiştir. Bestelenen eserler içerisinde İstiklâl Marşı olmak üzere 63 eser mevcuttur. Millî Marşımızın bugünkü bestesini, Türk müziği beste anlayışına uygun olmadığını ifade eden Tanrıkorur, doğru kullanılmış bir prozodik örnek olarak İstiklâl Marşımızı yeniden ele alarak bestelemiştir

(2014: 102). Çocuk ve gençler için 21 adet eser, 17 adet saz eseri, dini müzik alanında 9 adet ilahi, 15 adet gençler için şarkı bestelemiştir. Bestelerinde eğitici ve öğretici yönünü ön plana almıştır. Tanrıkorur bestelerine verdiği isimlerle bestekârlığının yanında müzik anlayışını aktaran, klasik eserlere verdiği değeri gösterdiği görülmektedir.

Karlı kış günlerinde çocukların uzun süre uğraşarak yaptıkları kardan adam, güneşi görür görmez nasıl bir anda eriyip su oluverirse, eslâfın muhteşem mûsikîsini takliden bizim bestelemeye cür'et ettiğimiz esercikler de o muhteşem klâsiklerin nuru ve sıcaklığı karşısında aynı şekilde eriyip su olmaya mahkûmdur. Naçiz bir ter kibimiz olan Zâvilaşîrân faslına; “Kardan Adam Süiti”, faslın eserlerine de “Lapâ Lapâ Yağan Pamuklar...”, “Kardan Gövde ve Bir Baş...”, “Bir Şapka Bir Atkı...”, “Bir Süpürge...!” gibi kardan adam yapımının safhalarını anlatan isimler verilmiş olmasının sebebi budur (Sağbaş, 2019: 275).

Tanrıkorur'un 505 bestesi içerisinde 3 adet marş bulunmaktadır. Marş besteciliğinde prozodiye önem vermiştir. Döneminde düzenlenen bir sempozyumda marş besteciliğinde prozodinin önemini vurgulamak için İstiklal marşını tekrar bestelemiş ve sunmuştur. “...İstiklal Marşımızın, hem prozodi hataları tecviz edilebilecek asgarî hadde indirilmiş, hem de ezgi yapısı açısından Türk kulak zevkine daha yatkın bulunduğu görüşünde olduğumuz bir beste denemesi.” olarak ifade etmiştir (Tanrıkorur, 2014: 111).

Besteciliğinde Klasik Türk Mûsikîsini temel alan bir anlayış benimsediği düşünülmektedir. Türk müziği kulak zevkine ait değerleri ön plana alıp bestelerinde bu anlayışı benimsemiştir. Aynı zamanda form, melodi kurgusundaki seçimleri, Türk Müziğinin geleneksel temeller üzerinde inşa edilen yenilikçi anlayışın örnekleri olduğu görülmektedir.

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 götürmüştür (Kaçar, 2021: 1074).

Tanrıkorur'un müzikte bu yenilikçi anlayışının geleneğin geleceğe aktarılması konusunda bir köprü vazifesi gördüğü söylenebilir. Müzikteki ifade biçimini ön plana çıkarmak amacıyla; Türk müziğinin köklü geçmişinden faydalanıp günümüz müzik imkanlarını kullanarak Türk müziğinde çok fazla örneği bulunmayan bir şekilde batı klasik müziği nüans terimlerini eserlerine yansıtarak eserlerin ifade gücünü artırdığı da eserlerinde gözlenmektedir.

4.3. MAKAM ANLAYIŞI

Klasik Türk Mûsikîsi içerisinde diğer makamlara göre az kullanılan makamları kullanarak beste yapmıştır. Makam anlayışını Klasik Türk Mûsikîsinin başyapıtlarındaki uygulanan haliyle ortaya koymuştur. Gelenekçi makam anlayışının yanında, eserleri içerisinde bulunan geçki ve çeşnilerde de daha önce kullanılmamış yenilikçi bir anlayış görülmektedir. Nazari anlamdaki makam anlayışıyla pratikteki makam anlayışındaki ifade farklılığı sebebiyle, kullandığı geçkilerin hangi perde üzerinde, hangi geçkinin düşünülmesi gerektiğini ilgili dipnotlarla ifade etmiştir (Sağbaş, 2019: 68). Geleneksel makam anlayışının yanında, geçkilerdeki melodik kurgu ve ifade şeklindeki çeşitlilik Tanrıkorur' un özgün ve yenilikçi bir anlayışı benimsediğinin göstergesi olduğu düşünölmektedir. 'O Şafak Vaktinin Cihangiri' adlı belgeselde kendi ifadesiyle klasik eserler üzerinde uzun süreler çalıştığını ve daha sonra klasik formlar dışında eserler bestelediğini belirterek, makam anlayışının klasik anlayıştan hareket ederek oluştuğu görölmektedir. Bestelerinde çoğunlukla Hicaz, Kürdîlihiczakâr, Nişâburek, Bûselik, Nihâvend, Rast, Hüz zam gibi makamlar kullanmıştır. Cinuçen Tanrıkorur Türk müziğine yaptığı terkîblerle üç yeni makam kazandırmıştır. Bu makamlar, Gülbûse, Şeddisabâ, Zâvilaşîran makamlarıdır. Terkîb ettiği makamlarda Mevlevî Ayîni de dâhil olmak üzere farklı formlarda eserler bestelemiştir.

Nota yazımında icracıya makamı ifade edebilmek için değiştirici işaretlerin üzerinde numaralandırma yaptığı görölmüştür. Levendoğlu "... değiştirici işaretleri donanıma yerleştirenken, halk müziği nota yazımında kullanılan şekle benzer biçimde rakamlandırarak göstermiş ve eserin sonuna '*rakamlar, kullanılan arızanın koma sayısını gösterir*' notunu düşmüştür" şeklinde açıklamıştır (2020: 169-170).

4.4. FORM KULLANIMI

Cinuçen Tanrıkorur, Türk müziğinin en büyük sözlü formlarından olan Mevlevî Ayînlerinden şarkıya kadar bestelerinde 53 farklı form kullanmıştır. Sözlü eserlerinde 159 adet şarkıyla en çok kullandığı form şarkı formu olmuştur. Şarkı formundan sonra 58 adet fantezi eser bestelemiştir. Bestelerinde yeni formlar da kullanmıştır (Sağbaş, 2019: 66). Kullandığı formlar, makam ve usûl geçişleriyle zengin, uzun soluklu eserlerdir. Çocuklar için kısa özlü sözler ve atasözlerinden besteleri bulunan Tanrıkorur' un, saz eserleri içerisinde ele alınan 'Sözsüz Romans' formundaki eserleri yeni bir form

olarak değerlendirilebilir (Sağbaşı, 2019: 68). Cinuçen Tanrıkorur ‘O Şafak Vaktinin Cihangiri’ adlı belgeselde; “... besteci çağın gerektiği yeni bir şeyler yapmak ihtiyacı duymuşsa, bu onun klasik formlardaki çalışmalarını engellemez. Yani klasik bir fasıl besteledikten sonra, modern bir eser besteleyebilir.” ifade ettiği şekilde klasik fasıldan fanteziye kadar birçok formu bestelerinde kullanmıştır. Bestelerinde 13 yeni form kullanmıştır. Segâh, Uşşâk, Bûselik makamlarında 4 Atasözü, Uşşâk makamında 1 Besmele, Dügâh makamında 1 Cenâze Marşı, Nevâ makamında 1 Çocuk Besmelesi, 1 Destan, 12 Hamasî Destan, Rast, Bayâtî, Ferahnâk, Evc, Hisarbûselik, Tâhîrbûselik, Şevkefzâ makamlarında 7 Makam Tarifi, Segâh makamında 1 Namaz Bilmecesi, Acem ve Hicaz makamlarında 2 Niyâz, Hicaz, Hüseyîni, İsfahan, Mahurbûselik, Hisar, Bûselik, Evc makamlarında 11 Rübâî, eser içerisinde 50 adet makam barındıran 1 Seyr-i Nâtık, Nihavend ve Bûselik makamlarında 5 Sözsüz Romans, Dügâh makamında 1 Vasiyet bestelemiştir. Kullandığı yeni formların Türk müziğini özellikle çocukların eğitiminde kullanılabilecek türde formlar olduğu dikkat çekmektedir. Dini Mûsikî formundaki ilk eserini Klasik Türk Musikisinin en büyük formu olan Mevlevî Ayîni formunda 4 adet eser bestelemiştir. Bu eserler Bayâtîaraban, Evcârâ, Zâvılaşîran, Nişâburek makamlarında bestelenmiştir. Sanatçı kişiliğinin yanında Tanrıkorur, eğitimci yönünü tercih ettiği formlarda da ortaya koyduğu görülmektedir. Bu duruma bestelediği çocuk şarkı ve ilahileri, bayram manileri, bilmeceler, marşlar örnek olarak gösterilebilir. Çocuk ve gençler için bestelediği eserlerin içerisinde Uşşâk, Segâh, Bûselik makamlarını kullanarak Atasözlerini bestelemiş olması Türk Müziğinin gelecek kuşaklara aktarımı konusundaki çalışmalarını göstermektedir.

4.5. GÜFTE SEÇİMİ

Müzik kültürü içerisinde dil kullanımının önemini farkında olan Cinuçen Tanrıkorur, bu duyarlılık içerisinde besteleyeceği güftelerini seçmiş ve kullanmıştır. Besteleyeceği güfteleri ahlaki ve kültürel değerlerin özünü ifade eden, mana yönünden kuvvetli anlam içeren şiirlerden bestelediği görülmektedir. Klasik formlardaki sözlü bestelerinde arûz ile yazılmış şiirler kullanmıştır. Ayrıca şarkı, fantezi veya klasik form dışındaki eserlerinde serbest şiirleri kullanmış, çağdaş şairlerin de şiirlerini de kullanmıştır. Güfte seçiminde bir ayırım yapmamıştır. Bestelerinde en çok 67 şiiriyle Mehmet Turan Yazar’ın şiirleri yer almaktadır. Türk Edebiyatında önemli yere sahip olan Yahya Kemal Beyatlı’ya ait şiirleri 22 bestesinde kullanmıştır. Yahya Kemal Beyatlı’nın şiirlerini Türk Müziği bestekârı olarak bestelerinde en çok kullanan bestekâr

Cinuçen Tanrıkorur'dur (Sağbaşı, 2019: 72). Yahya Kemal'in şiirlerini bestelerinde yer veren Cinuçen Tanrıkorur, klasik beste formlarının dışında bir anlayış benimsemiştir. Bu durum Yahya Kemal Beyatlı'nın uzun, destansı anlatımlar kullanmasından kaynaklandığı söylenebilir. Destan, Fantezi, Münaacat, Gazel gibi formlar, klasik beste anlayışının dışındaki form kullanımına örnek gösterilebilir (Kaçar, 2019: 514).

Tanrıkorur, güfte seçimindeki hassasiyeti, şiirlerini bestelediği şair seçimlerinden de anlaşılmaktadır. Türkçeyi özenli kullanımı güfte seçimlerine de yansımış, döneminin Türkçeye hâkim ve akıcı bulduğu şairlerin şiirlerini bestelemiştir. Güfte seçiminde Mehmet Turan Yazar'ın şiirlerinin fazla olması Tanrıkorur'un kendi ifadesiyle, sade Türkçe kullanması olarak gösterilebilir (Tanrıkorur, 2015: 290).

