

## Cinuçen Tanrıkorum'un Bestelediği Bayâtî Münâcât'ın Makâm ve Geçki Bakımından İncelenmesi

*Bayâtî Munâjât Composed by Cinuçen Tanrıkorum Analysis in Terms of Maqam and Transition*

### ÖZET

Türk din müsikisinde münâcât türü genellikle cami müsikisi başlığı altında müstakil olarak yer almaktadır. Ayrıca Kur'an-ı Kerim tilaveti, mevlid, ayin, istiğfar, ferâciye, mirâciye, regâibiye, temcid, kaside ve ilahilerde kısmen ya da bir bölüm halinde münâcâtlar bulunmaktadır. Ancak Cinuçen Tanrıkorum tarafından bu tür; besteli ve usûllü olarak ele alınmak suretiyle, ayrıca çalgı ile icra edilebilmesi nedeniyle farklı bir tanım kazanmıştır. Bu çalışmada ele alınan Bayâtî Münâcât'ın makamsal analizinin yapılması sonucunda eserin bestekarı olan Cinuçen Tanrıkorum'un münâcât türü besteciliği, bu türe kattığı yenilikler ve makam kullanımı üzerine tespitler yapılması amaçlanmıştır. Nitel bir çalışma olan bu araştırmada yöntem olarak bestekarın münâcât türünde eserleri taranmıştır. Veri toplama aşamasında Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından yayınlanan "Cinuçen Tanrıkorum Beste Külliyyatı"ndan ve Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu arşivinden ve TRT nota arşivinden faydalanılmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyat sistemine göre eserin makamsal analizi yapılmış, perde geçki istatistikleri ile birlikte makam geçki ve çeşnileri tespit edilmiştir. Çalışmada Cinuçen Tanrıkorum'un bu bestesiyle; bayâtî makamında kullanılan geçki ve çeşnilerin yanında çok kullanılmayan geçki ve çeşnilere de yer verdiği; donanım değişikliği, usûl değişikliği yaptığı; münâcâta saz bölümü eklediği; böylece münâcât türüne, münâcât bestekarlığına ve bayati makamının kullanımına yenilikler getirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Din Musikisi, Cinuçen Tanrıkorum, Bayati, Münâcât, Beste.


### ABSTRACT

In Turkish religious music, the munâjât form is usually included separately under the title of mosque music. In addition, the recitation of the Holy Qur'an, mawlid, ayin, istiğfar, ferâciye, mirâciye, regâibiye, temcid, qasida and hymns contain munâjât in part or as a section. However, Cinuçen Tanrıkorum has given this form a different definition by treating it as composed and with a usûl (pattern), and also because it can be performed with an instrument. As a result of the makamsal analysis of Bayâtî Munâjât, this study aims to make determinations on the composer Cinuçen Tanrıkorum's composition of the munâjât genre, the innovations he added to this genre and the use of maqam. In this qualitative study, the composer's works in the munâjât genre were scanned as a method. In the data collection phase, the "Cinuçen Tanrıkorum Beste Külliyyatı" published by the Presidency of Atatürk Kültür Merkezi, the archive of the Presidential Classical Turkish Music Choir and the TRT notation archive were used. According to the Arel-Ezgi-Uzdilek theoretical system, a maqam analysis of the piece was made, and the statistics of the pitch passages and the maqam passages and variations were determined. The study concludes that Cinuçen Tanrıkorum, with this composition, included not only the passages and variations used in the bayâtî maqam but also passages and variations that are not commonly used in the maqam bayâtî; made key signature changes and usûl changes; added a instrumental section to the munâjât; and thus brought innovations to the munâjât genre, the composition of munâjât, and the use of the bayâtî maqam.

