

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI

ÖRNEKLERLE CİNÜÇEN TANRIKORUR'UN UD TAKSİMLERİ VE ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

PINAR ÖZTÜRK

Tez Danışmanı

Prof. Mutlu TORUN

Ekim 2008
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

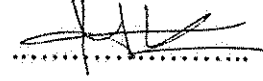
Türk Musikisi programı yüksek lisans öğrencisi Pınar ÖZTÜRK tarafından hazırlanan “ Örneklerle Ciuçen Tanrıkorum’ un Ud Taksimeleri ve Analizi ” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Sınav Tarihi : 09.10.2008

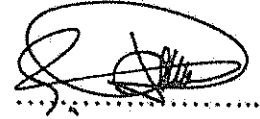
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

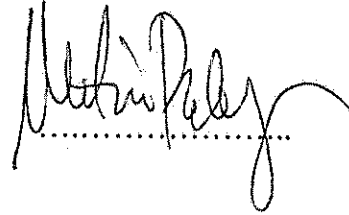
Jüri Üyesi: Prof. Mutlu TORUN
(Danışman-H.Ü. Öğr.Üyesi)



Jüri Üyesi : Prof. Erol DERAN
(H.Ü. Öğr.Üyesi)



Jüri Üyesi : Prof.Dr. Metin BALAY
(Yeditepe Üniv. Öğr.Üyesi)



ÖNSÖZ

Türk Müziği'nde ustalık seviyesine gelerek nitelikli eserler verebilmiş müzik adamlarımızın icralarını ve eserlerini bilimsel olarak inceleyerek, bu icraların ve eserlerin üzerinde araştırmalar yapmak, Türk Müziği nazariyatı ve Türk Müziği eğitimi için önemli bir olgudur.

Bu çalışmada Türk Müziği'nin en önemli icracı ve bestecilerinden Cinuçen Tanrıkorur'a ait ud taksimleri incelenmiştir. Cinuçen Tanrıkorur'un geleneğimizde Nevres Bey'in, Yorgo Bacanos'un icra üsluplarından farklı olarak, tanbur üslubuna yakın bir icrası vardır. Cinuçen Tanrıkorur'un taksimlerinin incelenmesi yeni udilere başka bir ufuk açacaktır. Diğer taraftan müzik cümlelerinin, motiflerinin, gerekse diğer form elemanlarının taksim çalışması yapanlara faydalı olacağı kanaatindeyiz. Bu inceleme, geleneksel müzik eğitiminde ve enstrümantist olarak yetişmekte olan öğrencilere, hem makam yapılarının öğrenilmesinde hem de enstrüman tekniği açısından faydalar sağlayacaktır. Ayrıca Türk Müziği'nde kullanılan üsluplar hakkında detaylı bir döküman elde edilmesinde faydalı olacaktır.

Bu çalışma sırasında yardımlarını esirgemeyen Prof. Mutlu Torun'a, Reha Sağbaşı'a ve Eren Özek'e teşekkür ederim.

Pınar ÖZTÜRK
EKİM - 2008

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-------------|
| ÖZET..... | iv |
| SUMMARY..... | vi |
| ŞEKİL LİSTESİ..... | viii |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 2. TÜRK MÜZİĞİNDE TAKSİM FORMU..... | 3 |
| 2.1. Taksim Tanımı..... | 3 |
| 2.2. Tarihçesi..... | 4 |
| 2.3. Taksim, Öğeleri Ve Alt Türleri..... | 4 |
| 2.4. Taksim Türleri..... | 7 |
| 2.4.1. Giriş Taksimi..... | 7 |
| 2.4.2. Ara Taksimi..... | 7 |
| 2.4.3. Son Taksim..... | 7 |
| 2.4.4. Geçiş Taksimi..... | 8 |
| 2.4.5. Fihrist Taksim..... | 8 |
| 3. CİNUÇEN TANRIKORUR'UN HAYATI VE ESERLERİ..... | 9 |
| 3.1. Cinuçen Tanrıkorum'un Hayatı..... | 9 |
| 3.2. Cinuçen Tanrıkorum'un Eserleri..... | 10 |
| 3.2.1. Cinuçen Tanrıkorum'un Kitapları..... | 10 |
| 3.2.2. Cinuçen Tanrıkorum'un Besteleri..... | 10 |
| 3.2.3. Cinuçen Tanrıkorum'un Albümleri..... | 11 |
| 3.2.4. Cinuçen Tanrıkorum'la İlgili Diğer Kayıtlar..... | 11 |
| 3.2.5. Cinuçen Tanrıkorum'un Elimizde Bulunan Taksimleri..... | 11 |

4. CİNÜÇEN TANRIKORUR'UN UD TAKSİMLERİNDEN ÖRNEKLER... 13

| | |
|---------------------------------|----|
| 4.1. Nikriz Taksim..... | 13 |
| 4.1.1. Form Özellikleri..... | 13 |
| 4.1.1.1. Biçim..... | 13 |
| 4.1.1.2. Yapı..... | 14 |
| 4.1.1.3. Üslup..... | 20 |
| 4.1.2. Melodik Özellikleri..... | 20 |
| 4.1.3. Ritim Özellikleri..... | 29 |
| 4.1.4. Ud icrası ve üslubu..... | 29 |
| 4.2. Muhayyerkürdî Taksim..... | 30 |
| 4.2.1. Form Özellikleri..... | 30 |
| 4.2.1.1. Biçim..... | 30 |
| 4.2.1.2. Yapı..... | 30 |
| 4.2.1.3. Üslup..... | 38 |
| 4.2.2. Melodik Özellikleri..... | 38 |
| 4.2.3. Ritim Özellikleri..... | 47 |
| 4.2.4. Ud icrası ve üslubu..... | 47 |
| 4.3. Uzzal Taksim..... | 48 |
| 4.3.1. Form Özellikleri..... | 48 |
| 4.3.1.1. Biçim..... | 48 |
| 4.3.1.2. Yapı..... | 49 |
| 4.3.1.3. Üslup..... | 56 |
| 4.3.2. Melodik Özellikleri..... | 56 |
| 4.3.3. Ritim Özellikleri..... | 63 |
| 4.3.4. Ud icrası ve üslubu..... | 63 |
| 4.4. Bayati Araban Taksim..... | 63 |
| 4.4.1. Form Özellikleri..... | 63 |
| 4.4.1.1. Biçim..... | 63 |
| 4.4.1.2. Yapı..... | 63 |
| 4.4.1.3. Üslup..... | 67 |
| 4.4.2. Melodik Özellikleri..... | 67 |
| 4.4.3. Ritim Özellikleri..... | 72 |
| 4.4.4. Ud icrası ve üslubu..... | 72 |
| 4.5. Şevkefza Taksim..... | 73 |
| 4.5.1. Form Özellikleri..... | 73 |

| | |
|--|------------|
| 4.5.1.1. Biçim..... | 73 |
| 4.5.1.2. Yapı..... | 74 |
| 4.5.1.3. Üslup..... | 77 |
| 4.5.2. Melodik Özellikleri..... | 77 |
| 4.5.3. Ritim Özellikleri..... | 82 |
| 4.5.4. Ud icrası ve üslubu..... | 82 |
| 4.6. Rast Taksim..... | 83 |
| 4.6.1. Form Özellikleri..... | 83 |
| 4.6.1.1. Biçim..... | 83 |
| 4.6.1.2. Yapı..... | 83 |
| 4.6.1.3. Üslup..... | 86 |
| 4.6.2. Melodik Özellikleri..... | 86 |
| 4.6.3. Ritim Özellikleri..... | 89 |
| 4.6.4. Ud icrası ve üslubu..... | 90 |
| 5. İNCELEMELERDE ULAŞILAN ORTAK BULGULAR..... | 91 |
| 6. SONUÇ..... | 96 |
| KAYNAKLAR..... | 99 |
| EKLER | 100 |
| ÖZGEÇMİŞ | 153 |

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖRNEKLERLE CİNÜÇEN TANRIKORUR'UN UD TAKSİMLERİ VE ANALİZİ

Hazırlayan

Pınar ÖZTÜRK

Tez Danışmanı

Prof. Mutlu TORUN

EKİM - 2008

ÖZET

Bu çalışmada, Türk Müziği'nde taksim formunun tanımı, Türk Müziği tarihi içerisindeki gelişimi ve günümüze gelişi incelenmiş, taksim formunun öğeleri ve türleri tanımlanmıştır. Cinuçen Tanrıkörür'un hayatı ve sanat yaşamı incelenerek, sanatçının hayatı boyunca yapmış olduğu tüm eserlerinin listesi yapılmıştır. Cinuçen Tanrıkörür'a ait altı ayrı makamda icra edilmiş taksim incelenmiştir. Sırasıyla Nikriz, Muhayyerkürdî, Uzzal, Bayati, Araban, Şevkefza ve Rast makamlarında taksimler. Taksimler; form özellikleri bakımından incelenmiştir, form özelliklerinin incelenmesi; biçim, yapı ve üslup bakımından incelemeleri de içermektedir. Daha sonra melodik incelemeleri yapılmıştır. Ritim özellikleri açısından da incelenerek,

sanatçının ud icrası ve uslubu da incelenmiştir. Cinuçen Tanrıkorur'u tanıyan bazı müzisyenlerin, öğrencilerinin ve eşinin görüşlerine ekte yer verilmiş, bu görüşlerden incelemelerimizde faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cinuçen, Tanrıkorur, Taksim, Analiz

T.R.

HALIÇ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH MUSIC MAIN ART BRANCH
GRADUATE THESIS

WITH EXAMPLES ÇİNUÇEN TANRIKORUR'S LUTE EXTEMPORES AND ANALYSIS

Prepared by

Pınar ÖZTÜRK

Thesis Consultant

Prof. Mutlu TORUN

October - 2008

ABSTRACT

In this study, definition of extempore form in Turkish Music, history of Turkish Music, development from the past to the present are analysed and elements and types of extempore form are characterized. By analysing Çinuçen Tanrikorur's life and artistic life, all the artist's lifetime complete works are listed. Çinuçen Tanrikorur's extempore which has been exercised in six different modals is analysed. In order of that these are; extempore in Nikriz mode of music, extempore in Muhayyerkürdi mode of music, extempore in Uzzal mode of music, extempore in Bayati Araban mode of music, extempore in Şevkefza mode of music and extempore in Rast mode of music. Extempores are analysed in terms of form, analysing of form characteristics involves analyses of format, structure and style. After that their melodic analyses are performed. By analysing in terms of rhythm, artist's lute execution and style are analysed. Some musicians who know Çinuçen Tanrikorur, the artist's students and wife put forward their views.

Key Words: Cinuen, Tanrıkorur, Taksim, Analysis

ŞEKİL LİSTESİ

| | <u>Sayfa No</u> |
|---|-----------------|
| Şekil 4.1 :Nikriz taksim – A bölmesi cümle parçaları..... | 14 |
| Şekil 4.2 :Nikriz taksim – B bölmesi cümle parçaları..... | 16 |
| Şekil 4.3 :Nikriz taksim – C bölmesi cümle parçaları..... | 17 |
| Şekil 4.4 :Nikriz taksim – motifler 1..... | 18 |
| Şekil 4.5 :Nikriz taksim – motifler 2..... | 19 |
| Şekil 4.6 :Nikriz taksim – motifler 3..... | 20 |
| Şekil 4.7 :Nikriz taksim seyri..... | 23 |
| Şekil 4.8 :Nikriz taksim – a cümlesi..... | 24 |
| Şekil 4.9 :Nikriz taksim – b cümlesi..... | 24 |
| Şekil 4.10 :Nikriz taksim – c cümlesi..... | 25 |
| Şekil 4.11 :Nikriz taksim – d cümlesi..... | 25 |
| Şekil 4.12 :Nikriz taksim – e cümlesi..... | 25 |
| Şekil 4.13 :Nikriz taksim – f cümlesi..... | 26 |
| Şekil 4.14 :Nikriz taksim – g cümlesi..... | 26 |
| Şekil 4.15 :Nikriz taksim – h cümlesi..... | 26 |
| Şekil 4.16 :Nikriz taksim – i cümlesi..... | 27 |
| Şekil 4.17 :Nikriz taksim – j cümlesi..... | 27 |
| Şekil 4.18 :Nikriz taksim – k cümlesi..... | 27 |
| Şekil 4.19 :Nikriz taksim – l cümlesi..... | 28 |
| Şekil 4.20 :Nikriz taksim – m cümlesi..... | 28 |
| Şekil 4.21 Muhayyerkürdi taksim - A bölmesi cümle parçaları..... | 31 |
| Şekil 4.22 :Muhayyerkürdi taksim - B bölmesi cümle parçaları..... | 34 |
| Şekil 4.23 :Muhayyerkürdi taksim – motifler 1..... | 35 |
| Şekil 4.24 :Muhayyerkürdi taksim – motifler 2..... | 36 |
| Şekil 4.25 :Muhayyerkürdi taksim – motifler 3..... | 37 |
| Şekil 4.26 :Muhayyerkürdi taksim seyri..... | 40 |
| Şekil 4.27 :Muhayyerkürdi taksim – a cümlesi..... | 41 |
| Şekil 4.28 :Muhayyerkürdi taksim – b cümlesi..... | 42 |
| Şekil 4.29 :Muhayyerkürdi taksim – c cümlesi..... | 43 |
| Şekil 4.30 :Muhayyerkürdi taksim – d cümlesi..... | 43 |
| Şekil 4.31 :Muhayyerkürdi taksim – e cümlesi..... | 43 |
| Şekil 4.32 :Muhayyerkürdi taksim – f cümlesi..... | 44 |
| Şekil 4.33 :Muhayyerkürdi taksim – g cümlesi..... | 44 |
| Şekil 4.34 :Muhayyerkürdi taksim – h cümlesi..... | 44 |
| Şekil 4.35 :Muhayyerkürdi taksim – i cümlesi..... | 45 |
| Şekil 4.36 :Muhayyerkürdi taksim – j cümlesi..... | 46 |
| Şekil 4.37 :Muhayyerkürdi taksim – k cümlesi..... | 46 |
| Şekil 4.38 :Uzzal taksim – A bölmesi cümle parçaları..... | 49 |
| Şekil 4.39 :Uzzal taksim – B bölmesi cümle parçaları..... | 50 |
| Şekil 4.40 :Uzzal taksim – C bölmesi cümle parçaları..... | 51 |

| | | |
|------------|--|----|
| Şekil 4.41 | :Uzzal taksim – D bölmesi cümle parçaları..... | 52 |
| Şekil 4.42 | :Uzzal taksim – motifler 1..... | 53 |
| Şekil 4.43 | :Uzzal taksim – motifler 2..... | 54 |
| Şekil 4.44 | :Uzzal taksim – motifler 3..... | 55 |
| Şekil 4.45 | :Uzzal taksim seyri..... | 57 |
| Şekil 4.46 | :Uzzal taksim – a cümlesi..... | 58 |
| Şekil 4.47 | :Uzzal taksim – b cümlesi..... | 58 |
| Şekil 4.48 | :Uzzal taksim – c cümlesi..... | 58 |
| Şekil 4.49 | :Uzzal taksim – d cümlesi..... | 59 |
| Şekil 4.50 | :Uzzal taksim – e cümlesi..... | 59 |
| Şekil 4.51 | :Uzzal taksim – f cümlesi..... | 59 |
| Şekil 4.52 | :Uzzal taksim – g cümlesi..... | 60 |
| Şekil 4.53 | :Uzzal taksim – h cümlesi..... | 60 |
| Şekil 4.54 | :Uzzal taksim – i cümlesi..... | 60 |
| Şekil 4.55 | :Uzzal taksim – j cümlesi..... | 61 |
| Şekil 4.56 | :Uzzal taksim – k cümlesi..... | 62 |
| Şekil 4.57 | :Uzzal taksim – l cümlesi..... | 63 |
| Şekil 4.58 | :Uzzal taksim – m cümlesi..... | 63 |
| Şekil 4.59 | :Bayati Araban taksim – A bölmesi cümle parçaları..... | 65 |
| Şekil 4.60 | :Bayati Araban taksim – motifler 1..... | 66 |
| Şekil 4.61 | :Bayati Araban taksim – motifler 2..... | 67 |
| Şekil 4.62 | :Bayati Araban taksim seyri..... | 69 |
| Şekil 4.63 | :Bayati Araban taksim – a cümlesi..... | 70 |
| Şekil 4.64 | :Bayati Araban taksim – b cümlesi..... | 70 |
| Şekil 4.65 | :Bayati Araban taksim – c cümlesi..... | 70 |
| Şekil 4.66 | :Bayati Araban taksim – d cümlesi..... | 71 |
| Şekil 4.67 | :Bayati Araban taksim – e cümlesi..... | 71 |
| Şekil 4.68 | :Bayati Araban taksim – f cümlesi..... | 71 |
| Şekil 4.69 | :Bayati Araban taksim – g cümlesi..... | 72 |
| Şekil 4.70 | :Şevkefza taksim – A bölmesi cümle parçaları..... | 74 |
| Şekil 4.71 | :Şevkefza taksim – B bölmesi cümle parçaları..... | 75 |
| Şekil 4.72 | :Şevkefza taksim – motifler 1..... | 76 |
| Şekil 4.73 | :Şevkefza taksim – motifler 2..... | 77 |
| Şekil 4.74 | :Akord Tablosu..... | 78 |
| Şekil 4.75 | :Şevkefza taksim seyri..... | 79 |
| Şekil 4.76 | :Şevkefza taksim – a cümlesi..... | 80 |
| Şekil 4.77 | :Şevkefza taksim – b cümlesi..... | 81 |
| Şekil 4.78 | :Şevkefza taksim – c cümlesi..... | 81 |
| Şekil 4.79 | :Şevkefza taksim – d cümlesi..... | 81 |
| Şekil 4.80 | :Şevkefza taksim – e cümlesi..... | 82 |
| Şekil 4.81 | :Şevkefza taksim – f cümlesi..... | 82 |
| Şekil 4.82 | :Rast taksim – A bölmesi cümle parçaları..... | 84 |
| Şekil 4.83 | :Rast taksim – motifler 1..... | 85 |
| Şekil 4.84 | :Rast taksim seyri..... | 87 |
| Şekil 4.85 | :Rast taksim – a cümlesi..... | 88 |
| Şekil 4.86 | :Rast taksim – b cümlesi..... | 88 |
| Şekil 4.87 | :Rast taksim – c cümlesi..... | 88 |
| Şekil 4.88 | :Rast taksim – d cümlesi..... | 89 |
| Şekil 4.89 | :Rast taksim – e cümlesi..... | 89 |
| Şekil 4.90 | :Rast taksim – f cümlesi..... | 89 |

1. GİRİŞ

Taksim formu, Farabi'den günümüze gelene değin, Türk Müziği içerisinde etkin ve önemli bir rol oynamıştır. Enstrüman icracılarının ustalık, beceri ve birikimlerini en üst düzeyde ortaya koyabildikleri bu form, müzik sanatında nazari bilginin, enstrüman icra tekniklerinin ve yaratıcılığın bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Ustalık isteyen bu icra şekli, müziğin nesilden nesile usta eller marifetiyle aktarılmasında da önemli bir rol oynamıştır.

Günümüzde de bu formu ustalıkla icra eden birçok icracı bulunmaktadır. Bu icracıların taksim örneklerinin iyi incelenerek, araştırılarak ve notaya alınarak bilimsel bir gözle incelenmesinde sayısız yararlar vardır. Bu tür araştırmalar, tüm geleneksel çalgılar için yapılmalı, usta icracıların yorumları olabildiğince detaylı incelenmelidir. Bu araştırmalardan çıkacak veriler müzik eğitiminde ve icracı olarak yetişmekte olan öğrencilere yarar sağlayabilecek nazari ve teknik bilgiler içermektedir. Bu tür çalışmalar Türk Müziği eğitimi verilen konservatuar ve tüm müzik eğitimi verilen kurumlarda, makam yapılarının öğrenilmesinde fayda sağlayacak, öğrencinin analitik görüş kabiliyeti ve bilimsel yaklaşımlar edinebilmesinde faydalı olacaktır.

Cinuçen Tanrıkörur gerek icracılığı, gerekse besteciliği ile Türk Müziği'nde önemli yere sahip usta bir sanatçıdır. Cinuçen Tanrıkörur'un enstrüman çalışında kendine özgü birçok özelliği bulunmaktadır. Uzun sesleri sıkça kullanarak, legatolu, glisandolu, bol çarpmalı süslemeler yapması ve kapalı pozisyonları çokca tercih etmesi, kendine özgü bir icranın oluşmasına sebep olmuş, sazendeliğini de Türk Müziği camiası içerisinde haklı bir şöhrete taşımıştır.

Bu çalışmada Cinuçen Tanrıkörur'un daha önce ele alınmamış taksimleri incelenmiştir. Cinuçen Tanrıkörur'un taksimleri notaya alınmış, formları, biçim, yapı üslupları; melodik ve ritmik özellikleri açılarından incelenmiştir.

Taksimlerin form, melodi ve ritim incelemelerinin yapılması, beste-kompozisyon yönünden bazı sonuçlara ulaşmamızı sağlamıştır. Ud icrası ve icra

üslubunun incelenmesi, sanatçının taksimde kullandığı icra özellikleri konusunda bazı sonuçlara ulaşmamızı sağlamıştır.

Taksimlerin incelemesine geçilmeden önce Türk Müziği'nde taksim formu incelenmiş, Cinuçen Tanrıkorur'un hayatı ele alınmıştır. Ayrıca çalışma içerisinde sanatçıya ait bestelerin listesi de verilmiştir.

2. TÜRK MÜZİĞİNDE TAKSİM FORMU

2.1. Taksim Tanımı

Taksim; “Bir saz sanatçısı tarafından irticalen (önceden bestelenmeksizin, o anda) yapılan melodi dizelerinin tümüne verilen isimdir.” (Say,1985,c:4,s:1228)

Taksim kelimesi Arapça kökenli bir kelimedir. Arapça da “kısım” kelimesinden türetilmiştir, “bölme, parçalara ayırma, bölüştürme” anlamlarını içermektedir.

Cinuçen Tanrıkorur taksim tanımını şöyle yapmıştır; “Bir saz sanatkârının belli bir makamda yaptığı irticalî beste (Araplar çoğulu olan teqâsim’i kullanırlar). İrticalî (icra edildiği anda doğan) sözünden, önceden bestelenmiş (bilinen) bir erser olmadığı kolayca anlaşılın bu kompozisyonun melodik kuruluşu ve ritmi gibi süresi de yaratıcı sanatkârın yetkisindedir. Taksim, ileri saz tekniği ile yüksek makam bilgisinin yanı sıra üstün bir bestecilik ve zamanlama kabiliyetini de gerektirdiğinden, en güç saz müziği formudur. Saz sanatkârının, belli bir eseri seslendiren yorumcu seviyesinden, kendi iç dünyasını sazındaki hünerine döken bir yaratıcı seviyesine yükseldiği asil bir anlatım.”(Tanrıkorur, 2003,s:50,51)

Dr. Suphi Ezgi taksim konusunda şunları söylemiştir; “Taksim, ya sazende veya hanende tarafından irticalen yapılan ezgilere verilmiş bir isimdir... Pek kuvvetle zannettiğime göre, taksim denilen ölçüsüz lâhin... Muktedir musikiciler tarafından yapılan bir taksim dikkat kulağı ile dinlenip tahlili edildikte onunda ölçülü olduğu belirir; şu kadar ki taksimde muhtelif ölçüler veya düzümler çok serbest bir halde birbirine karıştırılmıştır; ve onda bayım (senkop) ve sükûtlar çok kullanılır; Taksimler, her makamdan terennüm edilir; evvela başlangıç, sonra meyan ve nihayette kalmak üzere üç devreye ayrılabilir; Meyanda yakın makamlara geçkiler yapabilir; taksimlerde hareket, kendisinden evvel veya sonra çalınacak ve okunacak eserlere göre orta, ağır veya yürük olur.

Taksim faslı başlamazdan evvel bir saz tarafından icra edilip sonra peşreve girilir; bazen fasıl ortasında bir saz ve yahut bir hanende tarafından bir gazelle beraber okunur; nadiren faslın sonunda bir sesle ve Mevlevi-hânelerde ayin-şerifin nihayetinde neyle taksim yapılır idi.” (Ezgi, Nazari, Ameli Türk Musikisi, cilt:3)

2.2. Tarihçesi

Geçmişten günümüze, taksimın müzik içerisindeki yeri ve tarihsel gelişimi konusunda Onur Akdoğu şunları kaleme almıştır; “*Taksim'in varlığı da, mutlaka, gazel gibi çok eskilere dayanmaktadır ama bu konudaki ilk bulguyu, varsayımsal da olsa, 10.y.y. 'da buluyoruz. 870–950 yılları arasında yaşamış Farâbi'nin, çalgısıyla, zaman zaman dinleyenleri güldürdüğü, zaman zaman ağılattığı ve zaman zaman da uyuttuğu bilinmektedir. Kuşkusuz ki, Farâbi'nin çalgısıyla yaptığı bugün “Taksim” adını verdiğimiz çalgısal türün dinletilmesinden başka bir şey değildir. 15.y.y. 'dan sonra ise, çalgısal taksimle ilgili elimizde çok belge bulunmaktadır. Sözelimi, taksim karşılığı olarak kullanıldığına inanılan nehavt terimini, Yûnus Emre'nin (1240–1320) dışında Ali Şah (15.y.y.) da kullanmış, yine 15.y.y. kuramcılarında Kırşehirli Yusuf ve Seydî tarafından makam gösterme olarak belirtilmiş ve 17.y.y. 'dan başlamak üzere de, taksim terimi, çalgısal bir tür adı olarak müzik dilimize yerleşmiştir. 17.y.y. 'in en önemli kuram kitabını yazan Kantemiroğlu (1673–1723), taksimi; hanende ve sazende taksimi olarak ikiye ayırmış, daha sonra taksimın nasıl yapılması ve nelere dikkat edilmesi gerektiği hakkında uzun açıklamalar yapmıştır. Bunların yanında, Hızır Ağa (1725–1795), Fonton (18.y.y.), Abdülbâki Nâsır Dede (1765–1821), Hâşim Bey (1815–1868) ve 19.y.y. kuramcılarının büyük bir çoğunluğu, eserlerinde çalgısal taksim amacıyla yalnızca taksim terimini kullanarak konuyla ilgili açıklamalar yapmışlar ya da terim olarak taksimden söz etmişlerdir. 20.y.y. 'da ise, taksim, tümüyle kendine özgü ve yaygın bir şekilde varlığını sürdürmekte olup, çalıcıların yetenek, beceri ve bilgilerini özgür olarak sergileyebildikleri bir tür olarak önemini ve yüceliğini korumaktadır.”*

(http://turkmusikisi.com/temel_bilgile/turk_musikisinde_taksim.htm)

2.3. Taksim Öğeleri Ve Alt Türleri

Taksimi oluşturan öğelerin başında taksimın doğaçlama oluşu gelmektedir. İcracı taksime başlamadan önce genel çizgileri ile yapacağı taksimi tasarlar. Bu genel çizgileri ile tasarlanmış taksimın icrası doğaçlama olarak yapılır ve taksimın sonuna kadar doğaçlama devam eder. Taksimın makamsal oluşu da bir diğer önemli öğesidir. Onur Akdoğu “*Taksim nedir Nasıl Yapılır*” kitabında, taksimleri makamsal öğesinden dolayı iki alt türe ayırarak incelemiştir; geleneksel taksim ve özgür taksim.

“*Geleneksel taksim; makamın geleneksel anlatımı dikkate alınarak yapılan Taksim'e, geleneksel taksim denilir. Bir makamın geleneksel anlatımı ise, makamın seyir yöntemi*

dediğimiz yöntemle açıklanmasıdır. Bir makamın seyri ya da seyir yöntemiyle bir makamın açıklanması denilince de, o makamın kullandığı seslerin ve belirli seslerde yapılan belirli soluklanmaların (Bu soluklanmalara asma karar denilmektedir) önem derecesine göre arada sıralanması, yani çekirdek ezgi'nin belirtilmesidir. Dolayısıyla, makam seyrine uygun olarak yapılacak bir taksimde, yani, geleneksel bir taksimde, söz konusu seslerin mutlaka belirtilmesi gerekir. Bu ise, taksim sırasında doğaçlanması gereken ezginin ya da ezgilerin çekirdeğinin önceden bilinmesidir ki, bu durumda taksim yapan kişinin, yalnızca, önceden bildiği çekirdek ezginin süslenmesini doğaçlaması yeterli olur.

Çekirdek ezginin önceden bilinmesi, bir başka deyişle, bilinen makam seyrine uygun olarak taksim yapılması, çalıcının, aynı makamda yapmış olduğu taksimlerin birbirlerinden farksız olmasına neden olur. Hatta aynı makamda değişik kişilerin yaptığı geleneksel taksimler dahi, çekirdek ezgiler daha önceden belli olduğu için, mutlaka birbirlerine benzerler. Bu tür geleneksel taksimleri birbirlerinden farklı kılan tek öge, aynı çekirdek ezginin değişik örgüler içinde bezenmesidir ki, bu farklılık da, yalnızca, geleneği bilen bir kişi tarafından ve ancak, dikkatli bir işitme ile anlaşılabilir. Yani, geleneksel taksim özgün değildir.

Eski "edvar"larda da, taksim sırasında seyre uyulması gerektiği özellikle belirtilmiştir. Örneğin; Kantemiroğlu (1673–1723), edvarında; makam açıklamalarını verdikten sonra, "Taksim yapmak istendiğinde, tarifimiz üzere hareket edilirse müzik hazinesine sahip olunabilir ve gönlün dilediği şekilde, mücevherlerle, altın kakmalarla süslü nağmeler ortaya koyabilir ve o nağmeler, müzik kurallarına uygunlukları, hoş giden düzenleri, cana yakın yürüyüşleri ile işitme duygusuna etki etsin ve beğenilsin." Diyerek, taksimin, anlatılmış makam seyirlerine uyularak yapılması gerektiğini, ancak bu şekilde güzel bir taksimin oluşabileceğini ve dinleyenleri etkileyebileceğini vurgulamıştır. Hızır Ağa (1725–1795) da, taksim sırasında "makam seyrinden zevk alınabilmesi için. . . üstâd, hüseyinî'nin edasını ve havasını biraz gösterdikten sonra..." diyerek, taksimde seyrin önemini belirtmiştir. Abdülbâki Nasır Dede'nin (1765–1821), edvarında belirttiği taksim örneğini kendi kitabına aktaran Haşim Bey (1815–1868) 'in yanında, günümüz kuramcılarında ve çalıcılarından birçok kişi de, taksim açıklamalarında seyir'e uyulması gerektiğinden söz etmişler ve yaptıkları taksimlerde, makam seyirlerine uymuşlardır. Sonuç olarak, geleneksel taksimin yapılabilmesinin, ancak, makam seyirlerine uyulması ile gerçekleşebileceğini ve bu tür taksimlerde, özgünlük ögesinin yok denecek kadar az olduğunu kesin olarak söyleyebiliriz.

Özgür taksim; geleneksel makam seyirlerine uyulmadan, yalnızca, makamı oluşturan üç temel öge olan aralık, güçlü ve durak öğelerini dikkate alarak yapılan taksime denilir. Bu tür taksimler tümüyle özgün birer yaratı olup, kişinin doğaçlamasıyla ilgili tüm yetenek ve becerisi taksime yansır. Aynı makamda, aynı kişi tarafından yapılırsa dahi, taksimler arasında mutlaka farklılık olur.

Özgür taksim yapılabilmesinin önemli koşulu, geleneksel taksimin nasıl yapılacağına bilinmesidir. Gerek eski edvarlarda, gerek günümüzde yapılan taksim tanımlarının tümünde bulunan ortak yan, taksimin mutlaka usulsüz oluşudur. Örneğin edvarında, İran'da taksimin usullü olduğunu belirten Kantemiroğlu (1673–1723), “fakat Anadolu müzikhçileri arasında, bu tür kalıplı taksim makbul sayılmaz, müzik dairesinin dışında bırakılır. Niçin bırakıldığını soranlara da şu kanıtı gösterirler:

Gerek beste, gerek kâr ve nakış, gerek peşrev ve semaî, usule bağlı olmaları bakımından bestecilerin bilim gücünü ortaya koyarlar. Taksim nağmesi ise, müzikhçinin kendi gücünü ortaya koymasına yarar. Öyle ki, müzikhçi, bilim gücüyle, o anda bir bileşim ortaya çıkaracak... Ve kendine mahsus, işitilmedik, yepyeni bir nağme bulacaktır.” diyerek, taksimin Türklere usulsüz olduğundan ve bunun yararlarından söz etmekte, daha sonra da taksimin tanımını yaparken, “okunacak bestenin makamına, fakat usule bağlı olmayan güzel ve hoş bir ezgidir.” diyerek, taksimin usulüz bir tür olduğunu tekrar vurgulamaktadır. Günümüzde de, taksimin usulsüz olduğu hakkında bir görüş birliği vardır. Söz gelimi, Ekrem Karadeniz (1904–1981) taksim için “güfte ve usulden bağımsız”, Feridun Darbaz “serbest tartılarla” açıklamasıyla taksimin usulsüz olduğunu vurgulamışlardır.” (Akdoğan, 1989, s:8 – 9 – 10–11)

Taksimler birden fazla enstrüman ile de icra edilebilirler. Bir icracı kendi enstrümanı veya sesi ile doğaçlama yaparken, diğer bir enstrümanla ya da ses ile doğaçlamaya eşlik edilebilir. Daha pest seslerden ya da tiz seslerden, doğaçlamaya eşlik edilerek, basit birçok seslilik oluşturulabilir. Bu şekilde taksime bir renk ve ayrı bir güzellik katılabilir. Bu sebeple taksimlerini “eşlikli taksim” ve “eşliksiz taksim” olarak iki ayrı alt türe ayırabiliriz;

“Eşliksiz taksim; doğaçlama sırasında, asıl ezgiyi besleyecek seslerin ya da karşı ezgi'nin (karşı ezgi, kontrapunt ya da kontrpuan olarak da bilinmektedir.) taksim yapan kişi ya da diğer çalıcılar tarafından duyurulduğu taksim türüdür.

Eşlikli taksim; bu taksim türü, doğaçlanan asıl ezgiye eşlik amacıyla, ya taksim yapan kişi tarafından, ya da başka çalgı veya çalgılar tarafından devam eden seslerin veya karşı bir ezginin duyurulması ile oluşturulur. Eşlik, usullü ya da usulsüz olabilir. Bu nedenle, eşliğin

niteliği göz önüne alınarak, eşlikli taksimi “eşliği usullü taksim ve eşliği usulsüz taksim” olmak üzere ikiye ayırabiliriz.”(Akdoğu,1989, s:14)

2.4. Taksim Türleri

2.4.1. Giriş Taksimi

Cinuçen Tanrıkorur’un Giriş Taksimi tanımı şöyledir; “*Konser, fasıl, Mevlevi ayini açılışlarında yapılan taksimlere baş veya giriş taksimi denir.*” (Tanrıkorur, 2003,s:51)

Giriş Taksimi konusunda Onur Akdoğu şu tanımlamayı yapmıştır; “*Bir fasıla, ya da solo veya koro eserine başlamadan önce, seslendirilecek eserlerin makamına işitsel duyumu koşullandırmak amacıyla yapılan taksime denir.* (Günümüzde, fasıl başlarında artık giriş taksimi yapılmamakta, doğrudan doğruya peşrev ile fasıla başlanmaktadır.)” (Akdoğu,1989, s:18)

2.4.2. Ara Taksimi

Cinuçen Tanrıkorur’un Ara Taksimi tanımı şöyledir; “*Aynı makamdaki eserler arasında (çoğunlukla fasıllarda) dinlendirici amaçla yapılan taksimlere de ara taksim denir.*” (Tanrıkorur, 2003,s:51)

Ara Taksimi konusunda Onur Akdoğu şu tanımlamayı yapmıştır; “*Bir fasılın ya da koro veya solo programın arasında yapılan taksim olup, fasılda, ritimsel gidişin canlanmağa başladığı semaî, curcuna gibi usullerle bestelenmiş eser öncesi, koro veya solo programda ise aynı amaçla ya da programa duyumsal bir renk katma amacıyla yapılır. Mevlevi törenlerinde yapılan seslendirmelerde, Nât’la Âyini şerif arasında yapılan ara taksime ise Baş Taksim ya da Post Taksim denilir. Post Taksimi ya da baş taksim, mutlaka, âyinişerif’in makamında doğaçlanır. Dem’li taksimdir.*” (Akdoğu,1989, s:18)

2.4.3. Son Taksim

Son Taksimi konusunda Onur Akdoğu şu tanımlamayı yapmıştır; “*Eskiden fasıl sonlarında yapılan bir taksim türü idi. Günümüzde ise, yalnızca Mevlevi törenlerinde, âyinişerif’in ardından seslendirilen son peşrev ve yürük semaî’nin ardından yapılan taksime verilen ad olup, taksim yapanın isteğine bağlı olarak, herhangi bir makamda bitirilebilir.*” (Akdoğu,1989, s:19)

2.4.4. Geçiş Taksimi

Cinuçen Tanrıkorur'un "Geçiş Taksimi" tanımı şöyledir; "*Makam değişimi söz konusu olduğunda icracı ve dinleyiciyi yeni müzik ikilemine hazırlamak amacıyla yapılan taksimlere geçiş taksimi denir.*" (Tanrıkorur, 2003,s:51)

Geçiş Taksimi konusunda Onur Akdoğu şu tanımlamayı yapmıştır; "*Bir programda, programı oluşturan eserlerin değişik makamlardan seçilmiş olması durumunda, dinleyiciyi, bir sonraki eserin makamına ısındırmak amacıyla, asıl makamdan yeni makama yapılmış sürekli geçkiyi içeren ara taksime denilir.*" (Akdoğu,1989, s:33)

2.4.5. Fihrist Taksim

Onur Akdoğu'nun "Fihrist Taksim" tanımı şöyledir; "*Makamların seyirlerini, oluşturduğu duyguları, kısaca, makamın ezgisel yapısını öğretim amacıyla, öğretilmek istenilen makamları, geçkiler zinciri şeklinde seslendirerek oluşturulan makam dizinsel taksim'e "Fihrist Taksim" denir. Genel olarak özgür biçimlerin kullanıldığı fihrist taksimde, taksim, mutlaka başlanılan makamda bitirilir. En zor taksim türlerinden biri olan fihrist taksimde, tüm zorluk, hangi makama ve duyumsal bir rahatsızlık oluşturmadan nasıl geçileceği konusudur. Bu nedenle de, geçki yöntemlerinin çok iyi bilinmesi gerekir. Geçki yöntemlerinin çok iyi kavranabilmesi ise, makam kavramının ve makamların çok iyi bilinmesini gerektirir. Bir makama çok iyi bilmek ise, o makamda kullanılan aralıkları; güçlüyü ve durak sesini çok iyi bilmenin yanında, bu öğeler arasında var olan ilişkileri de (ilgili makamda olabilecek aşağıya veya yukarıya doğru genişlemeler, hangi dörtlü ve beşlilerin kullanılması v.b.) sağlıklı kurabilmek ile mümkün olur. Fihrist taksim türü, eski edvarlarda da yer almış ve bu taksim türüne örnekler verilmiştir. Fihrist taksimi, kendi döneminde "Taksim-i Külli" olarak adlandıran Kantemiroğlu (1673–1723), bu taksim türünü, ancak müzikten çok iyi anlayan ve bu alanda usta olanların yapabileceğini belirttikten sonra, taksimin bitiminde başlanılan makama dönülmesi gerektiğini vurgulamış, ardından bu taksim türünü gerçekteştirmenin zor ve zahmetli bir iş olduğunu, böyle bir taksimi yapabilecek bir ya da iki müzikçinin güçlükle bulunduğunu özellikle belirtmiştir."* (Akdoğu,1989, s:33)

3. CİNUÇEN TANRIKORUR'UN HAYATI VE ESERLERİ

3.1. Cınuçen Tanrıkörür'un Hayatı

“20 Şubat 1938'de Fatih – Mutaflar'da doğdu. Babası Zaferşan Tanrıkörür, oğluna kendi isminin Kazan Türkçesindeki tam karşılığı olan ve “galib, muzaffer” anlamına gelen “Cınuçen” ismini koydu. Müzik eğitimine, İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk Müsiki Bölümünde Münir Nurettin Selçuk'un öğrencisi olan amcası Mecdinevin Tanrıkörür'un, kendisine 2.5-3 yaşlarından itibaren meşk etmesiyle başladı. Daha ilkökul çağlarında, Sultan III. Selim'in Sûzidilârâ makamındaki yürük semâîsini okuyor, Mehmet Akif'in “Çanakkale Şehitlerine” isimli mersiyesi ile birlikte Yahya Kemal, Mehmet Emin Yurdakul ve Nihal Atsız gibi şairlerin şiirlerini baştan aşağı ezbere okuyabiliyordu. Eyüp Müsiki Cemiyeti başkanı bestekâr ve Kemanî Mustafa Sunar'ın ud öğrencisi olan annesi sayesinde ud ile tanıştı. Kendi kendine ud çalmasını ve daha sonraları beste yapmasını öğrendi. Besteciliğe ise 14 yaşında Ferahnâk makamında oldukça parlak bir sazsemâisi ile güftesi Fuzûlî'ye ait Şevkefzâ makamında bir şarkı besteleyerek başladı.