Tanrıkorur, bestelerinde şiirin gücünden faydalanarak, tartım kullanımı ile güftenin gücünü ortaya çıkararak kullanmıştır (Levendoglu, 2020: 171). Türkçenin ifade gücü sade akıcı bir dille ortaya konularak oluşturulmuş şiirleri Tanrıkorur kendine has tarzı ve melodi ortaya koyma gücüyle desteklemiştir.

5. CİNUÇEN TANRIKORUR'UN TERKİB ETTİĞİ MAKAMLAR

Cinuçen Tanrıkorur, belirli aralıkların oluşturulmasıyla oluşan dizilerin seyir kalıbı içerisinde meydana gelen kurallar bütününe makam olarak tanımlamıştır. Dizilerin makamı ifade etmekte yeterli bulmamaktadır. Seyirlerin makamı anlatmakta kullanılmasını tercih etmiş, Türk mûsikîsi için hayati bir öneme sahip olduğunu ifade etmiştir (Tanrıkorur, 2016: 140). Klasik Türk mûsikîsi makam anlayışını benimseyen Tanrıkorur, ifade gücünü zenginleştirerek Türk mûsikîsinin makamlarından faydalanıp üç yeni makam üretmiş, Şeddisabâ, Zâvılaşîran, Gülbûse makamlarını terkîb etmiştir.

5.1.GÜLBÛSE MAKAMI

Yerinde Muhayyer makamı seyriyle başlayıp, Muhayyersünbûle, Sabâ, Dügâh makamına yapılan geçkilerden sonra, Şevkefzâ makamı ezgileriyle karar veren makama denir (Sağbaşı, 2019: 194). Bu makamda Devrikebîr, Lenkfahte, Aksaksemâî, Yürüksemâî usûllerini kullanarak 6 eser bestelemiştir.

Gülbûse makamında kullanılan diğer diziler (Sağbaşı, 2019: 194);

Yerinde Muhayyer makamı dizisi;

Şekil 1. Muhayyer Makamı Dizisi

Muhayyer Dizisi (İlk makam)



Muhayyerde Sünbüle dizi ve Kürdî çeşnisi;

Şekil 2. Muhayyerde Sünbüle Dizisi ve Kürdî Makamı Çeşnisi



Acem ve Acemaşiran dizisi;

Şekil 3. Acem ve Acemaşiran Makamı Dizisi



Gülbûse karar ettiği Şevkefzâ dizisi;

Şekil 4. Şevkefzâ Makamı Dizisi



Tablo 1. Gülbûse Makamında Bestelenen Eserler

Makam	Form	Usûl	Güfte Sahibi	Beste Sahibi
Gülbûse	Peşrev	Devrikebîr	-	Cinuçen Tanrıkörur
Gülbûse	Beste	Devrikebîr	Bâkî	Cinuçen Tanrıkörur
Gülbûse	Beste	Lenkfahte	Nefî	Cinuçen Tanrıkörur
Gülbûse	Ağırsemâî	Aksaksemâî	Fuzûlî	Cinuçen Tanrıkörur
Gülbûse	Yürüksemâî	Yürüksemâî	Bâkî	Cinuçen Tanrıkörur
Gülbûse	Sazsemâîsi	Aksaksemâî	-	Cinuçen Tanrıkörur

Gülbûse makamında 6 eser besteleyen Tanrıkörur' un eserleri; Devrikebîr usûlünde Peşrev, güftesi Bâkî' ye ait Devrikebîr usulünde beste, Lenkfahte usûlünde güftesi Nefî' ye ait beste, güftesi Fuzûlî'ye ait Aksaksemâî usulünde Ağırsemâî, güftesi Bâkî'ye ait bir Yürüksemâî, Aksaksemâî usulünde bir Sazsemâîsi bulunmaktadır.

5.2. ŞEDDİSASABÂ MAKAMI

Şeddisabâ makamı Hüzzam ve Sabâ makamından terkîb edilen bir makamdır. Nişaburek makamında olduğu gibi buselik perdesinde karar eden ikinci makamdır.

Hüseyinî' de Sabâ, Nîm Hicaz' da Bestenigâr dizisi;

Şekil 8. Hüseyinî' de Sabâ, Nîm Hicaz' da Bestenigâr Dizisi



Tablo 3. Zâvilaşîran Makamında Bestelenen Eserler

Makam	Form	Usûl	Güfte Sahibi	Beste Sahibi
Zâvilaşîran	Peşrev	Devrikebîr	-	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Beste	Devrikebîr	Sebâhattin Ergin	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Ağırsemâî	Sengin Semâî	Sebâhattin Ergin	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Yürüksemâî	Yürüksemâî	Sebâhattin Ergin	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Sazsemâîsi	Aksaksemâî	-	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Mevlevî Âyîni	Değişmeli	Mevlânâ Celâleddîn Hz.	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Peşrev	Devrikebîr	-	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Şarkı	Aksak	Mehmet Turan Yazar	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Şarkı	Aksak	Mehmet Turan Yazar	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Şarkı	Ağıraksak	Mehmet Turan Yazar	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Şarkı	Müsemmen	Mehmet Turan Yazar	Cinuçen Tanrıkörur
Zâvilaşîran	Beste	Lenkfahte	Mehmet Turan Yazar	Cinuçen Tanrıkörur

Zâvilaşîran makamında 12 eser besteleyen Tanrıkörur'un eserleri; Devrikebîr usûlünde Peşrev 2 adet peşrev, güfteleri Sabâhattin Ergin'e ait devrikebir usûlünde Beste, Ağırsemâî ve Yürüksemâî, Aksaksemâî usûlünde Sazsemâîsi, güftesi Mevlânâ Celâleddîn Hz. ait Mevlevî Âyîni, güfteleri Mehmet Turan Yazar'a ait 4 adet Şarkı ve Lenkfahte usûlünde Beste formunda besteleri vardır.

6. ŞEDDİSABA MAKAMI

Cinuçen Tanrıkörur'un terkîb ettiği üç makamdan ilki Şeddisabâ makamıdır. Hüzzam makamındaki bazı eserlerin Nîm Hicaz perdesinin kullanılıp Bûselik perdesinde kalarak oluşturulan Sabâ makamı duyumunu kalıcı hale getirilmesiyle bu makam ortaya çıkmıştır (Sağbaş, 2019: 182). Şeddisabâ makamında Kullanılan diziler; Yerinde Hüzzam Dizisi;

Şekil 9. Hüzzam Makamı Dizisi



olarak bestelenmiş ve istenirse şarkı formundaki eseriyle icra edebileceği belirtilmiştir (Sağbaş, 2019: 182).

6.2. ŞEDDİSABÂ MAKAMINDAKİ ESERLERİN GÜFTEKÂRLARI

Cinuçen Tanrıkörür'un Şeddisabâ makamındaki bestelerinde kullandığı güftekarların hayatları hakkında bilgi verilmiştir. Bestekâra ait notalar üzerindeki isimler kullanılmıştır.

6.2.1. Sezâyî-i Gülşenî (1699-1738)

Adı Hasan olup Sezâî mahlasının Niyâzî-i Mısırî tarafından verildiği rivayet edilmektedir. Mora'da dünyaya gelmiştir. Buradan Edirne'ye gelmiş Gülşenî şeyhi Mehmet Sırrî Efendiye intisab etmiştir. Halvetî-Gülşenî tarikatının Sezâyîye kolunun kurucusudur. Hayatına Edirne'de devam etmiştir. Dönemin bazı devlet adamları intisap etmiş, Halvetî-Gülşenî tarikatının Sezâyîye kolu Edirne çevresinde yaygın olarak tesir etmiştir. 29 Aralık 1738 yılında Edirne'de vefat etmiş ve tekke hazîresine defnedilmiştir. Divan sahibi olan Sezâyî-i Gülşenî, Mektubat-ı Sezâyî, Şerh-i Gazel-i Niyâzî-i Mısırî eserleriyle de bilinmektedir. Aynı dönemde yaşamış olan bestekâr Enfi Hasan Ağa tarafından ilahileri bestelenmiştir (Konur, TDV İslam Ansiklopedisi: 2021).

Nedir bu katrelerde bahr-i umman olduğun cânâ?
Nedir bu zerrelere şems-i tâbân olduğun cânâ
Mekânlardan münezzehdir senin zât-ı şerifin çün,
Nedir bu kalb-i virânımda mihmân olduğun, cânâ?

Sezâyî-i Gülşenî'ye ait olan bu beyitler Tanrıkörür tarafından Şeddisabâ makamında, Beste formunda, Çenber usûlünde bestelenmiştir.

6.2.2. Şeyh Selîmî Divane (ö.1170 / 1757)

Kırım'da doğdu. İstanbul'da medrese eğitimi almıştır. Bosna'da kadı nâibi olarak görev almış, orada Şeyh Mehmed Efendi'ye intisab etmiş ve görevinden ayrılmıştır. Daha sonra Kadirî Şeyhi Hüseyin Hamdi Efendi'nin müridi olmuştur. Divane mahlasını kullanmıştır.

Burhânü'l-ârifin adlı eserini 1166'da (1753) Üsküp'te yazdığına göre Köprülü'ye bu tarihten sonra gitmiş olmalıdır. Burada bir dergâh inşa ettirerek irşad faaliyetine başladı. Mahlası "Divane"den cezbe sahibi bir sûfi olduğu anlaşılan Selim'in uzun müddet irşadla uğraştığını söylemek pek mümkün görünmemektedir. Çağdaşı Köstendilli Süleyman Efendi onda melâmet meşrebini galip geldiğini, genellikle sekr halinde bulunduğunu, bu sebeple divane diye tanındığını söyler. Onun bu hali şiirlerine de yansımıştır: "Çün bana mecnun denildi dostumun mecnûnuyam / Ehl-i

aklın akli ermez bir aceb dîvâneylem.” Köprülü’de vefat eden Selim Divane’nin kabri dergâhının hazîresindedir. Kâdirî şeyhlerinden Müştak Baba, Selim Divane ve tekkesi hakkında yazdığı bir methiyede ondan, “Hazret-i Sultan Abdülkâdir’in bir çâkeri / Şeyh Selim Baba Efendi mürşid-i sâhib-zaman” diye bahseder (Tatcı, 2021, 427).

Şeyh Selimî Divane’ye ait güfte Şeddisabâ makamında Nakış Ağırsemâî formunda, Sengin Semâî usûlünde bestelenmiştir.

Sevdân ile dil milkin vîrâneye döndürdün
Şem-‘i ruhine cânım pervâneye döndürdün
Râhat komadın bende, tâkat komadın tende
Bu şehir-i vücûdüm tâ gamhâneye döndürdün

6.2.3. Şevki Sevgin (1893-1969)

1893 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Çok yönlü bir sanat insanıdır. Mercan Sultaniyesi’nden mezun olduktan sonra, askerlik görevini Gümrük Muhafaza Müfettişliği ve Florya Deniz Köşkü’nde idare amirliği görevinde bulunmuştur. Amatör olarak fotoğrafçılıkla ilgilenmiş, ilk gençlik döneminde 1924 yılında Paris Olimpiyatları’nda halter sporcusu olarak Türkiye’yi temsil etmiştir. Hocası, Darüttalim-i Musîki kurucularından Neyzen İhsan Aziz Bey’dir. 1940 yılında tekrar kurulan İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda dönemin önemli sanatkârlarıyla beraber çalışma imkanı bulmuştur. Daha sonra Ankara Radyosu’nda 20 sene görev almıştır. Bestekâr olarak da Türk müziğine katkıda bulunan Sevgin, hocası Neyzen Aziz Bey’den etkilenmiş ve kendi naif, olgun kişiliğini ney tavrına yansıtmıştır (Araslı, 1970: 16-17).