Cınuçen Tanrıkörür, sırasıyla İtalyan Lisesi ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (MSÜ) Yüksek Mimarlık bölümünü bitirdi. Daha sonra İmar ve İskân Bakanlığı Marmara Bölge Planlama Dairesinde şehirci mimar olarak devlet hizmetine girdi ve Ankara'ya yerleşti. 1973'te TRT Ankara Radyosu TSM Şube Mdl. Görevine getirildi ve burada 1982'deki istifasına kadar programcılıktan daire başkanlığına kadar çok çeşitli görevlerde bulundu. Konya'da Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi'ne bağlı Müzik Eğitimi Bölümünü kurdu. 1989 yılında, irsî olan böbrek hastalığı dolayısıyla Kültür Bakanlığı tarafından ABD'ye gönderildi ve burada 117 eser besteledi. Ayrıca bu süre içerisinde Maryland ve Princeton üniversitelerinde örnekli iki konferans vermiş, iki büyük makale yazarak Turkish Music Quarterly dergisinde yayınlanmış, hocası Garino'nun tavsiyesine uyarak öğrendiği eski yazıtı geliştirmek için dostlarına eski harflerle sürekli mektup yazmış, dahası, ABD'li hattat Muhammed Zekeriya'dan hat dersi almıştır. Bu dönemden sonra hastalığı sürekli artan Tanrıkörür, toplam sekiz ameliyat geçirmiştir ve

bunların üçü ise henüz mimarlık öğrencisiyken yakalandığı kanser sebebiyledir. Tanrıkorum, yaklaşık bir aydır yattığı hastanede iyice ilerleyen hastalığı dolayısıyla 28 Haziran 2000'de vefat etmiştir.” (<http://cinucentanrikorur.org/index.php>)

3.2. Cinuçen Tanrıkorum'un Eserleri

Cinuçen Tanrıkorum bir çok alanda eserler vermiş bir sanatçıdır. 500'ü aşkın bestesi, yayınlanmış 6 kitabı, 6 adet albümü vardır. Türk Musikisi üzerine birçok makale yazmıştır. İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Latince ve az Arapça bilen Tanrıkorum, yurt içinde ve dünyanın birçok ülkesinde ud ve ses resitalleri vermiştir. Ayrıca yurt içinde ve yurt dışında çok çeşitli konularda tebliğ, konferanslar ve seminerler vermiştir.

3.2.1. Cinuçen Tanrıkorum'un Kitapları

Cinuçen Tanrıkorum'un yayınlanmış kitapları;

- Ötüken Neşriyat tarafından yayınlanan “Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler”
- Zaman Kitap Evi tarafından 2001 yılında yayınlanan “Biraz da Müzik”
- Dergah Yayınları tarafından 2003 yılında yayınlanan “Müzik-Kültür-Dil”
- Dergah Yayınları tarafından 2003 yılında yayınlanan “Osmanlı Dönemi Türk Musikisi”
- Dergah Yayınları tarafından 2003 yılında yayınlanan “Saz ü Söz Arasında Cinuçen Tanrıkorum'un Hatıraları”
- Dergah Yayınları tarafından 2004 yılında yayınlanan “Türk Müzik Kimliği”

Cinuçen Tanrıkorum'un “Türk Musikisinin El Kitabı” isimli yayınlanmamış bir kitabı ve yayınlanmamış bir “Ud Metodu” da bulunmaktadır.

3.2.2. Cinuçen Tanrıkorum'un Besteleri

“Bestelediği eserlerin sayısı 500 civarındadır ve bunların içinde kendi terkîbi olan Şedd-i sabâ, Zâvil-Aşîran ve Gülbûse makamlarındaki klasik fasıllar; Bayatî-Araban, Evcâra, Zâvil-Aşîran ve Nişâburek makamlarında Mevlevî Ayinleri; 63 makamlı Kâr-ı Nev'eda, Fuzûlî'nin 54 mısralı Müseddes'inden bir kâr, Yahyâ Kemal'in “Süleymaniye'de Bayram Sabahı”, “İtrî”, “Mehlika Sultan” ve “Sonbahar” gibi uzun şiirlerinden yeni formlarda eserler; “Günaydınım”, “Turnalar”, “Kiralık Konak Film Müziği” ve “Tarla Dönüşü / Köyde Sabah” gibi tanınmış eserleri, na't, durak, şuşul ve ilahiler, klasik ve yeni formlarda saz müziği eserleri ile yurt içinde ve yurt dışında

ödüllendirilmiş besteleri de vardır.”(Bkz. Ekler 6)

(<http://cinucentanrikorur.org/index.php>)

3.2.3. Cinuçen Tanrıkörur’un Albümleri

- “Cinuçen Tanrıkörur I”, Kervan Plakçılık
- “Turquie - Cinuçen Tanrıkörur, Lute / Oud, Male Vocal”, Ocora - OCD 580045, C 5580045 (1986)
- “Turquie - Fasil - Concert De Musique Classique Ottomane”, Cinuçen Tanrıkörur, Murat Salim Tokaç, Fahrettin Şükrü Yarkın, Le Chant Du Monde - CMT 2741013 (1995)
- “Cinuçen Tanrıkörur’un Bestelerinde Yahya Kemal”, İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri, A.Ş., (1996)
- “Cinuçen Tanrıkörur’un Bestelerinde Aziz Mahmud Hüdâyi”, İBB, (1996)
- “Şedd-i Sabâ Faslı ve İlahiler”, İBB, (1996)

3.2.4. Cinuçen Tanrıkörur’la İlgili Diğer Kayıtlar

Kalan Müzik tarafından 2004 yılında basılan, “Masters of Turkish Music Ud” adlı çalışmada, Cinuçen Tanrıkörur’a ait Muhayyerkürdi taksim ve Tahirbuselik taksim bulunmaktadır.

Cinuçen Tanrıkörur hakkında Yönetmen Mehmet Eryılmaz’ın çektiği 63 dakikalık “O Şafak Renginin Cihangiri Cinuçen Tanrıkörur” adlı belgesel, Çan Organizasyon Film tarafından VCD olarak yayınlanmıştır.

Pınar Somakçı ve Güçlün Yahya tarafından icra edilen “Cinuçen Tanrıkörur Eserleri” adlı albüm, 2006 yılında İstanbul Plak tarafından yayınlanmıştır.

3.2.5. Cinuçen Tanrıkörur’un Elimizde Bulunan Taksimleri

- Prof. Mutlu Torun’un kişisel arşivinden alınan Cinuçen Tanrıkörur’a ait taksim kayıtları.
- Pelin Değirmenci’nin Cinuçen Tanrıkörur’la yaptığı ud derslerine ait ses kayıtları ve Cinuçen Tanrıkörur tarafından icra edilmiş saz eseri ve taksim kayıtları.
- Murat Yazıcı’nın kişisel arşivinden alınan Cinuçen Tanrıkörur’a ait taksim kayıtları.

- Levent Öztürk'ün kişisel arşivinden alınan Cınuçen Tanrıkorur'a ait taksim kayıtları.

4. CİNUÇEN TANRIKORUR'UN UD TAKSİMLERİNDEN ÖRNEKLER

Bu bölümde Cinuçen Tanrıkörür'a ait altı taksim incelenmiştir. Sırasıyla Nikriz, Muhayyerkürdî, Uzzal, Bayatî Araban, Şevkefza ve Rast makamında taksimler.

İncelemeler yapılırken kullanılan yöntemde, Prof Mutlu Torun'un "Eser Analizi" ders notları esas olarak alınmıştır.

Taksimler, ilk olarak "form özellikleri" bakımından incelenmiştir, form özelliklerinin incelenmesi; biçim, yapı ve üslup bakımından incelemeleri de içermektedir. Daha sonra sırasıyla "melodik inceleme" yapılmış, "ritim özelliklerinin incelenmesi" yapılmış ve "ud icrası ve üslûbu" incelenmiştir.

4.1. Nikriz taksim

Nikriz taksim Mutlu Torun'un kişisel arşivinde bulunan Cinuçen Tanrıkörür'a ait taksim kayıtları arasından seçilmiştir. Taksimin süresi 4 dakika 44 saniyedir.

Udun 4. ve 6. telleri aynı ses akort etmiştir. Kaba nim hisar perdesi üzerinden icra etmiştir. Müstahzen düzeni kullanılarak icra edilmiştir.

4.1.1. Form Özellikler

4.1.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Gelişme)

C (Karar)

4.1.1.2.Yapı

A[(a+b)+(c+d)]

B[(e+f)+(g+h+i)+(j+k)]

C[(l+m)]

A

The musical score for the A section of the Nikriz taksim is presented in five staves. The first staff, labeled 'a', begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two measures. The second staff, labeled 'b', continues the melody with a triplet of eighth notes in the third measure. The third staff, labeled 'c', features a more complex rhythmic pattern with slurs and a triplet. The fourth staff, labeled 'd', concludes the section with a final cadence. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one sharp.

Şekil 4.1. Nikriz taksim - A bölümü cümle parçaları

A Bölmesi 2 periyottan oluşmaktadır. İlk periyodu 2, ikinci periyodu 2 cümleden oluşmuştur. Sırasıyla; (a) cümlesi 2, (b) cümlesi 2, (c) cümlesi 1, (d) cümlesi 2 cümle parçasından oluşmuştur. (şekil 4.1.)

(a+b) periyodunda kaba rast perdesi ile rast perdesini güçlendirerek başlanmış, kararı yeden perdesi olan ırak perdesi ile güçlendirmiştir. Dik kürdi perdesinden tiz tarafa hemen hemen hiç çıkmamıştır. Hüseyini aşıran perdesinden durak perdesine gidişleri çokça kullanmıştır. Bu kullanım hüseyini aşıranda nişabur izlenimini vermektedir.

(c+d) periyodunda güçlü perdesi ve civarından başlayan seyir inici cümleler kullanılarak rast perdesine kadar inilmiştir. Kaba rast ve yegâh perdeleri kullanılarak ifadeler güçlendirilmiş, zaman zaman akor niteliği taşıyan süslemelerde yapılmıştır.

B e

f

3

3

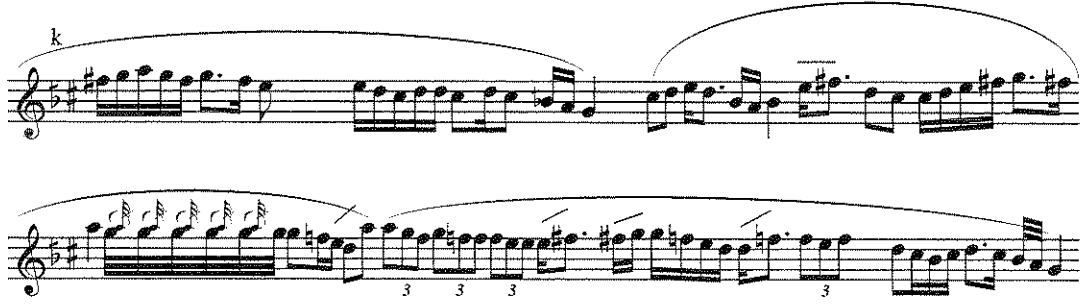
3

g

h

i

i



Şekil 4.2. Nikriz taksim - B bölümü cümle parçaları

B bölümü 3 periyottan oluşmaktadır. B bölümünün İlk periyodu 2, ikinci periyodu 3, üçüncü periyodu 2 cümleden oluşmuştur. Sırasıyla; (e) cümlesi 2, (f) cümlesi 2, (g) cümlesi 1, (h) cümlesi 1, (i) cümlesi 1, (j) cümlesi 2, (k) cümlesi 2 cümle parçasından oluşmuştur. (şekil 4.2)

(e+f) nevada rast dörtlüsü ve (f) cümlesi sonunda nevada buselik dörtlüsü kullanıp nim hicaz perdesi üzerinde asma kalış yapmıştır.

(g+h+i) nim hicaz ve dik kürdi perdesine inilen ezgi merdivenleri kullanılarak nikriz kararı rast perdesiyle yapılmıştır. Nikriz çeşnili birkaç karar cümlesinden sonra nim hicaz perdesi kaldırılarak yerine çargâh, dik kürdi perdesi yerine de segâh perdesi kullanılarak, dügâh perdesi üzerinde küçük bir uşşak çeşnisi yapılmıştır. (i) cümlesinde Hicaz makamı gösterilmiştir. (g), (h), (i) cümlelerinde Hicaz makamı rengi hissedilmektedir.(segah ve çargah perdeleri hariç)

(j) cümlesinde rast, kürdi ve neva perdelerini kullanılarak nihavend benzeri sol minörün tonik akoru ile arpejler yapılmış, cümle sonunda neva perdesi üzerinde kalış yapılarak (k) cümlesine geçilmiş, neva perdesi üzerinde rast ve buselik çeşnileri kullanılarak rast perdesi üzerinde nikrizle karar verilmiştir.



Şekil 4.3. Nikriz taksim - C bölümü cümle parçaları

C Bölmesi 1 periyottan oluşmaktadır. Bu periyot 2 cümleden oluşmuştur. Sırasıyla; (l) cümlesi 3, (m) cümlesi 4 cümle parçasından oluşmuştur. (şekil 4.3.)

(l+m) periyodunda pest taraftaki rast dörtlüsüyle başlanmış, beklenmedik şekilde uşşak ve müstear çeşnileri gösterilerek tekrar Nikriz makamına dönüş yapılmış, segâh çeşnisini kullanarak rast perdesi üzerinde kalış yapmıştır. Kalış sırasında tril ve oktav sesler kullanarak kararı güçlendirmiş, durak olan rast perdesi üzerinde uzun süre ısrardan sonra, koda mahiyetindeki (m) cümlesinde inici çıkıcı özellikte olan Nikriz makamı özetlenmiş, dizinin tiz bölgeleri dahil olmak üzere inici nağmeler kullanarak orta bölgeye gelinmiş daha sonra dizinin pest taraftaki genişlemesi gösterilerek tekrar rast perdesi üzerinde karar verilmiştir.

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (‘) işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir.

Nikriz taksim içerisindeki motifler şekil 4.4, şekil 4.5, şekil 4.6'de gösterilmiştir.

A

a

x

x'

y

x''

b

q

x'''

c

y'

q'

d

z

z'

B

e

f

f

p

Şekil 4.4. Nikriz taksim – motifler 1

The image displays a musical score for a Nikriz taksim, consisting of ten staves of music. The score is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic ornamentation. Various dynamic markings and performance instructions are present throughout the score:

- Staff 1:** Features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata over a quarter note.
- Staff 2:** Includes a dynamic marking 'p' (piano) and a fermata over a quarter note.
- Staff 3:** Includes a dynamic marking 'p'' (piano) and a triplet of eighth notes marked with a '3'.
- Staff 4:** Includes dynamic markings 'h' (halte), 'q' (quasi), and 'p''' (piano).
- Staff 5:** Includes a dynamic marking 'p''' (piano).
- Staff 6:** Includes a dynamic marking 'j' (jazz).
- Staff 7:** Includes a dynamic marking 'k' (kaza).
- Staff 8:** Includes a dynamic marking 'c' (cembel) and a triplet of eighth notes marked with a '3'.
- Staff 9:** Includes a dynamic marking 'q'' (quasi) and a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Şekil 4.5. Nikriz taksim – motifler 2



Şekil 4.6. Nikriz taksim – motifler 3

4.1.1.3. Üslup

Türk musikisinin klasik eserlerinde kullanılan makam kullanılış biçimleri ve melodik yapıları kullanılmış, zaman zaman atlamalı sesler kullanarak akor sesleri duyurulmuştur. Makamın geleneksel anlatımı dikkate alınarak, makamın kullandığı sesleri, önem derecesine göre vurgulamıştır. Melodik yapısı itibariyle klasik Türk müziği anlayışının yanı sıra, kullandığı bazı melodik yapılarda yenilikçi bir anlayış gözlemlenmektedir. Giriş taksimi denilecek nitelikte olup, taksimden sonra icra edilecek olan eser için hazırlık niteliği taşımaktadır.

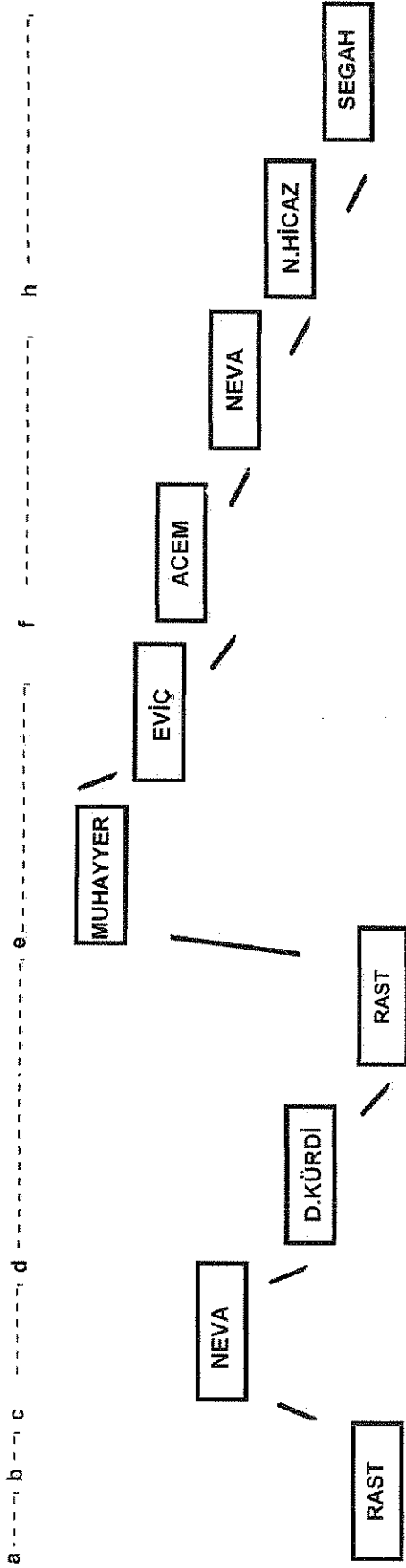
4.1.2. Melodik Özellik

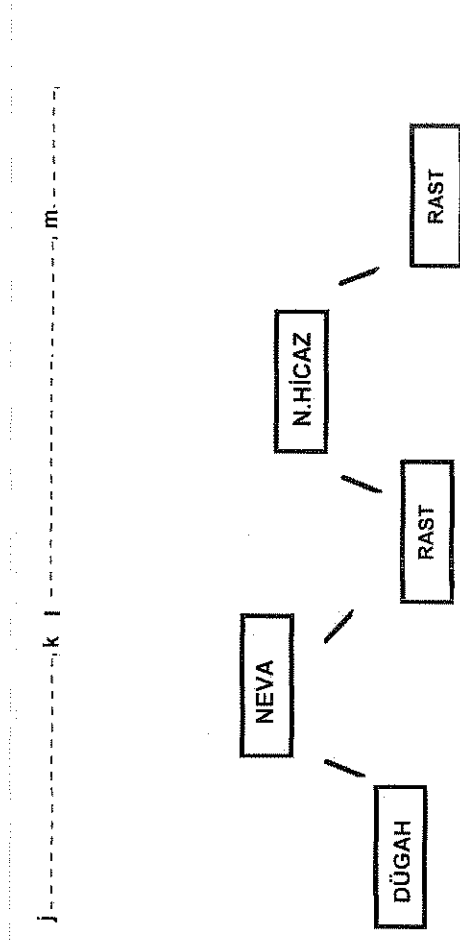
Nikriz makamının inici-çıkıcı bir makam olması sebebiyle neva perdesi civarından seyre başlaması beklenirken, bu taksimde karar perdesi civarından taksime başlanmıştır. Taksimden ilk bölmesinde hüseyinâşiran perdesinde uşşak çeşnisi kullanılmış daha sonra nişâbur çeşnisi gösterilerek Nikriz makamına dönüş yapılmıştır. B bölmesinde neva perdesi üzerinde buselik çeşnisi ve neva perdesi üzerinde rast çeşnisi gösterilmiştir. C bölmesinin başında yerinde segâh çeşnisi

yapılmış devamında müstear çeşni kullanılmıştır. Taksim sonlarında Nikriz makamının özellikleri gösterilerek taksim bitirilmiştir.

Taksim müstahzen düzeninden icra edildiği göz önüne alınırsa, 6. telin ve 4. telin durak perdesini, 5. telin durağın pest taraftaki 5'lisini, 3. telin durağın tizdeki 4'lüsünü, 1. telin makam dizisinin 3'lüsünü, 2. telin makam dizisinin 7'lisini verdiği görülmektedir. Tüm bu seslerle, özellikle 4., 5. ve 6. teller makamın mühim sesleri olduğundan, armonik seslerin tınıya katkısı sağlanmıştır.

Taksim seyrinde kullandığı hakim sesler;





Şekil 4.7. Nikriz taksim seyri

Taksim içerisinde eviç perdesi yerine acem perdesi kullanarak (c), (f), (g) cümlelerinde neva perdesi üzerinde buselik çeşnileri elde etmiştir. Dik sümbüle perdesi yerine sümbüle perdesi kullanarak (f) cümlesinde muhayyerde kürdî çeşnisi elde etmiştir. Dik kürdi perdesi yerine segâh perdesi kullanarak, nim hicaz perdesi yerine de çargâh perdesi kullanarak (h), (l) ve (m) cümlelerinde yerinde uşşak 4'lüsü kullanmıştır. Dik kürdi perdesi yerine segâh perdesi kullanarak, dügâh perdesi yerine de kürdi perdesi kullanılarak (l) cümlesinde müstear çeşnisi gösterilmiştir.

Kaba rast perdesi ile tiz nim hicaz perdeleri arasındaki geniş bölgeyi kullanarak (m) cümlesi ile taksimi tamamlamıştır.

Taksimde sıkça atlamalı seslere yer vermiştir. Hüseyinâşiran-rast, rast-segâh, rast-dik kürdi, eviç-muhayyer, hüseyini-gerdaniye, neva-acem, nim hicaz-hüseyini,

dügâh-nim hicaz, dik kürdi-rast, dik kürdi-neva gibi 3'lü aralıkta atlamalar, rast-yegâh, neva-rast, acemaşiran-segâh, hüseyini-muhayyer, rast-nim hicaz, segâh-hüseyini gibi 4'lü aralıkta atlamalar, neva-muhayyer, hüseyinîaşiran-segâh, yegâh-dügâh, kaba rast-yegâh, 5'li aralıkta atlamalar, kaba rast-rast, yegâh-neva gibi oktav sesleri, kaba rast-dügâh, kaba rast-segâh, kaba rast-dik kürdi, kaba rast-nim hicaz, rast- tiz nim hicaz, kaba rast-çargâh, kaba rast-neva, kaba rast-hüseyini gibi bir oktavı aşan aralıkları da kullanarak ifadelerini güçlendirmiştir.



Şekil 4.8. Nikriz taksim – (a) cümlesi

(a) cümlesine Rast perdesi ve civarından başlanmıştır. Nikriz makamı dizisinin ilk üç perdesini kullanarak seyre başlamış, nim hicaz perdesini kullanmadan Nikriz makamına giriş yapmıştır. (şekil 4.8.)



Şekil 4.9. Nikriz taksim – (b) cümlesi

(b) cümlesinde nişabur çeşnisi kullanarak hüseyinîaşiran perdesinde kalmıştır. Bu nikriz makamının girişindeki nişabur çeşnisi, çok karakteristik, halk müziğini çağrıştıran bir duygu vermektedir. Bir kere bastığı çargâh perdesinin dışında hep dik kürdi ve yegâh perdeleri arasını kullanmıştır. (b) cümlesi içerisinde yegâh perdesi üzerinde rast dörtlüsünü kullanarak, cümleyi Nikriz beşlisi kullanarak tamamlamıştır. Cümle sonunda nim hicaz, neva perdeleri ile Nikriz makamı girişindeki nişabur çeşnisini göstermiştir.(şekil 4.9.)



Şekil 4.10. Nikriz taksim – (c) cümlesi

Nevâdaki kalıpların yanı sıra (c) cümlesinin girişinde kaba rast perdesini, devam eden melodinin kaba rast ile uyumlu (neva, rast) veya uyumsuz (nîm hicaz, düğâh) bir sesindeki küçük kalıplar ile beraber kullanmıştır. (c) cümlesinde rast perdesi üzerinde nikriz beşlisi kullanarak makamı işlemeye devam etmiştir. (şekil 4.10.)



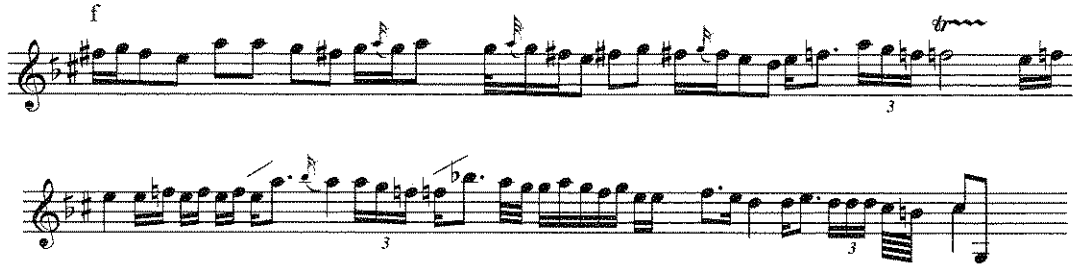
Şekil 4.11. Nikriz taksim – (d) cümlesi

(d) cümlesinde de tonik minör akorunun iki sesi olan kaba rast perdesi ve dik kürdî onlu aralığı kullanarak kararı güçlendirmiş, neva perdesi civarında melodiler kullanarak rast perdesinde cümleyi tamamlamıştır. Tonik minör akorunun iki sesi olan rast ve dik kürdî perdelerini kullanmıştır. (şekil 4.11.)



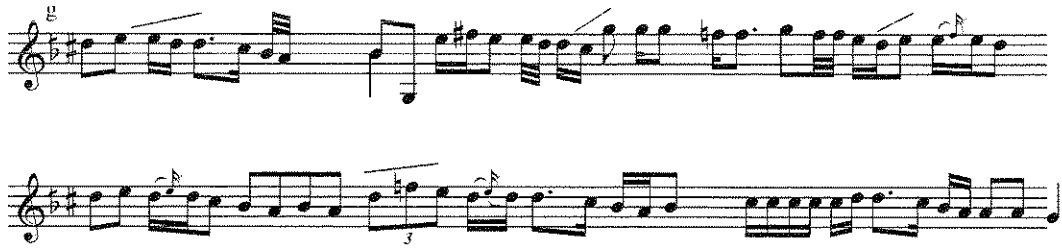
Şekil 4.12. Nikriz taksim – (e) cümlesi

B bölümüne rast perdesi üzerindeki nikriz beşlisini kullanmadan önce hüseyini aşıran perdesi kullanarak başlamıştır. (e) cümlesinin ikinci yarısını neva perdesi üzerindeki rast dörtlüsünü kullanarak tamamlamıştır. Rast (kaba rast) - nîm hicaz artmış 4'lü uyumsuz aralığı kullanarak güçlü bir etki yaratılmıştır. (şekil 4.12.)



Şekil 4.13. Nikriz taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesine neva perdesi üzerinde rast dörtlüsü kullanarak başlanmış, cümlelerin ilerleyen bölümlerinde neva üzerindeki buselik dörtlüsü kullanılmıştır. (şekil 4.13.)



Şekil 4.14. Nikriz taksim – (g) cümlesi

(f) cümlesinden itibaren hicaz makamının karakteri üzerinde durulmaya başlanmış, (g) cümlesinin sonunda hicazın yedeni olan rast perdesi gösterilip, hemen ardından (h) cümlesindeki hicazın karar sesi olan düğâh perdesine bağlanmıştır. (şekil 4.14.)



Şekil 4.15. Nikriz taksim – (h) cümlesi

(h) cümlesine kaba rast- düğâh majör dokuzlu aralığı kullanılarak girilmiş, ardından rast perdesi üzerindeki nikriz beşlisi gösterilmiş daha sonra düğâh perdesi üzerinde uşşak çeşnisi ile düğâh perdesi üzerinde asma kalış yapmıştır. Düğâh perdesinde yaptığı asma kalışı güçlendirmek için, düğâh perdesinin dörtlüsü olan neva sesinin bir oktav pesti ile desteklemiştir. (şekil 4.15.)



Şekil 4.16. Nikriz taksim – (i) cümlesi

(i) cümlesine nim hicaz perdesinden başlayarak, düğâh üzerinde hicaz dörtlüsü ve neva üzerinde rast beşlisi kullanarak Hicaz Hümayun makamı dizisi gösterilmiştir. (i) cümlesi düğâh peresi üzerinde yapılan asma kalışla sonlanmıştır.(şekil

4.16.)



Şekil 4.17. Nikriz taksim – (j) cümlesi

(j) cümlesine sol minör akorunun 2. çevriminin arpeji ile başlanmıştır. Yegâh, rast, kürdi seslerini kullanarak yaptığı bu atlamalar, minör bir akorun seslerini oluşturmaktadır. Devamında açık telden (bam teli) akorun kök sesi gelmektedir. (j) cümlesine rast perdesi üzerinde buselik çeşnisi kullanılarak devam edilmiş, hüseyini perdesinde uşşak çeşnisi kullanılmıştır. Neva perdesinde kalış yapılarak cümle tamamlanmıştır. (şekil 4.17.)



Şekil 4.18. Nikriz taksim – (k) cümlesi

(k) cümlesinde neva perdesi üzerinde rast ve buselik çeşnileri kullanılarak rast perdesi üzerinde karar verilmiştir. (şekil 4.18.)



Şekil 4.19. Nikriz taksim – (I) cümlesi

C bölmesine yegâh perdesi üzerinde rast dörtlüsü kullanarak başlanmıştır. Cümle başında Yorgo Bacanos'un rast ve benzeri makamlarda kullandığı çekirdek motif kullanılmıştır. Daha sonra dügâh perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü kullanılarak devam edilmiş, segâh perdesi üzerinde müstear çeşnisi gösterilmiştir. Neva perdesi üzerinde buselik dörtlüsü kullanılarak rast perdesine kadar inilmiş böylelikle Nikriz makamına dönüş yapılmıştır. (I) cümlesinin ortasında segâh perdesi üzerindeki segâh çeşnisi gösterilerek, tekrar Nikriz makamı dizisine dönmüştür. Neva perdesinden başlayarak, makamın kararı olan rast perdesinde kalış yapılmıştır. Karar hissini güçlendirmek için, rast perdesi üzerinde tril yapılmış, kaba rast perdesini de kullanmıştır. (şekil 4.19.)



Şekil 4.20. Nikriz taksim – (m) cümlesi

(m) cümlesine neva perdesi üzerine tizden gelip buselik yaparak başlanmış, rast perdesine kadar inilmiştir. Bitiriş niteliğindeki cümleleri kullanılarak kaba rast

perdesine kadar inilmiş, makamın kararı olan rast perdesinde taksim bitirilmiştir. (şekil 4.20.)

4.1.3. Ritim Özelliklerinin İncelenmesi

A bölümünde uzun sesler kullanılarak, sakin ve ağırbaşlı bir ritmik anlayış kullanılmıştır. Notaya alışıma göre uzun seslerde 2'lik ve 4'lük değerler kullanılmış, daha melodik yapılarda genellikle 8'lik ve 16'lık notalar tercih edilmiştir.

Aynı ağır başlı ve sakin tavır B bölümünün sonuna kadar devam etmekte. B bölümünün sonunda nispeten hızlanılmış, 16 ve 32'lik notalarla yazdığımız daha canlı bir ritmik anlayış tercih edilmiştir.

C bölümünde tekrar ağır başlı ve sakin ritim anlayışına dönülmüş ve taksim bitirilmiştir.

Taksim boyunca uzun kalıslı seslerde 4'lü, 5'li ve 8'li eşliklerin duyurulmuştur.

4.1.4. Ud İcrası Ve Üslubu

Taksim boyunca çok yumuşak bir üslup kullanılmıştır. Nikriz makamının seyir özelliği gereği ağır başlı bir üslup kullanılmıştır.

Enstrüman yapımcısı Onnik Usta'nın yapımı bir ud ile icra edilmiştir. Üslubundaki yumuşaklığın kaynağı olarak bu da gözlenmektedir. Yumuşak sesleri elde edebilmek için mızrabını kafese yakın bölgelerin kullanmıştır.

Arpej, çift sesler ve akor sesleri kullanarak, çok sesliliğin avantajlarından yararlanmıştır. Alt ve üst oktavlarla kalış yaptığı sesleri kuvvetlendirmiştir.

Oldukça nüanslı bir icra gözlemlenmiştir. Glissandolu sesleri sıklıkla kullanmıştır. Vibratoları geniş aralıklı kullanması seslerin uzamasında etkili olmuştur.

İstirahat ve kalışları çok sık kullanmamıştır. Vurgulu seslere sıkça yer vermiştir.

4.2. Muhayyerkürdî Taksim

Muhayyerkürdî taksim Kalan Müzik tarafından 2004 yılında 14 virtüöz udi ve ud icracısının bir araya toplanarak en seçme icralarının sunulduğu "Türk Müziği Ustaları Ud" adlı albümden alınmıştır. Albümünün 21. eseri olarak yer alan taksim süresi 4 dakika 21 saniyedir.

6. tel (bam teli) kaba hüseyini aşırana akort edilmiştir. Dört ses diye tabir edilen kız neyi düzeninde çalınmıştır.

4.2.1. Form Özellikleri

4.2.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Karar)

C (Meyan - Karar)

4.2.1.2. Yapı

A[(a+b+c)]

B[(d+e)+(f+g+h)]

C[(i+j+k)]

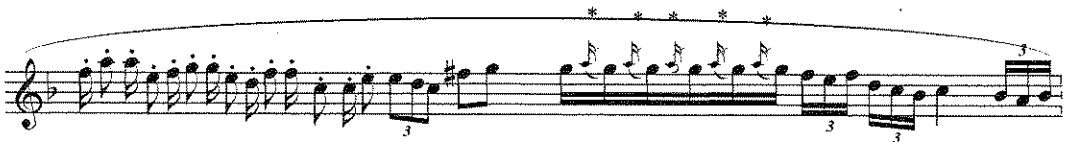
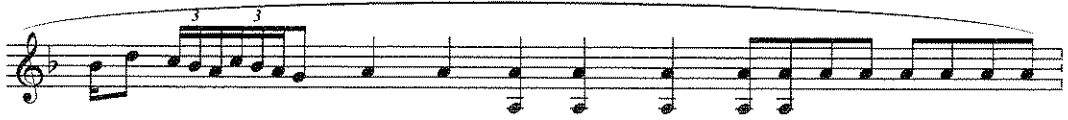
Şekil 4.21. Muhayyerkürdî taksim - A bölümü cümle parçaları

A bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. A bölümünün ilk periyodu 3 müzik cümlesinden oluşmuştur. Sırasıyla; (a) cümlesi 3, (b) cümlesi 1, (c) cümlesi 3 cümle parçasından oluşmuştur. (şekil 4.22.)

(a) cümlesi kesintisiz uzamalarla acem perdesine gelip, asma karar yapmış, (b) cümlesi ise tiz durakta kalmıştır. (c) cümlesi önceki cümlelere göre daha uzun tutulmuştur. Belirli bir nefes alış yapılmadan yine tiz durağa gelmiştir. Daha sonra üçlemeler kullanarak devam etmiştir.

(a+b) bir periyot oluşturmuşsa da uzun bir (c) cümlesi eklenmiş, böylece period 3 cümleye çıkmıştır. A bölümünün sonunda muhayyer perdesinde flajole yaparak kaba düğâhta asma kalış yapmıştır.

The musical score consists of eight staves of music, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system with a large brace on the left side. The score is divided into sections labeled 'd', 'e', 'f', and 'g'. Section 'd' starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section 'e' starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section 'f' starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section 'g' starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several asterisks (*) above the notes, indicating specific performance techniques or ornaments. The score is written in a single system with a large brace on the left side.





Şekil 4.22. Muhayyerkürdi taksim - B bölümü cümle parçaları

B bölümü 2 periyottan oluşmaktadır. B bölümünün tüm periodları 2'şer müzik cümlesinden oluşmuştur. Sırasıyla; (d) cümlesi 1, (e) cümlesi 2, (f) cümlesi 1, (g) cümlesi 1, (h) cümlesi 2 cümle parçasından oluşmuştur. (şekil 4.23.)

(d+e) periyodunda; (e) cümlesi stakkatolarla tiz perdelerde dolaşarak tekrar muhayyer perdesine dönmüştür, daha sonra acem perdesine kadar gelerek, neva perdesinde sürpriz bir asma kalış yapmıştır.

(f+g+h) periyodunda; (e) cümlesinin sonunda neva perdesi üzerinde yapılan asma kalış, hüseyini perdesine taşınarak cümleye başlanmıştır. Daha sonra pest sesler kullanarak kürdi perdesinde asma kalış yapmıştır. (g) cümlesi ile karar perdesi olan düğâh perdesine ulaşmıştır.

(h) cümlesinde; (g) cümlesinin sonunda gösterilen karar perdesini takiben, uzun bir müzik cümlesi kullanarak (g) cümlesinin sonunda gösterilen karar perdesi üzerindeki kalışı güçlendirilmiştir.

C bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. C bölümünün periyodu 3 müzik cümlesinden oluşmuştur. (i) cümlesi 3, (i) cümlesi 2, (j) cümlesi 2 cümle parçasından oluşmuştur.

C bölümü, taksim içinde bir karardan sonra kısa bir meyan ve karara gidiş olarak incelenebilir. (i+j+k) periyodunda; (i) cümlesinde, karar perdesinden acem perdesine geçerek, kesintisiz ve uzayan sesler kullanarak daha tiz perdeler tırmanışa geçmiştir. Sümbüle perdesinden başlayarak stakkatolu seslerden sonra çargâh perdesine ulaşmıştır. (j) cümlesinde, orta perdeler civarında dolaşarak karar perdesine ulaşmıştır. (k) cümlesi taksim son cümlesidir, koda (kuyruk) niteliğinde

olan bu cümle pest perdelerde dolaşarak karar perdesine ulaşmıştır. Dügâh perdesi üzerinde karar verilmiş, son nota flajole ile icra edilmiştir.

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (°) işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir.

Muhayyerkürdî taksim içerisindeki motifler şekil 4.23, şekil 4.24, şekil 4.25 ve şekil 4.26 de gösterilmiştir.

Şekil 4.23. Muhayyerkürdî taksim - motifler 1

The image displays a musical score for a Muhayyerkürdî taksim, specifically focusing on motifs 2. The score is written in a single system with ten staves, all in treble clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance markings such as accents (*), slurs (y, z, z'), and dynamic markings (d, e, f, g, h) are used throughout. Trills and triplets (indicated by the number 3) are also present. The score is divided into sections labeled B, d, e, g, and h. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 4.24. Muhayyerkürdî taksim - motifler 2

The image displays a musical score for a Muhayyerkürdî taksim, specifically focusing on motifs 3. The score is written on 12 staves of music. The notation includes various rhythmic and melodic elements, such as triplets (indicated by the number '3' below the notes), slurs, and specific motifs labeled with letters and superscripts: z'', k''', q'', q''', q'''', and k. There are also several asterisks (*) scattered throughout the score, likely indicating specific performance techniques or accents. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The overall structure is a continuous sequence of motifs, with some motifs being repeated or varied in rhythm.

Şekil 4.25. Muhayyerkürdî taksim - motifler 3

4.2.1.3. Üslup

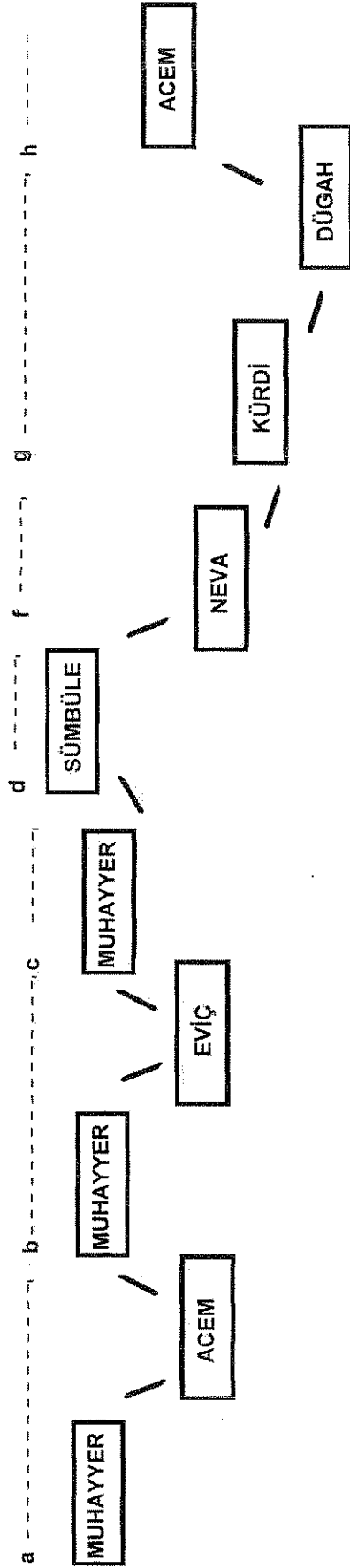
Klasik taksim üslubundan ziyade folklorik bir anlayışla yapılmış bir taksimdir. Ancak figürler, cümle yapıları, melodik ve ritmik yapısı klasik zevki taşımaktadır. Udun 6. telinin kaba hüseyini aşırın perdesine akort etmesiyle udun ses alanını genişletmiş, bu sayede ifade gücünü arttırmıştır.