Sensiz geçen eyyâm-ı bahar bil ki hazandır
Yaprakları solmuş ve dökülmüş kuru daldır
Görsem de seni lâhzada dünyamı unutsam
İmkânı acep var mı bu ânın ne zamandır.

Şevki Sevgin’ e ait bu güfte, Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şarkî formunda Aksak usûlünde bestelenmiştir.

6.2.4. Neyzen Tevfik (1879-1953)

24 Mart 1879’da dünyaya gelmiştir. Ney Üstâdı ve hiciv şiirleriyle tanınan şairdir. Dedesi Kolaylıoğulları’ndan imam Mustafa Efendi, babası Bodrum Rüşdiye Mektebi kurucu öğretmeni Hâfız Hasan Fehmi Efendi’dir. Annesi, Hatipoğulları sülalesinden Emine Hanım’dır. Urla’da Berber Kâzım Efendi’den ilk ney derslerini almıştır. Kâzım Efendi’nin tavsiyesiyle İzmir Mevlevîhânesi’nde Şeyh Nureddin Dede’nin kardeşi Cemal Bey ile ney derslerine devam etti. Rahatsızlığı sebebiyle ney

üflemeğe ara vermiş fakat doktor tavsiyesiyle tekrar başlamıştır. İzmir’de döneminin önemli edebiyat ve müzik insanlarıyla bir araya gelmiş ve istifade etmiştir. 1898’de İstanbul’a gitmiş burada Mehmet Akif Ersoy ile tanışmıştır. Neyzen Tevfik, Mehmet Akif Ersoy’a ney dersleri vermiş o da Arapça, Farsça, Fransızca derslerini Neyzen Tevfik’e okutmuştur. Hicivleri ile de tanınan Neyzen Tevfik bir dönem bu şiirleri sebebiyle kovuşturma geçirmiştir. Bu sebeple çevresinden uzaklaşmış ve yalnızlaşmıştır. (Aksoy, TDV İslam Ansiklopedisi: 2021).

Dilşikârım, sen esir ettin dil-i nâşâdımı
Şivekârım, levha-i hüsnün gönül sayyadı mı?
Hançer-i hicrinle cânâ, sînemi çâk eyledin
Âşık incitmek acep cânânların mûtâdı mı?

Neyzen Tevfik’e ait şiir, Beste formunda Lenkfahte usûlünde bestelenmiş. Cinuçen Tanrıkörur Neyzen Tevfik’e ait 8 adet şiiri bestelerinde kullanmıştır.

6.2.5. Kemal Kaplançalı (1910-1986)

Şiirlerinde Kemal Kaya ismini de kullanmıştır. Mersin Tarsus ilçesinde Babası Tevfik Bey ve Nefise Hanımdır. İlk ve Orta öğrenimini Mersin’de tamamlamış. Lisa hayatına İstanbul’da devam edip tamamladıktan sonra, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nden mezun olmuştur. Üniversite mezuniyetinden sonra ticaret hayatına atılmıştır. Kaplançalı 1986 yılında İstanbul’da vefat etmiştir (Tonga, 2018).

Cinuçen Tanrıkörur’un Şeddisabâ Nakış Yürüksemâî formunda, güftesinde kullandığı sözler, Alaeddin Yavaşca tarafından aynı güfte kullanılarak, Bayâtî makamında Yürüksemâî formunda bestelenmiştir. Alaeddin Yavaşca’ya ait bestenin notasında, güftenin Kemal Kaplançalı’ ya ait olduğu belirtilmiştir. Çalışmamızın konusu olan Şeddisabâ makamında bestelenen eserdeki güfte ile uyuşması sebebiyle Kemal Kaplançalı güfte sahibi olarak belirtilmiştir. Bayati makamındaki Alaeddin Yavaşca’ya ait beste ekte sunulmuştur (Ek.9).

Gönlümde yanan aşk ile viran olayım, gel
Gel gülşene, hüsnüle perîşân olayım gel
Bülbüllerin efganına bigâne kalınmaz
Gül, handene bülbül gibi hayrân olayım, gel

İKİNCİ BÖLÜM

1. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1.1. MAKALELER

Baş, A. Hakan (2021), Cinuçen Tanrıkorum'un Nikriz Kârçe'sinin Müzikal Unsurlar Açısından İncelenmesi, Yegah Musiki Dergisi, cilt 4, Sayı 2, 2021(286-313). Makalede Cinuçen Tanrıkorum'un Nikriz Kârçe'si müzikal unsurlar açısından ele alınmıştır.

Bükülmez, H. (2021), Cinuçen Tanrıkorum'un Terkîb Etmîş Olduğu Şedd-i Sabâ Makamının Tahlili Doğrultusunda Türk Müziği Keman Eğitimine Yönelik Şedd-i Sabâ Etüdün Oluşturulması, Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, Ekim 2021, Cilt 3 Sayı 2(61-76). Makalede Cinuçen Tanrıkorum'un terkib ettiği şeddisabâ makamındaki eserler ele alınıp incelenmiştir.

Levendoğlu, N. Oya (2020), Geleneğe Bağlı Yenilikçi Tavrın Kült Bestecisi Cinuçen Tanrıkorum ve Bir Temsili Eser, Erdem, Haziran 2020; Sayı: 78; 151-188. Makalede yenilikçi özgün makam kullanımını belirlenen eser üzerinde değerlendirme yapılarak açıklanması amaçlanmıştır.

Toptaş, Ç. (2021), Cinuçen Tanrıkorum' un İlâhî Formundaki Bestelerinin Biçim Yönünden Tahlîli, Türk Akademik Araştırmalar Dergisi, 2021, 6(3), 1000-1034. Türk Din mûsikîsinin en küçük formu olan ilahi formu ele alınarak Cinuçen Tanrıkorum' un bestecilik anlayışının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Uslu, R. (2020), Cinuçen Tanrıkorum' un Gözüyle Muzaffer Sarısözen: Müzikolojik Bir Değerlendirme, Yegah Musiki Dergisi, Cilt 3 Sayı 1(1-8). Makalede Cinuçen Tanrıkorum' un Muzaffer Sarısözen hakkındaki fikirleri ortaya konulmuştur.

Yahya Kaçar, G. (2021), Cinuçen Tanrıkorum' un Bestelerinde Mûsikî Tasvîri, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 2021, 10(2): 1071-1095. Çalışmada Tanrıkorum' un bestelerinde mûsikî tasvirine dikkat çekmek amaçlanmıştır.

Yahya Kaçar, G. – Destegül Aziz (2020), Cinuçen Tanrıkorum' a Ait Kârçe-i Nüh Felek Eserinin Biçim Özellikleri Açısından Tahlili. İstem, 18/36 (2020): 2543-282. Belirlenen eser üzerinden bestekâr Cinuçen Tanrıkorum' un ezgi, usûl, güfte yapılarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Yahya Kaçar, G. Bir Medeniyetin Aktarımında İki Üstad Yahya Kemal ve Cinuçen Tanrıkörur, Türk Musikisi Atlası, 513-522. Makalede Cinuçen Tanrıkörur tarafından bestelenen Yahya Kemâl'in şiirleri ele alınıp incelenmiştir.

1.2. TEZLER

Arslan, S.(2017), Cinuçen Tanrıkörur' un Müzik Anlayışı ve Türk Müziğine Katkısı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı. Bu çalışmada, nazariyatçılığı, icracılığı, besteciliği konu edilerek açıklanması amaçlanmıştır.

Can, M.(2004), Geleneksel Türk Müziği Makamlarının Kanun Sazı İle İcrasında Kullanılan Mandal Sayılarının Cinuçen Tanrıkörur' un Bestelediği Seyr-i Nâtık İle Belirlenmesi, Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Programı. Bu çalışmada, bestekar Cinuçen Tanrıkörur' un 50 makamın yer aldığı Seyr-i Nâtık'ından hareketle kanun sazında mandal sayısının tespit etmeye çalışılmıştır.

Çay, M.(2021), Cinuçen Tanrıkörur Bestelerinde Makam Kullanımı: Buselik, Kürdilihicazkar, Evcara ve Muhayyersünbüle Örnekleri, Erciyes Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Müzik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Programı. Bu çalışmada, Buselik, Kürdilihicazkar, Evcara ve Muhayyersünbüle makamları ele alınarak, Cinuçen Tanrıkörur' un beste anlayışı, makamları kullanma biçimi ortaya konulması amaçlanmıştır.

Özdemir, A. Tolga.(2008), Cinuçen Tanrıkörur Taksimlerinin Makamsal ve teknik Analizi, Erciyes Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı. Bu çalışmada Cinuçen Tanrıkörur' un ud icra tekniğinin ele alınarak, somut olarak çalışma ortaya konulması amaçlanmıştır.

Özakalın, M. Uğur.(2019), Cinuçen Tanrıkörur' un Bestelediği Mevlevî Âyinlerinin Makam, Usûl ve Ezgisel Yönden İncelenmesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Din Mûsikîsi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Programı. Bu çalışmada, Cinuçen Tanrıkörur' un bestelediği Mevlevî Âyinleri ele alınarak usûl ve ezgi yönünden incelenmiştir.

Öztürk, P.(2008), Örneklerle Cinuçen Tanrıkorum' un Ud Taksimleri, Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziği Anabilim Dalı / Türk Sanat Müziği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Programı

İtil, H.(2011), Ud Eğitimi İle İlgili Üç Yaklaşımın(Cinuçen Tanrıkorum, Mutlu Torun, Gülçin Yahya Kaçar) Mukayesesi ve Bir Model Önerisi, Sakarya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı. Bu çalışmada, Türk müziği konservatuarlarında kullanılan ud eğitiminde kullanılan ud metodları ele alınıp incelenmiştir.

1.3. KİTAPLAR

Akdoğu, Onur (1990). Tarihçi Müzikolog Yılmaz Öztuna. Kitapta, Yılmaz Öztuna'nın hayatı, bestelediği eserleri, müzik çalışmaları yer almaktadır.

Bardakçı, Murat (2012). Refik Bey (Refik Fersan ve Hatıraları). Pan Yayıncılık. Kitap Refik Fersan'ın biyografisi, Türk müziği üzerine çalışmaları ve hatıralarını kapsamaktadır.

Cemil, M. (2016). Tanbûri Cemil'in Hayatı. Hazırlayan Uğur Derman. Eserde Tanbûri Cemil Bey'inn hayatı, çalışmaları ele alınmıştır.

Özpekel, N. Osman (2016). Fahrettin Çimenli Tanbûr İle Bir Ömür. Ülkü Ofset. Kitapta Fahrettin Çimenli'nin hayatı biyografik olarak ele alınarak, çeşitli isimlerin Fahrettin Çimenli hakkındaki yazılarına eser içerisinde yer verilmiştir.

Sağbaş, B. Reha (2019). Cinuçen Tanrıkorum Beste Külliyyatı. Editör: B. Reha Sağbaş, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. Yayına Bârihüda Tanrıkorum tarafından hazırlanmıştır. 7 ciltten oluşmaktadır. Tanrıkorum' a bestelerin tamamı külliyyatta mevcuttur. Eserleri çeşitli yönlerden ele alınmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Cinuçen Tanrıkörur, yazdığı ud metodları, araştırma kitapları, yetiştirdiği öğrencileri ve bestelediği eserlerle Klâsik Türk Müziğinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Klâsik Türk Müziği'ne pek çok eserin yanı sıra terkîb ettiği makamları da kazandırarak Klâsik Türk Müziği makam çeşitliliğine katkı sağlamıştır. Cinuçen Tanrıkörur tarafından bestelenen ve kendi terkîbi olan Şeddisabâ makamındaki eserlerin müzikal açıdan değerlendirilmesi bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Cinuçen Tanrıkörur tarafından terkîb edilen üç adet makam mevcuttur. Bu makamlar Gülbûse, Şeddisabâ ve Zâvilaşîran makamlarıdır. Bu makamlar arasından Şeddisabâ makamında bestelenen eserlerinin incelenerek bestekârın makam anlayışının ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırma, Cinuçen Tanrıkörur'un bestekâr, araştırmacı ve ud icrâcılığı yönünü ortaya koymak ve Türk Müziği'nde az kullanılan makamlar arasında yer alan Şeddisabâ makamını tanıtmak ve diğer bestekârlar tarafından kullanılmasını arttırmak açısından önem arz etmektedir.

Bu çalışma Türk Müziği bestekârı Cinuçen Tanrıkörur'un terkîb ettiği Zâvilaşîran, Gülbûse, Şeddisabâ makamlarını ele alınarak, bu makamlardan Şeddisabâ makamında Klasik Fasıl anlayışında bestelediği Peşrev, Beste, Ağırsemâî, Yürüksemâî, Şarkı, Sazsemâîsi formlarındaki eserlerin müzikâl açıdan incelenip ele alınarak, Türk Müziği makam anlayışının ortaya konulması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

2. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Araştırma Cinuçen Tanrıkörur'un terkîb ettiği Şeddisabâ makamını kapsamaktadır. Şeddisabâ makamında Cinuçen Tanrıkörur'un makam anlayışını, sanatçı kişiliğini, bestekârlığını ortaya koyarak bestelediği eserlerle sınırlandırılmıştır. Araştırma aynı zamanda ulaşılabilen yazılı ve görsel kaynaklar, araştırmanın süresi ve araştırmacının maddi imkânlarıyla sınırlandırılmıştır.

3. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir çalışmadır. "Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi, önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belge ve istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtları vb.) eski verilere ve alandaki kaynak kişilere

başvurarak, elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlayabilir” (Karasar; 2019: 109).

4. VERİLERİNİN TOPLANMASI

Araştırmada Cinuçen Tanrıkörur’ un Şeddisabâ makamında bestelediği eserler incelenerek makamsal analizleri ortaya konulmuştur. Bestekârın el yazması notalardan faydalanılmış ve tekrar bilgisayar ortamında finale programı ile nota yazısına aktarılmıştır. Eserlerde yer alan geçki ve çeşniler porte ve ölçü sayıları belirtilerek yazılmıştır.

5. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ

Araştırmanın “Cinuçen Tanrıkörur’ un Şeddisabâ makamında bestelediği eserleri müzikal unsurları açısından nasıldır” sorusu problem cümlesini oluşturmaktadır.

6. ALT PROBLEMLER

1. Alt problem: Cinuçen Tanrıkörur’un Şeddisabâ makamında bestelediği eserlerin formları nelerdir?

2. Alt problem: Cinuçen Tanrıkörur’un Şeddisabâ makamında bestelediği eserlerin usûlleri nelerdir?

3. Alt problem: Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Peşrev’de hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır?

4. Alt problem: Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Nakış I. Beste’de hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır?

5. Alt problem: Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Nakış II. Beste’de hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır?

6. Alt problem: Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Nakış Ağırsemâî’ de hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır?

7. Alt problem: Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Şarkı’da hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır?

8. Alt problem: Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Nakış Yürüksemâî’de hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır?

9. Alt problem: Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Sazsemâisi'nde hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır?

7. BULGULAR

7.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın birinci alt problemini oluşturan “Cinuçen Tanrıkörur’ un Şeddisabâ makamında bestelediği eserlerin formları nelerdir?” sorusuna ilişkin elde edilen bulgular şu şekildedir:

Türk müziği formları saz mûsikîsi, söz mûsikîsi olarak ikiye ayrılmaktadır. Cinuçen Tanrıkörur, kendi terkîbi olan Şeddisabâ makamında 7 eser bestelemiştir. Saz mûsikîsi formunda yer alan Peşrev ve Sazsemâisi formlarında 2 eser bestelemiştir. Söz mûsikîsi formunda Beste, Ağırsemâî, Yürüksemâî, Şarkı formlarını kullanarak 5 eser bestelemiştir. Bu bölümde, Tanrıkörur’un bestelediği eserlerde kullandığı formlar ele alınmıştır;

Peşrev: Klasik Fasılda Kâr, Beste gibi büyük usullerde bestelenen eserlerden önce icra edilen, büyük usûllerde bestelenen saz mûsikîsi formudur. Hane adı verilen 4 bölüm, 1 mülâzeme (teslim) bölümünden oluşmaktadır. 1. Hane ve mülâzeme(teslim) bölümlerinde bestelenen makamın melodik özellikleriyle meydana getirilir. 2. ve 4. Hanelerde bestelenen makamın yakın makamlarda geçkiler yapılarak bestelenmektedir. 3. Hane tiz bölgelerde makam geçkileri bulunmaktadır (Tanrıkörur, 2016: 51).

Düyek ve sofyan gibi küçük usûllerle bestelenmiş peşrevler olmakla beraber, genel olarak Aksaksemâî usulünden büyük usûllerle bestelenirler. Peşrevde bestekâr makamın seyrini tam bir bilgiyle nağmeler arasına yerleştirmeli ve sanatındaki hünerini hakkıyla göstermelidir (Karadeniz, 2013: 159).

Karadeniz’in (2013) ifadesiyle Peşrevler; Türk mûsikîsinde saz mûsikîsi örnekleri içerisinde büyük formlarda bestelenen yüksek sanatlı eserler olarak ifade edilmektedir. Develioğlu (2001) Peşrev kelimesi anlamını “önden giden” olarak tanımlamıştır.

Cinuçen Tanrıkörur Şeddisabâ makamında, Türk mûsikîsinin saz mûsikîsi Peşrev formunda 1 eser bestelemiştir. Bu eser 4 hane 1 mülâzeme bölümünden oluşmaktadır.

Beste; Klasik Fasılda saz mûsikîsi olan Peşrev’den sonra icra edilen, söz mûsikîsi formuna Beste adı verilir. Bestede, nazım birimi gazel olan şiirler kullanılmaktadır. Beste formu genel olarak mısra sonralarına terennüm gelecek şekilde bestelenmiştir. Güftenin üçüncü mısrası eserin meyan bölümünde kullanıldığı

görülmektedir. Terennümler bestekâr tarafından eser içerisinde 2 mısradan sonra gelecek şekilde bestelenmişse eser Nakış Beste olarak ifade edilir (Tanrıkörur, 2016: 49).

Besteler güfte ile başlar, sonra terennüm gelir. Terennümden sonra güftenin son kısmı tekrarlanarak karar verilir. Birinci bölüm bu şekilde biter. İkinci mısra aynı birinci mısranın beste düzenindedir. Meyan hanesine getiren üçüncü mısra da terennümle bittikten sonra yine mısranın son kısmı tekrarlanarak dördüncü bölüme geçilir. Dördüncü mısra da aynen birinci mısranın beste ve terennümü ile icra edilir ve yine mısranın sonra parçasının tekrarı ile bitirilir (Karadeniz, 2013: 172).

Klasik formlu eserlerin genelinde yer alan anlamlı veya anlamı olmayan sözlerin bir araya gelmesiyle oluşan söz gruplarına Terennüm adı verilir. Terennümler bestecinin güftenin anlatım gücünden faydalanmadan, usûlün darblarına uygun kelime veya sözcüklerle eserin içerisinde oluşturduğu bölümü ifade ettiği düşünülmektedir. 2 çeşit terennüm bulunmaktadır; anlamlı kelimelerle ifade edilen lâfzî terennümler (a cânım, a sultanım, beli yârim vb.), anlamı olmayan hece gruplarının îkâ terennümler (de-re-dil-lâ, det-de-re-dil-li vb.) olarak ifade edilebilmektedir (Tanrıkörur, 2016: 172-173).

Cinuçen Tanrıkörur'un bestelemiş olduğu Şeddisabâ I. ve II. Nakış Beste formunda ifade edilen Nakış Beste çeşidi beste formu kullanılmıştır. Tanrıkörur (2016) nakış çeşidini; "... ilk iki ve son iki mısra sonunda (yani sadece iki defa) ve bu sebeple nisbeten uzunca işlenmiş olarak yer alırlar. Nakış (işleme) denmesinin sebebi budur. " şeklinde ifade etmiştir.

Cinuçen Tanrıkörur Şeddisabâ makamında, Türk mûsikîsinin, söz mûsikîsi Beste formunda 2 eser bestelemiştir. Bu eserlerde Beste formunun Nakış olarak isimlendirilen çeşidini kullanmıştır.

Ağırsemâî: Klasik Fasılda, söz mûsikîsi Beste formundan sonra icra edilen, söz mûsikîsi formudur. Ağırsemâî formu genellikle nazım birimi gazel olan şiirlerden bestelenmiştir. Aksaksemâî, Ağır Aksaksemâî veya Ağır Sengin Semâî usulleri kullanılarak bestelenmiştir(Tanrıkörur, 2016: 50).

Birinci ve ikinci mısralar hemen her zaman aynı nağmelerle bestelenmiştir. Üçüncü mısra meyan hanesini teşkil ede ve çok defa başka makamda bestelenir. Dördüncü mısra aynen birinci ve ikinci mısraların bestesiyle okunur. Mısraları terennümler izler. Bazen bu şekilde, Bazen de terennümlerden sonra mısraların son kısmı tekrarlanarak karar verilir (Karadeniz, 2013: 173).

Cinuçen Tanrıkörur Şeddisabâ makamında, Türk mûsikîsinin, söz mûsikîsi Ağırsemâî formunda 1 eser beslemiştir. Tanrıkörur, Ağırsemâî formunu da Nakış çeşidini kullandığı görülmüştür. Cinuçen Tanrıkörur bu formu bestelerken 1. ve 2.

mısraları farklı melodik yapıyla ve ikinci mısradan sonra terennüm icra edilecek biçimde bestelemiştir.

Şarkı; Fasıllarda söz mûsikîsi formu Ağırsemâiden sonra, Yürüksemâî formundan önce icra edilmektedir. XVIII. yüzyıldan sonra yaygınlaşan şekliyle dört veya beş mısralı şiirlerden bestelenmektedir. Çoğunlukla Aksak, Curcuna gibi usûller olmak üzere, birçok küçük usûl kullanılmıştır. Terennümsüz bestelenen söz mûsikîsi formu Şarkı'nın, terennümlü bestelenen örnekleri de bulunmaktadır(Tanrıkörur, 2016:50). Şarkı formunda kullanılan şiirde 2 ve 4. Mısraları melodik olarak aynı düzende(abcb) işlendiği görülmektedir.