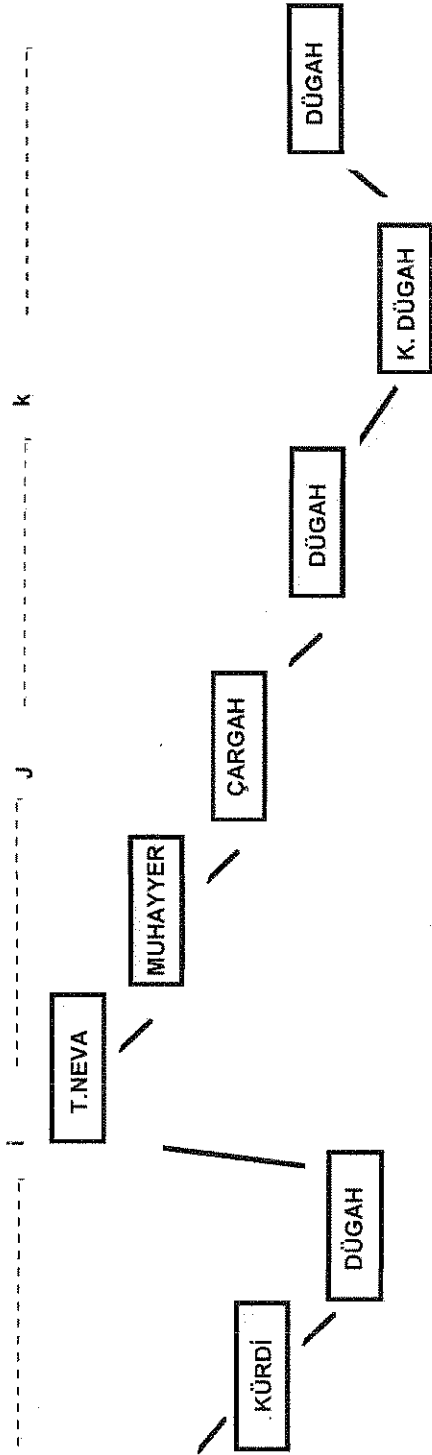
4.2.2.Melodik Özellik

Udun 6. telinin kaba hüseyini aşırın perdesine akort edilmesi ve kız neyi düzeninden icra edildiği göz önüne alındığında; 6. telin ve 4. telin durak perdesini, 5. telin durağın pest taraftaki 4'lüsünü, 3. telin durağın tizdeki 4'lüsünü, 1. telin makam dizisinin 3'lüsünü, 2. telin makam dizisinin 7'lisini verdiği görülmektedir. Tüm bu seslerle, özellikle 4., 5. ve 6. teller makamın mühim sesleri olduğundan, armonik seslerin tınıya katkısı sağlanmıştır.

Başlangıçta alışılmadık şekilde pest sesler kullanılmış, 6. ve 4. teldeki durak seslerinden bir giriş kullanılmıştır. Uzayan acemaşiran ve düğâh sesleri girişte Kürdi makamını kullanılacağını göstermektedir. Geçici bir tiz segâh perdesinden sonra sümbüle ve acem perdeleri giriş bölümünün muhayyer çeşnisi ile yapılmadığını göstermektedir.

Taksim seyrinde kullandığı hakim sesler;





Şekil 4.26. Muhayyerkürdi taksim seyri

Taksim içerisinde sümbüle perdesi yerine tiz segâh perdesi kullanarak (a) cümlesinden (e) cümlesinin ikinci yarısına kadar muhayyer perdesi üzerindeki hüseyni çeşnisi sıkça gösterilmiştir. (b), (d) ve (h) cümlelerinde acem perdesi yerine, eviç perdesi kullanarak neva üzerinde rast çeşnisini ve (f) cümlesinde de hüseyni perdesi üzerinde uşşak çeşnisini kullanmıştır. Taksim sonunda (j) cümlesinde Muhayyerkürdî makamının geleneksel seyrinde kullanılan, hüseyni perdesi yerine nim hisar perdesi kullanarak neva perdesi üzerinde kürdi çeşnisi gösterilmiştir.

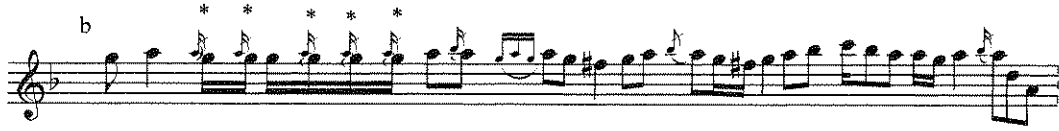
Taksim geneli boyunca tiz acem perdesi ile kaba dügâh perdesi arasındaki geniş alanda seyredilmiştir. Taksimde kolaylıkla kullanılamayacak pozisyonları, pes ve tiz sesleri kullanarak, ud üzerindeki becerisini sergilemiştir.

Genellikle bitişik aralıklar kullanılmış, zaman zaman atlamalı seslere de yer verilmiştir. Dügâh-neva, kaba kürdi-kaba nim hisar, muhayyer-tiz neva gibi 4'lü aralıklarda atlamalar, kürdi-gerdaniye, dügâh-acem, muhayyer-tiz acem gibi 6'lı aralıklarda atlamalar kullanmıştır. Neva-yegâh, kürdi-kaba kürdi, kaba dügâh-dügâh gibi oktav sesleri, kaba dügâh-tiz çargâh, kaba dügâh-tiz tiz dügâh, kaba dügâh-çargâh gibi bir oktavı aşan aralıkları da kullanarak ifadelerini güçlendirmiştir.



Şekil 4.27. Muhayyerkürdî taksim – (a) cümlesi

(a) cümlesinde girişten sonra muhayyer perdesi üzerinde çok kısa uşşak dörtlüsü daha sonra muhayyer perdesi üzerinde kürdi dörtlüsü kullanılmıştır. Tiz neva, tiz çargâh, sümbüle, muhayyer perdeleri kullanılarak makamın tiz tarafa genişlemesi yapılmıştır. (şekil 4.27.)



Şekil 4.28. Muhayyerkürdi taksim – (b) cümlesi

(b) cümlesinde Muhayyer makamının gereği olan ve hüseyini perdesinde uşşak çeşnisi yaratan eviç perdesi ile Muhayyer makamı hatırlatılır. Muhayyer perdesinde asma kalış yapılır. (şekil 4.28.)



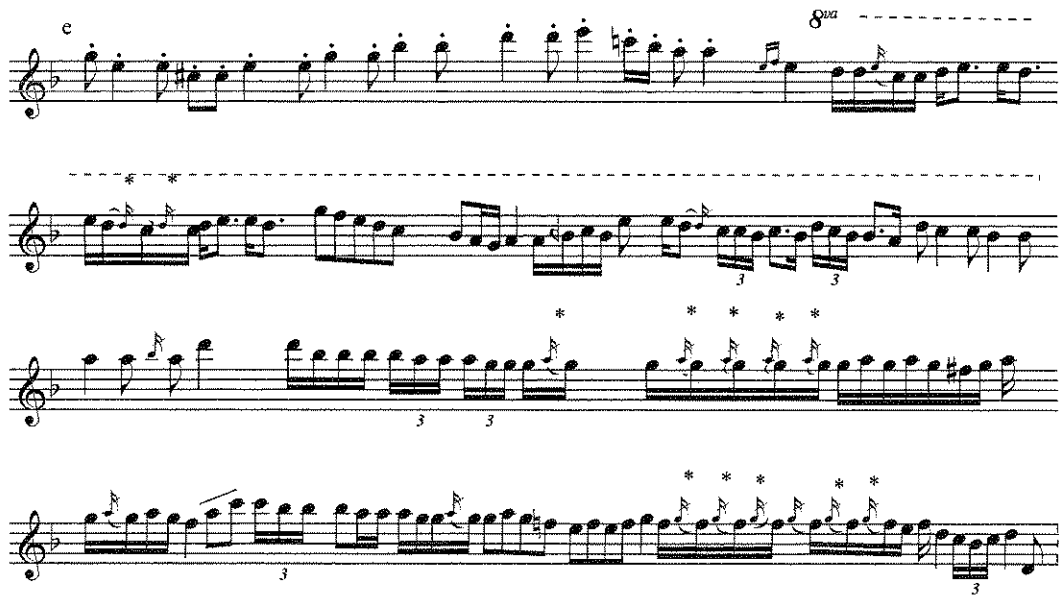
Şekil 4.29. Muhayyerkürdi taksim – (c) cümlesi

(c) cümlesinde muhayyer perdesi üzerinde kürdi dörtlüsü kullanılarak, neva perdesi üzerinde rast beşlisi kullanarak asma kalış yaptıktan sonra, Muhayyerkürdi makamının karar perdesi olan düğâh sesinde tremololu uzun ve istirahatlı kalışlar yapılmıştır. Daha sonra muhayyer üzerinde kürdi dörtlüsü kullanarak asma kalış yapmıştır. A bölümünün tamamında sümbüle perdesi kullanılarak muhayyer perdesine kürdi çeşnili ısrar edilmiştir. Çıkıcı melodilerde acem perdesi eviç olarak kullanılmıştır. Tiz durak perdesinde kürdi kalış yaparken, pestte eviç, gerdaniye, muhayyer perdelerini kullanmıştır. Cümlelerin sonuna doğru tremololu muhayyer perdesini pedal olarak kullanması ve devamındaki paralel minör üçlüler dikkat çekiyor. Üçlüleri; 1. ve 3. parmağını 2 ve 3. tellerde kaydırarak elde etmiştir.(şekil 4.2.)



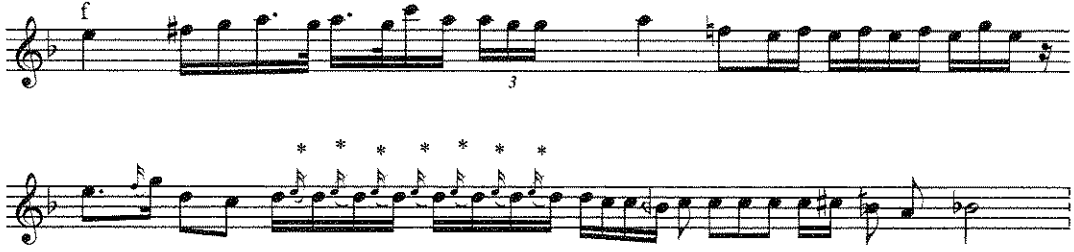
Şekil 4.30. Muhayyerkürdî taksim – (d) cümlesi

B bölümünde dizinin tiz tarafa genişlemesi tekrar edilmiştir. B bölümünün (d) cümlesi, neva perdesinde rast beşlisi, muhayyer perdesinde kürdi dörtlüsü kullanarak (e) cümlesine bağlanmıştır. Çıkıcı melodilerde acem perdesi eviç ve sonrasında sümbüle perdesi kullanılmıştır. (şekil 4.30.)



Şekil 4.31. Muhayyerkürdî taksim – (e) cümlesi

(e) cümlesinde de Muhayyerkürdî makamına ait olmayan nim hicaz perdesinde kalış görülmektedir. Ardı ardına gelen 3'lü aralıklarla atlamalar kullanarak, do#dim, sol minör ve mi minör bemol 5'li akorları duyuruluyor. Bu akorlar cazda ve flemenenkoda çok kullanılmaktadır. Dügâh perdesi üzerinde kürdi dörtlüsü kullanarak dügâh perdesine inilmiştir. Muhayyer makamı dizisinin durağı olan muhayyer perdesi civarında dolaşarak, neva perdesi üzerinde buselik beşlisi kullanarak neva perdesinde asma kalış yapmıştır. (şekil 4.31.)



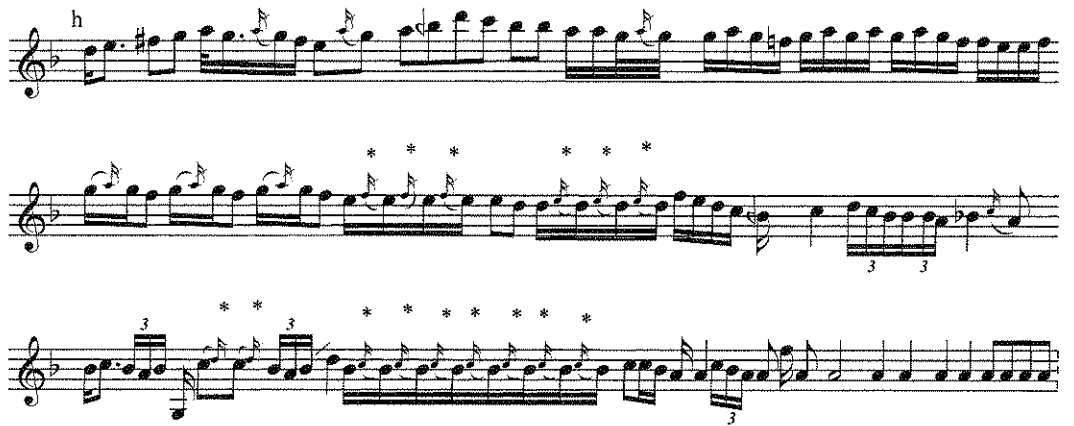
Şekil 4.32. Muhayyerkürdi taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesinde neva perdesi üzerinde rast beşlisi, daha sonra buselik beşlisi kullanarak, neva perdesi üzerinde asma kalış yapmıştır. Daha sonra çargâh perdesi üzerinde çargâh çeşnili bir kalış yaparak, düğâh perdesi üzerindeki hicaz dörtlüsü gösterilmiştir. (şekil 4.32.)



Şekil 4.33. Muhayyerkürdi taksim – (g) cümlesi

(g) cümlesinde düğâh perdesi üzerinde kürdi dörtlüsü kullanılarak, makamın karar sesi olan düğâh perdesi güçlü şekilde vurgulanmıştır. (şekil 4.33.)



Şekil 4.34. Muhayyerkürdi taksim – (h) cümlesi

(h) cümlesinde neva perdesi üzerinde rast beşlisi ve muhayyer perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü kullanarak Muhayyer makamı gösterilmiş, daha sonra neva

perdesinde buselik beşlisi, düğâh perdesi üzerinde kürdi dörtlüsü kullanarak, sırasıyla hüseyini, neva, kürdi perdelerinde kalışlar yaparak düğâh perdesinde kalış yapılmıştır. Neva perdesi, çargâh perdesi ve kürdi perdelerinde ısrar ederek, düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Genel olarak bu sıra ile perdeleri gösterip, durak perdesine gidiş çokça kullanılmaktadır. Bu cümle bir önceki (g) cümlesinin duraktaki kararından sonra, bu kararı tasdik eden bir koda görevindedir.(şekil 4.34.)

(g) ve (h) cümlelerindeki kalışlardan sonra bir meyan açılması ve gelecek bölümün (bölümlerin) daha uzun olması beklentisini yaratırken, C bölmesi (h) cümlesindeki karardan sonra uzunca tutulmuş bir koda görünümündedir.



Şekil 4.35. Muhayyerkürdî taksim – (i) cümlesi

(i) cümlesinde muhayyer perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü, neva perdesi üzerinde rast beşlisi kullanarak Muhayyer makamı gösterilmiştir. Folklorik yapıda ezgiler kullanarak Muhayyer makamı dizisini bir oktav tizden kullanmaya devam etmiş, tiz acem perdesine kadar çıkmıştır. Daha sonra tekrar muhayyer perdesi üzerinde kürdi dörtlüsü, neva perdesi üzerinde buselik beşlisi ve düğâh perdesi üzerindeki kürdi dörtlüsü kullanılarak çargâh perdesi üzerinde asma kalış yapılmıştır. (şekil 4.35.)



Şekil 4.36. Muhayyerkürdî taksim – (j) cümlesi

(j) cümlesinde düğâh perdesi üzerinde Muhayyerkürdî makamı dizisi kullanılmıştır. Sonra neva perdesi üzerinde kürdi dörtlüsü kullanarak, önce kürdi perdesinde asma kalış daha sonra da makamın karar sesi olan düğâh perdesinde kalış yapılmıştır. (şekil 4.36.)



Şekil 4.37. Muhayyerkürdî taksim – (k) cümlesi

B bölümünün (k) cümlesinde tam karar yapıldıktan sonra, bir oktav aşağıdan bütün taksimın çok kısa bir özeti yapılmıştır. Pest tarafta soru-cevap cümleleri kullanılarak karar sesine doğru ilerlenir. Kaba düğâh perdesi üzerinde bir karar verilmiş, bunu tasdik eden düğâh perdesi de gösterilmiştir. Muhayyer perdesi üzerinde filajole yapılmıştır. (şekil 4.37.)

4.2.3. Ritim Özelliklerinin İncelenmesi

Zemin bölmesinde coşku ve heyecanı arttırmak için tempo yürükçe ve diri kullanılmıştır. 16'lıkla yazdığımız değerler yoğun kullanılmıştır.

Gelişme bölümü canlı ve parlak bir girişle beraber senkoplu duruşlarla istirahat hissini uyandırmış ve daha sonraki uzun tremololu seslerle taksime tekrar canlılık kazandırmıştır

B bölümünde bağlamanın tezene vuruşları taklit edilerek, oldukça hareketli ve bol çarpmalı melodilerle süslenmiştir.

Taksim boyunca birçok kez tempoyu düşürücü uzun kalışlar yapmıştır.

4.2.4. Ud İcrası Ve Üslubu

Udun 6. telinin kaba hüseyini aşırın perdesine akort edilmesi ve kız neyi düzeninden icra edildiği göz önüne alındığında 4. tel düğâh, 6. tel kaba düğâh olmaktadır. Bu akort ile udun pest seslerde ses kullanım alanını genişletmiştir.

Birinci tel tiz çargâh sesine akort edilmiştir. Bu tel üzerinde tiz muhayyer perdesine kadar ilerlemiştir.

Sol elinde 4 parmağını da kullanmıştır. Tanbur ve bağlama da kullanılan pozisyon değiştirme tekniklerini kullanmıştır. Bu sayede kendine has bir çalım tekniği ve kendine has bir lezzet elde etmiştir.

Vibratoları genellikle sık aralıklı kullanmıştır. Glissandolar kullanılmıştır. Tremoloyu sağ el işaret parmağı tırnağı ile yapmıştır. Bazı yerlerde tremololarda çift ses de kullanmıştır. Flajole (armonik sesler) de kullanmıştır.

Arpej ve çift sesler kullanarak, çok sesliliğin avantajlarından yararlanmışır.

Verimli bir tını elde edebilmek için ağır bir tempoyla karar sesleri gösterilmiş, 1. pozisyonla taksime başlanmıştır.

Sümbüle, muhayyer, gerdaniye, eviç gibi yarım aralıklarda inen perdelerde, vibratolu ve vurgulu inici notlara folklorik bir karakter baştan hissedilmektedir. Muhayyer perdesinden tiz çargâha, tiz nevaya ya da tiz hüseyniye legatolu çıkışları tercih etmiş, başlangıçta kullandığı ağır tempoyu, taksim sonlarına doğru yavaş yavaş yükseltmiştir. Bir oktav yukarıdaki çarpmalı ve inici melodilerde ise koşarcasına tempoyu yükselterek monotonluğu azaltmış, heyecan ve coşkuyu

arttırmıştır. Makamın güçlüsü ve tiz durağında yaptığı tremololu kalıplarda, karar sesini de aynı anda vererek, makamın güçlüsünü ve tiz durağının bu dizi içerisindeki önemini göstermiştir. Taksim seyrinin tiz bölgelerinde tremololar ve çift sesler kullanarak anlamı kuvvetlendirmiştir.

Neva perdesinden tiz neva perdesine hızla çıkararak başladığı müzik cümlesine ajiliteli melodiler kullanarak devam etmiştir. Senkoplu ve üçlü aralıkların bulunduğu bir üslup kullanarak batı müziği anlayışı ile müzik cümlelerini işlemiştir. Melodinin ritminde yapılan değişiklikler gibi, uzun seslerin kullanılmasında orta yürüklükte ağır ve çok ağır (çok geniş çarpma ve vibratolu çıkışlar) bir anlayış izlemektedir.

Taksim genel temposunda, coşkulu bir anlatım elde edebilmek için kuvvetli ve hafif orta kuvvetli ve hafif mızrap vuruşları kullanılmış, ağır orta ve yürük tempolu cümlelere yer verilmiştir. Bu anlayış, folklorik ifadeler taşıyan bu taksim tansiyonunun ve heyecanını korunması bakımından önemli rol oynamıştır.

Yumuşak sesleri elde edebilmek için mızrabını kafese yakın bölgelerini kullanmış, metalik (sert) sesler elde edebilmek için ise eşiğe daha yakın bölgeleri kullanmıştır.

4.3. Uzzal Taksim

Uzzal taksim Cinuçen Tanrıkorur'un 1999 yılında piyasaya çıkartılan "Cinuçen Tanrıkorur 1" isimli albümünde birinci eser olarak yer almıştır. Taksim süresi 4 dakika 10 saniyedir.

Udun 6. teli kaba hüseyini aşırıan perdesine akort edilmiştir. Kız neyi düzeninden icra edilmiştir.

4.3.1. Form Özellikleri

4.3.1.1. Biçim

- A (Giriş)
- B (Gelişme, Karar)
- C (Meyan)
- D (Karar)

4.3.1.2.Yapı

A[(a+b+c)]

B[(d+e)+(f+g)]

C[(h+i)+(j+k)]

D[(l+m)]

A

The musical score for section A consists of three staves labeled a, b, and c. Staff a shows a sequence of notes with several asterisks above them, indicating ornaments. Staff b continues the sequence with more notes and ornaments, including a triplet of notes. Staff c concludes the sequence with a final note and a triplet. The entire section is marked with a large 'A' at the beginning.

Şekil 4.38. Uzzal taksim – A bölümü cümle parçaları

A bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. A bölümünün tek periyodu 3 müzik cümlesinden oluşmuştur. Sırasıyla; (a) cümlesi 3, (b) cümlesi 4, (c) cümlesi 3 müzik parçasından oluşmuştur. (şekil 4.38.)

Şekil 4.39. Uzzal taksim – B bölümü cümle parçaları

B bölümü 2'şer müzik cümlesinden oluşan 2 periyottan oluşmaktadır. Sırasıyla; (d) cümlesi 2, (e) cümlesi 2, (f) cümlesi 2, (g) cümlesi 3 cümle parçasından oluşmaktadır. (şekil 4.39.)

The image displays a musical score for a piece titled "Uzzal taksim - C bölümü". The score is written on 11 staves, each containing a single melodic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It begins with a half note followed by a series of eighth notes. A slur covers a group of notes, with a "8va" marking above it. A triplet of eighth notes is marked with a "3" below it.
- Staff 2:** Continues the melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a "3" below it.
- Staff 3:** Features a triplet of eighth notes marked with a "3" below it, followed by a series of eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a "3" below it.
- Staff 4:** Continues the melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a "3" below it.
- Staff 5:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It begins with a half note followed by a series of eighth notes. A slur covers a group of notes, with a "3" marking above it. A triplet of eighth notes is marked with a "3" below it.
- Staff 6:** Continues the melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a "3" below it.
- Staff 7:** Features a series of eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a "3" below it.
- Staff 8:** Continues the melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a "3" below it.
- Staff 9:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It begins with a half note followed by a series of eighth notes. A slur covers a group of notes, with a "3" marking above it. A triplet of eighth notes is marked with a "3" below it.
- Staff 10:** Continues the melodic line with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a "3" below it.
- Staff 11:** Features a series of eighth notes and a triplet of eighth notes marked with a "3" below it.

Şekil 4.40. Uzzal taksim – C bölümü cümle parçaları

C bölümü 2'şer müzik cümlesinden oluşan 2 periyottan oluşmaktadır. Sırasıyla; (h) cümlesi 2, (i) cümlesi 2, (j) cümlesi 2, (k) cümlesi 1 cümle parçasından oluşmaktadır. (şekil 4.40.)

Şekil 4.41. Uzzal taksim – D bölümü cümle parçaları

D bölümü 1 müzik cümlesinden oluşmaktadır. Sırasıyla; (l) cümlesi 2, (m) cümlesi 2 cümle parçasından oluşmaktadır. (şekil 4.41.)

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (‘) işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir.

Uzzal taksim içerisindeki motifler şekil 4.42, şekil 4.43, şekil 4.44 ve şekil 4.45 de gösterilmiştir

The image displays a musical score for 'Uzzal taksim - motifler 1' in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The score is organized into two main sections, A and B, each containing six staves of music.

- Section A:**
 - Staff a:** Features a melodic line with several asterisks (*) above notes, indicating specific motifs or ornaments. A bracket labeled 'x' spans the first five measures.
 - Staff b:** Continues the melodic line with triplets (3) and a bracket labeled 'y' over the final three measures.
 - Staff c:** Shows further melodic development with triplets and brackets labeled 'x'' and 'x'''.
- Section B:**
 - Staff d:** Features a melodic line with triplets and a bracket labeled 'y' over the final three measures.
 - Staff e:** Continues the melodic line with triplets.
 - Staff f:** Shows further melodic development with triplets and a bracket labeled 'y' over the first three measures.

Şekil 4.42. Uzzal taksim – motifler 1

The image displays a musical score for a piece titled "Uzzal taksim - motifler 2". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets (marked with '3') and sixteenth-note runs. Specific motifs are labeled with letters: 'g', 'y', 'z', 'z'', 'guz', 'i', 'z''', 'j', and 'z'''. Some notes are marked with an asterisk (*). The score is a single melodic line, typical of a taksim performance.

Şekil 4.43. Uzzal taksim – motifler 2

The image displays a musical score for 'Uzzal taksim – motifler 3' in 5/8 time, featuring various rhythmic and melodic motifs. The score is organized into several systems, each with a specific label:

- k**: The first system, starting with a *forte* dynamic, includes motifs labeled *q*, *q'*, and *q''*.
- D**: The second system, starting with a first finger (*1*) on the first note, includes motifs labeled *q''*, *q'''*, and *q''''*.
- y**: The third system, starting with a *y* marking, includes motifs labeled *q''''* and *y''*.
- m**: The fourth system, starting with a *m* marking, includes motifs labeled *p*, *p'*, and *p''*.
- y'''**: The fifth system, starting with a *y'''* marking, includes motifs labeled *p'''* and *y'''*.

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and melodic lines. Dynamics such as *forte*, *p*, and *p'* are indicated. The piece concludes with a double bar line and a final *q* marking.

Şekil 4.44. Uzzal taksim – motifler 3

4.3.1.3. Üslup

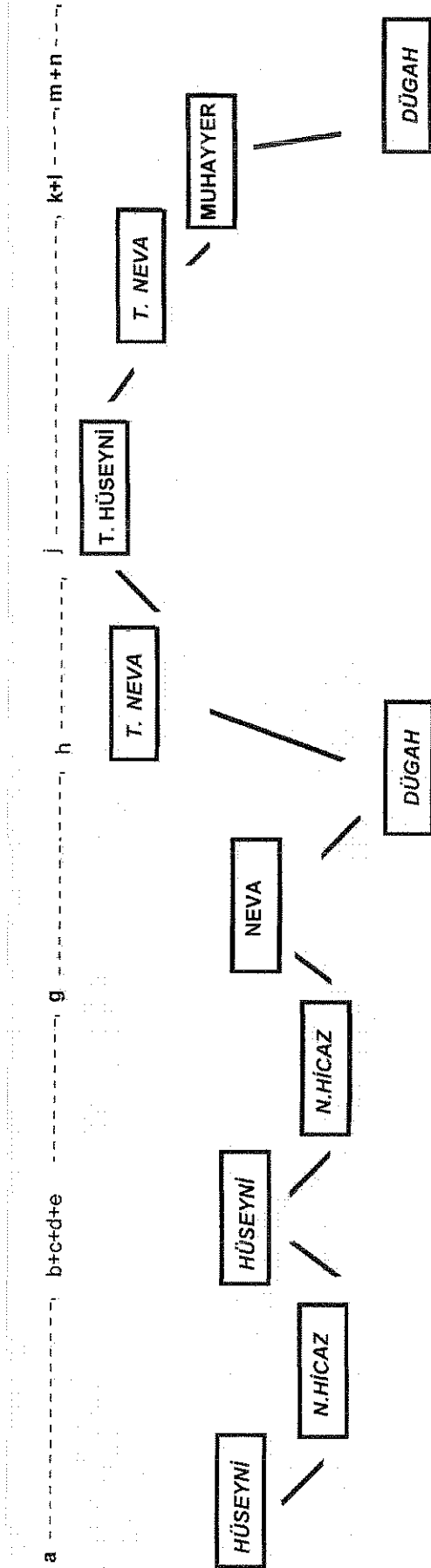
Türk musikisinin klasik eserlerinde kullanılan makam kullanılış biçimleri ve melodik yapıları örnek alınarak, klasik üslupda icra edilmiş bir taksimdir. Geleneksel taksim anlayışı da denilebilecek olan bu üslup, makamın geleneksel anlatımı dikkate alınarak, makamın kullandığı sesleri, önem derecesine göre vurgulamıştır. Melodik yapısı itibarıyla klasik Türk müziği anlayışından yararlanılmıştır. Giriş taksimi niteliğindedir. İcra sırasında taksimin bazı bölümlerine folklorik bir hava verilmiş, sonrasında tekrar klasik üsluba dönüş yapılmıştır.

4.3.2. Melodik Özellik

Genellikle Uzzal makamının en çok rastlanan seyri kullanılmıştır. Makamın güçlü perdesi olan hüseyini civarından seyre başlanmıştır. Uzzal makamının önemli sayılabilecek perdelerinde kalıplar yaparak, makamın belirginliğini arttırmıştır.

Udun 6. telinin kaba hüseyini aşırın perdesine akort edilmesi ve kız neyi düzeninden icra edildiği göz önüne alındığında; 6. telin ve dördüncü telin durak perdesini, 5. telin durağın pest taraftaki 4'lüsünü, 3. telin durağın tizdeki 4'lüsünü, 1. telin makam dizisinin 3'lüsünü, 2. telin makam dizisinin 7'lisini verdiği görülmektedir. Tüm bu seslerle, özellikle 4., 5. ve 6. teller makamın mühim sesleri olduğundan, armonik seslerin tınıya katkısı sağlanmıştır.

Taksim seyrinde kullandığı hakim sesler;



Şekil 4.45. Uzzal taksim seyri

Taksim seyri içerisinde eviç perdesi yerine acem perdesi kullanarak ve neva perdesini güçlendirerek Hümayun makamına ve yine neva perdesini güçlendirerek Hicaz makamının özelliklerini göstermiştir.

Tiz muhayyer ile kaba düğâh arasındaki geniş ses sahasını kullanarak taksimi tamamlamıştır. Özellikle taksimın meyan bölümünde, tiz bölgelerde uzun cümleler kurarak ud üzerindeki hâkimiyetini ortaya koymuştur.

Genellikle bitişik aralıklar kullanılmış, zaman zaman atlamalı seslere yer verilmiştir. Zaman zaman bazı seslerin pest taraftaki oktavlarını kullanarak ifadeyi güçlendirmiş, neva-yegâh, hüseyini-yegâh, düğâh-acem gibi bir oktav ve üzeri atlamalar kullanılmıştır.



Şekil 4.46. Uzzal taksim – (a) cümlesi

Uzzal makamının güçlüsü olan hüseyini perdesinden seyre başlanmıştır. Hüseyini perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü gösterilerek tekrar hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır. Hüseyini perdesi ve civarındaki perdeleri kullanarak nim hicaz üzerinde asma kalış yapılmıştır. (şekil 4.46.)



Şekil 4.47. Uzzal taksim – (b) cümlesi

(b) Hüseyini perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü gösterilmiştir. (şekil 4.47.)



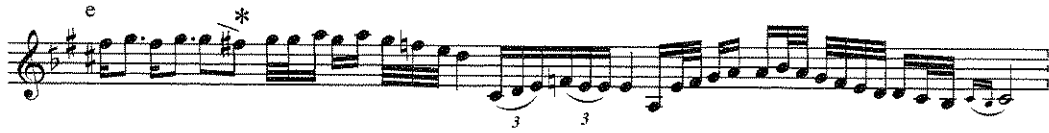
Şekil 4.48. Uzzal taksim – (c) cümlesi

(c) Hüseyini perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü gösterilmiştir. (şekil 4.48.)



Şekil 4.49. Uzzal taksim – (d) cümlesi

(d) B bölmesinin ilk cümlesi olan (d) cümlesinde neva perdesi üzerinde buselik beşlisi gösterilerek neva perdesi güçlendirilmiştir. Dügâh perdesi üzerindeki hicaz beşlisini de kullanarak Hicaz ailesi içinde bulunan Hicaz Hümayun makamı gösterilmiştir. İlk cümle sonunda yaptığı gibi bu cümlede de nim hicazdaki kalışları dikkat çekmektedir. (şekil 4.49.)



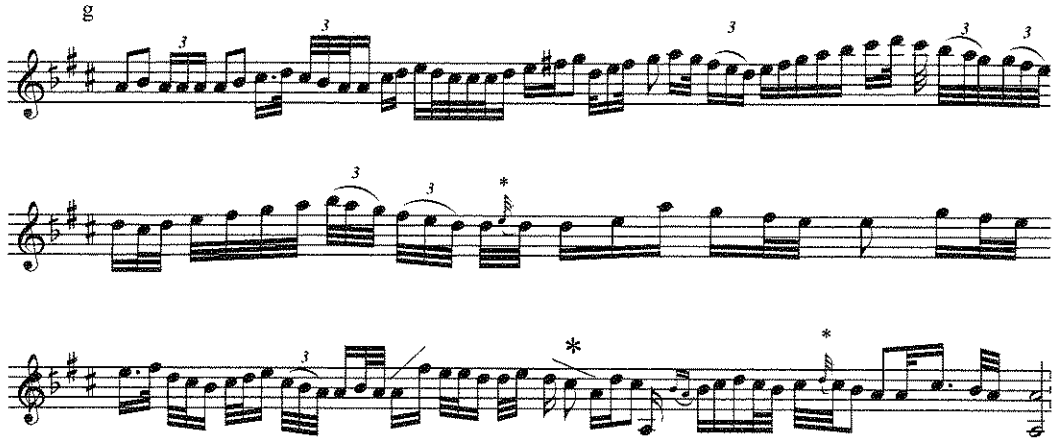
Şekil 4.50. Uzzal taksim – (e) cümlesi

(e) Neva perdesi üzerinde buselik beşlisi gösterilmiş daha sonra kaba dügâh üzerinde hicaz beşlisi işlenmiş, daha sonra bir oktav aşağıda kaba nim hicaz perdesinde kalış yapılmıştır.(şekil 4.50)



Şekil 4.51. Uzzal taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesinde dügâh perdesi üzerindeki hicaz dörtlüsü gösterilmiş, bir oktav pesten verilen cevaplarla soru-cevap niteliği taşıyan pasajlar kullanılmıştır. Sonra rast perdesine kadar inilerek rast üzerinde Nikriz makamı hissettirilmiştir (şekil 4.51.)



Şekil 4.52. Uzzal taksim – (g) cümlesi

(g) cümlesinde düğâh perdesinden başlayarak, Uzzal makamı dizisi, kısa ve süratli cümlelerle gösterilmiş, makamın genişleme bölgeleri de kullanılarak, Uzzal makamında karar verilerek giriş bölmesi bitirilmiştir. Düğâh perdesi üzerinde hicaz, neva perdesi üzerinde rast ve muhayyer perdesi üzerinde hicaz gösterilmiştir. (şekil 4.52.)



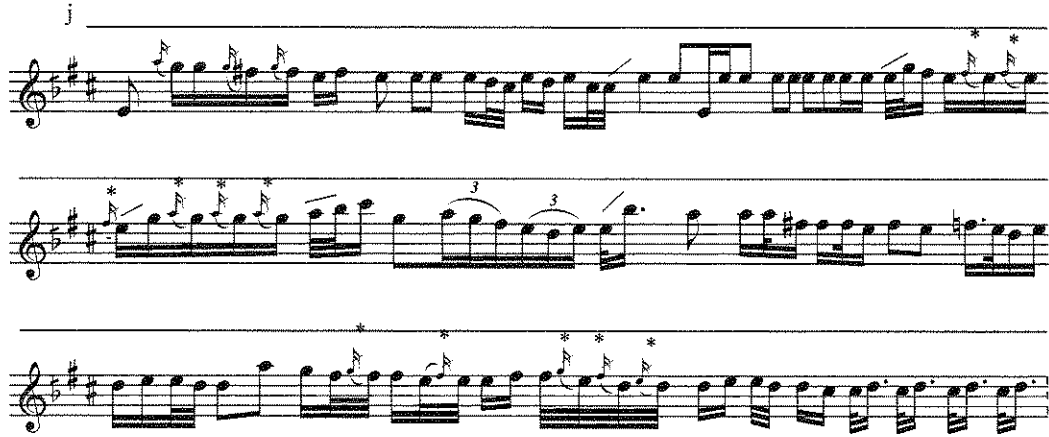
Şekil 4.53. Uzzal taksim – (h) cümlesi

(h) cümlesinde muhayyer perdesi üzerinde hicaz, tiz neva perdesi üzerinde de rast gösterilmiştir.(şekil 4.53.)



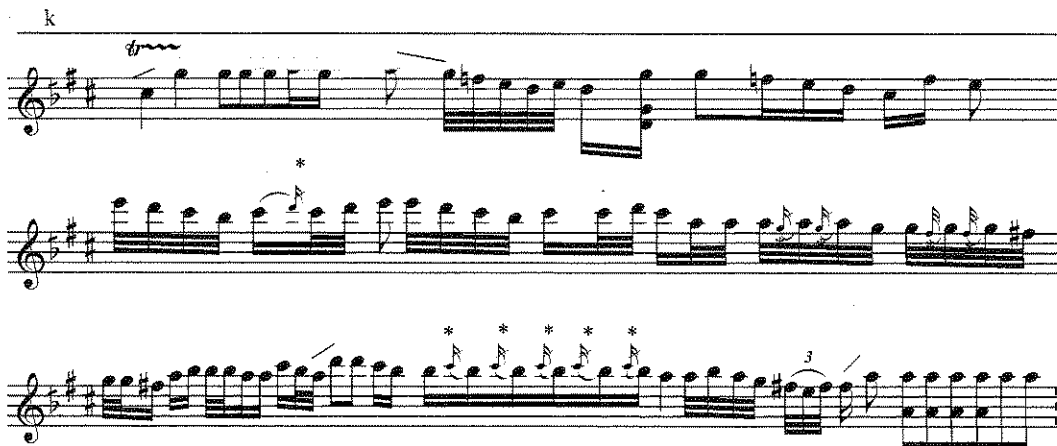
Şekil 4.54. Uzzal taksim – (i) cümlesi

(i) Tiz neva perdesinde rast daha sonra yine tiz neva perdesinde buselik yapılarak karar verilmiştir.(şekil 4.54.)



Şekil 4.55. Uzzal taksim – (j) cümlesi

(j) cümlesinde gerdaniye perdesi üzerinden başlayan uzun bir melodik cümle ile tiz hüseyini perdesindeki güçlü sesini baskın şekilde duyurmuştur. (şekil 4.55.)



Şekil 4.56. Uzzal taksim – (k) cümlesi

(k) Tiz nim hicaz perdesinden tiz gerdaniye perdesine yapılan glissandolu geçişle Uzzal makamının özelliklerini tiz bölgelerde gösterilmeye devam etmiştir. İniş cazibesıyla tiz acem perdesi gösterilerek, tekrar tiz eviç perdesiyle seyre devam etmiştir. Muhayyer perdesinde asma kalış yapılmıştır. (şekil 4.56.)



Şekil 4.57. Uzzal taksim – (I) cümlesi

(I) bölmesi taksimın karar bölmesidir. Muhayyer perdesinden başlayarak, dizinin çeşitli seslerinde asma kalıplar yaparak taksimi bitişe hazırlamıştır. (şekil 4.57.)



Şekil 4.58. Uzzal taksim – (m) cümlesi

(m) cümlesinde karar sesi olan düğâh perdesini kaba düğâh perdesi kullanarak güçlendirmiş, düğâh perdesi üzerinde hicaz beşlisini kullanarak taksimi bitirmiştir.(şekil 4.58.)

4.3.3. Ritim Özelliklerinin İncelenmesi

16'lık olarak notaya aldığımız ve daha süratli değerlerin bol kullanıldığı bir taksimdir. Taksimde puandorglu kalışlar ya da dörtlük birimler ile uzun kalışlar taksimin temposunu rahatlatmıştır.(f), (h), (i), (l) cümlelerinde süratli mızrap vuruşlarıyla ve yine (f), (h), (i), (m) cümlelerinde yapılan trioleler taksime heyecan ve tempo kazandırmıştır.

4.3.4. Ud İcrası Ve Üslubu

Mızrabı sert ve hareketli kullanmıştır. Taksimde yapılan glissando ve legatolar yumuşak bir ifade kazandırmıştır. Mızraplıktan çalmıştır. Dinlendiğinde Cinuçen Tanrıkorur'a ait bir icra olduğunu belli eden çarpmalar, süslemeler küçük soru ve cevaplar çok kullanılmıştır. Taksimin B bölümünde tiz seslerin ve tiz hüseyini de hüseyini seslerinin kullanılması folklorik tema özelliğini taşımaktadır.

4.4. Bayati Araban Taksim

Bayati Araban taksim Levent Öztürk'ün kişisel arşivinde bulunan Cinuçen Tanrıkorur'a ait taksim kayıtları arasından seçilmiştir. Taksimin süresi 1 dakika 55 saniyedir.

6. tel (bam teli) kaba hüseyini aşırana akort edilmiştir. Dört ses diye tabir edilen kız neyi düzeninde çalınmıştır.