Dört veya daha fazla mısralı güftelerin terennümsüz olarak Ağır Aksak, Semâî veya daha küçük usûllerle bestelenmiş örneklerine şarkı denir. Bundan daha büyük usullerle şarkı bestelendiğine pek az rastlanır. Eski mecmualarda daha büyük usûllerle şarkı bestelendiği yazılı ise de notaları elde edilememiştir (Karadeniz, 2013: 173).

Karadeniz(2013) büyük usullerde de Şarkı formunda eserlerin bestelendiğini ancak günümüze ulaşmadığını belirtmiştir. Cinuçen Tanrıkörur Şeddisabâ makamında, Türk mûsikîsi sözlü mûsikî Şarkı formunda 1 eser bestelemiştir. Bu eserini de yazılı kaynaklarda genel olarak tarif edilen Şarkı formunun melodik yapısına uygun olarak bestelediği tespit edilmiştir.

Yürüksemâî: Klasik fasılda söz mûsikî formu Ağırsemâiden sonra, Fasılda bestelenmiş Şarkı formunda eser bulunuyorsa, tercih edilirse Şarkı formundan sonra icra edilmektedir. Nazım birimi gazel olan şiirlerin Yürüksemâî usûlüyle bestelenmektedir. Söz mûsikîsinin diğer formları olan Beste ve Ağırsemâî formlarının özelliklerini taşımaktadır(Tanrıkörur, 2016: 50).

Cinuçen Tanrıkörur Şeddisabâ makamında, Türk mûsikîsi sözlü mûsikî Yürüksemâî formunda 1 eser bestelemiştir. Bestelediği eserde Yürüksemâî formunun Nakış çeşidini kullanmıştır. Tanrıkörur (2016)' un kendi nakış tarifıyla bu eserini Nakış çeşidinin özelliği olarak 2 mısra ardından terennüm gelecek şekilde bestelediği görülmektedir.

Sazsemâî: Türk mûsikîsi sözlü mûsikî formu olan Yürüksemâî' den sonra icra edilmektedir. 4 hane 1 mülazeme(teslim) bölümünden oluşmaktadır. İlk 3 hanesi ve teslim bölümü Aksaksemâî usûlünde 4. Hanesi genellikle Yürüksemâî usûlünde bestelenmektedir. Saz mûsikî formu Peşrev ile benzer olarak, 1. Hane ve teslim bölümü eserin bestelenen makamını meydana getiren melodik özellikler taşımaktadır. 2 ve 4.

Hanelerde bestelenen makama yakın makamlarda geçkiler yapılmaktadır. 3. Hanede tiz bölgede seyir gösteren makamlar da geçkiler kullanılmaktadır (Tanrıkorur, 2016: 51).

Bunlar da aynen peşrevler gibi dört haneden meydana gelir ve her hanenin sonunda teslim parçası tekrarlanır. Sazsemâîlerinin yalnız üç hanesi ve teslimleri Aksaksemâî usûlünde, dördüncü hane ise çok defa Yürüksemâî, bazen Semâî veya Curcuna usûlünde bestelenir (Karadeniz, 2013: 159).

Cinuçen Tanrıkorur Şeddisabâ makamında, Türk mûsikîsi saz mûsikî Sazsemâîsi formunda 1 eser bestelemiştir. 4 hane, 1 teslim bölümünden oluşmaktadır.

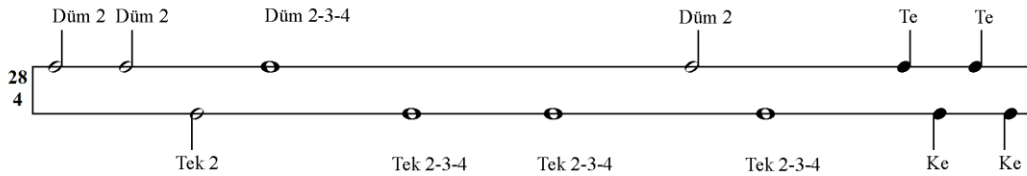
7.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın ikinci alt problemini oluşturan “Cinuçen Tanrıkorur’un Şeddisabâ makamında bestelediği eserlerin usûlleri nelerdir?” sorusuna ilişkin elde edilen bulgular şu şekildedir:

Devrikebir: XV. yüzyılda bulunmuş ve kullanılmaya başlanmıştır. Büyük usûller arasında yer almaktadır ve 28 zamanlıdır. Türk mûsikîsinde Peşrev, Beste, İlahi, Mevlevî Ayîni gibi formlarda kullanılmıştır (Özkan, 2014: 753). Cinuçen Tanrıkorur’un bestelediği Şeddisabâ makamındaki Peşrev, Devrikebir usûlüyle bestelenmiştir.

Devrikebir; Türk Musikisi’nde bir büyük usûl 28 zamanlı ve 12 darblıdır. Kâr, Tevşîh, İlâhî, Âyîn-i Şerîf (III. Selâm), bilhassa Peşrev ve Beste formunda kullanılır. Çok kullanılan büyük usullerin başında gelir. 28/4 şeklinde yazılır. Nâdiren 28/8 Yürük Devr-i Kebîr mertebesi görülmüştür. 28/2 Ağır Devr-i Kebîr mertebesine tesadüf edilmemiştir (Öztuna, 1990: 221).

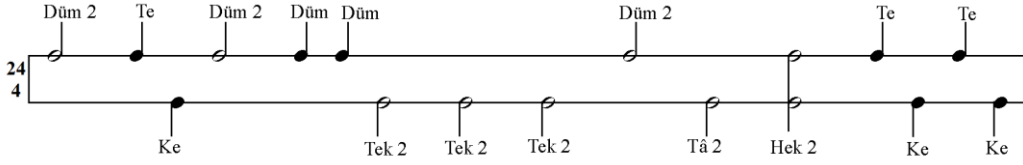
Şekil 14. Devrikebir Usûlü



Çenber: XV. asırdan bu yana kullanılmış, 24 zamanlı olan Çenber usûlü büyük usûller arasında yer almaktadır. Peşrev, Kâr, Beste gibi Türk Mûsikîsi formlarında kullanılmıştır (Özkan, 2014: 730). Cinuçen Tanrıkorur’un bestelediği Şeddisabâ makamındaki I. Nakış Beste, Çenber usûlünde bestelenmiştir.

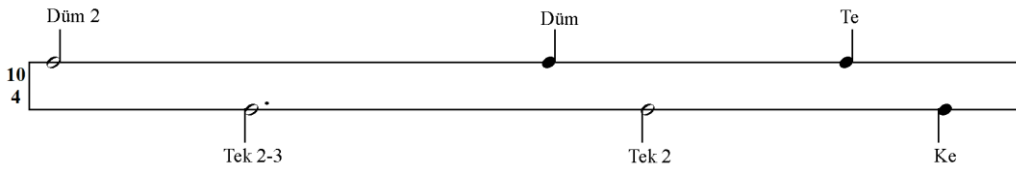
Çenber; Türk Musikisi’nde büyük usullerden biri. 24 zamanlı ve 14 darblıdır. 24 zamanlı Nîm Sakıyl usûlü vardır ki, bu, 16 darblıdır. Peşrev, Kâr, Beste, Tevşîh, İlâhî, formlarında kullanılmış, bilhassa 24/2 Ağır Çenber mertebesiyle birinci besteler ölçülmüştür. Bu mertebesi ile 24/4 Çenber mertebesi çok kullanılmış, 24/8 Yürük Çenber mertebesi kullanılmamıştır (Öztuna, 1990: 198).

Şekil 15. Çenber Usûlü



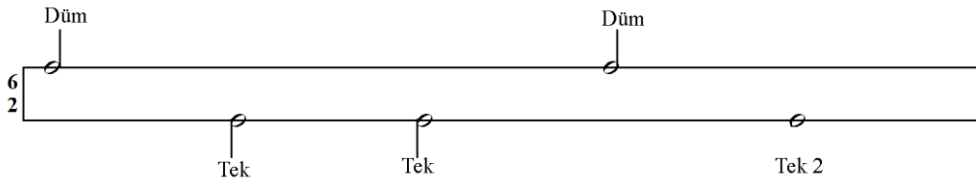
Lenkfahte: 10 zamanlıdır. Peşrev, Beste ve Mevlevî Ayînlerinde kullanılmıştır (Özkan, 2014: 669). Cinuçen Tanrıkorum'un bestelediği Şeddisabâ makamındaki II. Nakış Beste Lenkfahte usûlünde bestelenmiştir. Öztuna (1990), Lenkfahte usulünü küçük usûl olarak sınıflandırmıştır. 10 zamanlı, 6 darblı olarak ifade etmiştir.

Şekil 16. Lenkfahte Usûlü



Sengin Semâî: 6 zamanlıdır. Türk mûsikîsi formu olan Yürüksemâî formunda kullanılmıştır. 6/2 lik mertebesiyle Ağırsemâî'lerde kullanılmıştır (Özkan, 2014: 621). Cinuçen Tanrıkorum'un bestelediği Şeddisabâ makamındaki Nakış Ağırsemâî, Senginsemâî usûlünde bestelenmiştir. Öztuna (1990), Sengin Semâî usûlünü, Yürük Semâî usûlünün bir ağır mertebesi olarak ifade etmiştir.

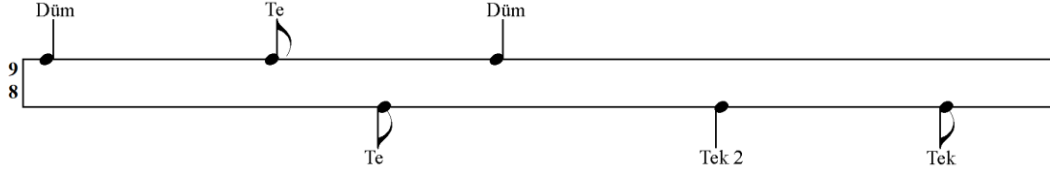
Şekil 17. Ağır Sengin Semâî Usûlü



Aksak: 9 zamanlıdır. Türk mûsikîsinde yaygın olarak kullanılmıştır. Şarkı, Türkü, İlahi, Oyun Havası, Köçekçe gibi formlarda kullanılmıştır (Özkan, 2014: 639). Cinuçen Tanrıkorum'un bestelediği Şeddisabâ makamındaki Şarkı, Aksak usûlünde bestelenmiştir.

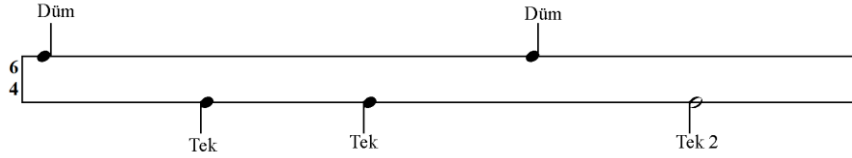
Aksak; Türk Musikisi'nde bir küçük usûl, 9 zamanlı ve 6 darblıdır. Ağır Aksak ve bunun az yürüğü olan Orta Aksak 9/4, Aksak 9/8, Yürük Aksak ise 9/8 ve pek nadiren 9/16 ile yazılır. 9/2 mertebesi kullanılmamıştır (Öztuna, 1990: 40).