4.4.1. Form Özellikleri

4.4.1.1. Biçim

A (Giriş- Karar)

4.4.1.2. Yapı

A [(a+b+c) + (d+e)+(f+g)]

A

a

b

c

d

e

f



Şekil 4.59. Bayati Araban taksim – A bölümü cümle parçaları

A bölümü 3 periyottan oluşmaktadır. A bölümünün ilk periyodu 3, ikinci ve üçüncü periyodu 2'şer müzik cümlesinden oluşmuştur. Sırasıyla; (a) cümlesi 3, (b) cümlesi 2, (c) cümlesi 1, (d) cümlesi 2, (e) cümlesi 2, (f) cümlesi 1, (g) cümlesi 3 cümle parçasından oluşmuştur. (şekil 4.59.)

(a) cümlesinin başında muhayyer perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü yapmış, cümlelerin devamında bir oktav pestten düğâh perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü kullanılarak aynı melodik yapı kullanılarak cümle bitirilmiştir. (b) cümlesi muhayyer perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü kullanarak (c) cümlesine bağlanmış, neva üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı gösterilerek (a+b+c) periyodu son bulmuştur.

(d+e) periyodunda; Bayati makamı kullanılarak

(f+g) periyodunda; (f) cümlesinde Bayati makamı gösterilmeye devam edilerek karar perdesine ulaşmıştır, bitiş cümleleri ile düğâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. (g) cümlesi taksim son cümlesidir, koda (kuyruk) niteliğinde olan bu cümlede karar perdesi olan düğâh perdesi üzerinde karar verilmiştir.

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (') işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir.

Bayati Araban taksim içerisindeki motifler şekil 4.60., şekil 4.61'de gösterilmiştir.

A

a

b

c

d

e

Şekil 4.60. Bayati Araban taksim – motifler 1



Şekil 4.61. Bayati Araban taksim – motifler 2

4.4.1.3. Üslup

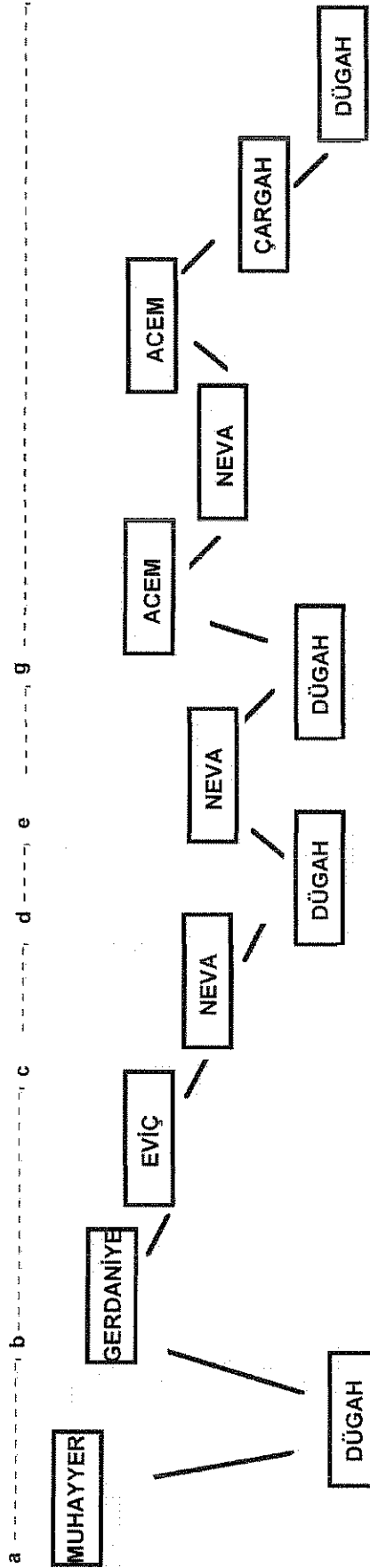
Türk musikisinin klasik eserlerinde kullanılan makam kullanılış biçimleri ve melodik yapıları örnek alınarak, klasik üslupda icra edilmiş bir taksimdir. Geleneksel taksim anlayışı da denilebilecek olan bu üslup, makamın geleneksel anlatımı dikkate alınarak, makamın kullandığı sesleri, önem derecesine göre vurgulamıştır. Melodik yapısı itibariyle klasik Türk müziği anlayışından yararlanılmıştır. Giriş taksimi denilecek nitelikte olup, taksimden sonra icra edilecek olan eser için hazırlık niteliği taşımaktadır.

4.4.2. Melodik Özellik

Genellikle Bayati Araban makamının en çok rastlanan seyri kullanılmıştır. Bütün inici makamlarda olduğu gibi, tiz durak civarında muhayyer dizisinin perdeleri ile taksime girilmiştir. Taksimde ilk önce Araban makamı gösterilmiş, daha sonra Bayati makamının özellikleri gösterilerek taksim bitirilmiştir.

Udun 6. telinin kaba hüseyini aşıran perdesine akort edilmesi ve kız neyi düzeninden (4 ses pesten) icra edildiği göz önüne alındığında; 6. telin ve 4. telin durak perdesini, 5. telin durağın pest taraftaki 4'lüsünü, 3. telin durağın tizdeki 4'lüsünü, 1. telin makam dizisinin 3'lüsünü, 2. telin makam dizisinin 7'lisini verdiği görülmektedir. Tüm bu seslerle, özellikle 4., 5. ve 6. teller makamın mühim sesleri olduğundan, armonik seslerin tınıya katkısı sağlanmıştır.

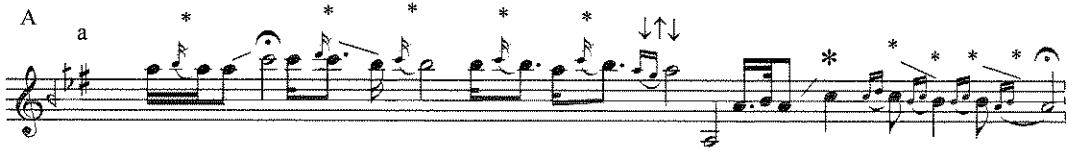
Taksim seyrinde kullandığı hakim sesler;



Şekil 4.62. Bayati Araban taksim seyri

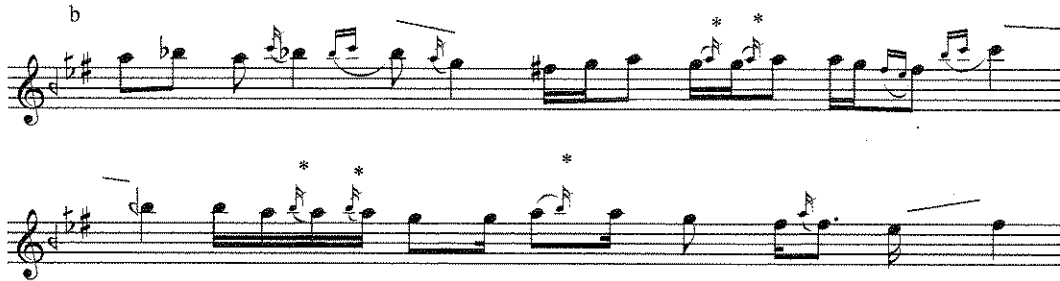
Tiz neva ile kaba düğâh arasındaki geniş ses sahasını kullanarak taksimi tamamlamıştır.

Genellikle bitişik aralıklar kullanılmış, zaman zaman atlamalı seslere de yer verilmiştir. Bayati makamının karakteristik atlamalarından olan çargâh-acem, düğâh-çargâh aralıklarını kullanmış, acem-tiz çargâh, kaba düğâh- irak gibi 5'li ve 6'lı aralıklarda atlamalar kullanmıştır. Kaba düğâh-düğâh, düğâh-muhayyer, yegâh-neva gibi oktav sesleri, segâh-kaba düğâh, kaba düğâh-gerdaniye gibi bir oktavı aşan aralıkları da kullanarak ifadelerini güçlendirmiştir.



Şekil 4.63. Bayati Araban taksim – (a) cümlesi

(a) cümlesinde muhayyer perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü yapmıştır. Glissandolar kullanarak tiz çargâh, tiz segâh ve muhayyer perdelerinde asma kalışlar yapmıştır. Bunun kısaca bir taklidini de bir oktav pestten yapmıştır.(şekil 4.63.)



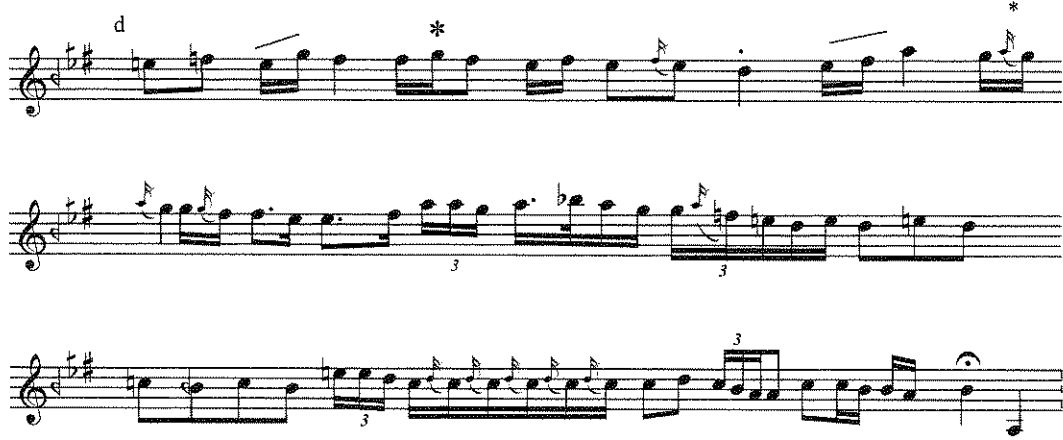
Şekil 4.64. Bayati Araban taksim – (b) cümlesi

(b) cümlesinde gerdaniye perdesi üzerinde buselik beşlisi, daha sonra muhayyer perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü kullanılmıştır. (şekil 4.64.)



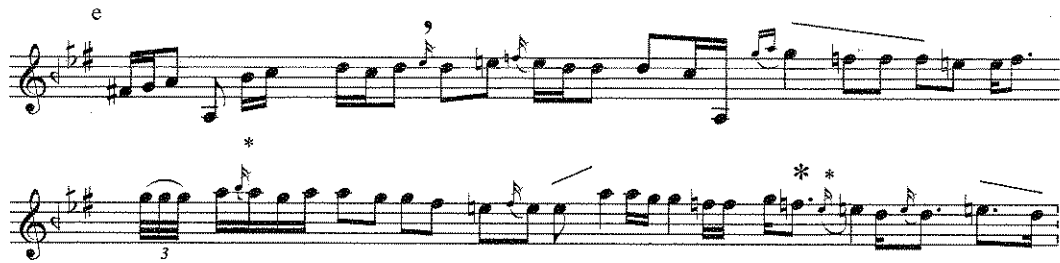
Şekil 4.65. Bayati Araban taksim – (c) cümlesi

(c) cümlesinde neva perdesi üzerinde hicaz beşlisi kullanılmış, nim hicaz perdesini de kullanarak, neva üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı gösterilmiştir. (şekil 4.65.)



Şekil 4.66. Bayati Araban taksim – (d) cümlesi

(d) cümlesinde Bayati Araban makamını özelliklerinden olan Araban makamını terk ederek, Bayati makamını kullanmaya başlamıştır. İlk olarak neva perdesi üzerinde buselik beşlisi kullanılmış, daha sonra da düğâh peresi üzerinde uşşak dörtlüsü kullanılarak kaba düğâh perdesi üzerinde asma kalış yapılmıştır. (şekil 4.66.)



Şekil 4.67. Bayati Araban taksim – (e) cümlesi

(e) cümlesinde Bayati makamı dizisini kullanılmıştır. (şekil 4.67.)



Şekil 4.68. Bayati Araban taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesinde neva perdesi üzerinde buselik beşlisini kullanarak Bayati makamı gösterilmeye devam edilmiştir. Dügâh perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü kullanılarak Bayati makamının karar sesi olan dügâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. (şekil 4.68.)



Şekil 4.69. Bayati Araban taksim – (g) cümlesi

(g) cümlesinde Bayati makamı dizisinin karar sesi olan dügâh perdesine doğru, bitiriş niteliğindeki cümleler kullanılarak yaklaşılmış, dizinin çeşitli sesleri üzerinde sırasıyla asma kalışlar yapılarak dügâh perdesine ulaşılmış ve taksim bitirilmiştir. Cümlenin başında tiz çargâh perdesinden başlayıp neva perdesine inen acelesiz bir pasaj dikkati çekiyor. (şekil 4.69.)

4.4.3. Ritim Özelliklerinin İncelenmesi

A bölmesinin cümlelerinde, oldukça ağır, küçük not ve çarpmalarla beraber uzun soluklu melodik yapılar kullanılmıştır. Taksim ilerleyen cümlelerinde orta hızda sesler kullanılmıştır. Sona doğru yaklaştıkça koşmadan ama hareketli sayılabilecek müzik cümleleri ile karara gidilmiştir. İcranın geneli 4'lükve 8'lik birimle ifade ettiğimiz bir tempo kullanılmış, müzik cümleleri çeşitli güçlü kalışlarla dinlendirilmiş ve karara varılmıştır.

4.4.4. Ud İcrası Ve Üslubu

Udun 6. telinin kaba hüseyini aşiran perdesine akort edilmesi ve kız neyi düzeninden icra edildiği göz önüne alındığında 4. tel dügâh, 6. tel kaba dügâh olmaktadır. Bu akort ile udun pest seslerde ses kullanım alanını genişletmiş, oktav seslerinden yararlanarak kullandığı ifadeleri güçlendirmiştir.

Sağ el kullanımında zaman zaman mızrap yerine parmaklarını da kullanmıştır. Özellikle pest tarafta oktav seslerine küçük dokunuşlarla ifadeyi güçlendirirken ve taksim son notasında bu teknikten yararlanmıştır.

Sol el kullanımında kendine has üslubu ile bağlama ve tanbur gibi diğer enstrümanların çalım tekniklerinden de yararlanmıştır. Kullandığı çarpmaların bir kısmında gerçek notaya mızrap vurup, çarpmalara mızrap vurmazken (sessiz çarpma), bazı çarpmalarında da her ikisine de mızrap ile vurmuştur.

Taksim genelinde glissandolu seslere sıkça yer vermiştir. (f) cümlesi dışında tüm cümlelerde glissandolu sesler kullanmıştır. 2'li 3'lü ve dörtlü aralıklarda glissandolar yapmıştır.

Geniş aralıklı vibratolarla kullanmıştır. Bu sayede daha uzun sesler elde etmiş ve çıkan sesin ifadesini güçlendirmiştir.

Taksim genelinde yumuşak sesleri elde edebilmek için mızrabını kafese yakın bölgelerini kullanmış, metalik (sert) sesler elde edebilmek için ise eşige daha yakın bölgeleri kullanmıştır.

(d) cümlesinde 3. pozisyon kullanarak, çargâh neva arasında tril yapmıştır.

4.5. Şevkefza Taksim

Şevkefza taksim Cinuçen Tanrıkorur'un 1999 yılında piyasaya çıkartılan "Cinuçen Tanrıkorur 1" isimli albümünde Şevkefza makamındaki "Çöl Rüzgarı" isimli aksak şarkının başında giriş taksimi olarak yer almıştır. Taksim süresi 1 dakika 48 saniyedir.

Udun akordu yarım ses dik yapılmış ve taksim müstahzen düzeninden icra edilmiştir.

4.5.1. Form Özellikleri

4.5.1.1. Biçim

A (Giriş)

B (Karar)

4.5.1.2.Yapı

A[(a+b+c)]

B[(d+e+f)]

Şekil 4.70. Şevkefza taksim – A bölümü cümle parçaları

A bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. A bölümündeki period 2 müzik cümlesinden oluşmuştur. Sırasıyla; a cümlesi 2, (b) cümlesi 2, (c) cümlesi 3, (d) cümlesi 2 cümle parçasından oluşmuştur. (şekil 4.73.)

(a+b+c) İnici seyir özelliğini taşıyan Şevkefza makamının 1.derece güçlüsü olan gerdaniye perdesi civarından taksime başlanmıştır. (a) cümlesinde glissando, çarpma ve triller kullanarak gerdaniye perdesi üzerinde hicaz dörtlüsü gösterilmiştir. (b) cümlesinde şehnaz perdesin üzerinde uşaklı kalışla beraber hicaz perdesini nim

hicaz perdesi olarak değiştirmesi taksimi yine şevkefza makamı içinde olan argāh beşlisine hazırlamaktadır.

şekil 4.71. şevkefza taksim – B bölümü cümle parçaları

B bölümü 1 periyottan oluşmaktadır. B bölümündeki period 2 müzik cümlesinden oluşmuştur. Sırasıyla; (e) cümlesi 2, (f) cümlesi 2, (g) cümlesi 3 cümle parçasından oluşmuştur. (şekil 4.74.)

(d+e+f) Saba dörtlüsü ile B bölümünün (d) cümlesine geçiş yapılmış, (e) ve (f) cümlelerinde de yapılan acem aşıranda nikriz ile taksim son bulmuştur.

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (‘) işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir.

şevkefza taksim içerisindeki motifler şekil 4.72, şekil 4.73, de gösterilmiştir.

The image displays a musical score for a Şevkefza taksim, divided into two main sections, A and B. Section A consists of six staves of music. The first staff is labeled 'a' and contains motifs 'x' and 'x'' with asterisks above them. The second staff continues with motifs 'y', 'y'', and 'y''' also marked with asterisks. The third staff features motifs 'z' and 'z'' with asterisks. The fourth staff is labeled 'b' and contains motifs 'y', 'y'', and 'y''' with asterisks. The fifth staff has motifs 'z' and 'z'' with asterisks. The sixth staff continues the sequence with motifs 'z' and 'z'' and asterisks. Section B consists of one staff labeled 'd' with motifs 'q', 'q'', and 'q''' marked with asterisks. The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/4. It features eighth and sixteenth notes, triplets, and rests. Asterisks (*) are placed above specific notes or groups of notes, likely indicating points of interest or specific rhythmic patterns. Brackets are used to group notes under labels like 'x', 'x'', 'y', 'y'', 'y'''', 'z', 'z'', and 'q', 'q'', 'q'''.

Şekil 4.72. Şevkefza taksim – motifler 1



Şekil 4.73. Şevkefza taksim – motifler 2

4.5.1.3. Üslup

Türk musikisinin klasik eserlerinde kullanılan makam kullanılış biçimleri ve melodik yapıları örnek alınarak, klasik üslupda icra edilmiş bir taksimdir. Geleneksel taksim anlayışı da denilebilecek olan bu üslup, makamın geleneksel anlatımı dikkate alınarak, makamın kullandığı sesleri, önem derecesine göre vurgulamıştır. Melodik yapısı itibarıyla klasik Türk müziği anlayışından yararlanılmıştır. Giriş taksimi niteliğindedir.

4.5.2. Melodik Özellik

Genellikle Şevkefza makamının en çok rastlanan seyri kullanılmıştır. Şevkefza makamı inici bir makam olduğundan gerdaniye perdesi civarından seyre başlanmıştır. Şevkefza makamının önemli sayılabilecek perdelerinde kalışlar yaparak, makamın belirginliğini arttırmıştır.

Taksim müstahzen düzeninde icra edilmiştir. Karar perdesi yegâhta olmak üzere Şevkefza makamı çalınmış, ancak akordu yarım ses tiz çekmiştir. Çıkan ses sipürde akordundan duyulmaktadır.



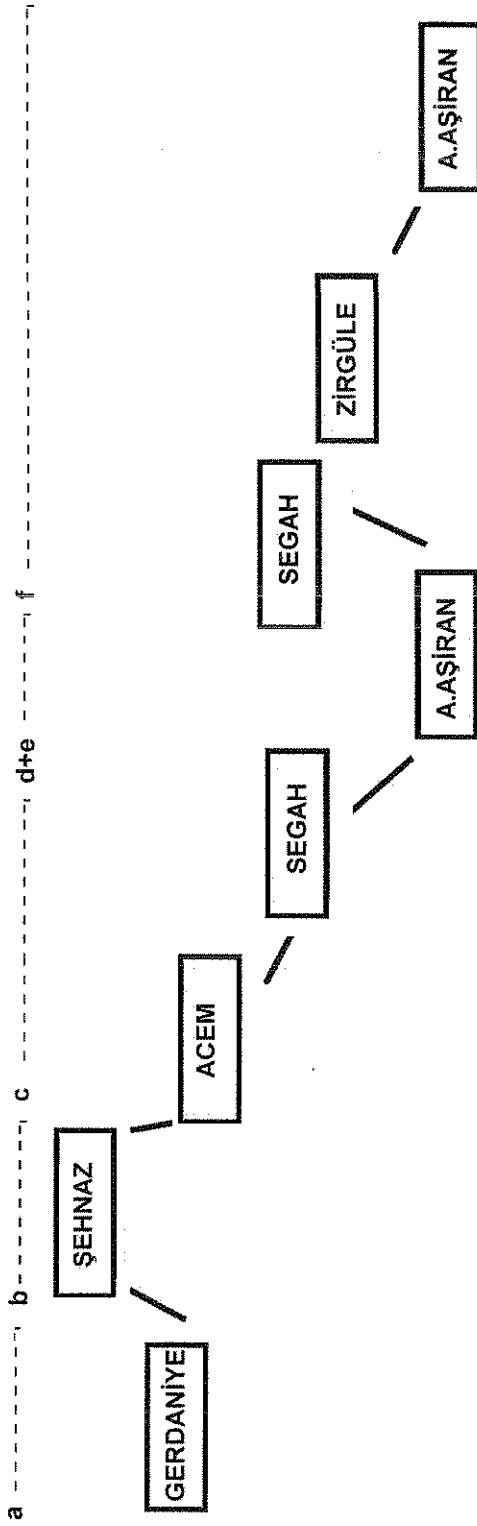
Normal akord

Yarım ses tiz akord edilmiş hali

Şekil 4.74. Akort Tablosu

Udun 2. teli durak sesinin bir oktav tizine akort edilmiş, 1. telin durak sesinin tam 4'lüsünü, 3. telin durak sesinin 5'lisini, 4. telin durak sesinin 2'lisini, 5. telin durak sesinin pest taraftan minör 3'lüsünü, 6. telin durak sesinin pest taraftan 7'lisini verdiği görülmektedir.

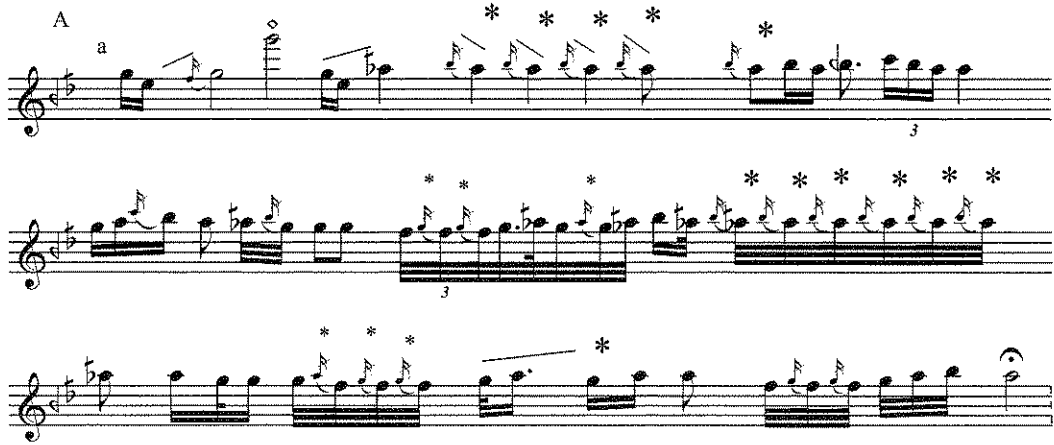
Taksim seyrinde kullanılan hakim sesler;



Şekil 4.75. Şevkefza taksim seyri

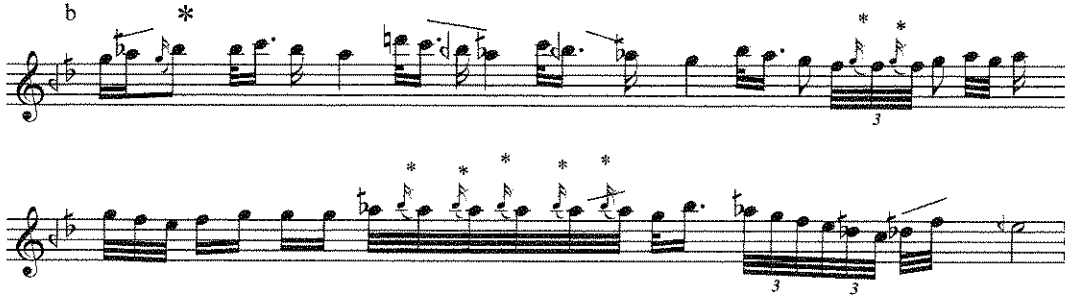
Tiz neva ile kaba rast arasındaki geniş ses sahasını kullanarak taksimi tamamlamıştır. Özellikler taksimin meyan bölümünde, tiz bölgelerde uzun cümleler kurarak ud üzerindeki hakimiyetini ortaya koymuştur.

Genellikle bitişik aralıklar kullanılmış, zaman zaman atlamalı seslere de yer verilmiştir. Hüseyini-şehnaz, şehnaz-tiz neva 4'lü aralıklarda atlamalar, Zirgüle-hüseyini, acemaşiran-çargâh gibi 5'li aralıklarda atlamalar, Acemaşiran-nim hicaz gibi 6'lı aralıklarda atlamalar, acemaşiran-hüseyini, kaba rast-acemaşiran gibi 7'li aralıklarda atlamalar kullanmıştır. Acemaşiran-acem, kaba rast-rast gibi oktav sesleri, Acemaşiran-şehnaz, segâh-kaba rast bir oktavı aşan aralıkları da kullanarak ifadelerini güçlendirmiştir.



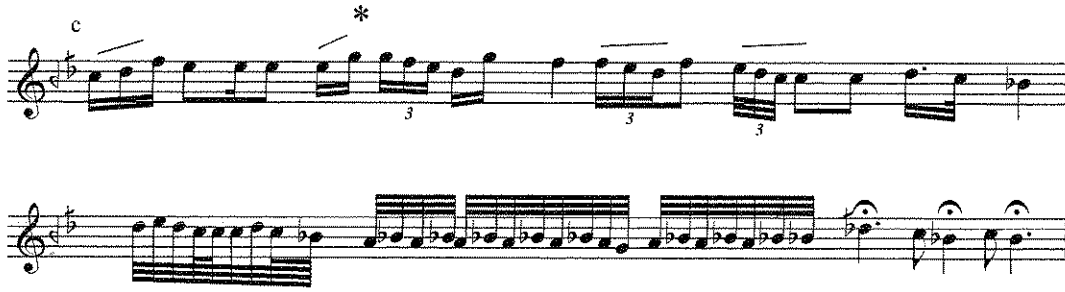
Şekil 4.76. Şevkefza taksim – (a) cümlesi

İnici seyir özelliği ile taksime giriş yapılmıştır. Çargâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı dizisinin özelliklerinden biri olan gerdaniye perdesi üzerinde hicaz dörtlüsü ile genişleme kullanarak şehnaz perdesinde kalış yapmıştır. Şehnaz perdesi güçlendirilerek, gerdaniye perdesi üzerindeki hicaz dörtlüsü kullanılmıştır. Acem perdesi üzerindeki nikriz beşlisi kullanılarak şehnaz perdesi vurgulanmıştır. (şekil 4.76.)



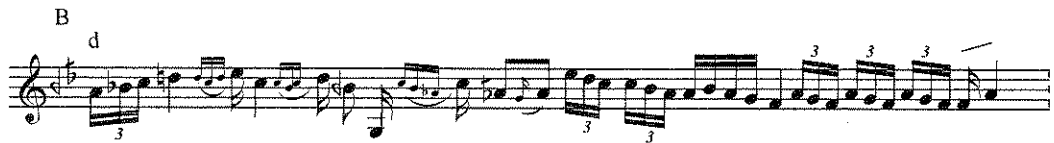
Şekil 4.77. Şevkefza taksim – (b) cümlesi

(b) cümlesinde sırasıyla şehnaz, gardaniye, acem, dik hisar perdelerinde kalışlar yapmıştır. Acem perdesinde nikriz yapıldıktan sonra dik hisar perdesinde 2/4'lük nota değeri ile gösterdiğimiz uzun bir kalış yapmıştır. Dik hisar perdesi çargah perdesi üzerindeki hicazın 3. derecesi olmaktadır.(şekil 4.77.) Bilindiği gibi Arel Ezgi Uzdilek sisteminde bu perdeye koma bemolü konmadan yazılmaktadır.



Şekil 4.78. Şevkefza taksim – (c) cümlesi

(c) cümlesinde segâh perdesi yerine kürdi perdesi kullanılmıştır. Yine aynı cümlede acemaşiran perdesi üzerinde nikriz beşlisi hissettirilmiştir. (şekil 4.78.)



Şekil 4.79. Şevkefza taksim – (d) cümlesi

(d) cümlesinde acemaşiran perdesi üzerinde nikriz yapılmıştır. (şekil 4.79.)



Şekil 4.80. Şevkefza taksim – (e) cümlesi

(e) cümlesine acemaşiran perdesi üzerinde nikriz yapılmıştır. (şekil 4.80.)



Şekil 4.81. Şevkefza taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesi acemaşiranda nikriz yapılarak taksim sona ermiştir. (şekil 4.81.)

4.5.3. Ritim Özelliklerinin İncelenmesi

Taksim, heyecanlı fakat yürükçe bir tempo ile çalınmıştır. Cümleler arasındaki puandorglar ve uzun soluklu sesler kullanarak istirahat hissi kazandırmıştır. Taksime bol çarpmalı, süslemeli notalar kullanılarak dinamizm kazandırmıştır.

4.5.4. Ud İcrası Ve Üslubu

Cinuçen Tanrıkorur'un karakteristik üslubu bu taksimde de aynen görülmüştür. Parmak kaldırmadan portamentolu çalım tekniğini sıkça kullanmıştır. Taksim genelinde tanbur çarpmaları niteliğine olan çarpma sesleri sıkça yapılmıştır. Mızrap sert kullanılmıştır ve mızraplık civarından çalmıştır.

Udda bir ses aşağı denen "süpürde" akordu bazı makamların icrası için uygun değildir. Cinuçen Tanrıkorur'un buna bulduğu çare, nispeten daha ince teller takıp, uda çok uygun olan 1,5 ses adı verilen "müstahzen" pozisyonunda çalmaktır. Başka bir deyişle yarım ses tiz+1,5 ses pest=1 ses pest

4.6. Rast Taksim

Rast taksim Levent Öztürk'ün kişisel arşivinde bulunan Cinuçen Tanrıkorur'a ait taksim kayıtları arasından seçilmiştir. Taksim süresi 1 dakika 25 saniyedir.

Taksim kız neyi düzeninden icra edilmiştir.

4.6.1. Form Özellikleri

4.6.1.1. Biçim

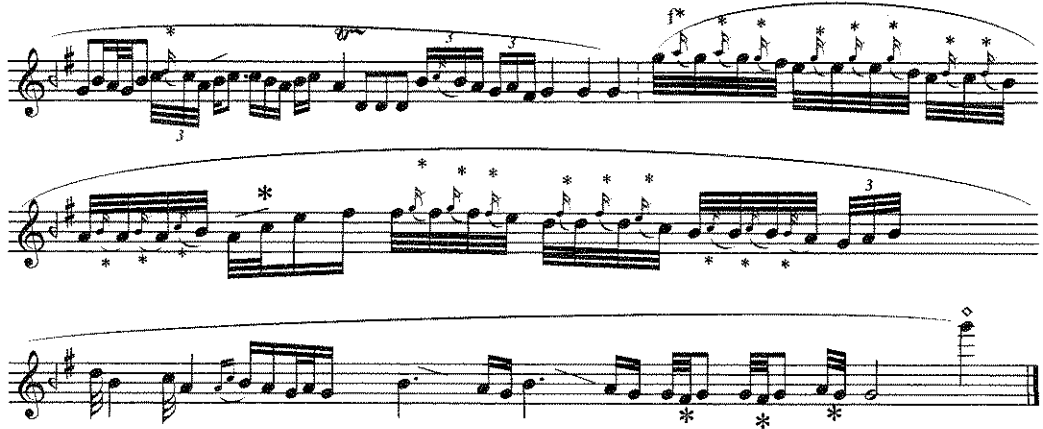
A (Giriş-Karar Bölmesi)

4.6.1.2. Yapı

A [(a+ b+c)+(d+e+f)]

The image displays a musical score for a Rast Taksim, consisting of five staves of notation. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several annotations and symbols throughout the score:

- Staff 1:** Labeled 'A' at the beginning. It starts with a measure marked 'a**' and contains several phrases with slurs and accents.
- Staff 2:** Labeled 'b' at the beginning. It features a triplet of eighth notes and several measures with asterisks (***) indicating specific rhythmic or melodic features.
- Staff 3:** Labeled 'c' at the beginning. It continues the melodic line with slurs and accents.
- Staff 4:** Labeled 'd' at the beginning. It includes a triplet of eighth notes and several measures with asterisks (*).
- Staff 5:** Labeled 'e' at the beginning. It concludes the piece with a triplet of eighth notes and several measures with asterisks (*).



Şekil 4.82. Rast taksim – A bölümü cümle parçaları

A bölümü 2 periyottan oluşmaktadır. İlk periyodu 3, ikinci periyodu 3 cümleden oluşmuştur. Sırasıyla; (a) cümlesi 4, (b) cümlesi 2, (c) cümlesi 3, (d) cümlesi 1, (e) cümlesi 1, (f) cümlesi 1 cümle parçasından oluşmuştur. (şekil 4.84.)

(a+b+c) periyoduna Rast makamının güçlü sesi olan neva perdesi civarından başlamış, (a) cümlesi içerisinde çeşitli seslerde uzun ve vibratolu kalışlar yaparak, kısa bir hicaz, neva perdesin üzerinde de tril yaparak kalış yapmış, segâh perdesi üzerinde asma kalışla cümleyi bitirmiştir. (b) cümlesine gerdaniye perdesinden başlamış, bol çarpmalı ve küçük değerli notalar kullanarak neva perdesini belirgin şekilde göstermiş, Rast makamının karar perdesi olan rast perdesine inmiştir. (c) cümlesine yegâh perdesi üzerindeki rast beşlisini göstererek, önce dügâh perdesi üzerinde uşşak göstermiş daha sonra da neva perdesi üzerinde asma kalış yaparak periyodu tamamlamıştır.

(d+e+f) periyoduna gerdaniye perdesinden başlamış, irak perdesi üzerine üçlemeler kullanarak gelerek asma kalış yapmıştır. (e) cümlesinde rast perdesi üzerinde rast beşlisini kullanarak, rast perdesi üzerinde belirgin bir kalış yapmıştır. Bu cümle içerisinde glissandolu, trilli sesler ve üçlemeler kullanmıştır. (f) cümlesine gerdaniye perdesi üzerinden başlamış, taksim bitiş hissini arttıracak nitelikte cümleler kullanarak, karar sesine yönelmiştir. Küçük değerli notalar kullanarak başladığı cümlelerin sonlarına doğru daha büyük değerli notalarla devam etmiş, segâh ve rast perdeleri arasında üst üste glissandolu geçişler yaparak, makamın karar sesini belirginleştirmiş, bitiş hissini kuvvetlendirmiştir.

Cümlelerden daha küçük parçalardan olan motifler tespit edilerek, gruplara ayrılmıştır. Aynı gruptan olan motifler aynı simge ile gösterilmiş, benzer olanlar (') işareti kullanılarak benzerlikler gösterilmiştir.

Rast taksim içerisindeki motifler şekil 4.83 de gösterilmiştir.

The image displays a musical score for a Rast taksim, consisting of eight staves of music. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines. Various motifs are identified and labeled with letters and symbols:

- Staff 1:** Labeled 'A' at the beginning. It contains a motif 'a**' and a larger motif 'x'.
- Staff 2:** Labeled 'b' at the beginning. It contains motifs 'x'', 'q', and 'q'.
- Staff 3:** Labeled 'c' at the beginning. It contains motifs 'q' and 'q'.
- Staff 4:** Labeled 'y' at the beginning. It contains motifs 'q' and 'q'.
- Staff 5:** Labeled 'd' at the beginning. It contains motifs 'v'' and 'q'.
- Staff 6:** Labeled 'e' at the beginning. It contains motifs 'q' and 'q'.
- Staff 7:** Labeled 'f' at the beginning. It contains motifs 'q', 'q'', 'q'', 'q''', and 'q''''.
- Staff 8:** The final staff, which does not have a specific label but contains motifs 'q' and 'q'.

The motifs are represented by various symbols: letters (A, a, b, c, d, e, f, x, x', y, v'), asterisks (**, *, *', *'', *''', *'''), and letters with primes (q, q', q'', q''', q'''). Some motifs are also associated with the letter 'q'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets.

Şekil 4.83. Rast taksim – motifler 1

4.6.1.3. Üslup

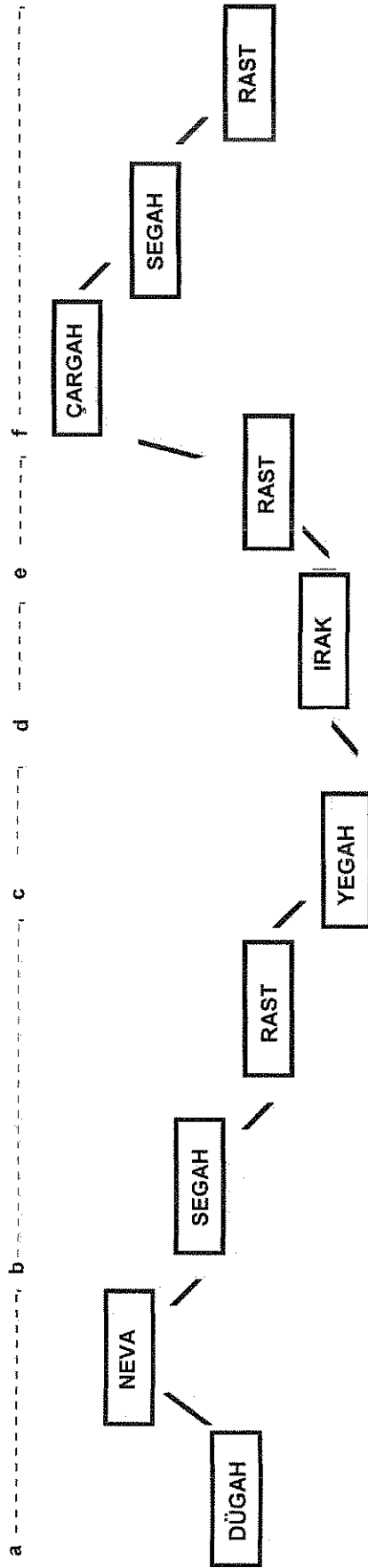
Geçiş taksimi niteliğinde bir taksimdir. Genel olarak figürler, cümle yapıları, melodik ve ritmik özellikleri itibariyle klasik zevki taşımaktadır. Taksimın düğâh perdesi ve civarlarından seyre başlanması taksimın düğâh perdesinde karar veren bir makamdan, Rast makamına geçiş taksimi olarak yapıldığı anlaşılmaktadır.

4.6.2. Melodik Özellik

Seyre girişi ve taksim içerisinde kullandığı asma kalışlarla, Rast makamının genel seyir özelliklerinden uzak, kendine özgü bir yapı kullanılmıştır. Taksimın başlangıcında önce Düğâh perdesinde uşşak dörtlüsünü kullanarak, düğâh perdesinde asma kalış yapmış, daha sonra segâh perdesi üzerinde segâh dörtlüsü kullanarak bir asma kalış ve nihayet yine düğâh perdesi üzerinde hicaz dörtlüsü kullanarak yaptığı asma kalışlarla, alışlagelmiş Rast makamı seyrinden uzak bir anlayış sergilemiştir. Taksimın ilerleyen bölümlerinde Rast makamı içerisinde önemli sayılabilecek perdeleri vurgulayarak taksimi tamamlamıştır.

Taksim kız neyi düzeninden icra edilmiştir. Udun 6. telini kaba hüseyini aşiran sesine akort etmiştir.

Taksim seyrinde kullandığı hakim sesler;



Şekil 4.84. Rast taksim seyri

Gerdaniye ile kaba düğâh arasındaki geniş ses sahasını kullanmıştır. Taksimın bitişinde tiz gerdaniye sesini flajole tekniği ile kullanmıştır.

Genellikle bitişik aralıklar kullanılmış, zaman zaman atlamalı seslere yer vermiştir. Düğâh-eviç, segâh-acem, rast-gerdaniye gibi 5'li ve 6'lı aralıklarda atlamalar kullanmış, yegâh-neva, kaba düğâh-düğâh gibi oktav sesleri kullanarak ifadelerini güçlendirmiştir.



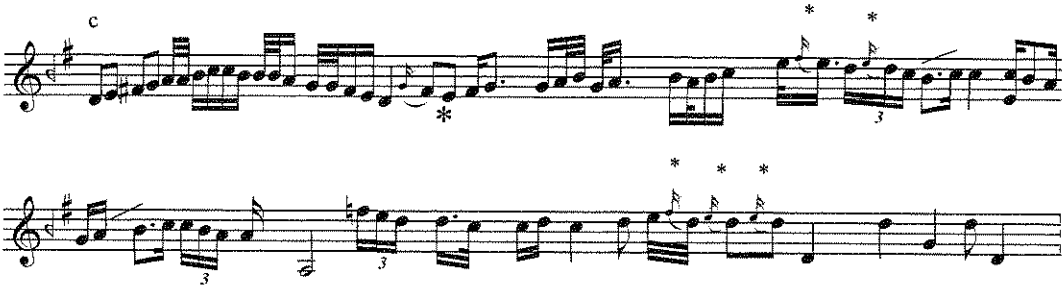
Şekil 4.85. Rast taksim – (a) cümlesi

A bölümünün (a) cümlesinde Rast makamının özelliklerini net bir şekilde ortaya koyulmamakla birlikte, çeşitli asma kalırlarla Rast makamına hazırlık melodileri yapılmıştır. Segâh perdesinde segâh çeşnili asma kalış, düğâh perdesinde hicaz çeşnili asma kalışlar kullanmıştır. (şekil 4.85.)



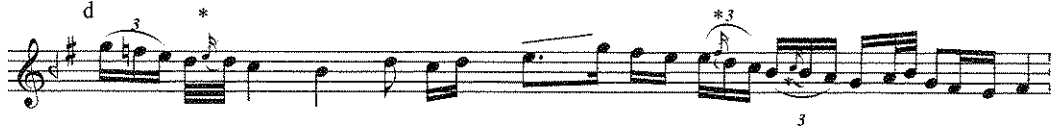
Şekil 4.86. Rast taksim – (b) cümlesi

(b) neva perdesi üzerinde buselik dörtlüsü kullanarak, inici bir melodi rast perdesinde asma kalış yapmıştır. Segâh perdesini Uşşak makamındaki gibi pest basmadığı gözlemlenmiştir. (şekil 4.86.)



Şekil 4.87. Rast taksim – (c) cümlesi

(c) cümlesine yegâh perdesi üzerinde rast dörtlüsü gösterilerek başlanmıştır daha sonra Dügâh perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü ile asma kalış yapılmıştır. Neva perdesi üzerinde buselik çeşnisi ile asma kalış yapılmıştır. (şekil 4.87.)



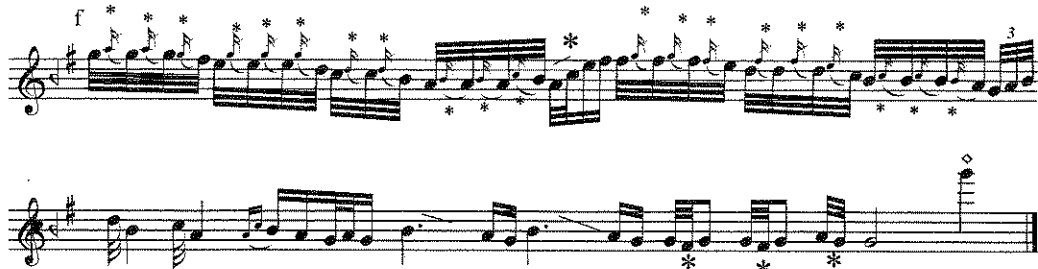
Şekil 4.88. Rast taksim – (d) cümlesi

(d) cümlesinde ırak perdesi üzerinde segâh dörtlüsü kullanarak asma kalış yapılmıştır. (şekil 4.88.)



Şekil 4.89. Rast taksim – (e) cümlesi

(e) cümlesinde rast perdesi üzerinde rast beşlisi kullanılmıştır. (şekil 4.89.)



Şekil 4.90. Rast taksim – (f) cümlesi

(f) cümlesinde Rast makamı dizisini inici şekilde kullanarak, bitiş cümleleri ile taksimi rast perdesinde bitirmiştir. (şekil 4.90.)

4.6.3. Ritim Özelliklerinin İncelenmesi

Rast makamının genel karakteri sayılabilecek ağır başlılık, taksim başındaki ilk cümlede belirgin şekilde gözüküyor. (b) cümlesinde bu ağır başlılık korunmakla beraber, uzun kalışlardan ziyade 16'lık değerlerle gösterilen notaların hakim olduğu bir tempoya geçilmiştir. Uzun kalışlı seslerde 4'lü, 5'li ve 8'li eşliklerin duyurulması ile ağır başlılık korunmuştur. Tiz duraktan acemli rast kullanarak karara doğru ilerlemiş melodiler, dizinin özeti olarak gösterilebilecek olan notaları, daha küçük

değerlerle yapılan süslemeler kullanarak renklendirmiş ve melodinin durağanlığını bertaraf etmiştir. Taksim sonu, taksimin girişi gibi olgun ve ağır başlı melodilerden oluşmuştur.

4.6.4. Ud İcrası Ve Üslubu

Taksim kız neyi düzeninde icra edilmiştir. 4. tel ve 6. teli aynı sese akort etmiştir. Bu iki telin, ilk makamın (taksimin başlangıcında kullandığı düğâh kararlı makamın) 1. derece sesini vermesinden dolayı, düğâh perdesi üzerinde yaptığı kalıŖlarda 6. tele parmak ucuyla vurmak suretiyle, kaba düğâh perdesinin tınıya katkısı sağlanmıştır.

Taksimin ilk cümlesine glissandolu sesler kullanarak başlamış, özellikle il cümlelerde olmak üzere taksim boyunca glissandolara sıkça yer vermiş, özellikle cümle sonlarında kalıŖ hissini arttırmak için glissandolardan yararlanmışır.

Özellikle taksimin (a) ve (b) cümlelerinde belirgin şekilde vibratolar kullanmış, taksim genelinde de nispeten uzun sayılabilecek değerlere çalınan notalarda vibratolar yapmıştır. Vibratoları geniş aralıklı kullanması seslerin uzamasında etkili olmuştur.

(a) cümlesinde neva perdesi üzerinde ve (c) cümlesinde düğâh perdesi üzerinde tril yapmıştır.

Taksimin bitişinde flajole kullanmıştır.

Kullandığı çarpmaların bir kısmında gerçek notaya mızrap vurup, çarpmalara mızrap vurmazken (sessiz çarpma), bazı çarpmalarında da her ikisine de mızrap ile vurmuştur. Zaman zaman kullandığı çarpmalarda tanbur ve bağlama tekniği kullanmış, icrasına bu enstrümanların lezzetini katmıştır.

Kapalı perdelere parmak ucuyla sert bastığı için bu gibi seslerin netliğı ve belirginliğı oldukça kuvvetlidir. Açık seslerde ise kullandığı uzun mızrap ucu (başparmaktan itibaren uzunca bıraktığı mızrap) ve kullandığı ince teller sayesinde kendine has bir tını elde etmiştir. (b) cümlesinde görülen hareketli inici çarpmalara, tellere hafifi vurarak ve biraz daha kafese yaklaşarak daha yumuşak sesleri elde etmeyi sağlamıştır.

5. İNCELEMELERDE ULAŞILAN ORTAK BULGULAR

Cinuçen Tanrıkorur'a ait 6 adet ud taksiminin analizlerinin yapıldığı bu çalışmada, taksimler; form özellikleri, melodik özellikleri, ritim özellikleri ve ud icrasının özellikleri açılarından incelemeye tabi tutulmuşlardır.

Nikriz ve Şevkefza taksim müstahzen düzeni kullanılarak icra edilmiştir. Muhayyerkürdî, Uzzal, Bayatî Araban ve Rast taksim kız ney düzeni kullanılarak icra edilmiştir.

“Müstahzen akordunu tercih ettiğini görürsünüz, bu udda çok gerçekten iyi neticeler veren bir akort. Tını açısından. Söylerken de müstahzeni tercih ederdi. Bayan ve erkek seslerini birlikte kullandığı zaman da, belli grupla çalıştığı zaman, genellikle bayan ve erkeklere de yatkın bir akort olduğu için, ikisinin aynı anda kullanabildiği akort olduğu için müstahzeni tercih etmiştir.”(İlhan, 2007)

Nikriz ve Şevkefza taksim 2’şer bölmeden oluşmaktadır. Nikriz taksim 6 periyot 13 müzik cümlesinden, Şevkefza taksim 2 periyot, 6 müzik cümlesinden oluşmaktadır.

Muhayyerkürdî ve Uzzal taksim 3’er bölmeden oluşmaktadır. Muhayyerkürdî taksim 4 periyot, 11 müzik cümlesinden, Uzzal taksim 6 periyot 13 müzik cümlesinden oluşmaktadır.

Bayatî Araban taksim ve Rast taksim 1’er bölmeden oluşmaktadır. Bayatî Araban taksim 3 periyot, 7 müzik cümlesinden, Rast taksim 2 periyot, 6 müzik cümlesinden oluşmaktadır.

“Mimar oluşunun getirdiği genel yapıyı düşünme, yani taksimin tümünün yapısını kurma, eğer baştan planladıysa tabi, hayır içine dalmış gitmişse onu yaşıyor böyle devam ediyorsa o devam eden bir ufukun arkasından başka bir ufuk çıkıyorsa o zaman birbirine eklenen uzun bölümler olacak ama genel bir plan yapabilme kabiliyetinin olması gerektiğini düşünüyorum, vardı da zaten. O planın içinde daha detaya indiğiniz zaman paragrafları, periyotları bulabilirsiniz, onun daha küçüğü cümleleri bulabilirsiniz. Cümle parçaları falan. Onların düzenlenmesinde de

Cinuçen 'de küçük motiflerin birbirini tekrarı gibi, cümlelerin birbirine cevap olması gibi şeyleri bulmak daha mümkün, diğer geleneksel icracılara nazaran” (Torun, 2007)

Cinuçen Tanrıkörür'un taksimlerinde kullandığı biçim ve yapı özelliklerinin, taksimün üslubuna uygun oldukları gözlemlenmiştir. Nikriz, Muhayyerkürdî, Bayatı Araban, Şevkefza ve Uzzal taksimlerin giriş taksimi niteliğinde ve klasik üslupta icra edilmiş taksimlerdir. Rast taksimün düğâh perdesinde karar veren bir makamdan, Rast makamına geçiş taksimi olarak yapıldığı tespit edilmiştir.

Cinuçen Tanrıkörür taksimlerinde tempoyu düşürücü uzun kalışlar kullanmış, zaman zaman senkoplu duruşlarla istirahat hissi yaratmıştır. Uzun kalışlı seslerde 4'lü, 5'li ve 8'li eşliklerin duyurulması ile ağır başlılık korunmuştur. Ayrıca taksimlerinde bol çarpmalı, süslemeli notalar kullanarak dinamizm kazandırmıştır.

“Daha önce Nevres dahil Şerif Muhittin Targan dahil ve Yorgo Bacanos dahil eşliklerinde pek çoğu zamanda taksimlerinde ¼ lük olan adımı vahid-i kıyasi taksimlerinde hepsi 2'ye ya da 4'e bölerek çalma bir çeşit adetti. Hâlbuki Cinuçen Bey orda yazan tek notu hakkında hadis olmasa da solistin ya da bir yaylı sazın nasıl çalması gerekiyorsa insan sesine uyum bakımından birçok fuzuli mızrap vurmanın gereksiz olduğuna kanaat getirip sadece gördüğü notanın aynısını çalmak gibi daha seçkin çalışı seçti. Bunun için de daha önce kazandığı edinimlerde ona kolaylık sağlıyordu vurduğu zaman çünkü istediği kadar bir vurup 3 bekleyebiliyordu. 3/4 lük uzatabilirsiniz. 3/4lük bir bekleyiş daha önce hiç yapılmamıştı. Eski udiler 8'liklere bölerek çalarlardı. Cinuçen Bey'in farkı buydu.” (Sağbaş, 2007)

“Tabî ki taksim bir ölçüye tabi değildir, usule tabi değildir ama her taksimün içinde küçük küçük bölümleri alırsanız nim sofyan gibi, curcunanın bir kısmı gibi böyle şeyler hissedebilirsiniz. Böyle şeyler tabi ki kullanıyordu. Yavaş yavaş mızrap sayısında hızlanmaları da vardı. Bir ses üzerinde mızrapla uzun süre çalmalardan kaçan birisi de değildi. Ama ifade olarak bir nota varsa o notayı çok fazla mızrapla dolduran bir udi değildi. Daha çok bir ses vurup o sesin uzaması, onun vibrato ile uzaması ve özellikle glissando ile bağlanması ve uzaması gibi şeyleri çok sever ve kullanırdı.”(Torun, 2007)

Nikriz, Muhayyerkürdî, Uzzal, Bayati Araban ve Rast taksimlerde kullanılan akort düzeni (tizden peste doğru) şöyledir; gerdaniye, neva, düğâh, hüseyini aşiran, kaba buselik, kaba hüseyini aşiran.

Şevkefza taksiminde kullanılan akort düzeni (tizden pese doğru) şöyledir; sümbüle, acem, çargâh, rast, yegâh, kaba rast. Şevkefza taksim müstahzen düzeninde icra edilmiştir 2. tel durak sesinin bir oktav tizine akort edilmiş, Karar perdesi yegâhta olmak üzere Şevkefza makamı çalınmış, ancak akordun yarım ses tiz çekilmesinden dolayı çıkan ses sipürde akordundan duyulmaktadır.

Kullanılan akort düzenlerinde 6. tel ve 4. telin aynı sese akord edilmesiyle, udun pest seslerdeki ses kullanım alanını genişletmiştir.

“Akordunda da, belli bir zamandan sonra 6. telini hep kaba aşirana çekerdi. Bu 4 sestem çalışta düğâh kararlı eserler için çok uygundu. Ama rast kararlılar ne olacak dediğiniz zaman rast kararlılarda ondan bir ses aşağı düşmesi lazım, ama öyle çalmıyordu rastları da gene aşiran üstünden çalıyordu, dolayısıyla rastı mesela nişaburek çalınan yerden çalıyordu. Bu müstahzen akorda tekabül ediyordu. Müstahzen akort da uda çok iyi gelen bir akorttur, bunu ilk kullanan O mudur değil midir bilmiyorum ama en yaygın olarak kullanan O'dur.” (Torun, 2007)

“Cinuçen Tanrıkorur en üst teli bir tanini daha pes yaparak hüseyini aşiran perdesine akortladı. Bu da benim daha önce hiç duymadığım bir icra tarzıydı udu zaten artık göğse yakın tellerle çok hassas iyi tınlayan ince tellerle bir de hüseyini aşirana akortlanmış bir bam teliyle udun hacmini kubbesini yarattığı kubbeyi çok büyüttüğüne inanıyorum bu da bir ilktir. Yani uda hüseyini aşiran teline akortlamayı Cinuçen Tanrıkorur getirmiştir.” (Sağbaş, 2007)

Yumuşak sesleri elde edebilmek için mızrabını kafese yakın bölgelerini kullanmış, metalik (sert) sesler elde edebilmek için ise eşige daha yakın bölgeleri kullanmıştır.

“Mızrap kadar önemli ve daha da önemlisi mızrap tutuş şekliydi malum şekilde iki parmak arasında avuçta sıktıktan başka bana göre herkesin tuttuğundan biraz daha uzun tutardı mızrabı. Dolayısıyla Cinuçen Bey'in çıkardığı ud sesinde bir miktar mızrap sesi de gelirdi. Muhayyerkürdî, Rast ve Şevkefza taksimlerinde flajole kullanmıştır. Geniş aralıklı vibratolar kullanmış, bu sayede daha çıkan sesin

ifadesini güçlendirmiştir. Taksimlerinde kalış hissini güçlendirmek ve ifadelerini daha güçlü yapabilmek için tril kullanmıştır.” (Sağbaş, 2007)

“Süslemeleri çok kullanıyordu. Zaten müziğimizin üslubunda da var. Değişik süslemeleri kullanıyordu. Sadece çarpma değil, lavta mızrabını araştırmıştı, biliyordu bunların hepsini, bunları da kullanıyordu. Hem eşlik sırasında da kullandığını biliyorum, hem de taksim sırasında elindeki bütün imkânları kullanan birisi idi.” (Torun, 2007)

Uzzal taksim ve Muhayyerkürdî taksimde folklorik ifadeler taşıyan müzik cümleleri de kullanılmıştır.

“Kullandığı sözü tasvir eden bir müzikal anlayış görürsünüz. Ya da saz eseri yaptıysa, hangi başlığı koyduysa mesela “Köyde Sabah” diye bir eseri var bilmiyorum dinlemişsinizdir belki. Köyde Sabah’da köy hayatını, bağlama sesini, o folklorik unsurları çok güzel kullanmıştır.” (İlhan, 2007)

Sol elinde 4 parmağını da kullanmaktadır. Tanbur ve Bağlama’da kullanılan pozisyon değiştirme tekniklerini kullanarak, icrasına bu enstrümanların lezzetini katmıştır. Kullandığı çarpmaların bir kısmında gerçek notaya mızrap vurup, çarpmalara mızrap vurmazken, bazı çarpmalarında da her ikisine de mızrap ile vurmuştur.

“O tanburdaki ve bağlamadaki süslemelerle beraber o pozisyon değişimlerini mutlaka çalıştı ve biliyorum ki bunu yapmaya gayret ediyordu.”(Torun, 2008)

“Tıpkı tanbur icrasındaki gibi, ud çalarken daha tane tane, yedire yedire bir üslubu vardı” (Sürmen, 2008)

“Tanbura ve Tanburi Cemil Bey’e hayranlığından dolayı, ud çalış üslubunda bir tanbur üslubu görürsünüz.” (İlhan, 2007)

“Özellikle taksimlerinde sanki bir tanbur dinliyormuşum gibi hissettim ve tanburla yaptığım glissandoları çok fazlasıyla fark ettim udunda. İleri gidişleri glissandolar ve geri dönüşteki glissandoları çok fazla kullanıyordu ve çarpmaları aynı tanbur çarpmaları gibiydi. Hatta sohbetleri arasında ‘ben tanbur çalmıyorum ama udda çalmıyorum ben udbur çalıyorum ‘derdi.” (Değirmenci, 2007)

Sağ elde zaman zaman mızrap yerine parmaklarını da kullanmıştır, pest tarafta oktav seslerine küçük dokunuşlarla ifadeyi güçlendirmiştir.

“Türk Müziği’nde mızraplı saz çalanların mızrap sesini duyurmama istekleri vardır. Onun için Nevres Bey yumuşak mızrapla çalar ve sık aralıklarla teller vurur Cinuçen’de o yoktu, tremolo yapardı ama tremoloda işaret parmağını kullanırdı. Flâmenkokuların 3 veya 4 parmakları ile yaptığı değil, işaret parmağını sallayarak yapıyordu. Hem bir telde, hem birkaç telde bunu yapabiliirdi.” (Torun, 2007)

Kullandığı udlar yapım tekniği açısından farklı özelliklere sahiptir. Alışıl gelmişten farklı olarak daha ince teller kullanmış olduğu, udun sapı ile tel arasındaki mesafenin mümkün olduğunca az olmasının tercih ettiği, böylece çalım kolaylığı sağlanmış ve daha uzun sesler elde etmiş olduğu gözlenmiştir.

“Almanya’daki lavta imalatçılarının tellerini uda hediye eden tabî ki Cinuçen’di. O gidip araştıran bir insandı. O tellerin 1008 numarası, şimdi kullanılan 1008 numaradır genellikle, o 1006’yı kullanırdı, 2 derece ince olanı kullanıyordu ve telleri birbirine yakındı udunun. Sabri Göktepe vardır usta, onunla çalışmalarını biliyorum. Ona çok ud tarif etmişti. Bir de hem teller ince ve birbirine yakın, hem de teller standart bir uda nazaran sapa daha yakındı. Bu özelliklerde bir udda tabi ki kuvvetli vurduğun zaman cızırtı çıkartır, açık tellerden çok çok iyi netice alamazsınız Ama bastığınız zaman uzayan tınıyı çok rahat elde edersiniz.” (Torun, 2007)

6. SONUÇ

Bu çalışmada, Türk Müziği'nde taksim formunun tanımı, Türk Müziği tarihi içerisindeki gelişimi ve günümüze gelişi incelenmiş, taksim formunun öğeleri ve türleri tanımlanmıştır. Gerek icracılığı gerekse besteciliği ile Türk Müziği'nde önemli yere sahip usta bir sanatçı olan Cinuçen Tanrıkorur'un hayatı ve sanat yaşamı incelenerek, biyografisi sunulmuştur. Sanatçının yaşamı boyunca vermiş olduğu tüm eserlerinin listesi yapılmıştır.

Cinuçen Tanrıkorur'un ud taksimlerinden örnekler seçilmiş ve incelenmiştir. İncelemeler yapılırken kullanılan yöntem, Prof. Mutlu Torun'un "Eser Analizi" ders notları esas olarak alınmış, bölme, period, cümle, cümle parçası gibi kullanılan tüm tanımlamalarda bu ders notlarından faydalanılarak yapılmıştır.

Taksimler, ilk olarak "form özellikleri" bakımından incelenmiştir. Form özellikleri biçim, yapı ve üslup bakımından incelemeleri içermektedir. Daha sonra taksimlerin melodik analizleri yapılmıştır. Taksimlerin ritim özellikleri, ud icrası ve üslup özellikleri açılarından da incelenmiştir.

Nikriz taksim; giriş, gelişme ve karar bölmesi olarak üç bölmeden oluşurken, Bayati araban, Şevkefza ve Rast taksimler sadece giriş ve karar bölmesinden oluşmuştur. Muhayyerkürdi ve Uzzal taksiminde taksimin ikinci bölmesinde karara gidilmiş, ancak taksim bitirilmeden yeni bir bölme ile taksime devam edilmiştir.

Cinuçen Tanrıkorur'un taksimlerinde birbirini takip eden küçük motifleri sıkça kullandığı gözlenmiştir. Soru cevap niteliği taşıyan müzik cümleleri kullanarak, zaman zaman bir oktav pesten veya tizden aynı melodiyi tekrarlayarak ya da soru cümlelerine bir oktav pesten veya tizden cevaplar vererek müzikal ifadelerini güçlendirmiştir. Taksimlerinde oldukça zengin müzik cümleleri kullanmıştır. Taksimleri sırasında melodik bir zorlanmaya, melodi sıkıntısına rastlanmaz. Makamın gereği olan tüm perdelere, geçkiler ve asma kalıplar doyurucu oranlarda kullanılmış, uzun melodiler ve müzik cümleleri ile ifadelerini güçlendirmiştir.

Taksimlerinde folklorik ezgilere de yer verdiği görülmüştür. İcra edilen makamın özelliklerine ve taksim üslubuna göre folklorik ezgilerin taksim içerisindeki yerini ustaca belirlemiştir.

Udu çok çeşitli akort düzenlerinde kullanmıştır. Muhayyerkürdî, Uzzal, Bayatî Araban ve Rast taksim kız ney düzeninde, Nikriz ve Şevkefza taksim müstahzen düzeninde icra edilmiştir. Şevkefza taksiminde akordu yarım ses tiz yaparak çıkan sesin sipürde akordundan duyulması sağlanmıştır. Tüm taksimlerde, 4. ve 6. teli aynı sese akort ederek, udun pest taraftaki ses kullanım alanını genişletmiştir.

Genellikle makamın önemli sayılabilecek perdelerini açık tellere akort ederek, icra sırasında oluşan rezonanstan yararlanmıştır.

Taksimler ritimsiz yapılar olarak kabul edilseler bile, Cinuçen Tanrıkörur'un taksimlerinde kullanılan müzik cümlelerinde, çeşitli usulleri andıran tartımlar ve müzik cümleleri kullandığı gözlenmiştir.

Taksimlerin nerde ve ne amaçla yapıldığını iyi tahlil ederek, uygun formlarda taksimler yaptığı gözlenmiştir.

Taksimlerinde ud çalma tekniğini, doğaçlama becerisini ve nazari bilgisini ustalıkla kullanabilen Cinuçen Tanrıkörur'un makam kullanış biçimi, geleneksel makam anlayışı ile örtüşmektedir. Makam içerisindeki olası geçkileri iyi kurgulayabildiği ve nazari bilgisini oldukça iyi kullandığı görülmektedir. Çalım tekniği açısından zor sayılabilecek pozisyonlardan kaçınmadığı, beklenmedik anlarda sürpriz diye nitelendirilebilecek makam geçkileri kullandığı gözlenmiştir.

Enstrüman çalışında kendine özgü birçok özelliği bulunan Cinuçen Tanrıkörur'un ud icrası ve üslubu bakımından, açık pozisyonlardaki seslerden ziyade kapalı pozisyonları tercih ettiği gözlenmiştir. Kapalı pozisyonlar nispeten zor olsa da, Cinuçen Tanrıkörur'un kendine özgü çalım tekniğinin önemli bir parçasının bu kapalı ve uzayan sesler olduğu gözlenmiştir.

Tek tel üzerinde glissando ve bol çarpma kullanarak kurduğu müzik cümleleri ile udun perdesiz bir enstrüman oluşunun tüm avantajlarını sonuna dek kullanmıştır. Bağlama ve tanburda kullanılan pozisyon değiştirme tekniklerini ve lavtada kullanılan mızrap tekniklerini uda adapte etmiştir. Zaman zaman mızrap yerine parmaklarını kullandığı görülmüştür.

Sağ el mızrap kullanımında da oldukça usta olduğu gözlemlenmiştir. Metalik (sert) sesler elde edebilmek için eşiğe daha yakın bölgeleri kullanırken, yumuşak sesleri elde edebilmek için mızrabını kafese yakın bölgelerini kullandığı tespit edilmiştir.

Kullandığı udların yapım tekniği açısından da oldukça özel oldukları gözlenmiştir. Çeşitli ud yapım ustaları ile ortaklaşa çalışmalar yaparak, standart udlardan farklılıklar gösteren udlar denemiş ve kendi çalım tekniği ve sanatsal beğenileri doğrultusunda kullanabileceği udlar kullanmıştır. Tel uzaklıklarını birbirine daha yakın tutarak, klavye ile tellerin arasındaki mesafeyi kısaltmış ve tel kalınlıklarını normalden daha ince kullanmıştır. Bu sayede melodiyi tek tel üzerinde çalabildiği ve uzayan sesler elde etmeyi başardığı görülmüştür.

Ud'un tüm ses sahasını büyük bir ustalıkla taksimleri içerisinde kullanmıştır. En pest seslerden, en tiz seslere kadar tüm perdeleri kullanarak, ud üzerindeki ustalığını sergilemiştir. Tiz neva perdesinden daha tiz perdeleri de kullanmak amacıyla, eşik yerinden kafese kadar uzanan tek parça ve uzun bir klavye yaptırmıştır. Bu sayede tiz perdelerde, ses tablası üzerinde rahatça hareket edebilmeyi sağlamıştır.

Bu çalışmada ud icracılığı, ses icracılığı, besteciliği, öğretmenliği, kitap ve makaleleri ile Türk Müziği'ne hayatı boyunca emek ve hizmet vermiş olan Cinuçen Tanrıkorur'un hayatı ve eserleri ele alınmış, bazı taksimleri incelenmiştir. Bu tür çalışmaların Türk Müziği eğitimi verilen konservatuar ve tüm müzik eğitimi verilen kurumlarda, makam yapılarının öğrenilmesinde fayda sağlayacak, öğrencinin taksim yapma becerilerine katkıda bulunarak, analitik görüş kabiliyeti ve bilimsel yaklaşımlar edinebilmelerinde faydalı olacaktır.

KAYNAKLAR

A-) Kitap ve Kitap Bölümleri için gösterim

- AKDOĞU, Onur; **Taksim Nedir Nasıl Yapılır**, İhlas A.Ş., İzmir, 1989
 AKDOĞU, Onur; **Türk Müziği'nde Türler Ve Biçimler**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1996
 AREL, Saadettin; **Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri**, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1968
 EZGİ, Suphi; **Nazari, Ameli Türk Musikisi**, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul
 SAY, Ahmet; **Müzik Ansiklopedisi**, Sanem Matbaası, Ankara, 1985
 TANRIKORUR, Cinuçen; **Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2003
 TANRIKORUR, Cinuçen; **Türk Müzik Kimliği**, Dergah Yayınları, İstanbul, 2004
 TORUN, Mutlu; **Ud Metodu, Gelenekle Geleceğe**, Çağlar Yayınları, İstanbul, 1996
 TORUN, Mutlu; **Eser Analizi Ders Notları**, İstanbul.

B-) Kişisel Görüşme

- DEĞİRMENCİ, Pelin, Kişisel görüşme, 13.11.2007, İstanbul
 DERAN, Erol, Kişisel görüşme, 11.06.2008, İstanbul
 İLHAN, Başak, Kişisel görüşme, 10.11.2007, İstanbul
 SAĞBAŞ, Reha, Kişisel görüşme, 13.11.2007, İstanbul
 SÜRMEK, Erol, Kişisel görüşme, 16.01.2008.
 TANRIKORUR, Barihüda, Kişisel görüşme, 02.07.2008, İstanbul
 TORUN, Mutlu, Kişisel görüşme, 13.12.2007, İstanbul

C-) Kişisel Arşiv

- DEĞİRMENCİ, Pelin, Kişisel arşivinden Cinuçen Tanrıkorur'a ait ses kayıtları
 ÖZTÜRK, Levent, arşivinden Cinuçen Tanrıkorur'a ait ses kayıtları
 TORUN, Mutlu, Kişisel arşivinden Cinuçen Tanrıkorur'a ait ses kayıtları
 YAZICI, Murat, arşivinden Cinuçen Tanrıkorur'a ait ses kayıtları

C-) İnternet Adresleri

- <http://cinucentanrikorur.org/index.php>
<http://www.turkmusikisi.com>.

EKLER

- EK 1.** Nikriz Taksim
- EK 2.** Muhayyerkürdî Taksim
- EK 3.** Uzzal Taksim
- EK 4.** Bayati Araban Taksim
- EK 5.** Şevkefza Taksim
- EK 6.** Rast Taksim
- EK 7.** Cinuçen Tanrıkorur'un Besteleri

Cinuçen Tanrıkorur Hakkında Görüşler

- EK 8.** Prof. Mutlu TORUN
- EK 9.** Prof. Erol DERAN
- EK 10.** Reha SAĞBAŞ
- EK 11.** Erol SÜRMEŒ
- EK 12.** Başak İLHAN
- EK 13.** Pelin DEĞİRMENCİ
- EK 14.** Barihüda TANRIKORUR

EK 1.

Nikriz Taksim

A



B



Nikriz Taksim

The image displays a musical score for "Nikriz Taksim" on eight staves of treble clef notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The first staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The second staff begins with a 'g' above the first note. The third staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The fourth staff starts with an 'h' above the first note. The fifth staff has a slur over the first few notes. The sixth staff begins with an 'i' above the first note. The seventh staff starts with a 'j' above the first note. The eighth staff has a slur over the first few notes. The score concludes with a final note on the eighth staff.

Nikriz Taksim

3

k

C 1

m

EK 2.

MUHAYYERKÜRDİ TAKSİM

A

a

b

c

Sva

MUHAYYERKÜRDİ TAKSİM

B

The musical score consists of eight staves of music in a single system. The first staff is labeled 'B' and contains measures 1-4, with two asterisks above the first two measures. The second staff is labeled 'c' and contains measures 5-8, with a 'Sua' marking above measure 8. The third staff contains measures 9-12, with two triplets (marked '3') in measures 11 and 12. The fourth staff contains measures 13-16, with two triplets in measures 13 and 14, and four asterisks above measures 15 and 16. The fifth staff contains measures 17-20, with a triplet in measure 17 and four asterisks above measures 19 and 20. The sixth staff is labeled 'f' and contains measures 21-24, with a triplet in measure 21 and seven asterisks above measures 22-28. The seventh staff contains measures 25-28, with seven asterisks above measures 25-31. The eighth staff is labeled 'g' and contains measures 29-32.

d

e

Sua

3

3

3

3

f

3

3

g

MUHAYYERKÜRDİ TAKSİM

3

The musical score for Muhayyerkürdi Taksim, page 106, measure 3, consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and ornaments. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff starts with a 'h' marking above the first note. The third staff has several asterisks above it. The fourth staff has asterisks above it and a triplet of eighth notes at the end. The fifth staff starts with an 'i' marking above the first note and has a triplet of eighth notes at the end. The sixth staff has asterisks above it and a triplet of eighth notes at the end. The seventh staff has a 'Sua' marking above the first note and a triplet of eighth notes at the end. The eighth staff has asterisks above it and a triplet of eighth notes at the end.

MUHAYYERKÜRDİ TAKSİM

The musical score for Muhayyerkürdi Taksim consists of seven staves of notation. The first staff begins with a 'j' marking and contains several triplet markings (3). The second staff continues with more triplet markings. The third staff features a series of asterisks (*) above the notes, followed by triplet markings. The fourth staff starts with a 'k' marking and includes asterisks. The fifth staff is characterized by a dense sequence of notes with asterisks. The sixth staff contains triplet markings and asterisks. The seventh staff concludes the piece with a diamond-shaped ornament (◊) above the final notes.

EK 3.

UZZAL TAKSİM

A

The musical score for 'UZZAL TAKSİM' is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is divided into eight measures, labeled 'a' through 'h'. Measure 'a' begins with a quarter rest followed by a quarter note G4 marked with an asterisk. Measures 'b' through 'h' contain complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and triplets. Asterisks are placed above various notes throughout the piece, likely indicating specific performance techniques or accents. The notation includes various rests, slurs, and triplet markings.

a

b

c

d

e

f

g

h

UZZAL TAKSİM

The musical score for "UZZAL TAKSİM" is presented in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/8. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments:

- Staff 1:** Features three triplet markings (3) over groups of notes.
- Staff 2:** Starts with a measure number '5' and includes a first finger (1) marking, followed by several triplet markings (3).
- Staff 3:** Contains triplet markings (3) and an asterisk (*) marking above a note.
- Staff 4:** Features an asterisk (*) marking above a note.
- Staff 5:** Labeled with a section letter 'B' and includes a first finger (i) marking and a dynamic marking δ^{vz} .
- Staff 6:** Contains an asterisk (*) marking above a note.
- Staff 7:** Labeled with a section letter 'j' and includes triplet markings (3) and asterisk (*) markings above notes.
- Staff 8:** Includes triplet markings (3) and asterisk (*) markings above notes.

UZZAL TAKSİM

3

1

1

trm

C

m

UZZAL TAKSIM

The musical score for 'UZZAL TAKSIM' is presented on five staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments. The first staff features a triplet of eighth notes and two asterisks above the staff. The second staff begins with an 'n' above the staff and contains several triplet markings. The third staff continues the melodic line. The fourth staff includes triplet markings and an 'n' above the staff. The fifth staff concludes the piece with triplet markings and two asterisks above the staff.

EK 4.

BAYATI ARABAN TAKSİM

A

a

b

c

d

e

f

g

h

BAYATİ ARABAN TAKSİM

Musical score for Bayatî Araban Taksim, page 113. The score consists of five staves of music in the key of B-flat major (two flats). The first staff begins with a forte (f) dynamic. The second staff features several triplet markings (3). The third staff includes a mezzo-forte (G) dynamic and a triplet at the end. The fourth staff has asterisks (*) above certain notes and triplet markings. The fifth staff has three asterisks (***) above a group of notes and a triplet marking at the beginning.

EK 5.

ŞEVKEFZA TAKSİM

A

a

B

d

ŞEVKEFZA TAKSİM

The musical score for "ŞEVKEFZA TAKSİM" consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a dynamic marking of *e* (mezzo) and contains several measures with accents (*). The second staff starts with a dynamic marking of *f* (forte) and includes two flats (Bb and Eb) in the key signature. The third staff features multiple accents (*) and a series of eighth-note patterns. The fourth staff concludes with two triplet markings (3) over groups of three notes. The piece ends with a double bar line.

EK 6.

RAST TAKSİM

A

a **

b

c

d

e

f

EK 7.

| No | Makam | Form | Eser | Usûl | Şiir/Güfte |
|----|---------------------|----------|---|---------------------|---------------------------|
| 1 | Ferahnâk | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 2 | Şevkefzâ | Şarkı | Aşiyân ı mürğ i dil zülf i perîşânındadır | Devrihindî | Fuzûlî |
| 3 | Hisar | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 4 | Nev'esper | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 5 | Muhayyersünbül e | Şarkı | Sâki ki sen oldun su şarâb oldu demektir | Curcuna Aksak | Fuat Hulûsi Demirelli |
| 6 | Muhayyersünbül e | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 7 | Şivenümâ | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 8 | Şevkefzâ | Türkü | Yine gönlüm üç dilbere yakıldı | Nimsofyan | Kul Mehmet |
| 9 | Nişâburek | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 10 | Ferahnâk | Şarkı | Öyle sermestim ki idrâk etmezem dünyâ nedir | Ağıraksak | Fuzûlî |
| 11 | Nişâburek | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 12 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Baht uyansa hâbe varsa dîde i bîdârımız | Düyek? | Vecdî |
| 13 | Şehnâz | Şarkı | Bir devlet için çerha temennâdan usandık | Senginsemâî | Nâbî |
| 14 | Hicâz (Uzzâl) | Rubâî | Vaktâ ki beni gamlı görürler | Türkaksağı | Orhan Veli Kanık |
| 15 | Tâhîrbûselik | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 16 | Sûzîdîl | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 17 | Sultânıyegâh | Şarkı | Sormayın söylemem | Nimsofyan Semâî | Mecdinevin Tanrıkorur |
| 18 | Dilkeşhâverân | Şarkı | Bir ümit meltemi dağıtır tasa | Düyek | Kemalettin Kamu |
| 19 | Sûznâk | Şarkı | Bûseler vâd eylemişin âşık ı hayrânına | Devrihindî | Recâizâde Mahmut Ekrem |
| 20 | Muhayyersünbül e | Şarkı | Bir peri kıldı yine âşık ü dîvâne beni | Müsemmen | Usûlî |
| 21 | Acemaşîran | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 22 | Çeşitli | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 23 | Çeşitli | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 24 | Şeddisabâ | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 25 | Şeddisabâ | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 26 | Pesendîde | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 27 | Pesendîde | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 28 | Şedaraban | Şarkı | İşveperversin güzelsin şûhsun nâzendesin | Müsemmen Curcuna | Hammâmizâde İhsan Bey |
| 29 | Evcârâ | Şarkı | Bir perde çekilmiş gibi mâziyle aramızda | Aksak | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 30 | Evcârâ | Şarkı | Hasretin gönlümde artık bir ateşten perdedir | Devrihindî | Feyzi Halıcı |
| 31 | Evcârâ | Şarkı | Her derdi yanan kalbime sen koydun elinle | Aksak Curcuna | İsmet Yazgan |
| 32 | Bûselik | Şarkı | İtirli penceren çoktan örtülmüş | Sofyan | İlhan Geçer |
| 33 | Rast | Nefes | Gözle olmaz özle gel bak suret i mâkûsuma | Düyek | Uluğ Kızılkçeçili |
| 34 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Kalbim seni bir yaz kuşu dinler gibi dinler | Aksak | Cenab Şahâbeddîn |
| 35 | Kürdîlihiczakâr | Fantezi | Bu gece garipsi bir hâli var yıldızların | Sofyan | İlhan Geçer |
| 36 | Segâh | Fantezi | Şarkılara susamış geceler gibiyim | Düyek | İlhan Geçer |
| 37 | Şehnâz | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 38 | Rast | Şarkı | Beni bûyün ile gel mest ü rehâvî ediver | Aksak | Besim Berkmen |
| 39 | Bûselik | Şarkı | Sevdâsı hayâlgâhıma bir ok gibi | Aksak | Besim Berkmen |

| | | | | | |
|----|-----------------|-------------------|--|---------------------|--------------------------|
| | | | battı | | |
| 40 | Evcârâ | Şarkı | İçlenme geçer zannederek gitgide sevgim | Aksak | Hikmet Şinâsi Önel |
| 41 | Evcârâ | Sazsemâî | Sazsemâî No.1 | Aksaksemâî | |
| 42 | Uşşâk | Şarkı | Beni bûyün ile gel mest ü rehâvî ediver | Aksak | Besim Berkmen |
| 43 | Hicâz | Şarkı | Beni bûyün ile gel mest ü rehâvî ediver | Aksak | Besim Berkmen |
| 44 | Nikriz | Şarkı | Güllerin karşımda her an solmadan durmaktadır | Aksak | Necmettin Okyay |
| 45 | Şevkefzâ | Şarkı | Çölde savrulmak için rûzgâr uman kum gibiyim | Aksak | M.H.Uluğ Kızılkıççılı |
| 46 | Kürdîlihiczâkâr | Fantezi | Şavkımaya sana doğru yolların | Nîmsofyan | Feyzi Halıcı |
| 47 | Hüseyinî | Rubâî | Hayâli sende... | Aksaksemâî | Besim Berkmen |
| 48 | Sabâ | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 49 | Kürdîlihiczâkâr | Şarkı | Hayatta yalnız serâbı var sana olan sevgimin | Düyek | Cinuçen Tanrıkorur |
| 50 | Nihâvend | Şarkı | Ne zaman nursesuz kalsam karanlığın içinde | Düyek | Turhan Oğuzbaş |
| 51 | Nihâvend | Fantezi | Beni bu karanlıkta yapayalnız bıraktın | Sofyan | Turhan Oğuzbaş |
| 52 | Hüseyinî | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 53 | Hüzzâm | Şarkı | Ettiğin cevri bile kendime nîmet bilirim | Aksak | Güngör Fahri Tüzün |
| 54 | Şevkefzâ | Şarkı | Ah eden kimdir bu saat kuytuda | Müsemmen | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 55 | Rast | İlâhi | En muhteşem sevdâ o ki yâr görünmez | Sofyan | Feyzi Halıcı |
| 56 | Hicâz | Oyun Havası | | Nîmsofyan | |
| 57 | Muhayyer | Oyun Havası | | Oynak | |
| 58 | Şeddisabâ | Şarkı | Sensiz geçen eyyâm ı bahar bil ki hazândır | Aksak | Şevki Sevgin (Neyzen) |
| 59 | Bûselik | Şarkı | Izırâbın sonu yok sanma bu âlem de geçer | Düyek | Neyzen Tefvik |
| 60 | Nikriz | Şarkı | Aydın'da doğan erlere cepken yaraşır | Aksak | Mecdinevin Tanrıkorur |
| 61 | Hüzzâm | Şarkı | İndirip yerlere benden kaçırıp gözlerini | Aksak | Güngör Fahri Tüzün |
| 62 | Bestenigâr | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 63 | Evcârâ | Dörtleme | | Sofyan Semâî | |
| 64 | Şeddisabâ | Beste | Dilşikârim sen esîr ettin dil i nâşâdımı | Lenkfahte | Neyzen Tefvik |
| 65 | Evcârâ | Etüd | | Semâî | |
| 66 | Acemaşîran | Etüd | | Sofyan | |
| 67 | Nihâvend | Sazsemâî | | Devrihindî Semâî | |
| 68 | Nihâvend | Etüd | | Sofyan | |
| 69 | Çeşitli | Etüd | | Çeşitli | |
| 70 | Şeddisabâ | Yürüksemâî | Gönlümde yanan aşk ile virân olayım gel | Yürüksemâî | |
| 71 | Çârgâh | Etüd | | Nîmsofyan | |
| 72 | Kürdî | Etüd | | Semâî | |
| 73 | Kürdî | Etüd | | Nîmsofyan | |
| 74 | Sûznâk | Etüd | | Sofyan | |
| 75 | Hicâz(Zirgüle) | Etüd | | Sofyan | |
| 76 | Bûselik | Etüd | (Bûselik Üçleme) | Sofyan | |
| 77 | Çeşitli | Konser Parçası | (Ud İçin) | Değişmeli | |
| 78 | Rast | Etüd | | Düyek | |
| 79 | Nişâburek | Etüd | | Semâî | |