Şekil 18. Aksak Usûlü



Yürüksemâî: 6 zamanlıdır. 6/8 lik, 6/4 lük, 6/2 lik mertebeleri bulunmaktadır. Türk mûsikîsi formu olan Yürüksemâî formunda, Sazsemâî formunun 4. Hanelerinde kullanılmıştır (Özkan, 2014: 621). Yürüksemâî formu Türk mûsikîsinin Mevlevî Ayîni formunun içerisinde de yer alan formdur. Cinuçen Tanrıkorur'un bestelediği Şeddisabâ makamındaki Yürüksemâî, Yürüksemâî usûlüyle bestelenmiştir. Öztuna (1990), Yürüksemâî usûlünü 6 zamanlı ve 5 darblı küçük usûl olarak ifade etmiştir. Sengin Semâî ve Ağır Sengin Semâî mertebeleri bulunmaktadır.

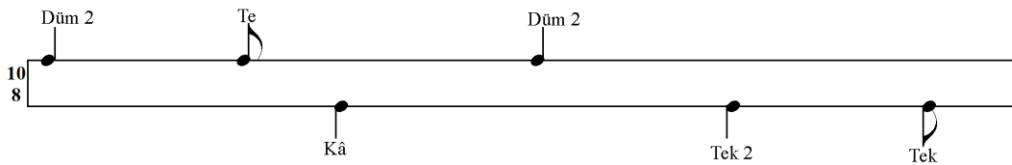
Şekil 19. Yürüksemâî Usûlü



Aksaksemâî: 10 zamanlıdır. Ağırsemâî, Sazsemâî gibi Türk mûsikîsi formlarında yaygın olarak kullanılmıştır (Özkan, 2014: 661). Cinuçen Tanrıkoru'un bestelediği Şeddisabâ makamındaki Sazsemâîsi, Aksaksemâî usûlüyle bestelenmiştir.

Aksaksemâî; Türk Musikisi'nde bir küçük usûl. 10 zamanlı ve 6 darblıdır. Aksak'tan farkı, 3. Darbın uzun olmasından ibarettir. Tabiî mertebesi 10/8 ile yazılır. 10/4 mertebesine Ağır Aksaksemâî usûlü denir. Diğer mertebeleri henüz kullanılmamıştır. Bütün Aksaksemâîler'le son asırda yapılmış bütün Sazsemâîleri bu usûlle ölçülmüştür (Öztuna, 1990: 40).

Şekil 20. Aksaksemâî Usûlü



7.3.ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın üçüncü alt problemini oluşturan “Cinuçen Tanrıkorur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Peşrev'de hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır ?” sorusuna ilişkin elde edilen bulgular şu şekildedir:

Şekil 21. Hüzam Makamı Nağmeleri



Peşrev ilk 7 ölçüsünde Neva perdesinde Hüzam makamı nağmeleriyle başlamıştır.

Şekil 22. Gerdaniye Perdesinde Nikriz Makamı Çeşnisi



8. ve 9. ölçüsünde Gerdaniye perdesinde Nikriz makamı çeşnisi kullanılmıştır.

Şekil 23. Bûselik Üzerinde Sabâ Makamı Geçkisi



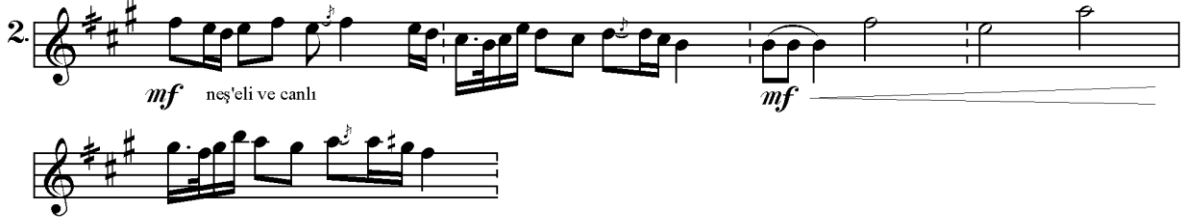
1.hanenin son iki ölçüsünde, mülâzeme bölümünde makamı tam olarak ifade etmek için Bûselik perdesi üzerinde Sabâ makamı nağmeleri kullanılarak geçiş yapılmıştır.

Şekil 24. Hüzam Makamı Geçkisi



Mülâzeme bölümünde Hüzzam makamı nağmeleri ile seyire başlanmış ve son 5. ölçüsünde Bûselik perdesi üzerinde Sabâ makamı nağmeleriyle kullanılarak karar edilmiştir.

Şekil 25. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi



Peşrevin 2. Hanesine ilk 5 ölçü içerisinde Bûselik perdesinde Hüseyinî makamı geçkisi ile başlanmıştır.

Şekil 26. Rast Üzerinde Şevkefzâ Makamı Geçkisi



2.hanede 9. - 13. ölçüler içerisinde Rast perdesinde Şevkefzâ makamı geçkisi görülmektedir.

Şekil 27. Bûselik Üzerinde Sabâ Makamı Geçkisi



2.Hane sonunda mülâzemeye geçiş cümlesi olarak Bûselik perdesi üzerinde Sabâ makamı nağmeleri kullanılmıştır.

Şekil 28. Nîm Zirgüle Üzerinde Evcârâ Makamı Geçkisi

3.hanede ilk 8 ölçü içerisinde Nîm Zirgüle perdesi üzerinde Evcârâ makamı geçkisi yapılmıştır.

Şekil 29. Bestenigâr Makamı Geçkisi

Hane sonunda Bestenigâr makamı çeşnisi görülmektedir.

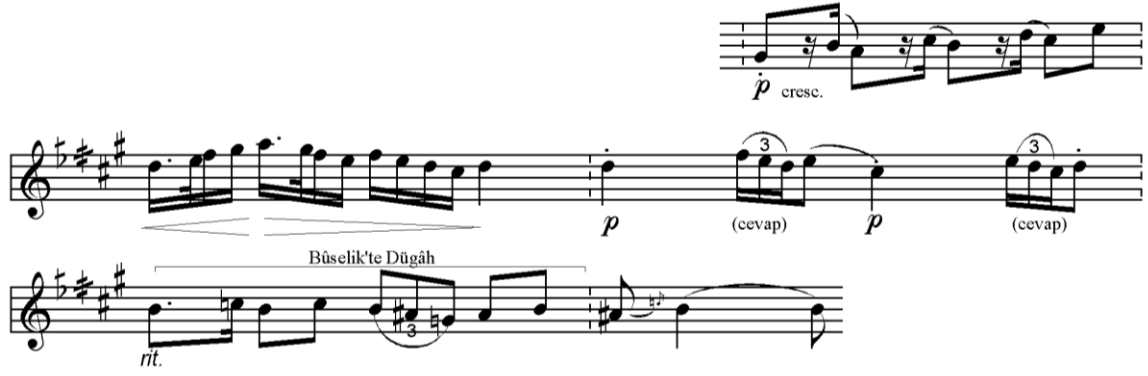
Şekil 30. Bûselik Üzerinde Sabâ Makamı Geçkisi

Hane sonunda Bûselik perdesinde Sabâ makamı nağmeleri kullanılarak mülâzeme bölümüne geçiş sağlanmıştır.

Şekil 31. Nîm Zirgüle Üzerinde Bestenigâr Makamı Geçkisi

4.Hane ilk 2 ölçüsünde Nîm Zirgüle perdesi üzerinde Bestenigâr makamı geçkisi görülmektedir.

Şekil 32. Bûselik Üzerinde Dügah Makamı Çeşnisi



Bestenigâr makamı geçkisi yapıldıktan sonra 3. ve 7. ölçüler içerisinde Bûselik perdesinde Dügah makamı çeşnisi kullanılmıştır.

Şekil 33. Bûselik Üzerinde Hicaz Makamı Çeşnisi



7 ve 9. Ölçüler arasında Bûselik perdesinde Hicaz makamı çeşnisi kullanılmıştır.

Şekil 34. Bestenigâr Makamı Geçkisi



4.hanede, 10. ve 14. ölçülerinde Bestenigâr makamı geçkisi kullanılmıştır.

Şekil 35. Bûselik Üzerinde Sabâ Makamı Geçkisi



4.hanede Bûselik perdesinde Sabâ makamı nağmeleri kullanılarak mülâzimeye geçiş sağlanmıştır.

Devrikebir usûlünde bestelenen Şeddisabâ Peşrev'in 1. Hanesinde Hicaz, Nikriz gibi makamlarında çeşniler kullanıldığı görülmüştür. Mülazeme bölümünde Şeddisabâ

makamını oluşturan Hüzam makamı geçkisi kullanılmış ve Bûselik perdesinde Sabâ makamı ile karar edildiği gözlemlenmiştir. 2. hanede Bûselik perdesi üzerinde Hüseyinî makamı geçkisi nağmeleri işlenerek, Şevkefzâ makamına çeşnisi kullanılarak mülâzemeye Bûselik perdesinde Sabâ geçkisi sağlanmıştır. 3. hane, Peşrev formunun özelliği olarak, tiz perdelerde bir seyir göstermiştir. Evcârâ makamında başlayan 3. hane, Bestenigâr makamında geçki yapılarak Bûselik perdesinde diğer hanelerde olduğu gibi Sabâ makamını geçkisi kullanarak mülâzeme bölümüne bağlanmıştır. 4. hane Bestenigâr makamı nağmeleriyle başlamış. Dügah makamı çeşnisi kullanarak, Hicaz makamı geçkisiyle Bestenigâr makamına geçiş yapılmıştır. Bûselik perdesinde Sabâ makamı cümlesiyle mülâzeme bölümüne geçiş sağlanmıştır.

7.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın dördüncü alt problemini oluşturan “Cinuçen Tanrıkorur tarafından Şeddîsabâ makamında bestelenen Nakış I. Beste ’de hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır?” sorusuna ilişkin elde edilen bulgular şu şekildedir.

Şekil 36. Hüzam Makamı Geçkisi

The image shows four staves of musical notation in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics "AH YAR NE - DİR DİR BU KA". The second staff contains "..... KAT - RE - LER - DE". The third staff contains "BAH - Rİ UM - MAN OL - DU - ĞUN". The fourth staff contains "CÂ - NÂ".

Eser Neva perdesinde seyrine başlamış ve Hüzam makamı nağmeleri kullanılarak esere devam edilmiştir.

II. Nakış Bestenin 19 ve 20. ölçülerinde Bûselik perdesi üzerinde Hüseyinî makamı geçkisi kullanıldığı görülmektedir. Bu eserde çok fazla geçki veya çeşni görülmemekle birlikte Şeddisabâ makamının seyrine uygun şekilde bestelendiği görülmektedir.

7.6. ALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın altıncı alt problemini oluşturan “Cinuçen Tanrıkorur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Nakış Ağırsemâî’ de hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır? ” sorusuna ilişkin elde edilen bulgular şu şekildedir:

Şeddisabâ Nakış Ağırsemâî eseri makamın seyir yapısından farklı bir şekilde Muhayyer perdesinden seyrine başlayarak Hüzzam makamı geçkisi kullanıldığı görülmektedir. Bu durum eseri Şeddisabâ makamı Klasik Takımının diğer eserlerinden farklı kılmıştır. Şeddisabâ makamının bir özelliği olarak Hüzzam makamı nağmelerine Bûselik perdesinde Sabâ nağmeleri eklenmiş, Şeddisabâ makamı oluşturulmuştur.