| | | | | | |
|-----|-----------------|-------------|---|------------------|--------------------------|
| 80 | Bayâti | Etüd | | Türkaksağı | |
| 81 | Ferahnâk | Etüd | | Türkaksağı | |
| 82 | Evç | Etüd | | Yürüksemâf | |
| 83 | Hisarbüselik | Etüd | | Devrihindî | |
| 84 | Tâhîrbüselik | Etüd | | Müsemmen | |
| 85 | Ferahfezâ | Etüd | | Evfer | |
| 86 | Şevkefzâ | Etüd | | Yürüksemâf | |
| 87 | Nihâvend | Etüd | | Devrituran | |
| 88 | Kürdîlihiczakâr | Etüd | | Düyek | |
| 89 | Ferahnümâ | Etüd | | Müsemmen | |
| 90 | Rast | Etüd | | Aksak | |
| 91 | Nişâburek | Etüd | | Raksaksağı | |
| 92 | Şedaraban | Etüd | | Oynak | |
| 93 | Hiczakâr | Etüd | | Curcuna | |
| 94 | Ferahfezâ | Etüd | | Yürüksemâf | |
| 95 | Nihâvend | Etüd | | Devrihindî | |
| 96 | Muhayyerkürdî | Etüd | | Devrituran | |
| 97 | Nişâburek | Etüd | | Müsemmen | |
| 98 | Hüseynî | Etüd | | Raksaksağı | |
| 99 | Hicâz | Etüd | | Curcuna | |
| 100 | Evcârâ | Şarkı | Bezm i elemin devri bitüp âleme geldik | Curcuna | Nedîm |
| 101 | Tâhîrbüselik | Şarkı | Ey gönül bir derde düş kim anda dermân gizlidir | Müsemmen | Eşrefoğlu Rûmî |
| 102 | Nihâvend | Fantezi | Gönlümdeki enginlere gel bak göreceksin | Aksak | Meccinevin Tanrıkorur |
| 103 | Nişâburek | Şarkı | Bir eski şarap lezzeti buldum dudağında | Aksak | Meccinevin Tanrıkorur |
| 104 | Şeddisabâ | Ağırsemâf | Sevdân ile dil milkin vîrâneye döndürdün | Ağır Senginsemâf | Selîmî (Şeyh) |
| 105 | Ferahfezâ | Şarkı | Tutarak kalbimin üstünde cefakâr elini | Aksak | Feyzi Halıcı |
| 106 | Bayâtiaraban | Şarkı | Tâ yürekte kopuyormuş gibi hummalı sesin | Aksak | Besim Berkmen |
| 107 | Büselik | Şarkı | Sen de gözden çıkarıp el gibi tutun mu beni | Aksak | Ali Rızâ Şengel (Eyyübî) |
| 108 | Şeddisabâ | Beste | Nedir bu katrelerde bahr i ummân olduğun cânâ | Çenber | Hasan Sezâyî Hz. |
| 109 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Beni bûyün ile gel mest ü rehâvî ediver | Aksak | Besim Berkmen |
| 110 | Hüseynî B Minör | Saz Eseri | Saz Eseri (Ud,flüt,çello) | Semâf Aksaksemâf | |
| 111 | Büselikaşiran | Tevşih | Lebin vafında sultânım dehan âşık zebân âşık | Curcuna | Neccarzâde Rıza |
| 112 | Bestenigâr | Şarkı | Sevdiğim kahr i Hüdâya inkisâr etmek de güç | Devrihindî | Aziz Sâmî Bey |
| 113 | Büselik | Şarkı | Sen belki hayâlimdeki en tatlı yalansın | Aksak | İsmet Yazgan |
| 114 | Segâh | Şarkı | Sevdiğim kahr i Hüdâya inkisâr etmek de güç | Devrihindî | Aziz Sâmî Bey |
| 115 | Segâh | Şarkı | Ben bilmez idim gizli âyân hep sen imişsin | Yürüksemâf | Nev'î |
| 116 | Çeşitli | Film Müziği | | 2/4,3/4 | |
| 117 | Hüseynî | Türkü | Gelişiniz neredendir bilemem | Nimsofyan | Refet Körüklü |
| 118 | Hüseynî | Türkü | Gelişiniz neredendir bilemem | Nimsofyan | Refet Körüklü |
| 119 | Hicâz (Uzzâl) | Yürüksemâf | Yakut mine zümrüt bana birdir kayalarla | Yürüksemâf | Şükûfe Nihâl Başar |
| 120 | Bayâtiaraban | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 121 | Bayâtiaraban | M. Âyini | Ey çerâğ ı asûman ü rahmeti hak | Değişmeli | Mevlânâ Celâleddi i |

| | | | | |
|-----|-----------------|------------|---|---|
| | | ber zemîn | | Rûmî |
| 122 | Sultâniyegâh | Fantezi | Bir peri masalı kulaklarına bir bahar rûzgârı yanakla | Semâi Aksak Bekir Mutlu |
| 123 | Uşşâk | Ç İ | Bir garip kul düştü yola | Sofyan Mustafa Tahralı |
| 124 | Hüseyinî | Ç İ | Yücelerden yücesin kimse bilmez nicesin | Sofyan E.C. Güney |
| 125 | Hicâz | Ninni | Uyusun yavrum büyüsün eteğini sürüsün | Sofyan |
| 126 | Hüseyinî | Mani | Besmeleyle çıktım yola | Sofyan |
| 127 | Nevâ(Bayâtî) | Ç İ | Şol gökleri kaldıranın | Nimsofyan Niyâzi Yıldırım Gençosmanoğlu |
| 128 | Bestenigâr | Mersiye | Dağtır bâd ı sabâ serde hevâ perdesini | Aksak Memduh Cumhur |
| 129 | Uşşâk | Münâcât | Hak tanınsın kimse gaddar, kimse mağdur olmasın | Müsemmen Halide Nusret Zorlutuna |
| 130 | G.Majör | Marş | Sestir can evimizde özgürlüğü anlatan | Sofyan Feyzi Halıcı |
| 131 | Evcârâ | Şarkı | Şimdi zor "Bekle "demek gönlüme "bir başka yılı" | Aksak Mehmet Çınarlı |
| 132 | Hüzzâm | İlâhi | Gönül yıkma gönül yap insana dön yüzünü | Düyek Semih Sergen |
| 133 | Hicazkâr | Şarkı | Sevgimle güzelleşen yüzün hiç solmayacak | Düyek Cinuçen Tanrıkorur |
| 134 | Hicâz | Rubâî | Düşeli derd i firâkın ile sevdâya mey'e | Aksak Neyzen Tevfik |
| 135 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Gün çıktı bulutlar yarıp akşama doğru | Aksak Mehmet Çınarlı |
| 136 | Nihâvend | Fantezi | Sarıyor narçiçeği umutlar | Yürüksemâi Semâi Feyzi Halıcı |
| 137 | Hicâz | İlâhi | Yâd ı hayâl i yâr ile gülzâre baktım ağladım | Sofyan Evferi Neyzen Tevfik |
| 138 | Bayâtiaraban | Yürüksemâi | Sanma beyhûde döner vecde gelen âşıklar | Yürüksemâi Mithat Bahâri Feyzi Halıcı |
| 139 | Nihâvend | Şarkı | Gezindim saz ı hicrânımla binbir perde üstünde | Düyek Neyzen Tevfik |
| 140 | Ferahfezâ | Şarkı | Vasl ı cânânına müştak nice şeydâ bilirim | Ağıraksak Mustafa Tahralı |
| 141 | Hicâz | İlâhi | Aşkın odu ciğerimi yaka geldi yaka gider | Nimsofyan Yûnûs Emre |
| 142 | Rast | Peşrev | | Sofyan |
| 143 | D Majör | Marş | Korkma sönmez bu şafaklarda yüzen alsancak | 2/4 Mehmet Akif Ersoy |
| 144 | E Minör | Ç Ş | Doğum günün kutlu olsun | Nimsofyan Cinuçen Tanrıkorur |
| 145 | Segâh | Ç Ş | Yüzünü göremedim sesini duyamadım | Sofyan Râkım Çalapala |
| 146 | Segâh | Ç Ş | Mutluluğumuz için varlığını adadın | 4/4'lük Ö.Kayaoğlu |
| 147 | Hüzzâm | İlâhi | Bî mekânım bu cihanda | Sofyan Yûnûs Emre |
| 148 | Bestenigâr | Durak | Yâ ilâhi bir aşk ver bana kandalığım bilmeyeyin | Serbest Yûnûs Emre |
| 149 | Dügâh | Tevhîd | Kılmayın nâşımın üstünde namaz | Devrikebîr M.H.Uluğ Kızılkıççili |
| 150 | Hisar | Şuğûl | İnnilte yâ riyha's sabâ | Sofyan ? Hz. Fâtıma |
| 151 | Dilkeşhâverân | Şarkı | Bir yıl daha can verdi zamânın kucağında | Aksak Halil Soyuer |
| 152 | Hicâz | İlâhi | Adınla titreyen dudaklarıma | Nimsofyan Refet Körüklü |
| 153 | Dilkeşhâverân | Na't | Ulüvvi payene ümmî demektir | Serbest Makbûle Leman |
| 154 | Nihâvend | Sazsemâi | M. Cemil'in sazsemâisine 2 ud için aranjman | Aksaksemâi |
| 155 | Acemaşîran | Sazsemâi | (Flüt ve ud için aranjman) | Aksaksemâi |
| 156 | Bestenigâr | Mersiye | Bu demdir tab'ımın devr i melâli | Şarkı Devrirevânı Samih Rifat |

| | | | | | |
|-----|------------------|----------------------------|--|-------------------|---------------------------|
| 157 | Hicâz | Fantezi | Camlarda nakışlar belirirken yine yer yer | Aksak | Güngör Fahri Tüzün |
| 158 | Uşşâk | Şarkı | Yazdan beridir ot бүrүйen bahçede bir gün.. | Aksak | Müfit Kuraner |
| 159 | İsfahan | Rubâî | Bir garip âşıkım Hak'dır her dem lisânım peşrevi | Düyek | Melih İnan |
| 160 | Kürdîlihnicazkâr | Münâcât | Yâ Rab ne müsâvâtı ne hürriyeti ver | Aksak | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 161 | Hüseynî | İlâhi | Bu demdir tab'imın devr i melâli | Curcuna | Samih Rıfat |
| 162 | Rast | Etüd | (3 ud için) | Nimsofyan | |
| 163 | Nihâvend | Ç Ş | Hayatta en değerli hazinemiz sağlıktır | Sofyan | Afire Hancı |
| 164 | Sûznâk | Ç Ş | Bu sabah doğan güneş sevinçli bizim kadar | Sofyan | V.Cem Aşkun |
| 165 | Zâvilaşîran | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 166 | Zâvilaşîran | Beste | Öyle mahmûr eylemişsin çeşm i cellâdın ki can | Devrikebîr | Sabâhattin Ergi |
| 167 | Zâvilaşîran | Ağırsemâî | Sen Kanlıca'nın ey gül i nâzende serâbı | Ağır Senginsemâî | Sabâhattin Ergi |
| 168 | Zâvilaşîran | Yürüksemâî | Gel gel dil i hasret zede dürdâneyi görstün | Yürüksemâî | Sabâhattin Ergi |
| 169 | Zâvilaşîran | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 170 | Uşşâk | Seyir | Mini seyir (Uşşâk,Bayâtî,İsfahan ve Acem) | Düyek | |
| 171 | İsfahan | İlâhi | Can bu tenden gitmedikce pervâneyim Kur'an'a ben | Curcuna | Mevlânâ Celâleddin i Rûmî |
| 172 | Dügâh | Şarkı | Yok hayatımda ne iklim ne de mevsim farkı | Ağıraksak | Mûnis Faik Ozansoy |
| 173 | Dügâh | Şarkı | İştîyâkın derdi yaktı cânımı kanmaz mısın | Ağıraksak | Ken'an Rifâî |
| 174 | Dügâh | Tevşih | Bir dilde ki menkûl olur envâr ı Muhammed | Yürüksemâî | Osman Şems Efendi |
| 175 | Şedaraban | Şarkı | Bilmeyenler başımız göklere ermiş sanacak | Aksak | Mehmet Çınarlı |
| 176 | Nihâvend | Saz Eseri | | Sofyan | |
| 177 | Çeşitli | Seyr i Nâtik (Sazlar için) | | Yürüksemâî | |
| 178 | Evcârâ | Yürüksemâî | Aşkınla ilâhi beni âşûfte dimağ et | Yürüksemâî | Nâilî i Kadîm |
| 179 | Evcârâ | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 180 | Hicazkâr | Fantezi | Gözlerim gaflete düşmüş sana bakmışsa yine | Aksak | Mustafa Tahralı |
| 181 | Evcârâ | M. Âyini | Âşıkân lâf ez "tebârek Rabbenâ'l 'âlâ" zenend | Değişmeli | Mevlânâ Celâleddin i Rûmî |
| 182 | Mâhûr | Medhâl | | Sofyan | |
| 183 | Evcârâ | Şarkı | Sevgimizden bir deniz var sen güneşten közle gel | Ağıraksak Curcuna | Turgut Çelik |
| 184 | Karcıgar | İlâhi | Çalab'ım bir şar yaratmış iki cihan âresinde | Nimsofyan | Hacı Bayram Veli |
| 185 | Gülbûse | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 186 | Gülbûse | Beste | Çıkar eflâke derûnum şereri döne döne | Devrikebîr | Bâkî |
| 187 | Gülbûse | Beste | Dildedir mihrin ko hâk olsun yolunda can ü ten | Lenkfahte | Nefî |
| 188 | Gülbûse | Ağırsemâî | Gönül yetti ecel zevk i rûh i dildâr yetmez mi | Aksaksemâî | Fuzûlî |
| 189 | Gülbûse | Yürüksemâî | Feryâdına ol kâmet i şimşâd | Yürüksemâî | Bâkî |
| 190 | Gülbûse | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 191 | Nihâvend | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 192 | Nihâvend | Saz Eseri | | Serbest | |
| 193 | Hüseynî | Destan | Bugün yavaş yavaş ak coşup da dönme sele | Düyek | Memduh Cumhuri |

| | | | | | |
|-----|----------------|-------------|--|------------|-----------------------------------|
| 194 | Mâhûr | Şarkı | İki kor parçası baktıkça kıvılcımlanıyor | Düyek | Güngör Fahri Tüzün |
| 195 | Hicâz | Fantezi | Mâvi mâviydi gökyüzü bulutlar beyaz beyazdı bulutlar | Aksak | Ahmet Hamdi Tanpınar |
| 196 | Bayâtıaraban | Fantezi | Geldim huzûr u hüsnüne peymâneler gibi | Türkakşağı | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 197 | Hicazkâr | Gazel | Âlem içre âdemoğlu haşredek sürgündemi | Müsemmen | Memduh Cumhur |
| 198 | Segâh | Gazel | Âlem içre âdemoğlu haşredek sürgündemi | Müsemmen | Memduh Cumhur |
| 199 | Rast | Kâr ı Natık | Âşinâ yı derd arar dil belki bir gün rast gelir | Ağıraksak | Mustafa Tahralı |
| 200 | Tâhir | Şarkı | Ne aşka sabreder oldum ne akl ile yârim | Ağırsofyan | Dîvâne Mehmet Çelebi |
| 201 | Şehnâz Bûselik | Şarkı | Tâ ezelden sıfat ı aşk ile mevsûfuz biz | Aksak | Dîvâne Mehmet Çelebi |
| 202 | Evcârâ | Sazsemâi | | Aksaksemâf | |
| 203 | Muhayyerkürdî | Şarkı | Kani o dem ki hârim i visâle mahrem idim | Ağırsofyan | Dîvâne Mehmet Çelebi |
| 204 | Hicâz | Şarkı | Bir günüm âsûde geçmez âh ü efgan etmeden | Müsemmen | Şâir Eşref |
| 205 | Şehnâz | Yürüksemâi | Bir ehl i dilim kubbe i minâda gözüm yok | Yürüksemâi | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 206 | Bestenigâr | Şarkı | Bir lâle yüzün mihneti kalmış eserimde | Curcuna | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 207 | Şehnâz | Beste | Görmemiş çeşm i felek hiç biz ne demler görmüşüz | Devrikebîr | Yahyâ K.Beyatlı Mustafa N.Irma |
| 208 | Şehnâz | Medhâl | | Sofyan | |
| 209 | Rast | Şarkı | Aşkın teli kalbin telidir cevve dayanmaz | Aksak | |
| 210 | Bestenigâr | Taksim | | Serbest | |
| 211 | Evç | Şarkı | Hasretin bağırımı kan etse de bir an kanamam | Ağıraksak | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 212 | Uşşâk | UT | Ey Vâhid ü ferd ü Samed | Sofyan | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 213 | Nevâ | Şarkı | Yâ Rab beni sen hâl i perîşâna düşürme | Curcuna | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 214 | Hüzzâm | Şarkı | Ben bir gün ölürsem sana hasret yaşamakla | Curcuna | Ali Ulvi Kurucu |
| 215 | Sultâniyegâh | Şarkı | Tâ ezelden demek uşşâka mukadder bu çile | Aksak | Ali Ulvi Kurucu |
| 216 | Şehnâz | Şarkı | Hislerle murassâ ve hayâllerle müzeyyen | Aksak | Ali Ulvi Kurucu |
| 217 | Bayâtıaraban | Şarkı | Tâ ezelden demek uşşâka mukadder bu çile | Aksak | Ali Ulvi Kurucu |
| 218 | Hicâz | Şarkı | Ben yıllara terkettim ümit yüklü baharı | Aksak | Fuat Azgur |
| 219 | Hicâz | Rûbâî | Iztrâbın sonu yok sanma bu âlem de geçer | Aksak | Neyzen Tefvik |
| 220 | Karcığâr | İlâhi | Hüdâyâ cümle âlem | Düyek | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 221 | Hüseynî | İlâhi | Ey Vâhid ü ferd ü Samed | Sofyan | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 222 | Gülizâr | İlâhi | Be hey bülbül nedir feryâd | Sofyan | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 223 | Karcığâr | İlâhi | Cenâb ı Pâkine lâıyk amel yok | Düyek | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 224 | Hicâz | Ç İ | Gözlerini kaldır göğe incecikten | Nîmsofyan | Mustafa Tahralı |
| 225 | D Minör | Saz Eseri | | .4/4 | |
| 226 | Hüseynî | Şarkı | Söyle bülbül güle sevdâ yı dil ârâyı yine | Ağıraksak | Mustafa Tahralı |
| 227 | Şevkefzâ | Şarkı | Çok mu gördün bana birkaç | Ağıraksak | Mustafa Nâfiz Irmak |

| | | | | | |
|-----|-----------------|-------------|--|----------------------|--------------------------|
| 228 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | gece mehtâbı felek Bana çok gördü felek külbe i ahzâm bile | Aksak | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 229 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Kalb i mihnetzedemin zülfüne râm olduğu gün | Aksak | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 230 | Uşşâk | Şarkı | Bırakıp gitme bu akşam dil i divânemizi | Aksak | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 231 | Hicâz (Uzzâl) | Şarkı | Pür günâhum ki sesin kalbime rahmet getirir | Aksak | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 232 | Bestenigâr | Yürüksemâî | Südde i pâkine yüz sürmeğe geidin cânâ | Yürüksemâî | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 233 | Şehnâz | Yürüksemâî | Geldi bülbülleri aşkın gül için feryâda | Yürüksemâî | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 234 | Hüzzâm | İlâhi | Ümmîdimiz şefaattidir nûr i âlemin | Türkaksağı | Memduh Cumhur |
| 235 | Ferahfezâ | Şarkı | Rûhumda o ses arşa yüceldikçe yüceldim | Türkaksağı | Mustafa Nâfiz Irmak |
| 236 | Bayâtıaraban | Gazel | Hüsn âleminde yokmuş ezelden hicabımız | Curcuna | Memduh Cumhur |
| 237 | Hicâz | Şarkı | Bir hıyâbandır ki hasret kûy i cânândan geçer | Ortaaksak | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 238 | Arazbarbûselik | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 239 | Karcığâr | Şarkı | Bir gönül yangımın yaktığı pinhân ateşi | Aksak | Mustafa Tahralı |
| 240 | Arazbarbûselik | Şarkı | Mest eden gönül şü dünyâ mey ü sahbâsı değil | Aksak | Mustafa Tahralı |
| 241 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Düştü can mülkü şükür bir nice sultan eline | Aksak | Mustafa Tahralı |
| 242 | Rast | Destan | Büyük İtrî'ye eskiler derler | Düyek | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 243 | Sûznâk | Şarkı | Bülbül olmaz bu dilin nağmesi eyvâh gülüne | Ortaaksak | Mustafa Tahralı |
| 244 | Rast | Şarkı | Gün doğdu ufuktan bana | Aksak | Bâkî Bilgin |
| 245 | Hüzzâm | İlâhi | Seherde açılan güller nedendir.. | Düyek | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 246 | Nikriz | İlâhi | Bunda gelen eğer pîr ü civandır | Düyek | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 247 | Bûselik | İlâhi | Bizi insan eden sensin | Sofyan | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 248 | Bayâtî | Tevşih | Bağ ı aşkın andelîbi hazret i Üftâde'dir | Mevlevî D. Revânî | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 249 | Hicâz | Fantezi | Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir | Aksak | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 250 | Nihâvend | Fantezi | Yükselir semâya doğru ellerim | Semâî | Feyzi Halıcı |
| 251 | Rast | Mersiye | Bezm i Cemşîd'de devrân ki kadehler le döner | Aksak | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 252 | Rast | Kâr ı Natık | Nüh felek seyrine çıkmış deli divâne gönül | Aksak | Mustafa Tahralı |
| 253 | Rast | Kâr ı Natık | Bir kamet i Rast dilberin ahengine meftûn | Değişmeli | Mustafa Tahralı |
| 254 | Rast | Destan | Bir şafak vakti ordular coşarak çıktılar | Sofyan | Memduh Cumhur |
| 255 | Sûzidilârâ | Mersiye | Hicrân eriştiğinde sabâ rûzigârına | Türkaksağı | Memduh Cumhur |
| 256 | Mâhûr | Gazel | Söyleyin n'eyleyecek halk ı cihân | Aksak | Memduh Cumhur |
| 257 | Bûselik | Ç Ş | Yediklerin aynen sensin içtiklerin aynen sensin | Nîmsofyan | Cinuçen Tanrıkorur |
| 258 | Evçbûselik | Şarkı | Yaşamak çölde susuz kalmışa bir damla sudur | Aksak | Memduh Cumhur |
| 259 | Şedaraban | Fantezi | Ömrümce güldü nazlı edâsıyla her seher | Curcuna | Memduh Cumhur |
| 260 | Mâhûr | Destan | Duyulur bahar yelinden açılan o | Düyek | Memduh Cumhur |

| | | | | |
|-----|---------------|-------------|---|-----------------------------------|
| | | son seferde | | |
| 261 | Mâhûr | Kâr | Menem ki kafilê sâlâr i kârbân i gamem | Değişmeli Fuzûli |
| 262 | Dügâh | Mersiye | Mâh ı Muharrem oldu şafaktan çıkıp hilâl kılmış | Curcuna Fuzûli |
| 263 | Bûselik | İlâhi | Rehber gerek yâran gerek nûr gerek | Nîmsofyan Mustafa Tahralı |
| 264 | Şehnâz | Ağırsemâî | Ezelden şâh ı aşkın bende i fermânıyız cânâ | Aksaksemâî Bâkî |
| 265 | Dügâh | İlâhi | Gözler mi görür kalp mi duyar üfleniyor sûr | Aksak Mustafa Tahralı |
| 266 | Segâh | Gazel | Mesnevî şevkını eflâke çıkarmış nâyız | Aksak Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 267 | Segâh | Na't | Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlare su | Serbest Fuzûli |
| 268 | Karcıgar | Şarkı | Ecdâdın eski yurdunu çoktandır özledim | Aksaksemâî Memduh Cumhur |
| 269 | Şedaraban | Şarkı | Mahrem ettim rûhumun esrârına peymâneyi | Ağıraksak Neyzen Tevfik |
| 270 | Dügâh | Şarkı | Anlayan yok nâr ı aşkın şiddet i buhrânını | Sofyan Sâmih Rifat Bey |
| 271 | Ferahnâk | İlâhi | Bahar oldu yine açıldı güller | Düyek Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 272 | Hüzzâm | İlâhi | Şüpheyle teredditle yürek yandığı anlar | Aksak Halide Nusret Zorlutuna |
| 273 | Rast | Destan | Artarak gönlümün aydınlığı her sâniyede | Aksak Y.Semâî Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 274 | Çârgâh | Peşrev | | Devrikebîr |
| 275 | Çârgâh | Sazsemâî | | Aksaksemâî |
| 276 | Dügâh | İlâhi | Tecellî i cemâl ister gönlü eğlenmez eğlenmez | Düyek Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 277 | Mâhûr | Beste | Gittin amma ki kodun hasret ile cânı bile | Devrikebîr Neşâtî |
| 278 | Segâh | Ç Ş | Atım tepmez itim kapmaz deme | Nîmsofyan |
| 279 | Uşşâk | Ç Ş | Atlı ile yoldaşlığı olmaz | Nîmsofyan |
| 280 | Uşşâk | Ç Ş | Bir koyundan iki post çıkmaz | Nîmsofyan |
| 281 | Uşşâk | Ç Ş | Adam adamdır eğer olmazsa bir pulu | Nîmsofyan |
| 282 | Bûselik | Ç Ş | Evvel düşün sonra söyle | Nîmsofyan |
| 283 | Segâh | Ç İ | Yumurtanın beyazına kalkın Hakk'ın niyazına | Nîmsofyan |
| 284 | Segâh | Ç İ | Hak Teâlâ hoş yaratmış beş yemiş | Nîmsofyan |
| 285 | Muhayyer | Şarkı | Bir ses ki terennüm gibi her lâfzı bir âhenk | Aksak Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 286 | Hicâz (Uzzâl) | Tevşih | O günâhın bizi kahretse mücâzâtı gerek | Sofyan Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 287 | Gerdâniye | Türkü | Yaklaşırken o bakır tenli güzel kıvrılarak | Sofyan Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 288 | Bûselik | Destan | Enginlere at sürdüğün akşamdı kenardan | Düyek Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 289 | Dügâh | Ağır | Fece benzettiği bayrakla kefenlenmiş Ata | Sofyan Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 290 | Nihâvend | Şarkı | Şimdiden çöktü garip gönlüme | Ortaaksak Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 291 | Bûselik | Şarkı | Hangi sözlerle ninem gönlünü açmışsa bana | Düyek Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 292 | Çârgâh | Yürüksemâî | Derd istiyorum sanma ki derman ararım ben | Yürüksemâî VeYürüksemâîel Öksüz |
| 293 | Bûselik | Şarkı | Susmasın gülşen i can bülbülü feryâd etsin | Aksak Mustafa Tahralı |
| 294 | Muhayyerkürdî | Fantezi | Çisil çisil bir mehtâp huzmesindeydi yüzün | Sofyan Curcuna Yılmaz Soyer |

| | | | | | |
|-----|-----------------|-----------|--|-------------------|--|
| 295 | Hicâz (Uzzâl) | İlâhi | Benim bunda kararım yok | Düyek | Yûnûs Emre |
| 296 | Çârgâh | Beste | Âşıkın maksûdu ol mahbûb i bî hemtâ imiş | Devrikebîr | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 297 | Çârgâh | Beste | Bûlbûl ki âşiyân ı kadîmi koyup gelir | Lenkfahte | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 298 | Çârgâh | Ağırsemâî | Vücûdun mazhâr ı tamm ı Hüdâdır yâ Resûlallah | Aksaksemâî | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 299 | Hüzzâm | Destan | Bir şâhaser bırakmış ölürlen cihanda Cem | Curcuna | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 300 | Uşşâk | İlâhi | Ne ki mevcûd ise âlemde güzel doğru iyi | Aksak | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 301 | Bayâtî | Münâcât | Yâ ilâhî seni sevmek dile efsâne gelir | Curcuna Düyek | Mustafa Tahralı |
| 302 | Bûselik | Şarkı | Aczi idrâk etmeyen benlik güder bulmaz felâh | Aksak | Ahmet Ilgaz |
| 303 | Evç | Kârçe | Muradınca dönse devran bir zaman | Aksak | Ahmet Ilgaz |
| 304 | Hicâz (Uzzâl) | Münâcât | Gönül kuşum kaf dağın aşarken al canımı | Aksak | Ahmet Ilgaz |
| 305 | Nihâvend | Fantezi | Bir kuş tanyordum ki baharda | Aksak | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 306 | Rast | Destan | O kadar dolu ki toprağın şanlı | Sofyan | Hâlîl Fahri Ozansoy |
| 307 | Hüzzâm | İlâhi | Gariplik tutu boynumdan büker Mevlâ'ya Mevlâ'ya | Sofyan | Bekir Sıtkı Erdoğan |
| 308 | Bûselik | İlâhi | Ne hikmettir şu dünyâya gelen ağlar giden ağlar | Curcuna | Seyrânî |
| 309 | Hicâz | İlâhi | Müjde mü'minler size ihsân ı Rahman'dır gelen | Nimsofyan | Ahmet Remzi Dede |
| 310 | Acem | Niyaz | Sen ey cihân ı muvahhid ki mah ı gufrânı | Düyek | Mehmet Akif Ersoy |
| 311 | Bestenigâr | İlâhi | Ey padişâh ı bî zevâl | Sofyan | Azîz Mahmûd Hüdâî Hz. |
| 312 | Zâvil | Şarkı | Bir çiçektir ki solar mevsimi geçtikçe başın | Aksak | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 313 | Sultânyegâh | Şarkı | | Sofyan | Kâzım Öztürk |
| 314 | Muhayyer | Şarkı | Gülzâr ı dilde gonce i aşk an be an açar | Curcuna | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 315 | Kürdîlihiczakâr | Mersiye | Elâ gözleri dalgın geniş alnı sararmış | Curcuna | Nâzım Hikmet Ran |
| 316 | Hiczakâr | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 317 | Hüzzâm | Şarkı | Ayrıldığımızda sonbahardı | Curcuna | Memduh Cumhuri |
| 318 | Bûselik | Fantezi | Mehlîka Sultana aşık yedi genç... | Aksak | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 319 | Hicâz | Fantezi | Ben senin meselen olabildim mi | Sofyan | Zeki Ömer Defne Abdülkadir Keçeoğlu(Yaman Dede |
| 320 | Ferahnâk | İlâhi | Gönül hun oldu şevkinden boyandım ya Resulallah | Düyek | |
| 321 | Dügâh | Ağıt | Bosna'da bayram sabahı rüzgâr amansız bugün | Yürüksemâî | Memduh Cumhuri |
| 322 | Muhayyerkürdî | Fantezi | Güneş batunca bu kuşlar uçup gider gamla | Düyek | Ümit Gürelman |
| 323 | Bûselik | Medhâl | | Sofyan | |
| 324 | Bayâtiaraban | Şarkı | Gül yaprağının üstüne düşmüş bir gözyaşdır.. | Aksak | Ümit Gürelman |
| 325 | Şevkefzâ | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 326 | Bayâtî | Fantezi | Gök topırağa eğilir yaklaşır | Sofyan | Halide Nusret Zorlutuna |
| 327 | Hüzzâm | Tevşih | Pek şirin bir beldesin ey şehri burc ı evliyâ | Mevlevi D. Revânî | Rükneddin Akbaş |
| 328 | Nihâvend | Fantezi | Gecenin bir yarısında kalem "Vakit" der seslenir | Nimsofyan Serbest | Zeki Ömer Defne |
| 329 | Dügâh | Ağıt | Neş'em tükendi zerre kadar iç huzuru yok | Curcuna | Mehmet Çınarlı |

| | | | | | |
|-----|-----------------|------------|--|---------------|----------------------------------|
| 330 | Uşşâk | Destan | Fâni ömür biter bir uzun sonbahar olur | Curcuna | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 331 | Bûselik | Fantezi | Güneş gerdanlık boynunda güneş burcundan al geçer | Nimsofyan | Feyzi Halıcı |
| 332 | Segâh | Mersiye | Yollara hasretle düşüp daldım elem rüzgârına | Düyek | Memduh Cumhur |
| 333 | Hicâz | Şarkı | Çağ geçti gün tükendi ömür bitmek üzredir | Curcuna | Mehmet Çınarlı |
| 334 | Uşşâk | Etüd | (Folklorik etüd) | Nimsofyan | |
| 335 | Sûzidîl | Gazel | Düştü bir dağ gibi sevdâsı onun | Aksak | Yağmur Tunah |
| 336 | Şevkefzâ | Fantezi | İstanbul'u sevdim yedi iklimin içinden | Aksak | Bâkî Bilgin |
| 337 | Bûselik | Saz Eseri | | Semâi Serbest | |
| 338 | Bûselik | Ç Ş | Seni seven kim deseler | Nimsofyan | Bekir Mutlu |
| 339 | Hicâz | Fantezi | Tıptırlar yağmurların yağışı | Nimsofyan | Bekir Mutlu |
| 340 | Dügâh | Vasiyet | Bilmem amma bu gecem son gecedir | Düyek | Tâhir Cidalî (Hacı) |
| 341 | Dügâh | Münâcât | Dilerim bakmaya Rabbim yüzümün karesine | Aksak | |
| 342 | Hüseyinî | İlâhi | Hüdâmızdan hidâyettir sabahlar | Curcuna | Mehmet Tûran Yarar |
| 343 | Hüseyinî | Türkü | Gönül çıkar gelir yârin yoluna | Sofyan | Memduh Cumhur |
| 344 | Hicâz | Fantezi | Günler ne çabuk geçip giderdi... | Aksak | Memduh Cumhur |
| 345 | Hicâz | Niyaz | Yollarda düşündüm sesinin zevki için ben | Aksak | Toron Karacaoğlu |
| 346 | Dügâh | Şarkı | Ne zaman bir güle baksam yüzün ağlar yüreğimde | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 347 | Hicâz | Rubâî | Hak zikrinin ilhamı keremler nerede | Aksak | M.Cumhur Çedikçi Süleyman Ef. |
| 348 | Nikriz | Şarkı | Yüzün mü terledi güller mi kondu gül tasına | Düyek | Mehmet Tûran Yarar |
| 349 | Segâh | Şarkı | Zemzemle yıkanmış duru seller gibi ak | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 350 | Karcığâr | Şarkı | Gönülde gerçeğe benzer ne varsa hepsi yalan | Düyek | Mehmet Tûran Yarar |
| 351 | Nihâvend | Fantezi | Sol ki yaprak toprak seninle güçlensin | Curcuna | Birant Çelik |
| 352 | Hicâz | Şarkı | Çal ben de olup âh' larımla sana demsâz | Aksak | Tevfik Fikret |
| 353 | Muhayyerkürdî | Şarkı | Sarsın diye bağrımdaki binbir bereyi | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 354 | Rast | Medhâl | | Sofyan | |
| 355 | Mâhûrbûselik | Şarkı | Sen sûrete bakmakla hüküm verme sakın | Aksak | |
| 356 | Hicâz (Uzzâl) | Şarkı | Nice enginlere daldım nice dardan geçerek | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 357 | Bayâtî | Şarkı | Artık yetişir hüzün revâ yı Hak mı bilmem | Aksak | Hakan Ulu |
| 358 | Bûselik | Fantezi | Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden | Düyek | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 359 | Hicâz | Fantezi | Rüyâ gibi bir akşamı seyretmeğe geldin | Aksak | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 360 | Sûzidîl | Saz Eseri | | Sofyan | |
| 361 | Nişâburek | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 362 | Hüseyinî | Fantezi | Gönülde sevmeyi bilemedikçe | Aksak | Hüsâmettin Olgun |
| 363 | Sultânıyegâh | Yürüksemâî | Kim bilir kim duyar o besteleri | Yürüksemâî | Mustafa Necati Karaer |
| 364 | Nihâvend | Saz Eseri | | Sofyan | |
| 365 | Hüzzâm | Şarkı | Âlemde tâ ezelden ilâhi nefesti can | Curcuna | Memduh Cumhur |
| 366 | Kürdîlihiczakâr | Fantezi | Bir gizli gurur duymanı umdum gülüverdin | Düyek | Güngör Fahri Tüzün |

| | | | | | |
|-----|-----------------|------------|---|----------------|----------------------------|
| 367 | Nevâbüselik | Gazel | Görünen herşeyi tevhide işaret bilirim | Aksak | Memduh Cumhur |
| 368 | Acemaşîran | Sazsemâî | (2 ud için aranjman) | Aksaksemâî | |
| 369 | Segâh | Şarkı | Üsküp ki Yıldırım Beyazıd Han diyâridir | Curcuna | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 370 | Mâhûr | Destan | Bizdik Oyun Havasücûmun bütün aşkıyle kanatlı | Aksak | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 371 | Hicâz | Gazel | Zaman o gül gibi gül görmemiş zaman olalı | Düyek | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 372 | Nihâvend | Fantezi | O kuş en kuytu bahçelerde öter | Aksak | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 373 | Hicazkâr | Gazel | Hilkat lisân ı hâl ile her bâr söylenür | Sofyan Curcuna | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 374 | Hicazkâr | Şarkı | Mev'îd i mehtâba sâz açmış gümüşten şâhrâh | Ağıraksak | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 375 | Hicazkâr | Fantezi | Kopar sonbahar tellerinden derinden derinden | Yürüksemâî | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 376 | Hicâz | Fantezi | Kandilli'de eski bahçelerde | Curcuna | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 377 | Büselik | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 378 | Şehnâz | Şarkı | Âşık ı pür yâre i müjgânımem | Ağıraksak | Beşir Ayvazoğlu |
| 379 | Şehnâz | Şarkı | Biz şevkine hayrân oluruz fasl ı bahârın | Aksak | Beşir Ayvazoğlu |
| 380 | Büselik | Fantezi | Âlemde ne var ki aşktan özge | Aksak | Beşir Ayvazoğlu |
| 381 | Sultâniyegâh | Fantezi | Altın bir olta saldım yaşanmış zamanlara | Sofyan | Beşir Ayvazoğlu |
| 382 | Hicazkâr | Fantezi | Gün olur devr i saltanat da biter | Düyek | Beşir Ayvazoğlu |
| 383 | Hicâz | Şarkı | Ey dost aşarız dağları ân içre susuz | Curcuna | Beşir Ayvazoğlu |
| 384 | Hicâz | Gazel | Candadır sevdiğimiz dağda beyâbanda değil | Aksak | Harun Ögmüş |
| 385 | Şehnâz | Gazel | Sâki kadehi aşk ı ilâhi ile doldur | Aksak | Emin Işık (Mevlânâ'dan) |
| 386 | Nihâvend | Fantezi | Bir damla yaştan oldu bin damla yaşla doldu | Curcuna | Birant Çelik |
| 387 | Segâh | Fantezi | Susmak ne kadar zordu o akşam ona baktım | Aksak | Güngör Fahri Tüzün |
| 388 | Kürdîlihicazkâr | Şarkı | Akşamları sâhildeki seyrâne doyulmaz | Aksak | Bâki Bilgin |
| 389 | Bayâfî | Şarkı | Gönlüm yanıyor çöl gibi sahra budur işte | Senginsemâî | Mehmet Tûran Yazar |
| 390 | Evçbüselik | Şarkı | Geri dönmem diye gittin ama geldin yine de | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 391 | Hüzzâm | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 392 | Hicâz | Fantezi | Şimdi bahar gönlümde çünkü o yâr gönlümde | Nimsofyan | Mehmet Tûran Yazar |
| 393 | Nihâvend | Fantezi | Yaslı yürek sızlanıyor derdi nedir bilmiyorum | Nimsofyan | Mehmet Tûran Yazar |
| 394 | Segâh | İlâhi | Yâ ilâhi gafletim çok haksızım hak sendedir | Müsemmen | Mehmet Tûran Yazar |
| 395 | Acemkürdî | Gazel | Hak nûru gönlü Hakk'ı temennâya döndürür | Curcuna | Memduh Cumhur |
| 396 | Muhayyerkürdî | Kıt'a | Her lokmasında gizlidir esrârî nimetin | Curcuna | Memduh Cumhur |
| 397 | Muhayyerkürdî | Fantezi | Göklerde pır pır uçmakta şimdi | Curcuna | Mehmet Tûran Yazar |
| 398 | Mâhûr | Destan | Enginlere at sürdüğün akşamı kenardan | Aksak | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 399 | Bayâfî | Yürüksemâî | Bülbül ki âşiyân ı fenâyı koyup gider | Yürüksemâî | Emin Işık |
| 400 | Hicâz | Fantezi | Eş seçmeye girdimdi gönül bahçesine | Aksak | Cemâl Yeşil |
| 401 | Sabâ | Mersiye | Gittin bu gelen meclise hicran yine şimdi | Yürüksemâî | Emin Işık |
| 402 | Muhayyer | Marş | Hâlâ duyulur surda gazâ | Aksak | Memduh Cumhur |