Şekil 40. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi

HEY CÂ - NIM

RÂ - HAT KO - MA - DIN

Şeddisabâ Nakış Ağırsemâî eserinde 16 ve 17. ölçülerde Bûselik perdesinde Hüseyinî makamında çeşni yapıldığı görülmektedir.

Şekil 41. Bûselik Üzerinde Hicaz Makamı Geçkisi

BEN - DE

TÂ - KAT - KO - MA - DIN

Aynı eserin 18 ve 19. ölçülerinde Bûselik perdesinde Hicaz makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Şeddisabâ Nakış Ağırsemâî’de genel olarak Hüseyinî ve Hicaz makamları geçkileri kullanıldığı görülmektedir.

7.7. YEDİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın yedinci alt problemini oluşturan “Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Şarkı’da hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır? ” sorusuna ilişkin elde edilen bulgular şu şekildedir:

Şeddisabâ makamında bestelenen takımın içerisinde yer alan Şarkı formunda eser, Çargah perdesinden Neva perdesi civarından seyrine başlamış ve makamın özelliği olan Hüzzam makamı nağmeleriyle, Bûselik perdesinde Sabâ makamı kullanılarak oluşturulmuştur.

Şekil 42. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi

GÖR - SEM - DE SE-Nİ LÂH - ZA - DA DÜN - YÂ - MI U-NUT -

SAM DÜN - YÂ - MIU - NUT -

SAM

Eserde 15 ve 19. ölçülerde Bûselik perdesinde Hüseyinî makamı geçkisi kullanıldığı görülmektedir.

7.8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın sekizinci alt problemini oluşturan “Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Nakış Yürüksemâî’ de hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır? ” sorusuna ilişkin elde edilen bulgular şu şekildedir:

Şeddisabâ Nakış Yürüksemâî, Çargah perdesinden Neva perdesi civarından seyrine başlamış, Hüzzam makamı nağmeleriyle Bûselik perdesinde Sabâ makamı kullanarak Şeddisabâ makamı kullanmıştır.

Şekil 43. Nîm Zirgüle Üzerinde Bestenigâr Makamı Geçkisi

TERENNÜM

TER DİL Lİ TE NEN NÂ TE NE DİR
NA TE NE DİR NEY

Eserin terennüm kısmında 15 ve 18. ölçülerde Nîm Zirgüle perdesi üzerinde Bestenigâr makamı geçkisi kullanılmıştır.

Şekil 44. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi

BÜL - BÜL - LE - RİN EF - GA - NI NA Bİ
GÂ - NE KA - LIN - MAZ

Şeddisabâ Nakış Yürüksemâî eserinde 24 ve 27. ölçülerinde Bûselik perdesi üzerinde Hüseyinî makamı geçkisi kullanılmıştır. Eserde Bestenigâr ve Hüseyinî makamında geçkilerin kullanılmıştır.

7.9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın dokuzuncu alt problemini oluşturan “Cinuçen Tanrıkörur tarafından Şeddisabâ makamında bestelenen Sazsemâîsi’ nde hangi makamlarda geçkiler bulunmaktadır?” sorusuna ilişkin elde edilen bulgular şu şekildedir:

Şeddisabâ makamında bestelenen Sazsemâîsi 4 hane, 1 teslim bölümünden oluşmaktadır.

Şekil 45. Hüz zam Makamı Geçkisi



Eserin 1. hanesinde Muhayyer perdesinden, Şeddisabâ Nakış Ağırsemâî'de de görüldüğü gibi, seyrine başlamıştır. Hüz zam makamı nağmeleri kullanılarak teslim bölümünde Bûselik perdesinde Sabâ makamıyla Şeddisabâ makamı oluşmuştur.

Şekil 46. Bûselik Üzerinde Hüseyinî Makamı Geçkisi



2. hanenin ilk iki ölçüsünde Bûselik perdesinde Hüseyinî makamı geçkisi kullanılmıştır.

Şekil 47. Hüseyinî Aşiran Üzerinde Bûselik Makamı Geçkisi



2. hanenin son iki ölçüsünde Hüseyinî Aşiran perdesinde Bûselik makamı geçkisi kullanılmıştır.

Şekil 48. Nîm Zirgüle Üzerinde Evcârâ Makamı Geçkisi



Şeddisabâ Sazsemâîsi 3. hanede Nîm Zirgüle perdesinde Evcârâ makamı geçkisi kullanılmıştır.

Şekil 49. Nîm Zirgüle Üzerinde Bestenigâr Makamı Geçkisi



4. hane Yürüksemâî usûlünde bestelenmiştir. Nîm Zirgüle perdesinde Bestenigâr makamı geçkisi kullanılmıştır.

Şeddisabâ Sazsemâîsi eserinde Hüseyinî, Bûselik, Evcârâ, Bestenigâr makamlarında geçkiler kullanılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Şeddisabâ makamını terkîb eden Cinuçen Tanrıkörur, bu makamı daha ahenkli ses elde edebilmek adını bir çalışma olduğu ifade etmiştir. Bu ifadeden hareketle, Şeddisabâ makamında bestelenen eserler incelendiğinde, makamın yerinde Hüzzam makamının Bûselik perdesi üzerinde Sabâ makamıyla karar etmesi ud enstrümanında; Müstahsen ahenk olarak ifade edilen pozisyonda icra edilmesiyle, bestekârın ifade ettiği müzikâl ahenk, rezonans zenginliğinin elde edildiği görülmektedir. Şeddisabâ makamı içerisinde Türk müziğinin makam özelliklerini barındıran makamlarda geçkiler bulunmakta olup, bu eserlerin icra edilmesi ud enstrümanında alışılmışın dışında başka perdelerde makam icra etme yeteneğini de geliştireceği tespit edilmiştir. Örneğin Şeddisabâ makamında Peşrev formundaki bestelenen eserde, bulgular kısmında da belirtildiği üzere, hanelerde kullanılan makam geçkileri hem Türk müziği makamı özelliklerini tanımaya faydalı olmakta hem de Hüseyini, Bestenigâr, Evcârâ gibi makamların enstrüman üzerinde farklı perdelerde icrayı geliştirecek mahiyette olduğu ve teknik hakimiyeti arttırmak adına önemli olduğu görülmüştür. Şeddisabâ makamı, ud enstrümanı icracısı olarak Cinuçen Tanrıkörur tarafından eğitici bir eser olarak bestelendiği düşünülmektedir. Eserlerdeki incelemeler ve makamın ortaya çıkış sebebi bu ihtimali kuvvetlendirmektedir. Bestekârın farklı formlarda çocuklar ve gençler için de eser bestelemiş olması bu durumu desteklediği söylenebilir. Bu özelliğiyle Şeddisabâ makamı icra edilmesi, bu makamda çeşitli eserler bestelenmesi, özellikle ud enstrümanında icrası, makamların başka perdelerle göçürülerek icra edilmesi, makamı anlamak duyusu artırmak adına kıymetli ve önemli bir çalışma olduğu görülmektedir. Şeddisabâ makamı incelendiğinde, geleneksel müziğimizin bir eğitim aracı olan meşk sisteminin de önemi ortaya çıkmıştır. Makam öğretimi sırasında diziler üzerinde ifade edilen makamlar, Türk müziğini öğrenme çabasında olan bireyin zihninde sadece makam için gösterilen diziler üzerinde makam oluşacağı anlamı oluşturabilir. Ancak araştırmamızın da konusu olan Şeddisabâ makamı, bestekârın terkîb çalışması olarak, icracıya makam anlatımında kullanılan dizilerin dışındaki notalarda makam ifadesi imkanı sunmuş olduğu görülmekte olup, meşk sistemini destekleyeceği düşünülmektedir. Makamsal olarak Şeddisabâ makamı ele alındığında yerinde Hüzzam makamını Bûselik perdesine göçürülen Saba makamından oluşması, icracıya farklı iki makam arasındaki geçişi de aktarması noktasında makamın eğitici rolünü güçlendirmektedir.

Şeddisâbâ makamı bestekârın ortaya koyduğu bir makam çalışması olarak, günümüz bestekârlarının klasik Türk müziği beste çalışmaları içerisinde dahil edilerek bu makam üzerinde çalışmaların artırılması, Türk müziğine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. İçerisinde barındırdığı makam geçkileri, Şeddisâbâ makamı icrasıyla diğer makamlarında anlaşılması üzerine faydalı bir çalışma olması beklenmektedir. Türk müziği makam anlayışını ele alan Cinuçen Tanrıkörur günümüz bestekârlarına örnek olabilecek makam terkîbleriyle, geçmiş dönemdeki müzik anlayışını günümüz şartlarıyla ele almıştır. Bu çalışmaların ele alınarak incelenmesi makam anlayışının gelişmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bestekâr Cinuçen Tanrıkörur aynı zamanda ud virtüözü olması sebebiyle, çaldığı enstrümanda seslerin daha rezonanslı ve güçlü ifade edilmesinin çabası içerisinde olarak Şeddisabâ makamı terkîbi ortaya koymuştur. Günümüz bestekârlarından Cinuçen Tanrıkörur, terkîb ettiği Şeddisabâ makamında klasik takım olarak bestelediği eserlerinde Hüseyini, Şevkefza, Bestenigâr, Bûselik, Evcârâ, Hicaz makamlarını kullandığı tespit edilmiştir. Şeddisabâ makamı; bestekârın kendi ifadesi olarak ud enstrümanında rezonans elde etmek amacıyla ortaya çıkarılan bir makam çalışması olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ak, Ş. A. (2002). *Türk Musikîsi Nazariyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aksoy, H. (2007). *Neyzen Tevfik*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/neyzen-tevfik> (Erişim Tarihi: 27.12.2021).
- Araslı, O. (1970). *Musiki Mecmuası*. İstanbul: Aylık Müzikoloji Dergisi, Yörük Matbaası.
- Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Berker, E. (1985). Türk Musikisinde Dönemler. *Erdem*, 1(1), 147-168.
- Çevikoğlu, T. (2017). *Bir Hayâlin Peşinde, Klasik Türk Müziği Yazıları-I*. Ankara: Öncü Basımevi.
- Develioğlu, F. (2001). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Eryılmaz, M. (Yapımcı, Yönetmen). (2002). *O Şafak Vaktinin Cihangiri* [Belgesel]. Türkiye: Çan Film Ltd.
- Karadeniz, E. M. (2013). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karasar, N. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (34. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Konur, H. (2009). *Sezâyî-i Gülşenî*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sezai-yi-gulseni> (Erişim Tarihi: 27.12.2021).
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoğlu, N. O. (2020). Geleneğe Bağlı Yenilikçi Tavrın Kült Bestecisi Cinuçen Tanrıkörur ve Bir Temsili Eser. *Erdem*, 78, 151-188.
- Özkan, İ. H. (2014). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1987). *Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lale Vakfı Mecmuası.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi (1-2)*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Sağbaş, B. R.(Ed.). (2019). *Cinuçen Tanrıkörur Beste Külliyyatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Tanrıkörur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (4. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2014). *Saz ü Söz Arasında* (3. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2014). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tatçı, M. (2009). *Selim Divane*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/selim-divane> (Erişim Tarihi: 27.12.2021).
- Tıraşçı, M. (2019). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul: Kayhan Yayınları.
- Tonga, N. (2018). *Kemal Kaplancalı*, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kemal-kaplancali>. (Erişim Tarihi: 22.05.2022).
- Uçan, A. (2000). *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Vural, G. F. (2011). *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Yahya Kaçar, G. (2019). Bir Medeniyetin Aktarımında İki Üstad Yahya Kemal ve Cinuçen Tanrıkörur, *Türk Musikisi Atlası*, 513-522.
- Yahya Kaçar, G. (2021), Cinuçen Tanrıkörur'un Bestelerinde Mûsikî Tasvîri, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 1071-1095.

EKLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Ek. 1. Şeddisabâ Peşrev Notası	68
Ek. 2. Şeddisabâ Nakış I. Beste Notası	70
Ek. 3. Şeddisabâ Nakış II. Beste Notası	72
Ek. 4. Şeddisabâ Nakış Ağırsemâî Notası	74
Ek. 5. Şeddisabâ Nakış Yürüksemâî Notası	76
Ek. 6. Şeddisabâ Şarkı Notası	78
Ek. 7. Şeddisabâ Sazsemâîsi Notası	79
Ek. 8. Ferahnâk Sazsemâîsi Notası	81
Ek. 9. Bayati Yürüksemâî Notası	82



Ek 1 (Devamı). Şeddisabâ Peşrev Notası

Yalnız Nefesliler

p (Cevap) *pp rit.*

Yalnız Nefesliler

p a tempo...

4. *f* decresc. *p* cresc.

p (cevap) *p* (cevap)

Büselik'te Dügâh

rit. a tempo...

mf cresc.

f decresc. *p*

Ek. 2. Şeddisabâ Nakış I. Beste Notası

ŞEDDISABÂ NAKIŞ I. BESTE

Nedir bu katrelerde bahr-i olduğun, cânâ?

Çenber
(J.72)

Güfte: Sezâyi-i Gülşeni
Beste: Cınıçen Tanrikorur

AH YAR NE-DİR DİR BU KA
..... KAT - RE-LER - DE
BAH-Rİ UM - MAN OL - DU-ĞUN
CÂ - NÂ
AH YAR NE-DİR DİR BU ZE
AH YAR NE-DİR DİR BU KA
..... ZER - RE-LER - DE
..... KAL - Bİ Vİ - RÂ
ŞEM-Sİ TÂ - BÂN..... OL - DU-ĞUN
NİM-DA MİH - MÂN.....
CÂ - NÂ
AH YELELEL LEL LE LELEL LEL TE RE LEL LEL
LEL Lİ YA LÂ YEL LEL LEL Lİ A CA - NİM

Ek 2 (Devamı). Şeddisabâ Nakış I. Beste Notası



YELELEL LEL LEL LEL Lİ OL - DU-ĞUN

CÂ - NÂ (SON)

MİYAN

AH YAR ME-KÂ

KÂN LAR - DAN MÜ-NEZ - ZEH -

DİR SE-NİN ZÂ - TI ŞE - RÎ

..... FINÇÜN

Nedir bu katrelerde bahr-i umman olduğun, cânâ?
Nedir bu zerrrelerde şems-i tâbân olduğun, cânâ
Mekânlardan münezzehdir senin zât-ı şerîfin çün,
Nedir bu kalb-i virânımda mihmân olduğun, cânâ.

Ek. 3. Şeddisabâ Nakış II. Beste Notası

ŞEDDISABÂ NAKIŞ II. BESTE

Dilşikârum, sen esir ettin dil-i nâşâdımı

Lenkfahte
(- 80)

Güfte: Neyzen Tevfik
Beste: Cınuçen Tanrıkorur

AH DİL - Şİ - KÂ - RİM
SEN E - SİR ET - TİN
Dİ - Lİ NÂ -
ŞÂ - DI - MI
AH Şİ - VE KÂ - RİM
Â - ŞİK İN - CİT
LEV HA - İ HÜS - NÜN
MEK A - CEP
pp GÖ - NÜL SA
CÂ - NÂN LA - RİN
SAY YÂ DI MI
MÜ - TÂ - DI MI
AH A CÂ NI MEN
CA NÂ NI MEN
pp GÖ - NÜL SA

(TERENNÜME)

Ek 3 (Devamı). Şeddisabâ Nakış II. Beste Notası

SAY - YÂ - DI MI

p DİR DİR TE *pp* NEN TE NE NEN Nİ

p TİL LİL LE *pp* NE LE NE TEN DİR

TÂ NÂ DİR TEN TÂ NÂ DİR TEN

pp GÖ - NÜL SA

SAY - YA - DI MI (SON)

AH HAN - ÇE - Rİ HİC -

p RİN - LE CÂ - NÂ

p sı *cresc.* - NE - MI *decresc.*

p ÇÂK EY - LE - DİN

Dilşikârim, sen esîr ettin dil-i nâşâdımı
 Şivekârım, levha-i hüsnün gönül sayyâdı mı?
 Hançer-i hicrinle cânâ, sinemi çâk eyledin
 Âşık incitmek acep cânânların mûtâdı mı?

Ek. 4. Şeddisabâ Nakış Ağırsemâî Notası

ŞEDDISABÂ NAKIŞ AĞIRSEMÂÎ

Sevdân ile dil milkin virâneye döndürdün

Sengin Semâî

(♩ = 48)

Güfte: Şeyh Selimî
Beste Cınuçen Tanrıkorur

SEV - DÂN İ - LE DİL
MİL - Kİ - N Vİ - RÂ - NE - YE DÖN -
DÜR - DÜN HEY CÂ - NİM
ŞEM' - İ RÛ - Hİ - NE CÂ - NI M PER -
BU ŞEH - Rİ VÛ - CÛ - DÛM TÂ GAM
VÂ - NE - YE DÖN - DÜR - DÜN
HÂ - NE - YE DÖN - DÜR - DÜN
HEY (cresc.) CÂ - NİM (pp) KUR (cresc.) BÂ - NİN O-LAM
HAY - RÂ - NİN O-LAM CÂ - NI - MI PER -
TÂ GAM
VÂ - NE - YE DÖN - DÜR - DÜN (SON)
HÂ - NE - YE DÖN - DÜR - DÜN
HEY CÂ - NİM

Ek 4 (Devamı). Şeddisabâ Nakış Ağırsemâî Notası

RÂ - HAT KO - MA - DIN BEN - DE

p decrease.
TÂ - KAT - KO - MA - DIN TEN - DE

HEY CÂ - NIM

Sevdân ile dil milkin vîrâneye döndürdün
Şem'i ruhine cânım pervâneye döndürdün
Râhat komadın bende, tâkat komadın tende
Bu şehri-i vücûdüm tâ gamhâneye döndürdün

Ek. 5. Şeddisabâ Nakış Yürüksemâî Notası

ŞEDDISABÂ NAKIŞ YÜRÜKSEMÂÎ

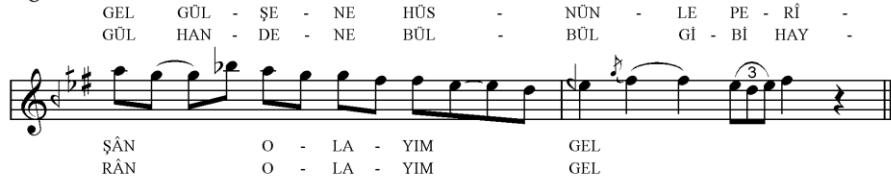
Gönlümde yanan aşk ile vîrân olayım, gel

Güfte: ?

Yürüksemâî

Beste: Cinuçen Tanrıkorur

(♩ = 108)



Ek 5 (Devamı). Şeddisabâ Nakış Yürüksemâî Notası

BÜL - BÜL - LE - RİN EF - GA - NI NA BÎ

GÂ - NE KA - LIN - MAZ

BÜL - BÜL - LE - RİN EF - GÂ - NI - NA BÎ

GÂ - NE KA - LIN - MAZ

Gönlümde yanan aşk ile vîrân olayım, gel
Gel gülşene, hüsnünle perişân olayım, gel
Bülbüllerin efgânına bîgâne kalınmaz
Gül, handene bülbül gibi hayrân olayım, gel

Ek. 6. Şeddisabâ Şarkı Notası

ŞEDDISABÂ ŞARKI

Sensiz Geçen

Aksak(Ağırca)
(♩=108)

Güfte: Şevki Sevgin (Neyzen)
Beste: Cinuçen Tanırkorur

SEN - SİZ GE-ÇEN EY - YÂ - MI BA - HAR
BİL KI HAZÂN - DIR BİL KI HA-ZÂN -
DIR DIR SAM
YAP - RAK - LA - RI SOL - MUŞ VE DÖ - KÜL - MÜŞ
İM - KÂ - NI A - CEP VAR MI BU Â - NİN
KU-RUDAL - DIR ÂH KU-RU DAL
NE ZAMAN - DIR ÂH NE-ZA-MAN -
DIR DIR (SON) DIR DIR
GÖR - SEM - DE SE-Nİ LÂH - ZA - DA DÜN - YÂ - MI U-NUT -
SAM DÜN - YÂ - MIU - NUT -
SAM GÖR - SEM - DE SE-Nİ LÂH - ZA - DA
DÜN - YÂ - MI U-NUT - SAM DÜN - YÂ - MI U-NUT

Sensiz geçen eyyâm-ı bahar bil ki hazandır
Yaprakları solmuş ve dökülmüş kuru daldır
Görsem de seni lâhzada dünyâmi unutsam
İmkânı var mı bu ânın ne zamandır.

Ek. 7. Şeddîsabâ Sazsemâîsi Notası

ŞEDDİSABÂ SAZSEMÂİSİ

Aksaksemâî
(♩=160)

Beste: Ciuçen Tanrıkorur

1.

2.

3.

pp

Ek 7 (Devamı). Şeddisabâ Sazsemâîsi Notası

Yürüksemâî
(♩ = 72)

4.

Yürüksemâî (♩ = 72) musical score, 4. measure. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a 'gliss.' marking above it. The third staff has a 'gliss.' marking above it and dynamic markings 'pp', 'cresc.', and 'mf' below it. The fourth staff has a 'f' marking below it. The fifth staff has a 'f' marking below it. The sixth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Ek. 8. Ferahnâk Sazsemâisi Notası

FERAHNÂK SAZSEMÂİSİ

Aksaksemâi (♩=160) Cinuçen Tanrıkorur

Kantun solo...
p cresc. *yay- nefes*
pp

beraber
p. cresc. *(SON)*

pp

f cresc. *ff decresc.*

Semâi (ağırca) (♩=144)

Ek. 9. Bayati Yürüksemâî Notası

(♩ = 110) *Yürük Semâî (Gel) BAYATI* *güfte: Kemal Köplanoğlu*
beste: Dr. Hâdîm Yavaş
Gönlümde yaran aşk ile vuran olayım B.T. 22.5.1962

Gön-lüm-de ya-nan aşk-i-le vi-ran o-la-yım
 Sel..... Gön-lüm-de ya-nan aşk-i-le vi-
 ran o-la-yım sel

Gel gül-se-ne zev-kin-le pe-ri-san o-la-yım
 Gül hüs-nü-ne bül-bül-gi-bi hay-ran o-la-yım
 Sel..... Gel gül-se-ne zev-kin-le pe-ri-
 sel..... Gül hüs-nü-ne bül-bül-gi-bi hay-
 ran o-la-yım sel
 ran o-la-yım sel

Meyan
 Bül-bül-le-rin eş-ğâ-ni-na bi-ğâ-ne ka-
 lın-maz Bül-bül-le-rin eş-ğâ-ni-na bi-
 ğâ-ne ka-lın-maz.