| | | | | | |
|-----|-------------------|-------------|--|------------|--------------------|
| | | | velvelesi | | |
| 403 | Hicazkâr | Fantezi | Düştüğ yola her nefeste cânan diyerek | Aksak | Memduh Cumhur |
| 404 | Hicazkâr | Şarkı | Sonbahar hüznü mü çökmekte bugün den yarına | Aksak | Memduh Cumhur |
| 405 | Hüzzâm | Şarkı | Bir devridir gelip geçen ömrün ki n'eyleyim | Curcuna | Memduh Cumhur |
| 406 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Kara bahtımda elemlele ölümler yarışır | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 407 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Hülyâh gözlerinde garip gölgeler nedir | Türkaksağı | Memduh Cumhur |
| 408 | Sultâniyegâh | Saz Eseri | | Sofyan | |
| 409 | Şevkefzâ | Şarkı | Sana verdim bu gönül tahtını dem sür diyerek | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 410 | Sultâniyegâh | Fantezi | Görürüm şafakta sular dupduru | Düyek | Yağmur Tunalı |
| 411 | Şevkefzâ | Ağırsemâî | Bihamdillâh ki biz dîvâneyiz | Aksaksemâî | Emîn Işık |
| 412 | Nikriz | Fantezi | Yağmurlu bir baharı sarındık seninle biz | Curcuna | Mehmet Tûran Yazar |
| 413 | Nikriz | Destan | Enbiyâ kadrini yurdu ndakiler bilmediler | Aksak | Mustafa Tahralı |
| 414 | Nikriz | Fantezi | Sevginin çocukları Bandırma'ya kanat açar | Curcuna | Birant Çelik |
| 415 | Dügâh | Fantezi | Bir rüyâydı geldi geçti mutluluk dedikleri o zâlim | Curcuna | Birant Çelik |
| 416 | Zâvil | Şarkı | Gönülle körküttük olmuş içer içer gideriz | Düyek | Mehmet Tûran Yazar |
| 417 | Bayâtiaraban | Şarkı | Bu son karanlığa gövdem dalınca tek başına | Düyek | Mehmet Tûran Yazar |
| 418 | Nev'eser | Şarkı | Gerçek bu ki sessizliği dünyâyı değer | Düyek | Mehmet Tûran Yazar |
| 419 | Sûznâk | Şarkı | Nâl sesleri sardıkça derin uykuları | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 420 | Karcığâr | Şarkı | Al cânımı cânım ki alevdir teni kurtar | Düyek | Mehmet Tûran Yazar |
| 421 | Karcığâr | Fantezi | Gökler benimle başladı ben yerde başladım | Curcuna | Mehmet Tûran Yazar |
| 422 | Muhayyerstünbül e | Şarkı | Bahtın ağardı gölgesi düzleşti dikleri | Curcuna | Mehmet Tûran Yazar |
| 423 | Hisar | Rubâî | Şâir deriz ummâna soluksuz dalana | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 424 | Hisarbüselik | Şarkı | Kim böyle tapar nefesine cennet kolay olsa | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 425 | Şehnâz | Şarkı | Köle ol kendini vakfeyle de şer bilmeyene | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 426 | Evcârâ | Şarkı | Bu ben miyim kara kurşun boşaltır aklarına | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 427 | Büselik | Rübâî | Ürküyle koşar bende ayak karla buza | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 428 | Kürdîlihiczakâr | Fantezi | Gerçekle çatıştı Yürüksemâfa düşüm suç bende | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 429 | Tâhîrbüselik | Şarkı | Geçiyor yel gibi yıllar teni dümdüz yaparak | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 430 | Hicazkâr | Şarkı | Rütbem alçaksa da gam çekmede son mertebeyim | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 431 | Hicazkâr | Şarkı | Yanmakta cehennemle yarıştım | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 432 | Şehnâz | Oyun Havası | (Keman,ud,kanun,klârnet,def ve darbuka için) | Aksak | |
| 433 | Muhayyerkürdî | Şarkı | Taştım yine aşkınla bu tenler bana yetmez | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 434 | Ferahfezâ | Şarkı | Seni sevdikçe bu tutsaklar evinden çıktım | Aksak | Mehmet Tûran Yazar |
| 435 | Evç | Rübâî | Bir ürperiş âheste sararken tenini | Sofyan | Memduh Cumhur |

| | | | | | |
|-----|-----------------|------------|---|------------|------------------------------|
| 436 | Sabâbüselik | Şarkı | Sadâ yı ney haram olsun dedin ey sûfi i sâlûs | Curcuna | Fuzûli |
| 437 | Uşşâk | İlâhi | Rahman ve Rahîm Rabbimiz Allah'ın adıyla | Sofyan | Uluğ Kızılkeçili |
| 438 | Hicâz | İlâhi | Dönüyor câzibe i aşk ile âlem her an | Aksak | Uluğ Kızılkeçili |
| 439 | Hüzzâm | Şarkı | Sen sâgâr ı sevdâya dolan nahb i ezelsin | Aksak | Halim Kâmil Teoman |
| 440 | Evç | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 441 | Zâvilaşîran | M. Âyini | Perde berdâr ey hayâtî cân ü cân efzâyimen | Değişmeli | Mevlânâ Celâleddin i Rûmî |
| 442 | Zâvilaşîran | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 443 | Kürdîlihiczakâr | Medhâl | | Sofyan | |
| 444 | Kürdîlihiczakâr | Beste | Bir gün şifâ verirsin bin yıl yürek yakarsın | Lenkfahte | Mehmet Tûran Yarar |
| 445 | Kürdîlihiczakâr | Ağırsemâî | Bırak merhem süren dostum yaram merhemle bağdaşmaz | Aksaksemâî | Mehmet Tûran Yarar |
| 446 | Kürdîlihiczakâr | Yürüksemâî | Sen gel de üzüm gözlü güzel bâdeyi boş ko | Yürüksemâî | Mehmet Tûran Yarar |
| 447 | Kürdîlihiczakâr | Sazsemâî | | Aksaksemâî | |
| 448 | Kürdîlihiczakâr | Fantezi | Estin efil efil sen bir tatlı meltem oldun | Curcuna | Mehmet Tûran Yarar |
| 449 | Kürdîlihiczakâr | Longa | | Nîmsofyan | |
| 450 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Belki sevdâ estiren yellersedin | Ağıraksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 451 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Belki manzum bir yalandır belki âyet gözlerin | Devrihindî | Bekir Sıtkı Erdoğan |
| 452 | Sultânyegâh | Fantezi | Git bu mevsimde gurub vakti Cihangir'den bak | Sofyan | Yahyâ Kemâl Beyatlı |
| 453 | Nihâvend | Medhâl | | Sofyan | |
| 454 | Evç i Şevk | Şarkı | Sensiz bu kor yığınları en son sözüm değil | Curcuna | Mehmet Tûran Yarar |
| 455 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Ses ver güzü nağmenle bahâr et ne olursun | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 456 | Evç | Şarkı | Bakışın doğsa gönül mor gecelerden fer alır | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 457 | Zâvilaşîran | Şarkı | Beni pek sevme diyorsun bu itâbın yeri mi | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 458 | Zâvilaşîran | Şarkı | Ey bahtım aman gönülme gem vurma çekil git | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 459 | Bayâtîaraban | Şarkı | Yetiş ey kanlı felek bağrımı gel yar bakalım | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 460 | Bayâtîaraban | Şarkı | Bu gönül tahtını kırdın da kurdun sayarım | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 461 | Bûselik | Fantezi | Köy câmii meşrûta muvakkit yeri meydan | Aksak | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 462 | Hüzzâm | Şarkı | Gerçek mi yalan mı duyduğum haber | Sofyan | Fâruk Nâfiz Çamlıbel |
| 463 | Nev' eser | Fantezi | Dünya çilesine cennet huzûru | Sofyan | Aydoğan Albayrak |
| 464 | İsfahan | Şarkı | Biz kenardan bakarak fark ederiz | Düyek | Bekir Sıtkı Erdoğan |
| 465 | Karcığâr | Şarkı | Bilmem ki sen gidince gelen karlı kış nedir | Düyek | Mehmet Tûran Yarar |
| 466 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Yetiş ey kanlı felek bağrımı gel yar bakalım | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 467 | Nihâvend | Fantezi | Ben bahtıma küsmem seni sevdiğçe uzaktan | Değişmeli | |
| 468 | Kürdîlihiczakâr | Fantezi | Yemen diyârındadır altın ayârındadır | Düyek | Mustafa Kara |
| 469 | Hüzzâm | Şarkı | Bir an gelip de baktı mı mânâlı göz göze | Curcuna | Hârun Ögmüş |
| 470 | Rast | Öğüt | Gönül al feth i mübîn ister isen ey insan | Aksak | Hârun Ögmüş |

| | | | | | |
|-----|-----------------|-------------|---|----------------------|--------------------------|
| 471 | Nikrîz | Karçe | Akardı gönlüm olup bir şelâle devrinde | Düyek | Hârun Ögmüş |
| 472 | Sabâ | Gazel | Hâlimiz devrân elinden oldu ser tâ ser harâb | Müsemmen | Hârun Ögmüş |
| 473 | Zâvılaşîran | Şarkı | Şöyle baktım gam çekenler hep deli | Ağıraksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 474 | Zâvılaşîran | Şarkı | Gözlerin bir mâvi deryâ darda kalmış gönlüme | Müsemmen | Mehmet Tûran Yarar |
| 475 | Zâvılaşîran | Beste | Bin derdi şerh edersin bir kez bakıp derinden | Lenkfahte | Mehmet Tûran Yarar |
| 476 | Nişâburek | Fantezi | Birden bugün hayâline yaklaştı gözlerim | Curcuna | Mehmet Tûran Yarar |
| 477 | Nişâburek | Oyun Havası | | Aksak | |
| 478 | Nişâburek | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 479 | Nişâburek | M. Âyini | Ger humâr âred sudâ ı ber ser ı sevdâ yı aşk | Değişmeli | Mevlânâ Celâleddi i Rûmî |
| 480 | Nişâburek | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 481 | Nişâburek | Şarkı | Acı bensiz yola çıkmaz yara bensiz kanamaz | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 482 | Nişâburek | Şarkı | İssızım gurbette kaldım pek garîbim ben bugün | Ağıraksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 483 | Nişâburek | Şarkı | Gündüzleri aldım yıkadım | Yürüksemâî | Mehmet Tûran Yarar |
| 484 | Nişâburek | Şarkı | Bana gül verdi o gül çehreli | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 485 | Nişâburek | Beste | Kalmışım gurbette hayran zâr ü giryân n'eyleyim | Devrikebîr | Fuzûlî |
| 486 | Nişâburek | Ağırsemâî | Güzelsin bî bedelsin | Aksaksemâî | Şeyh Gâlib |
| 487 | Nişâburek | Ağırsemâî | Yakar mı nâmeberin yoksa yâre değmez mi | Aksaksemâî | Nâilî |
| 488 | Nişâburek | Yürüksemâî | Hicrân ile yanar geceler rişte i cânım | Yürüksemâî | Fuzûlî |
| 489 | Nişâburek | Şarkı | Dil derdini gamınla dil efgâr olan bilir | Curcuna | Bâkî |
| 490 | Nişâburek | Beste | Pâkîze dil safâdan ruhsârı yâre düşmüş | Lenkfahte | Bâkî |
| 491 | Nişâburek | Şarkı | Hâsılum yok ser i kûyunde belâdan gayrı | Aksak | Fuzûlî |
| 492 | Nişâburek | Şarkı | Elinle ağrımı kestir dilinle sancımı sen | Düyek | Mehmet Tûran Yarar |
| 493 | Nişâburek | Fantezi | Sevdâlı gözden ürker sevdâya kın güdersin | Curcuna | Mehmet Tûran Yarar |
| 494 | Nişâburek | Ağırsemâî | Perîşandır gönül sensiz | Aksaksemâî | Mehmet Tûran Yarar |
| 495 | Nişâburek | Fantezi | Bilsen nelerden oldum | Müsemmen | Mehmet Tûran Yarar |
| 496 | Dügâh | Marş | | Ağır Yürüyüş Temposu | |
| 497 | Hicazkâr | Şarkı | Harfin ne hükmü var heceden el çek | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 498 | Kürdîlihiczakâr | Şarkı | Dinleyen her zerreye binbir | Aksak | Neyzen Tevfik |
| 499 | Nev'eser | Peşrev | | Devrikebîr | |
| 500 | Nev'eser | Beste | Bir peridir çehre mavi gözler.. | Devrikebîr | Mehmet Tûran Yarar |
| 501 | Nev'eser | Beste | Sensin cefâperestim sensin şifânîsârım | Lenkfahte | Mehmet Tûran Yarar |
| 502 | Nev'eser | Ağırsemâî | Ne sünbülден nasib aldım | Aksaksemâî | Mehmet Tûran Yarar |
| 503 | Nev'eser | Şarkı | Beni zâlim çöle gönderdi | Ağıraksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 504 | Nev'eser | Şarkı | Gönlüm yine bir dilbere meyletti | Aksak | Mehmet Tûran Yarar |
| 505 | Nev'eser | Yürüksemâî | Mutrîb kerem et çal da aman nev'eser olsun | Yürüksemâî | Mehmet Tûran Yarar |

tablı 2.1. Cinuçen Tanrıkorur'un Eser Listesi

Kaynak: (<http://cinucentanrikorur.org/index.php>)

Ek.8**Prof. Mutlu Torun (13-12-2007)**

Cinuçen Tanrıkorur'un taksimleri, sanatı, udiliği diğer müzisyenler gibi şahsiyetinin aksetmesidir. Biraz önce Erol Deran'la yemekte konuşuyorduk bu konuyu açtığım zaman o da "şahsiyeti gibi müzik yapardı" dedi. Cinuçen'nin şahsiyeti nasıldı? Onu belli dönemlerde yakından tanıyan bir kişi diyebilirim kendime. İlk tanışmamız akademide oldu. O benden büyüktü beyaz önlük giyer, atölyeye girer, son derece düzgün, her zaman ütülü her zaman yüzü sanki yepyeni yıkanmış gibi, saçları her zaman düzgündü. Konuşması, adım atması, elinin hareketi, kolunu hareketi her şey sanki ölçülüp de yapılmış gibi öyle bir hareket ve duruş şekli vardı. Bu insan kendini acaba daha kayıtsız bir şekilde bırakmaz mıydı, bırakır mıydı? Birtakım öyle sıcak diyebileceğim konuşmalar espriler hikâyeler tabi ki oluyordu. Cinuçen'in belki de karakteri ile ilgili ilk söyleyeceğim şey bu. Yani son derece düzgün düzenli ve ölçülü, ölçülü demeyi biraz düşünüyorum, genel olarak herkesin ölçüsünden daha fazla bir ölçüsü vardı, herkesin ölçüsünün üstünde bir titizliği, dikkati, temizliği vardı. Böyle bir insandı. Bu bir tarafıdır. Bir şey yapılacaksa en iyi şekilde yapılmalıdır fikrine göre yaşayan bir insandı. Hakikaten herhangi bir işe başladığı zaman, benim çabucak yazabileceğim bir notayı o biraz daha uzun yazardı ama bittikten sonra son derece düzgün olurdu. Onun öyle pek çarpık çurpuk yazısına falan pek rastlamadım. Yazı deyince tabi ki müthiş kabiliyetleri vardı. Sağdan sola soldan sağa aynı anda yazmak gibi. Öyle kabiliyeti olan hafızası çok iyi olan, yaratıcı hayal gücü, sadece müzikten bahsetmiyorum, zekâsı yüksek bir insandı. Yani üstün bir yapıya sahip, üstün bir insandı ama bu üstünlüğü yanında şahsiyet olarak bizim müziğimize ve bizim genel olarak Osmanlı'nın felsefesine çok örtüşmeyen bir karakteri vardı. O da; derviş tabiatlı değildi. "Ben" duygusu öndeydi. Ama bir insanın sanatçı olması ve hele solist olması için ben duygusunun önde olması gerekir, onu da söylemek lazım.

Esprî yapmayı severdi, esprî yapmayı sevmekle taksimin ne alakası var dersenez, mutlaka çok büyük alakası var. Birtakım yerlere bazı sürprizlerin gelmesi, o kadar titiz bir insanın hiç beklemediğiniz bir şeyi yapıvermesine rastlayabilirsiniz.

Şahsiyeti ile ilgili başka, mesela bir toplantı olur, bir gurup olur, orada yıldız mutlaka Cinuçen olur, o konuşurdu. Konuşmasıyla çalmasıyla duruşuyla her şeyiyle

onun her zaman önde olması lazımdı, zaten herkes de onu dinlerdi. Ayrıca öyle bir şey olmasa da orda durur muydu gider miydi onu da çok fazla bilmiyorum doğrusu.

Bunun da tabii ki taksimlere tesiri oluyor. Önde olmak isteğinin yanı sıra başka bir şey daha var, bir mimar olmasına rağmen, mimarlıkta mekânların düzenlenmesi gibi bir sanat olmasına rağmen, aynı zamanda bir iş programı yapılması, şu inşaatın, şu projenin şu kadar zamanda bitmesi gibi bir plan vardır. Cinuçen'de bence böyle bir problem vardı, o problemin neden problem olduğunu şimdi söyleyeceğim. Bir toplantı olur, o toplantı aksam 11, 12 de biter, hayır onunla olan toplantıda 2, 3, 5 sabahları bulabilirsiniz, bu neden kötü, çünkü sıhhati çok düzgün olan bir insan değildi, bu kadar fazla uykusuzluk ve düzensiz yaşama, herhalde daha çabuk bir son getirdi.

İşte bu içinde bulunduğu zamandan çok memnun ve mutlu olup bu zamanı uzatma ertesi günkü programı çok fazla düşünmeme, zamanı yaşama belki de o, taksiminde de görünüyordu. Taksimleri uzun olurdu dolayısıyla. Mesela bir radyoda programında şu kadar saniyelik bir taksim olacak gibi bir şeyden bahsetmiyorum tabii ki, toplantılarda yaptığı taksimleri çok fazla uzardı. Böyle olması yanlış mıydı, hayır yanlış değildi. Dinlerdiniz ve sıkılmazdınız, sıkımayan şekilde yeni fikirler getirirdi.

Şöyle bir örnek veriyim. Cemil beyin taksimleri, bir hayatın kendisinin aksetmesi gibi gelir bana, Mesut Cemil'in taksimleri ise bir felsefe gibi gelir. Mesut beyin yaptığı gibi sanki daha bir fikir var gibi gelir bana. Yani Cemil beyi daha folklorik alabilirsiniz. Ama Mesut beyde daha entelektüel bir hava vardı. Mesela belli bir fikrin tekrarı gündeme gelmesi belli motiflerin tekrarlanması, bir fikrin geliştirilmesi gibi şeylerin Mesut beyde daha çok görürsünüz. Cemil Bey'deki ise daha çok gelenekte olan düzenin aksetmesidir. Şimdi buradan şuna varabiliriz, Mesela Cemil Bey'in bir plağını dinlediğiniz zaman bestenigâr taksim, neva taksim, nihavent taksim ne olursa, o makamın tam bir seyrini görürsünüz orda. Cemil Bey'inki o makamın seyrini yapmak içindir, çok güzel yapar. Bu gün bile herkes ona hayran, ona ulaşmaya çalışıyor. Mesut Bey'de amaç orda o makamı yapmaktan ziyade sanki orada müzik yapmaktır. Cinuçen'de zaman zaman ben bunu hissediyorum, yani bir makamın tarifini yapmak başka bir iştir, o makamın özelliklerini kullanıp, o makamın özelliklerinden elde ettiği müzikleri ortaya koymak daha başka bir şeydir. Bu mühim bir nokta Cinuçen'in taksimlerinde. Tabii ki buna ben şunu da ekleyebilirim. Mimar oluşunun getirdiği genel yapıyı düşünme, yani

taksimnin tümünün yapısını kurma, eğer baştan planladıysa elbette. Hayır, içine dalmış gitmişse onu yaşıyor böyle devam ediyorsa o devam eden bir ufkun arkasından başka bir ufuk çıkıyorsa o zaman birbirine eklenecek uzun bölümler olacak ama genel bir plan yapabilme kabiliyetinin olması gerektiğini düşünüyorum, vardı da zaten. O planın içinde daha detaya indiğiniz zaman paragrafları, periyotları bulabilirsiniz, onun daha küçüğü cümleleri bulabilirsiniz. Cümle parçaları falan. Onların düzenlenmesinde de Cinuçen'de küçük motiflerin birbirini tekrarı gibi, cümlelerin birbirine cevap olması gibi şeyleri bulmak daha mümkün, diğer geleneksel icracılara nazaran. Bir tarafı bu. Zannediyorum Cinuçen'in karakteri ile ilgili olarak müziğine akseden özellikleri şu anda bu kadar geldi aklıma.

Pek çoğumuzun beraber hayran olduğu müzisyenler var. Türk müziği çevresinden bahsediyorum. Bunların en başında Tanburi Cemil Bey geliyor. Ud çalan kişi olarak da Yorgo Bacanos hepimizin, pek çoğumuzun bir numarasıdır. Tabii ki Şerif Muhittin'in başka bir yeri var benim için, Cinuçen için çok fazla değildir onu biliyorum. Nevres Bey'in de başka bir yeri var ama onun konuşmalarından da biliyorum ki ona tesir eden iki kişi varsa, birisi Cemil Bey'dir, diğeri de Yorgo Bacanos.

Ama bu udda nasıl netice verecek diye baktığımız zaman tabii ki Tanburi Cemil'in müzikalitesinin çok büyük olması, Yorgo Bacanos belki de daha çok tekniği ve atraksiyonlarıyla öne çıkmış, ritmik eşlikleriyle öne çıkmış bir enstrümantist. Cemil bey müziğin her yönüyle çok fazla önde olan bir kişi. Belki Cemil beyin tesiri ile belki de kendi içinden gelen duyguyla belki de aklıyla, bir telin üstünde melodiyi çalmanın daha verimli olacağını düşünen bir icracı olarak bir tel üzerinde melodi çalmayı çok severdi. Tabii ki mutlaka onun tekniklerini çalıştı ve o tanburdaki ve bağlamadaki süslemelerle beraber o pozisyon değişimlerini mutlaka çalıştı ve bunu biliyorum ki bunu yapmaya gayret ediyordu. Bunu için de zaten daha ince tel kullanıyordu. Almanya'daki lavta imalatçılarının tellerini uda hediye eden tabii ki Cinuçen'di. O gidip araştıran bir insandı. O tellerin 1008 numarası, şimdi kullanılan 1008 numaradır genellikle, o 1006'yı kullanırdı, 2 derece ince olanı kullanıyordu ve telleri birbirine yakındı udunun. Sabri Göktepe vardır usta, onunla çalışmalarını biliyorum. Ona çok ud tarif etmişti. Bir de hem teller ince ve birbirine yakın, hem de teller standart bir uda nazaran sapa daha yakındı. Bu özelliklerde bir udda kuvvetli vurduğunuz zaman cızırtı çıkartır, açık tellerden çok çok iyi netice alamazsınız ama bastığınız zaman uzayan tınıyı çok rahat elde edersiniz.

Ayrıca bir şey daha var. Yumuşak bir şekilde bastığınız zaman düzgün bir ses elde edebilirsiniz. Teller sertleştikçe daha kuvvetli basmak lazım, ama tahmin ediyorum ki Cinuçen'in bu şekildeki tercihe yönelten sebep sesin uzamasıydı. O sesin uzamasını çok istiyordu. Öyle bir konuşmamız olduğu için söylemiyorum. Çaldıklarından dinlediğime göre sesin uzamasını istiyordu. Burada bir başka avantajı var, onun radyoda Türk müziği şubesi müdürü olduğu sırada herhalde stüdyoya girip birtakım efektlerin yardımıyla ve kayıt teknikleri ile o sesi mümkün olduğu kadar uzatacak şekilde kullanmayı sağlamaya çalışmıştır. O bir avantajdır. Eski kayıt teknikleri ile ud nasıl kayıt edildi onu bilmiyorum ama biliyoruz ki Yorgo'nun telleri daha sert, daha gergin. Çıkan sestten belli oluyor zaten.

Bütün bunlardan sonra taksimlerinde nasıl diye düşünersek, önce form açısından düşünmeye çalışayım. Taksimlerinde demin söylemiş olduğum gibi, belli bir yerde taksim yapılıyorsa zaten o taksim süresine uymak gerekir, o geçiş taksimi ise o geçişin çıkılan makamla gidilen makamların ilgili kısımlarını nispetlemek lazım. Doğrusu ben öyle bir şeyi ölçecek durumda değilim, Cinuçen nasıl yapıyordu? çünkü bazısı çıkılan makamı uzun tutar da girilen makamı kısa tutar. Çünkü o hemen yeni konuşulmuş bir eser gibidir. Bazısı başka türlü davranabilir veya başta yapılan bir taksimin nasıl olması gerekir? Onun galiba Ferudun Darbaz'ın yönettiği bir konserde bir bayati araban faslını en başında taksim yaptığını hatırlıyorum. Sadullah Aga'lardan önce geniş bir şekilde nevadaki hicazı çok rahat belli ettiğini biliyorum. Sonrasında çok fazla hatırlamıyorum ama öyle bir taksimini biliyorum. Bu başka bir şeyi gösteriyor, eğer bir konserin girişinde besteden önce taksim yapıyorsanız onun ağırbaşlılığını ortaya koymanız lazım, yapıyordu. Taksimlerinden bazılarını coşkun bazılarının ağırlaştığı oluyordu, zaten dinlediğiniz zaman ortaya çıkar. Bu hem sanatçının o anki ruh hali ile ilgilidir, hem de programın içinde geldiği yerle ilgilidir. Yani o programda öyle bir form vardır ki orada ağırbaşlı bir taksimin düşmesi lazımdır üslup olarak. Buna karşılık bir köçekçeden ya da oyun havasından önce yapıyorsunuzdur; neşeli bir şarkıdan önce hatta içinde yapıyorsanız o daha başkadır.

Doğrusu çok beraber olduğumuz ve onun çok çaldığı zamanlar oldu ama tabii bu taksimler Cemil Bey'den Tahir Buselik Taksim dinliyorsunuz, onun bütün özelliklerini gösteren bir taksim anlamında bir şey olmazdı, çünkü toplantılar ders verme yeri değildi. Bu kadar saatle de sınırlı değildi insanlar, söylediğim gibi form olarak uzayan taksimlerdi. Dolayısıyla belli bir yapı başlar o gider, ondan sonra bir geçki yapılır, belki oradan başka yere belki başka yere sonra ana makama dönülür,

yani böyle birbiri ardından eklenen bölmeler halinde devam eden forma daha çok rastlamışımıdır Cinuçen'in taksimlerinde. Zaten o ortam da onu gerektiriyordu ama bir başkası yapsaydı böyle yapmaz, belki A-B-C gibi bir bölümle bitirirdi. Giriş gelişme sonuç meyan diye bitirirdi. O tekrar tekrar meyanlar açan bir yapıya sahipti.

Demin söylediğim gibi mimarlığından da doğan bir şey, genel olarak bu yapıyı dışında daha küçük yapıda, cümlelerin birbirini takip etmesi açısından da kanaatimce tutarlı ve düzenli bir şekilde yapıyordu. Küçük motiflerin birbirini takip etmesi konusunda da taksimlerinde böyle şeylere rastlanıyordu.

Makam olarak söylersek, Cinuçen benim bulunduğum noktadan baktığıma göre eskiye daha fazla bağlı bir insandı, başlangıçta çok öyle değildi. Çok sesli eserler falan yapıyordu. Şehnaz saz semaisini biliyorum beraber çaldığımız. 4 sesli yapmıştı. Bağdat'ta bazı çok sesli şeyler yaptı ama daha sonra belki de dönemin orası onun Beyatıraban Ayini Şerif'inin birinci olup ondan sonra dışarıda da icrası ile ilgilidir, belki başka bir şeydir onu bilmiyorum ama hayatını sonuna doğru giderek daha fazla dini musiki veya ayinler ile uğraştı, klasik formlara daha fazla rağbet etti.

Bir de yeni makam tertibini seviyordu. Dolayısı ile yeni makam arayışı yapan bir insan, yeni makam terkibi arayan bir insan geçkileri çok iyi takip eder, yani hoş geçkileri kafasında düşünür ve onları bulur. Cinuçen'de tabii ki bunlar vardı. Şed, şed dediğim şu; transpoze beklemediğiniz bir yerde transpoze yapabilir, mesela eviç veya evcara yaptınız, ondan sonra re diyez üstünde segâh açabilirdi, re diyez üzerinde segâh kimse yapmamış şimdiye kadar. Dolayısı ile beklenmedik yerlerde beklenmedik çeşnilere geçebilirdi taksimlerinde. Akordunuda, belli bir zamandan sonra 6 telini hep kaba aşiran çekti. Bu 4 sestem çalışta düğâh kararlı eserler için çok uygundu. Ama rast kararlılar ne olacak dediğiniz zaman rast kararlılarda ondan bir ses aşağı düşmesi lazım, ama öyle çalmıyordu rastları da gene aşiran üstünden çalıyordu, dolayısıyla rastı mesela nişaburek çalınan yerden çalıyordu. Dolayısıyla bu müstahzen akorda tekabül ediyordu. Müstahzen akort da uda çok iyi gelen bir akorttur. Bunu ilk kullanan O mudur değil midir bilmiyorum ama en yaygın olarak kullanan O'dur. Dolayısı ile taksimlerinde de bir toplantıda yapıyorsanız veya eserle söyleyecekse, sesine de uygundu müstahsenden girer, hem oradan taksim eder oradan da söylerdi. Bu çok mühim bir şey, rast çalılıyorsanız mesela "mi" de çalmak ya da "sol" de çalmak. "Sol" üstünde rast yaparsanız 6. telinizde kaba aşiran ise başka bir şey, eğer aşiran telinde çalılıyorsanız 5. teliniz si ise 6. teliniz de mi ise o zaman demek ki zaten 4. teliniz karar, 5. tel güclünün bir oktav kalını, 6. teliniz

kararın 1 oktav kalını, dolayısıyla bu son derece de uygun gidiyordu, tınlama çok iyi oluyordu. İşte o uzun ses dediğim özelliğinin içine bam telinden, si telinde kalın tellerden gelen bu tınıya iştirak, armoniklerin katılmasıyla o sesler daha da uzun oluyor, uzun gibi geliyordu. Diyelim ki yukarıda tiz buselik bastınız, tiz buselik sesinin uzaması çok çabuk olmadı, ama kalın tellerin rezonansı ile ve o armonik seslerin katılmasıyla o ses çok uzun sürer. Ayrı bir sihirdir. Si bastınız sonrada do diyez bastınız, ötekilerin rezonansı onlarla bir armoni oluşturur, bir tansiyon yapar. Bu aşında hoş bir şey. Cinuçen bunu kullanıyordu, o akordun getirdiği bir verim idi o da.

Cinuçen'in bir tarafı da hocalığı idi. Onun da tabii ki müziğine aksetmesi normaldir. Hoca olduğunuz zaman anlatırsınız, bu makam böyledir şöyledir diye, o zaman taksiminzde makam tarifine benzer yerlerin de olması lazım demin söylediğimin tersine. Yani bir yandan hoca olduğu için veya mükemmelci olduğu için, bir makam yapıyorsa o makamın tarifine uygun ve gelenekçi olduğu için onu yapma tarafı, bir yandan da batıya da açık, yenilikleri gören bir insan olarak o makamı müzik hizmetinde kullanmak.

Udun bütün seslerini kullanırdı, bütün seslerini demekle şunu söylemek istiyorum, klavyenin çok ilerisini, göğsün üstündeki sesleri demek istemiyorum, oradakileri Şerif Muhittin'ini çok fazla kullandığı, bu gün Arap udilerin falan çok kullandığı onları kullanmazdı, sağlam ses olan yerleri hep kullanırdı. Tizleri de pesleri de kullanırdı. Tizde bir melodi yapıp peste de ona cevap verirdi veyahut da o melodinin gelişmişini cevap olarak kullanırdı.

Bir şey daha hissetmişimdir onu çalışında, başkalarında da var tabii de, bir inici makam yapıyorsanız o inici makamı hemen bitirivermek değil, o makamın tiz taraflarını kullanırsınız, ondan sonra dolasa dolaşa yavaş yavaş orta bölgelere, orta bölgelerin yavaş yavaş inersiniz. Oradan hemen inivermek şeklinde değil. Bunu yapardı. Zaten konuşmasında da böyle idi. Bir şey anlattığı zaman onu yan taraflarıyla detaylarıyla anlatmayı çok severdi. Detaycı olduğunu çok söylerdi zaten. Dolayısı ile melodi gidişlerinde de bütün o merdivenleri ve inişleri hissedersiniz. Aceleci ve çabuk bir bitiverme değil, rahatça bitişi hissedersiniz.

Ritim olarak bir mızraplı saz çalan zaten her vuruşuyla bir ritmi ortaya koyuyor demektir. Türk Müziği'nde mızraplı saz çalanların mızrap sesini duyurmama istekleri vardır. Onun için Nevres Bey yumuşak mızrapla çalar ve sık aralıklarla teller vurur Cinuçen'de o yoktu, tremolo yapardı ama tremoloda işaret

parmağını kullanırdı. Flâmenkokuların 3 veya 4 parmakları ile yaptığı değil, işaret parmağının tırnağını pena gibi kullanarak yapıyordu. Hem bir telde, hem birkaç telde bunu yapabiliirdi. Konuştuğu zaman çok seslilik Türk Müziği'nde olmaz derdi ama çalarken bu şekilde tremolo yapardı. Ayrıca hem taksimlerinde hem eserlerinde birçok arpej kullanırdı, çok seslilik olmaz demesine rağmen, artık herkes biliyor ki arpej demek akor demektir, bu şunu düşündürüyor bana, çevre ve sebepler dolayısı ile muhafazakâr bir yerdeydi Cinuçen, ama yenilikleri de yapan ve onu da arayan bir insandı. Başka bir çevrede olsaydı belki başka bir yöne giderdi. Onu yaşadığı hayat içinde zaten belki de Türk müziğine gelenekten gelen yönünün kuvvetli olmasıyla gelenek çerçevesi içinde yaşadı. Ama buna rağmen bütün bu gelenek çerçevesi içinde bazen birkaç tele birden de vuruyordu ve arpejde yapıyordu. Taksimlerinde de bunlar görünür.

Tabii ki taksim bir ölçüye tabi değildir, usule tabi değildir ama her taksimin içinde küçük küçük bölümleri alırsanız nim sofyan gibi, curcunanın bir kısmı gibi böyle şeyler hissedebilirsiniz. Böyle şeyleri de kullanıyordu. Yavaş yavaş mızrap sayısında hızlanmaları da vardı. Bir ses üzerinde mızrapla uzun süre çalmalardan kaçan birisi de değildi. Ama ifade olarak bir nota varsa o notayı çok fazla mızrapla dolduran bir udi değildi. Daha çok bir ses vurup o sesin uzaması, onun vibrato ile uzaması ve özellikle glissando ile bağlanması ve uzaması gibi şeyleri çok sever ve kullanırdı.

Süslemeleri çok kullanıyordu. Zaten müziğimizin üslubunda da var. Değişik süslemeleri kullanıyordu. Sadece çarpma değil, lavta mızrabını araştırmıştı, biliyordu bunların hepsini, bunları da kullanıyordu. Hem eşlik sırasında da kullandığını biliyorum, hem de taksim sırasında elindeki bütün imkânları kullanan birisi idi.

Ek.9**Erol Deran (11-06-2008)**

Cinuçen Tanrıkorur benim akademiden arkadaşımды. Dertlerini benimle çok paylaşırdı. Müzikte kişiliği kadar titizdi, ısrarcıydı. Örneğin; bir makamın kritik bir notası misal Şevkefza makamının la bemol arızalı notasını ısrarla vurgular ve onun etrafında dolaşırdı. Buradan çıkan şöyle bir netice var; bunu belki bir başkası yapsa yakıştırmayabilir çünkü bu riskli bir durumdur ama Cinuçen o la bemolü öyle bir harmanlıyordu ki, artık la bemol taksimın güzel simgesi haline gelebiliyordu. Dikkatlidir. Yalnız müzik üzerine değil mevzu üzerine de giderdi. Genel üstün bir kabiliyeti vardı. Çok fazla bilgi sahibi olmadığı bir mevzuyu eline aldığı zaman şaşırtıcı bir şekilde onun hakkında 2 saat konferans verebilirdi. Teksif (konsantre) hali vardı. Bir şeye teksif olduğu zaman kendi dışındaki bir konu olsa da o konuyla ilgilenenler kadar bilgi verebilirdi. Israrlı oluşunu burada da gösterir azimle neticeye mutlaka varırdı. Çok yaratıcıydı. Kimsenin aklına gelmeyen şeyler yapardı. Mesela herhangi bir mevzuda herhangi bir çözüme ulaşabilmek için herkesin aklına gelmeyen yöntemler uygulardı. Ud onun adeta bir organıydı nasıl bir organınız olmazsa sakatsınızdır, Cinuçen için çok doğru bir tabir olsa gerek... En zor hastalığa rağmen onu yaşatan ve herkesin sabır gösteremeyeceği ve mağlup olacağı hastalıktan muzdarip olduğu zamanlarda dahi aşkı olan uda, müziğe sarılmış, neredeyse hastalığını unutmuştur. Sonuç olarak müziğe olan ilgisi, aşkı onu Allah'a yaklaştıran bir ibadet şekliydi.

Ek.10**Reha Sağbaş (13–11–2007) (Kanunî)**

Buraya geliş sebebiniz merhum üstadımız Cinučen Tanrıkorur hakkında ve sanatı hakkında görüşlerimi alma lütfunda bulundunuz. Cinučen Tanrıkorur, adı gibi ilginç yekta önemli bir şahsiyet Türk musikisi için. Cinučen Tanrıkorur 1972–1973 yıllarında tanıdığım hemen o yıllarda geniş müsamaha ve teşvikini gördüğüm abim, babam mesamesinde abim, kendisi hiç bir zaman hocam olmadığı halde hocam dedim ona. Çünkü gerçek müziği, ciddi müziğin ne olduğunu ondan öğrendim. Radyoya girmiş bir sanatkâr olarak radyoya girdikten sonra öğrendim müziğin biraz daha ciddi bir şey olduğunu. Bizim şube müdürümüzdü Cinučen Tanrıkorur. Bir sanatkârın o gününü halini anlamak için pek tabi mazisisini iyi incelemek lazım. Nerede doğup nerede büyüdüğü, annesinin babasının kimler olduğu, mesleklerinin neler olduğu pek önemli. Yetiştigi topraklar önemli, pek tabi tahsili önemli, ilgi alanları çok önemli. Dolayısıyla müzikteki zevkinin ne tarafa gitmiş olacağı, ne tarafa gittiği bizi çok ilgilendiriyor. Sanatkârın o gününü ve gelecekteki halini anlamak için bütün bunlar gerekli. Hatta dindar ya da dindar olmayışı sanata doğrudan tesir eden şeyler olsa gerek. Sosyal hayattaki yeri, konumu, sevilen sempatik birisi olup olmadığı, yoksa daha ciddi, sert namızaç olup olmadığı; bir sanatkârı anlamak için önemlidir. CinučenTanrıkorur önce udi olarak tanındı Türkiye’de.

Cinučen Tanrıkorur 20.y.y sanatkârı. Plak kayıtlarının ve radyo döneminin olduğu bir ortamda yetişti. Her ne kadar müziği ud çalmadan başlamış olsa da annesinden aldığı bu ud zevkini daha sonra amatörce de olsa geliştirmeye, çalmaya başladı. Tabi udu çalmak pek kolay bir şey hemen üç ayda udla nağmeler çıkarılıp saz eserleri çalmak mümkündür. Muhtemelen böyle olmuştur. Üç beş ayda bir şeyler çalmıştır. Fakat Yorgo Bacanos’un ulaşılmaz sonoretisi ve baskıları Şerif Muhittin Targan’ın sihir, mühür mahiyetindeki sihirbazlık ve cambazlık gibi olağan üstü icrası ve Udi Nevres’in Cemil Bey’e yaklaşan muhteşem icrası mutlaka Cinučen Tanrıkorur’uda etkiledi. Çalabildięi çalgı ud olunca bunlar üzerinde çok çalıştı. “Onlar nasıl çalıyorlar” mutlaka merak etti. Bunları kendinden duymuş değilim. Ama onun gibi düşünmeye çalışıyorum. Muhtemelen 8–9 yaşlarında irsi olarak babadan atadan gelen tevarüsle ud çalmış olan Yorgo Bacanos’un çıkardığı seslere ulaşamayacağımı fark ettiği için, muhtemelen Nevres Bey ile aynı dönemde

yaşamadığı için, müzik zevkinin o kadar ilerleyemeyeceği, dönem itibariyle geride kalmış olduğu için hepsini tartmış ki bu arada Şerif Muhittin Targan ile tanıştığını ve görüştüğünü biliyoruz. Şerif Muhittin Targan sadece kuru laf ile teşvikte bulunmaktan öte Cinuçen Tanrıkorur'a yardım etmemiştir. Hatta yol da göstermemiştir.

Hal böyle olunca Cinuçen Tanrıkorur'a yapacak bir şey kalmıştır. Hem üniversite hayatında ud çalmaya devam ederken musikişinas arkadaşlarıyla bir taraftan da 3–5 kuruş para kazanabilmek için ud dersleri almak isteyenler olmuştur. Hatta birkaç tanesine ud dersleri vermeye başlamıştır. Kendisi pek az çalarken. Bir başka mimar arkadaşının söylediğine göre metot ararken bir başka mimar arkadaşı adı Tan Oral'ın "Cinuçen niye metot arıyorsun otur kendin yaz" demesi üzerine ufak etütlerle hem kendisi öğrenmesi için hem de öğrencisine onlara ve eline not olarak verebilmek için küçük pasajları ilk andan itibaren yazmaya başlamış yani çalamazken ud metodu yazmaya başlamış. Bir sanatkâr olması bakımından da tekdir. O hayatında bu metodu basmadı. Hatta çok ünlenen efsane haline gelmiş bir büyük jüri önünde birincilik ödülü almış bu ud metodu hala basılamadı. Bunun da sebebi hayatta en çok değer verdiği en büyük eserim dediği öğrencilerine her defasında bunu çalarken öğrenciler üzerinde deneme yapmış, o etüt parçalarının onların üzerindeki olumlu ya da olumsuz tesirlerini görerek daha mükemmel daha iyi hale getirebilmek için her defasında bu etütleri değiştirmiş olmasından dolayı vefatına kadar bitmiş sayılmadığı için basma kısmet olmadı. Ama artık o göçtükten sonra onu artık saklamanın, oldukça iyi hale gelmiş bu ud metodunun basmamanın bir manası yoktur. Zira ondan sonra ud metodunun çeşitli şekillerde görüp ondan istifade edip de arkadaşları ya da öğrencileri tarafından 3–4 tane ud metodu yazılmıştır ve basılmıştır. Yani Cinuçen Tanrıkorur'un ud metodu bölük pörçük yalan yanlış bir şekilde 3–4 tane ud metodunda gizli gizli yaşamaktadır ama orijinalini görünce musikişinaslar ve ud çalanlar hayran olacaklar. Çünkü üzerinde bir laboratuvar gibi deneyerek çok çalışılmış ve hakikaten şimdiki haliyle en azından birinci bölümü çok güzel bir hale gelmiştir.

Dolayısıyla önce Cinuçen Tanrıkorur'un udda buldukları keşfettiklerinden bahsedelim. Bir defa denge unsurunun temelini teşkil ettiği mimarlık tahsilinden olsa gerek udda sapın ucundan teknenin sırtına kadar her tarafında mükemmel bir estetik ve denge olması için uğraştı. Hâlbuki o zamana kadar yüzlerce binlerce udi gelmişti herkes elinde konuşur gibi çalınıp söyleniyordu ama Cinuçen Tanrıkorur eline alınca

o udlarda bir falso olduğunu gördü onlara bir alet edevat gibi kullanıldığını gördü. Hâlbuki gelişmiş müziklerin çalgılarında bizim organoloji dediğimiz çalgı biliminde çalgıların olmazsa olmazları var. Göğüs ağacının kalitesinden, göğse açılan kafeslerden, bütün çalgılar için geçerli bir çalgıda olması gereken ağaçlar olması gereken o ağaçların evsafı varsa tuşun olmazsa olmazları varsa burguluğun olmazsa olmazları ki bunlar kanun için de, keman için de, ud için de, tanbur için de geçerli. Çok sağlıklı bir burgunuz yoksa sizi yarı yolda bırakabilir, udunuz var sayılmaz tanburunuz var sayılmaz o zaman. Bunları çok genç yaşta görmüş olması çok ilginç. Önemli lütüyeler yetiştirmiş oldu. Cinuçen Tanrıkorur'un yardım ederek üne kavuşturduğu çok kaliteli udlar yaptırdığı başta Sabri Göktepe vardır, Sami Gül vardır şimdilerde İstanbul'da Faruk Türünz vardır. Bu lütüyelere ciddi derecede tesir etmiş onların saz yapımlarının şekillerini tamamen değiştirmiş ve onlar da hem sazların güzelliğiyle hem de şöhrete ulaşarak iyi lutiye konumlarına gelmişlerdir. Udda zırlı çıkarmayacak milimetreden daha küçük hassasiyetle baştan sona kadar tuşları çok rahat bir şekilde çalınacak şekilde 1,2,3,4,5,6,7 pozisyonlarına gittiğiniz zaman bile Cinuçen Tanrıkorur'un udlarını çok kolay çalabilirsiniz. Batı standartlarında bir saz haline getirmiştir. Tuş göğse kadar uzamıştır Cinuçen Bey'in udlarında. Artık Türkiye'de bütün sazlar böyle yapılı hale gelmiştir. Nadiren diğer hali bulunur. Sazendeler mutlaka tuşu göğse kadar isterler. O abanoz parçası sonuna kadar uzar. Cinuçen Bey dört parmağı kullanmanın olağan üstü kolaylığını çok iyi bildiği için aynen gitar gibi her pozisyonda her yerden çalabilme büyük bir imkândır.

Bunun dışında ud sadece 2. pozisyonda çalımla oldukça kısır bir çalgıdır. Hiçbir şey yapamazsınız. Sadece bir şarkıya eşlik edebilirsiniz ve zaten eşlik sazi olmaktan ileri gitmemiştir. Şerif Muhittin Targan'ın haricinde hiç kimse bir konser sazi olarak kullanmamıştır. Bir konser solisti olarak udi olması bakımından da yine ilklerden olduğunu söyleyebiliriz Şerif Muhittin'den sonra. Önemli bir hassasiyet daha, tellerin incelik ve kalınlıklarının nasıl olacağı. Bunu da Cinuçen Tanrıkorur bu hassasiyeti bu anlayışı sokmuştur udilerin beynine. Gerdaniye telini oldukça ince neva telini herkesin kullandığından biraz daha ince, düğâhla en uyumlu hale getirene kadar. Önceleri piyasada malum bir marka tel varken ona göre teller ararken galiba ilk defa olarak bir Fransız marka piramit (pyramide) tellerinin lavta için olan telleri getirip ud üzerinde deneyip makul ve güzel bulduktan sonra bu marka tellerin her incelikte ve kalınlıkta teller olduğu için araya araya şimdi benim ezberden söyleyemeyeceğim gerdaniye, neva, düğâh, aşiran, kaba buselik ve geveşt perdelerini

kalınlıklarını bulup en iyilerini bulup bunu öğrencilerine vaz etti. Bu sazın sonoritesi bakımından oldukça ileri bir düşünceydi. Bir keşif değil ama hassasiyetli bunu araya araya bulmuş olması sebebiyle keşif diyorum ben. Bu da Türk müziğinde bir ilktir. Ud icrasında bir ilktir.

Cinuçen Tanrıkörür en üst teli bir tanini daha pes yaparak hüseyini aşırın perdesine akortladı. Bu da benim daha önce hiç duymadığım bir icra tarzıydı udu zaten artık göğse yakın tellerle çok hassas iyi tınlayan ince tellerle bir de hüseyini aşırana akortlanmış bir bam teliyle udun hacmini kubbesini yarattığı kubbeyi çok büyüttüğüne inanıyorum bu da bir ilktir. Yani uda hüseyini aşırın teline akortlamayı Cinuçen Tanrıkörür getirmiştir. Maalesef anlattığım her şey daha önce hiç denenmemiş şeylerdi. Eskilere kulak verip de Nevres'i Targan'ı ve Yorgo Baconos'un taksimlerini ufacık ufacık hatırlayacak olursak bunların münhasıran bir ud olduğu gelenekli, klasik bir tarz dediğimiz yani gelenekli şekilde ud bu şekilde çalınırken hatta o gelenek biraz daha deforme olup da Şerif İçli'ler ile güncel hale gelen ud rengini ve sesini hatırlarsak Cinuçen Tanrıkörür'un tuşesinde açıkta o ince tellerle elde ettiği tannanîyet ve uzayan sesler baskılarında da devam etmeye başladı. Yani neredeyse baskılarını açık tellerden ayırt etmek neredeyse zordur. İmkânsız demiyim ama hakikaten zordur. İkinci pozisyonda bastığı birinci parmak açık tel kadar temizdir ve tınlar ve inler ve hiç de sönmez açık tel kadar sönmez. Çok iyi tınladığından şimdi bahsedeceğimiz legato ve glissandolar en bariz şekilde Cinuçen Bey de görülür.

Türk Musikisi'nin olmazsa olmaz bir nüansı olan pesten tize süzme, tizden peste süzme Cinuçen Tanrıkörür ile Türk musikisine girmiştir. Cinuçen Tanrıkörür'un uduyla Türk musikine girmiştir. Bir başka ilki geliyor aklıma ud çalış tarzını lafla da olsa bu şekilde anlatabiliriz. Daha önce Nevres dahil Şerif Muhittin Targan dahil ve Yorgo Bacanos dahil eşliklerinde pek çoğu zamanda taksimlerinde ¼ lük olan adımı vahid-i kıyasi taksimlerinde hepsi 2'ye ya da 4'e bölerek çalma bir çeşit adetti. Hâlbuki Cinuçen Bey orda yazan tek notu hakkında hadis olmasa da solistin ya da bir yaylı sazın nasıl çalması gerekiyorsa insan sesine uyum bakımından birçok füzuli mızrap vurmanın gereksiz olduğuna kanaat getirip sadece gördüğü notanın aynısını çalmak gibi daha seçkin çalışı seçti. Bunun için de daha önce kazandığı edinimlerde ona kolaylık sağlıyordu vurduğu zaman çünkü istediği kadar bir vurup 3 bekleyebiliyordu. 3/4 lük uzatabilirsiniz. 3/4 lük bir bekleyiş daha önce

hiç yapılmamıştı. Eski udiler 8'liklere bölerek çalarlardı. Cinuçen Bey'in farkı buydu.

Cinuçen Bey'in sağ el tekniğinden biraz bahsetmemiz lazım. Kullandığı mızrabı her udi gibi çokça araştırdı. Gayet iyi biliyordu ki en eskiler her nedense kartal tüyü kullanırlardı. Daha sonrakilerin yumuşak plastik kullandığını biliyoruz. Cinuçen yine tel arayışı gibi mızrap da aramıştır. Son olarak yurt dışında bir plastik tarak bulmuş ama plastik sert ve lastik kırılmayan bir berber tarağı olduğunu hatırlıyorum. Ondan onlarca yirmilerce alıp gelip burada kendisi yapmış ya da yaptırmıştı. Bu mızrap hakikaten bükülebilen sonra bıraktığınızda eski haline gelebilen sert ve yumuşak yani dokusu yumuşak ama bütün olarak sertçe bir mızrap arayışı vardı. Keskin, tannan, tınlayan ve bastığı perdeyi iyi duyuran daha dişi bir ses kalın ve tok değil de daha tiz bir ses bulmak için böyle bir mızrap aradı ve hayatı boyunca bunlarla çaldı. Mızrap kadar önemli ve daha da önemlisi mızrap tutuş şekliydi malum şekilde iki parmak arasında avuçta sarktıktan başka bana göre herkesin tuttuğundan biraz daha uzun tutardı mızrabı. Dolayısıyla Cinuçen Bey'in çıkardığı ud sesinde bir miktar mızrap sesi de gelirdi.

Cinuçen Tanrıkorur udu bu kadar mükemmel bu kadar güzel hale getirip en azından düşüncesinde ve zihninde ve uygulamasında getirdiği halde bir konser solisti olarak udi sadece udi olarak ensturuman müziğine yönelmedi onun derdi Türk Musikisi idi işte bunun için eşine rastlanmayacak şekilde bunun bir kültür hazinesi ona bir emanet olduğunu bilip bunun taşınmasında araç olarak kullandı udu. Dolayısıyla Cinuçen Tanrıkorur'u udi viritiöz diye anlatmak birazcık oldukça sakat bir ifade olur. Cinuçen Tanrıkorur'un önce olağan üstü bir eşlikçi olduğunu söyleyebiliriz. Neden? Çünkü o çaldığı şarkının ses sanatkârı çaldığı şarkının içinde gezen sözlerin manasını düşünmeden konuşurken o bütün bütün manayı görmüş aruzunun ne kadar düzgün olduğunu ve bestecinin onu bestelerken ne kadar iyi prozodi uyguladığını ya da prozodisine dikkat edip etmediğini, bestenin prozodi ve periyot hatalarını ya da mükemmelliklerini görerek, bilerek, duyarak çalardı. İçindeki manayı da hissederek çalardı. Taksimlerini üç dönemde incelemekte büyük fayda var.

Udi olarak radyo sanatkârı Cinuçen Tanrıkorur'u ayrı düşünmek lazım geleneklere biraz daha bağlı diğer udilerin hemen inkâr edemeyecekleri bir şekilde bir ud çalış, yani genele uyum vardı ilk dönem taksimlerinde. Sonra T.R.T. den ayrılıp da üniversiteye gittiğinde burada beste yapmaya başladı. Bestelerinin

sayısının arttığı dönem diyelim o dönemde solo konserleri ud çalarak okuduğu konserlerinin sayısı burada artmaya başladı. Buradaki taksimleri farklı bir hal aldı artık burada konser solisti saz olarak da konser solisti olmanın ağırlığını hissetti. Buradaki taksimleri ciddi derecede farklı pek çoğu çok çarpıcı en karakteristik kendini daha iyi anlattığı taksimleri bu dönemde oldu. Eserlerinin bestelediği sayısı 300-400'ü bulduğu zamanlarda ise; artık sazı eskisi kadar çelakıyla eskisi kadar çalmadığı bir dönemdi ama bu dönemde yaptığı taksimlerde bugünün gençlerinin tabiriyle uçuk taksimler olmaya başladı. Yelpaze çok genişlemişti burada tabi çalacağı ya da çaldığı eserin bünyesine uygun olarak önce kendini yormadan ağırca o taksime girer, sonra kendi hissettiği halet-i ruhiye yi anlatacak geniş bir spektrum kullanır, sonra meyanlarda da hakikaten kimi zaman başaramadığı halde hiçbir zaman sazından korkmadan ‘ben bu iddialı yerleri yapamam’ demeden çoğu zaman falso bassa bile hissiyatından asla vazgeçmeden biraz maceralı taksimler yaptı. Bunlar uzun, geniş taksimlerdir. Ama bu dönemde artık eski diriliğinin sağlamlığının yavaş yavaş kaybolmaya başladığı, özellikle hastalık döneminde az etüt yaptığından bu dönemdeki ud taksimlerini ayrıca incelemekte fayda var.

Ben udiliğini 3 bölüme ayırıyorum. İlk gençlik dönemleri hariç o zaman nasıl ud çaldığını bilmiyoruz. Radyodaki ud çalışından ölmeden son 2-3 ay kadar öncesine kadar. Kabaca 3 farklı renge ayırabiliyorum. Birisinde daha genç ve usta, birisinde daha akil daha bilgili ve daha olgun üçüncüsünde ise makamlar amaç olmaktan çoktan çıkmış araç olmuş. Türk musikisinin ağırlığını hissetmiş Türk musikisinin sorumluluğunu sırtına almış bir büyük sanatkâr bana göre Hüseyin Saadettin Arel'den daha inanmış, çok daha büyük bir sanatkâr, çok daha büyük bir besteci zaten büyük bir icracı. Cinuçen Tanrıkoru' u tanımak ve çalışmak büyük bir şans. Udi olsun, besteci olsun, düşünce adamı olsun, müzik tarihi bakımından olsun, müzik felsefesi bakımından olsun Cinuçen Tanrıkorur bitirilmesi gereken tek okuldur.

Ek.11**Erol Sürmen (16-01-2008)(Udi - Tanburi)**

Tıpkı tanbur icrasındaki gibi, ud çalarken daha tane tane, yedire yedire bir üslubu vardı. Bende tanbur çalımındaki bu üslubu acaba uda nasıl nakledebilirim udda nasıl faydalanabilirim diye düşündüm ve bu sesleri aramaya basmaya, çalmaya başladım ve tanbur çalmaya da başladım 2 sene kadar da mızraplı tanbur çaldım ve bir defa da yaylı tambur çaldım. Bu neden ile tanbur seslerini udda yedire yedire tane tane arıyorum. Bu Cinuçen'in çok hoşuna gitmiş. Kendisine çok yardımcı oldum tabi. Cinuçen sonraki yıllarda fevkalade Allah vergisi bir kabiliyet ile çok üstün bir zekâ yaratıcılık ile çok çalışkan çok hevesli bir arkadaşı ve çok ilerledi. Şöyle söyleyelim Türkiye'yi solladı ve udda tabi ki uddan zaman zaman mübalağalı olarak uzaklaşıp tanbur seslerini uygulayabildi çünkü bu uzun sesler bunu çoğunlukla kapalı seslerde ve akorlu seslerle iki üç tele aynı anda basıp (tanburda öyledir çünkü) ve bunu fevkalade ilerletti.

Daha sonra saz eserleri besteledi, şarkılar besteledi bu bakımdan Cinuçen bir çığır açmıştır. Belki ben başlattım ama onun hiç önemi yok, bu esas üslubu yaratan odur ve fevkalade başarılı oldu. Sevmeyenler tenkit edenlerde vardır. “Böyle ud çalınır mı? ud dediğin şöyle çalınır”. Olabilir bu bir zevk meselesidir. Ama bildiğimiz gibi tam anlamıyla bir derya oldu.

Diğer taraftan parmakları kalındı sapa iyi basamıyordu, telleri sesleri iyi ayıramadığı için bana söylerdi “Erol acaba ben bu udun sapını genişletsem nasıl olur?”. O yıllarda 1960-1961 yılında bir ud satılıyordu, udu götürdü bana o udu ben aldım ve “o udu Onnik ustaya götür o sana yapabilir” dedim. Onnik ustaya gitti ve Onnik usta göğsü sapı attı ona harikulade bir ud yaptı. Elindeki ilk o meşhur ud o uddur. O udda sap biraz genişlemiştir, ayrıca sapın siyah abanoz tahtasını da kafese kadar uzattı. Şerif Muhittin Targan'dan gördüğü şekildir ve o şekilde udu kullanmaya başlamıştır. Bugünkü birçok udlar bu şekilde yapılıyor ve çok revaçtadır. Cinuçen udun formunu şeklini ondan esinlenmiştir. Ama bu şekilde udların yayılması Cinuçen ile yürümüştür.

Taksimlerde o tane tane yedire yedire üslubu benim vaktiyle önerdiğim şekilde gayet mükemmel bir şekilde geliştirdi “ne yapayım” dedi. Dedim ki “Tanburi

Cemili dinleyeceksin. Necdet yaşarı dinle”. O tarzı dinleye dinleye tanburdaki ağır başlı, derinliğine haşmetli, heybetli taksimleri uda nakletmiştir, udda uygulamıştır.

Ek.12

Başak İlhan (10–11–2007) (Öğrencisi)

Cinuçen Tanrıkorur’dan bahsettiğimizde, sadece udiliği konusunda, bestekârlığı konusunda değil, aynı zamanda öğreticiliği konusunda da bahsedilecek çok şey var. Çünkü istekli ve hevesli olan öğrencilere verebileceği çok fazla şey vardı ve ben bunlardan yararlanan bir öğrencisi olarak kendisine minnettarım bu hususta. Neler mesela bunlar, işte nota hattatlığı, nota yazımı aslında herkese çok basit gibi gelebilen bir husus olmasına rağmen, Cinuçen Bey’in elinde aynı zamanda estetik bir güzellik de kazandı. Hat dediğimiz zaman gerçekten geçmiş dönemdeki yazı konusundaki hattatlarımız gibi harflere belli bir güzellik kazandıran, notalara bir güzellik kazandıran, onları belli geometrik ölçülere bağlayan ve bu şekilde yazılmasını öğreten gerçekten güzel bir ders veriyordu nota hattatlığı diye, ben bu dersi hocadan almıştım, ayrıca musiki edebiyatı dersi aldık. Musiki edebiyatında da aruz veznini kendisinden öğrendim. Gerçekten öyle bir şekilde öğretiyordu ki, edebiyatçıların öğrettiği şekilde değil de müzik kulağı olan bir insana öğretilebilecek en güzel şekilde, aruz vezninin ritmik yapılarını, insanın kulağına nakş eden, artık duyduğunuz anda hangi vezne ait olduğunu anlayacak kadar sizi iyi bir seviyeye getirdi.

Ud dersleri kendisinden aldım, müzik terminolojisi dersi aldım. Kendisi İtalyan Lisesi mezunu olduğu için ve İtalyancısı çok iyi olduğu için, ayrıca müzik terimlerinin pek çoğunu İtalyanca olması sebebiyle, bunların İtalyanca okunuşlarına, telaffuzlarına varana kadar, doğru şekilde nasıl telaffuz edildiği, anlamları nelerdir buna kadar kendisi öğretti bize. Öğrencilerine gerçekten hevesli ve bu işi öğrenmek isteyen, Türk müziğini gerçekten seven öğrencilerine veremeyeceği yoktu diyebilirim. Yeter ki istekli olsun. Belli prensipleri vardı elbette.

Bizde prensip sahibi olan insanlara genellikle huysuz insanlar olarak bilinir ama bu prensip sahibi olmak, öğrenci kalitesini de arttıran bir şey, sahip olduğu prensipleri öğrencilerinde aşıl原因 bir insandı, yani Cinuçen beyin öğrencisi olan insanlara baktığımız zaman belli özelliklerden dolayı Cinuçen Bey’in öğrencisi olmuş birisi diyebilirsiniz.

Cinuçen Bey'in daha 6nceden gelen bir 6sluba bağlılığı yok, kendine 6zg6 bir 6slup geliştirmiş. Tanbura ve Tanburi Cemil Bey'e hayranlığından dolayı, ud alış 6slubunda bir tanbur 6slubu g6r6rs6n6z. Udun sapını uzunlamasına olarak çok kullandığını g6r6rs6n6z. Udlarında zaten 6ndeki kafese kadar uzanan bir klavyesi vardır. O klavyeyi sonuna kadar kullanır. Tıpkı tanburda olduğu gibi. Tanbur sazının diğer 6zelliklerini, çarpmalar, portamentolar, glissandolar tanburda yapılabile her Şeyi udda yapmayı başarmıştır. Kendisine de "udburi" diyordu zaten. Diğerlerinden 6zellik olarak bunu g6rebilirim.

Ayrıca udda getirdiği başka yenilikler de var. Mesela telleri bağlayış biçimi klasik bağlayış biçiminden farklıdır. Tellerin birbiri 6zerinden geçmesini engellemek ve tellerin aşınmaması için ve estetik olarak g6zel g6r6nmesi için farklı bir 6slup geliştirmiş.

M6stahzen akordunu tercih ettiğini g6r6rs6n6z, bu udda çok gerçekten iyi neticeler veren bir akort. Tımı açısından. S6ylerken de m6stahzeni tercih ederdi. Bayan ve erkek seslerini birlikte kullandığı zaman da, belli grupla çalıştırdığı zaman, genellikle bayan ve erkeklere de yatkın bir akort olduğu için, ikisinin aynı anda kullanabildiği akort olduğu için m6stahzeni tercih etmiştir.

Ozan geleneğini devam ettiren bir kişi olarak g6rebiliriz Cinuçen Bey'i. Hem çalan, hem s6yleyen, hem besteleyen, kendin pişir kendin ye 6sul6 bir sanatçıydı. Kendi yaptığı besteleri kendi sazı ile kendi sesi ile icra ediyordu. Belki de bestelerinin bu kadar yayılmasında ve sevilmesinde bunu etkisi vardır 6nk6 bir besteyi en iyi kendi bestecisi icra eder ve yorumlar diye d6ř6n6yorum. İnşallah besteleri sonraki d6nemlerde yayınlandığı zaman belki de dejenere olmadan aslına uygun biçimde inşallah yayınlanabilirse bunun sebebi Cinuçen Bey'in bunları daha 6nce icra etmiş, kendi sesinden sazından icra etmiş olması, olacak.

Gerek eserlerini incelediğimiz zaman, gerek bestelerini incelediğimiz zaman klasik 6slubun izlerini elbette g6r6yorsunuz. Sadece klasik 6slupta besteler yapmamış, k6r da yapmış, k6r-ı n6tik da yapmış, beste de yapmış, klasik formların hepsinde eserleri var. Fakat bu klasik formdaki eserlerin içinde bile kendine 6zg6 getirdiği yenilikler var. Makamı kullanım açısından tamamiyle klasik makam anlayışını kullanmış fakat taksimlerinde 6zellikle dikkat çeken 6zellikleri var. Belli perde aralıklarını çok kullanır ve bu perde aralıkları çok kullanılmayan aralıklardır, bu atlamalar çok kullanılmayan atlamalardır, hatta ilk dinlediğinizde Şaşırtıcı bile

gelebilir. Yani daha önce duymadığımız aralıklardır. Fakat kullandığı bu üslup kendine özgü bir üslup doğmasını sağladı.

Genellikle konulu olarak bestelediği eserlerinde, özellikle o konuya uygun o konuyu tasvir edecek bir anlayış olduğunu görürsünüz. Kullandığı sözü tasvir eden bir müzikal anlayış görürsünüz. Ya da saz eseri yaptıysa, hangi başlığı koyduysa mesela “Köyde Sabah” diye bir eseri var bilmiyorum dinlemişsinizdir belki. Köyde Sabah’da köy hayatını, bağlama sesini, o folklorik unsurları çok güzel kullanmıştır. Tasviri eserlerinde de koyduğu başlığa ve konuya uygun gerçekten tasviri eserler besteleme konusunda başarılı çalışmaları var. Taksimlerinde de bir şeyi tasvir ettiğini görürsünüz. Belli bir konu etrafında yapar taksimini. Belli bir giriş gelişme sonuç bölümlerini ifadelerini çok güzel belirtir. Udun imkânlarını çok iyi kullanır. Udun neresinden, hangi pozisyondan nasıl bir ses çıkacağını ve bu sesi kendi ifadesinde nasıl kullanacağını gerçekten çok iyi bilir ve bunu ustaca kullanır. Sazını imkânlarını sonuna kadar zorlar. Hatta beste yaparken sazını hiç kullanmadığını söylerdi. Eski sanatkârlarımıza bakacak olursak hepsinin musikinin yanında farklı sanat dallarıyla da uğraşmış olduğunu görüyoruz. Mesela Kazasker Mustafa İzzet Efendi, aynı zamanda Ayasofya Müzesi’ndeki koskocaman levhalar vardır, onların hattatıdır. Çok iyi bir hattatdır. Dede efendinin şiir yazdığını görürsünüz. İtri aynı şekilde şiir yazdığını görürsünüz. Yani bir sanatla uğrasan diğer bir sanatla uğraşmıştır. Cinuçen Bey’de öğrencilerini buna teşvik eden bir hocaydı. Ben kendimden örnek veriyim, kendisiyle musiki çalıştım bunu yanında kendisi beni tezhip çalışmam için teşvik etti. Buna zorla yolladı benim yapamam dememe rağmen. Sonradan gerçekten çok zevk alarak yaptım. Hatla uğraşmam konusunda yönlendirmeleri oldu. Şunu gördüm ki yaptığınız sanata musikiye, diğer yaptığınız sanatların hattın tezhibin ya da edebiyatın estetik açıdan kazandırdığı faydalar var. Çok destekleyici oluyor yaptığınız musikiye. Estetik görüşünüz değişiyor, bakışınız değişiyor. O kültüre artık ait oluyorsunuz o sanatları yaptıktan sonra. O kültürün havasını iyice solumuş oluyorsunuz ve yaptığınız işe de bu kesinlikle yansıyor. İcranıza yansıyor o işe bakışınıza yansıyor, o kültüre bakışınıza yansıyor. Bu sebeple musiki ile uğraşan kişilerin ikinci bir sanatla ya da 3. bir sanatla uğraşması gerektiğini düşünüyorum. Sanatlarını ilerletmek bakımından bakış açıları kazanmaları yönünden.

Cinuçen Bey musiki icracılığı ve bestekârlığı yanında akademik olarak da, her ne kadar kendisi bir üniversite mensubu, akademik bir titri olmamasına rağmen, sahip olduğu bilgi birikimini çeşitli dergilerde yazarak, makaleler yazarak, kitaplar

çıkarak aktarmaya çalıştığını görebiliriz. Bu yazdığı makalelerde de nevi şahsına münhasır birisiydi, doğru bildiği şeyleri açıklamaktan söylemekten kesinlikle çekinmeyen bir insandı. Bu yazdığı makalelerde bunları açıkça görebilirsiniz. Gerek musiki açısından gerek kültür hayatı açısından doğru bildiği ne varsa bunları delillerde ispatlayarak açıklamaktan söylemekten geri durmamıştır. Bu yönden de musikimize katkıları olduğunu söyleyebiliriz.

Cinuçen Bey bu kadar geniş musiki bilgisine sahip olmasına ve onu çok seven, onun takipçisi olmak isteyen birçok kişi olmasına rağmen çok fazla öğrencisi olmadığını görüyorsunuz. Ud metodunu bitirmiş ben de içinde olmak üzere 4 ya da 5 öğrencisi var. Gülçin Yahyaoğlu var, ben varım, Gül Göre vardır. Sayarsanız 2 elin parmaklarını geçmez öğrenci sayısını.

Öğrenci alma ve seçme konusunda dikkat ettiği bazı prensipler var. Öncelikle gerçekten bu konuya kendini vakfetmiş öğrenci olması gerekiyor. Gerçekten bunu öğrenmek isteyen musikiyi seven ahlaki değerlere de önem veriyordu hoca. Öğrencilerini seçerken dikkat ettiği unsurlardan biri iyi aile çocuğu olması, sigara içmemesi gibi. Gerçi sigara içen öğrencileri de vardı ama hocanın yanında içmezlerdi. Bu tür unsurlara dikkat ediyordu. Bir de söyle bir şey vardı tabi, prensip sahibi olduğundan bahsetmişim, bu etrafında biraz çekinilen bir insan olması intibamı bırakmış. Öğrencisi olmak isteyen insanlar bile beni nasılsa kabul etmez ya da Cinuçen Bey çok zor öğrenci kabul ediyor böyle bir önyargı olduğu için belki de çoğu çekinmiştir kendisinden ders almak konusunda talep etmeye. Keşke çok daha fazla öğrenci yetiştirebilseydi, bilgi birikimini aktarabilseydi. Gerçi Müjdat Gezen Sanat Merkezi o açıdan çok iyi oldu, yani oradan birçok öğrenci yetişti, gerçi birçoğu devam ettiremediler. Nota hattatlığı konusunda bir tek şuanda yazan ben varım. Elle nota yazan bilgisayarla değil de. Ud konusunda oradan 4, 5 öğrenci çıkarttı. Ama en azından şu var. Onun musiki anlayışını ve görüşlerini ve bilgi birikimini aktaracak öğrenciler yetişti. İnşallah biz üzerimize düşen vazifeyi en iyi şekilde, icra ederiz ve onun bize öğrettiklerini bizde bizden sonrakileri inşallah öğretebiliriz. Bu çok büyük bir sorumluluk tabi hepimizin omzunda ama inşallah bu sorumluluğun altından başarı ile kalkarız.

Ek.13**Pelin Değirmenci (13-11-2007) (Öğrencisi)**

1997 senesinde İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünü kazandığımda tanbur hocam Dr. Murat Salim Tokaç tarafından Cinuçen Tanrıkorur'a emanet edildim. Müzikle ilgili her şeyi kendisiyle çok rahat paylaşabildiğim gibi özel kişisel konularımı da çok rahat paylaşabildiğim nadir insanlardan birisi olmuştu Cinuçen Bey. Cinuçen Bey ile ilk tanıştığımda kendisinin ud çalışımı dinledim ilk olarak. Dinlediğimde tanbura çok yakın bir tavrı olduğunu fark etmiştim. Özellikle taksimlerinde sanki bir tanbur dinliyormuşum gibi hissettim ve tanburla yaptığım glissandoları çok fazlasıyla fark ettim udunda. İleri gidişleri glissandolar ve geri dönüşteki glissandoları çok fazla kullanıyordu ve çarpmaları aynı tanbur çarpmaları gibiydi. Hatta sohbetleri arasında "ben tanbur çalmıyorum ama udda çalmıyorum ben udbur çalıyorum" derdi.

Hocanın taksim kompozisyonları çok güzeldi bir taksim ettiği zaman bir makamı anlattığı zaman onu nazari olarak anlatmasının yanı sıra sazında, udunda icra ettiği zaman makamı hiç bilmesem bile çok iyi anlayabiliyordum çünkü makamı öyle bir işliyor ki her geçkiden sonra makamı defalarca ifade ediyor ve kullandığı cümleyi bir daha hiç kullanmıyor, o çok önemliydi benim için. Onu fazlasıyla dinlemem beni taksim kompozisyonumu geliştirmemi sağladı ve ud ile özellikle ud için yaptığı bestelerde tanbur çaldığım için onun eserlerini tanburla icra etmeye çalıştığım için bana çok faydası olmuştur. Özellikle sazın tekniği açısından. Sol el tekniği çok iyiydi. Başlı başına bir ekol oluşundan kaynaklanan o ekolü tanbura uygulamaya çalıştığım tek tavidir benim için Cinuçen Tanrıkorur. Dinlediğim kayıtlar arasında bugüne kadar Tanburi Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, Ercüment Batanay, İzzettin Ökte, Abdi Coşkun daha sonraları Yorgo Bacanos'un udu bütün bu tavırları dinledikten sonra Cinuçen Bey'in çok ayrı bir yerde olduğunu fark ettim çünkü o da zamanında dinlediği bütün ustaları öyle bir harmanlamıştı ki özellikle eserlerinde çok farklı olduğunu anlayabiliyoruz. Cinuçen hoca tanbur zevkiyle ud çaldığı için hem udilere hem tanburilere ve bütün müzisyenlere çok büyük örnek olmuştur bence.

Ek.14**Barihüda Tanrıkorur (02-07-2008)**

Cinuçen Tanrıkorur müzisyen olarak doğdu ve öldü. Müzisyen ailesi içinde doğmadım ama çok müzisyen tanıdım ama onun kadar müzik için nefes alan müzisyen görmedim. Onun varlık sebebi müzikti. Nasıl bizler için yemek içmek yaşamamız için gerekli ise, müzikte onun için yaşama sebebi idi. Hastalık döneminde bile sürekli beste yapardı, sürekli çalardı. Yer mekân fark etmeksizin evde, dışarıda ya da hastanede bile dinleyici olsun olmasın en ala müziği yapardı, çalardı. 1982 yılında radyodan istifa ettikten sonra Cinuçen Bey her yönden kendini aşmıştı. Artık özgürdü çünkü radyodaki gibi dakikalara ya da saniyeler sıkıştırılan taksim yapma zorunluluğu yoktu artık. Cinuçen Bey bulmaca çözer gibi zevkle beste yapardı ve kimseyle yarış halinde değildi. Satranç oynarken karşımızda birisi olmalı öyle değil mi? Onun rakibi yine kensiydi. Kendi kendine yarıştırdı.

Türk müziğini çok iyi bilirdi ve tarihini de çok iyi bilirdi. Türk müziğinde ne yapılmış ne yapılmamış bunları çok iyi biliyordu ve eksik olanları yapmaya çalışıyordu. Onun iddiası Türk müziğinde yapılmamış eksik olan her şeyi yerine getirmeye çalışmaktı. Mesela repertuarı az olan makamlarda örneğin; neveser, nişaburek. Bu makamlarda beste yapardı. Hedefi, katkıda bulunmaktı. Derdi ki ‘‘20.y.y sonun da yaşıyorum bu kültürü, sosyal ortamı yansıtmalıyım. Hacı Arif Bey’in yaptığını ben yapamam; çünkü o tarihte yaşamadı M. Hacı Arif Bey ‘inde İsmail Dede Efendi’nin müziğini yapmaya kalkışması abes olur çünkü o tarihte yaşamadı. Elbette benim yaptığım çalışmaları daha önceki ya da sonraki yapamaz’’. Ama yine de Hacı Arif Beyin özellikle Saadettin Kaynak’ın çok etkisi vardı. Cinuçen Bey’in üstünde. Onu kabul edip o mirasın üstünden köprü görevini üstlenip ileriye götüreceksiniz derdi.

Çok objektif bir insandı. Hastalığında bile kendi hastalığının bütün detayları ile ilgili bilgi verir, sizi soğukkanlılığıyla şaşırtırdı. İçinde ve dışında yaşardı çünkü. Bu yüzden müzikte de ne yaptığını, ne yapmak istediğini bilen bir sanatçıydı. Bir de kendisini misyon gibi görürdü. Türk müziğinin zengin, eşsiz çok değerli kültürünü kendi bilgisiyle birlikte aktarmak zorunda olduğunu düşünürdü ve sürekli bunu yapardı. Oysaki 5 lisan biliyordu kesinlikle başka lisanda müzik yapmadı. Türk müziğini ileriye taşımak tanıtmak adına kendini bir görevli, adeta bir bekçi gibi görürdü ve hastalığında bile boş durmazdı, kolu makineye bağlı olsa bile diğer eliyle

sürekli beste yapar notaya dökerdi. Devamlı “ Ben bu topraklardan çıktım, benim bu ülkeye yapmam gereken çok şey var.” derdi. Gençlere Zekai Dede Efendi ve böyle büyük bestekârların eserlerini aşlar, icra ettirir ve onların ne kadar değerli olduğunu anlatırdı yani Türk müziğinin özünü kavratmaya çalışırdı. Onun diğer özelliği hocalığı öğretmenliği idi ayrıca. Fakat müzisyen olduğu için süreklide müzik yapardı hiç durmazdı. Üstelik her ameliyattan çıkışında yaşadığına şükretmek için Mevlevi ayin bestelerdi ve 4 tane yaptı. Bütün formalarda besteler yaptı. “ Bu besteleri yapıyorsun kim seslendirecek” dediklerinde kendi seslendirirdi. Bir anlamda tarihle yarış halindeydi. Ayrıca kim olduğunu ve ne olduğunu bilirdi. Övgüye mütevazilikle karşılık verir ve kesinlikle kompleksli değildi.

Türk olarak doğmak ve Türk olarak ölmek onun için büyük bir değerdi. Hatta cenaze marşı besteledi kendi müziğimizle neden cenaze kaldıramıyoruz diye. Doğum günlerinde “happy birthday” yerine Türkçe okunmasını isterdi çünkü kızılıyordu. “Bir Türk doğum gününü kutluyorsa neden İngilizce kutluyor.” derdi. Türkçeyi ve Türk olmanın değerini çok iyi bilir ve sürekli çocuklara aşıları.

Çocuklara bayılırdı ve onlarla sohbet ederdi. Hem müziği hem Türk kültürünü aktarmaktan hiç yorulmazdı. Onlarla saatlerce sohbet ederdi. Bütün öğrencileri Cinuçen Bey’i zor bulurlardı çünkü çok disiplinliydi. Ondanders almak isteyen öğrencileri ilk önce kişilik testinden geçirirdi. Öğrencilerini küçük yaşlardan itibaren seçerdi. Mesela Reha (Reha Sağbaş) 12 yaşında onun öğrencisi oldu. Kültürlü bilinçli olması için küçük yaşlarda öğrenci yetiştirirdi. Ona göre içinde bir şey yoksa onu aktaramazsın. Viritiöz olması da bir anlam ifade etmezdi. Çünkü içinde bir şey yok. “İnsanlarda duygu, düşünce, fikir, karakter, idda yoksa hiçbir işe yaramaz.” derdi. Nasıl yatıp kalkıyor?, ne düşünüyor?, nelerle uğraştı?, nasıl konuşuyor? Bunlara çok dikkat ederdi. Çocuk talebe olmak için yanına geldiğinde kişisel özelliklerinde bunları gözden geçirdikten sonra en son aşama olan müzikle ilgili sınavdan geçirirdi, müzik kulağına bakardı. Eğer kişilik sınavından geçebildiyse. Çok yüksek seviyede bir sanatçıdır. Müzisyenler onu anlayabilirdi. Kısacası müzisyen müzisyeniydi.

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında Balıkesir’de doğdu, 1997’de İstanbul Selim Paşa Lisesi’nden 2.lık derecesiyle mezun oldu. Bakırköy Musiki Cemiyeti’nde Mehmet Güntekin’den koro ve repertuar eğitimi aldı. 1999 yılında Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel bilimler bölümünü kazandı, aynı bölümden 2004 yılında 2.’lik derecesi alarak mezun oldu. 2004–2005 yıllarında Lyon Katolik Üniversitesi’nde Fransız Dili ve Kültürü branşında diploma aldı. “Ud” ve “Türk Müziği” konularında Fransızca seminerler verdi. Sorbonne Üniversitesi’nde öğretim üyesi Jerome Cler’in etnomüzikoloji dalındaki araştırmalarına yardımcı oldu. 2006 yılında Haliç Üniversitesi Türk Müziği Bölümünde yüksek lisans yapmaya başladı ve “Müzikle Tedavi” konusunda seminer verdi. Halen Hamoğlu Holding Turizm Şirketler Gurubu’nda müzik direktörlüğü yapmaktadır. 2008 yılından itibaren T.C. Başbakanlık Gençlik ve Spor Müdürlüğü Üniversiteler Arası Türk Halk Müziği Yarışmaları’nda seçim kurulu üyeliği yapmaktadır.