**Keywords:** Turkish Religious Music, Cinuçen Tanrıkorum, Bayâtî, Munâjât, Composition.

### GİRİŞ

Yaratıcının varlığına inanan her insan ona dua ve niyazda bulunma ihtiyacı hisseder. Asıl hedef yaratıcıya ulaşma ve ona halini arz etmedir. Böylece dünyevî ve uhrevî sıkıntılardan kurtulacağına inanır. Nitekim yaşadığı çevreye baktığında kendisinin aciz olduğunu görür. Yaratıcının ise eksiksiz olduğuna inanır ve ona ulaşmayı ister. Bir başka söyleyişle sınırlı, sonlu ve âciz olan varlığın sınırsız ve sonsuz kudret sahibi ile bir köprü kurmak ister (Cilacı, 1994, s. 529). Bunun için duayı ve dua üst başlığında zikredilen zikir, tesbih, hamd, senâ, şükür, tövbe, niyaz, istiğfar, istiâze gibi fiilleri (Parladır, 1994, s. 530) bir araç olarak kullanır. Ancak münâcât adı verilen manzum ve mansur dualar hem İslâmî edebiyatın hem de dînî müsikînin özel ve zengin bir türünü oluşturur.

Serbülend Arpa<sup>1</sup> 

### How to Cite This Article

Arpa, S. (2023). "Cinuçen Tanrıkorum'un Bestelediği Bayâtî Münâcât'ın Makâm ve Geçki Bakımından İncelenmesi" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:9, Issue:116; pp:8988-8999. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sss.72877>

Arrival: 05 September 2023

Published: 25 October 2023

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Türk Din Musikisi ASD, Ankara, Türkiye. ORCID: 0000-0002-6370-4414.

Arapça'da "kurtulmak" anlamına gelen n-c-v (نجو) kelimesinden türemiş olan münâcât "fısıldamak" anlamına gelir. Allah'tan affedilmeyi isteyen kişinin yalvarışını fısıldamaya benzer hafif sesle yaptığından bu kelimenin kullanıldığı ifade edilir (Âsım Efendi, 2013, s. 6/6006). Münâcâtlar, Türk edebiyatında Allah'a yalvarıp yakarmak için yazılan manzum ve mensur eserlerdir (Şahin, 2018, s. 43). Manzum münâcâtlar, kaside, gazel, kıt'a ve mesnevi nazım şekillerinde yazılmışlardır. Türk din mûsikîsinde ise Allah'a yalvarma, istiğfar dileme ve tazarruda bulunma türünden şiirlerin bestelenmesi veya bestesiz şekilde serbest olarak okunması ile ortaya çıkan türe verilen isimdir (Tıraşçı, 2020, s. 146).

Münâcât türü Türk din mûsikîsinde genellikle cami mûsikîsi başlığı altında yer almıştır (Koca ve Turabi, 2021, s. 120; Tıraşçı, 2018, s. 212). Ayrıca irticâlî türler arasında zikredilerek farklı bir tasnife de tabi tutulmuştur (Tıraşçı, 2018, s. 214). Münâcât türünün konusu olan Allah'a yönelme, ona sığınma, yalvarma, af dileme gibi filler olduğundan dinî/tasavvufî şiirlerde sıklıkla işlenmiştir. Bu nedenle dinî mûsikîde söz/güfte olarak kullanım alanı oldukça geniştir. Kur'an-ı Kerim tilaveti, mevlid, ayin, istiğfar, ferâciye, mirâciye, regâibiye, temcîd, kaside ve ilahi gibi pek çok dinî mûsikî türünün içinde az ya da çok münâcât bölümü yer alır. Bu nedenle mûsikîde genel başlık olarak ilahi türünün altında münâcâtlara çokça rastlanır. Ancak bir tür olarak müstakil başlık altında da tanımlanmıştır.

Türk din musikisinde münâcât'ın farklı tanımları vardır. Bu tanımları şu şekilde bir araya getirebiliriz: Münâcât, Allah'tan bağışlanma dileklerini ifade eden şiirlerin ya da sözlerin ramazan ayında sabah namazından önce minarelerden, besteye bağlı kalınmaksızın serbest olarak okunmasıdır (Koca ve Turabi, 2021, s. 121; Macit, 2020, s. 562; Tıraşçı, 2020, s. 146; Tengiz, 2023, s. 174). Genellikle temcîdlerin sonunda okunur. Minareden okunduğu için herhangi bir sazın eşlik etmesi söz konusu değildir. Makamsal icrası bölgelere göre farklılık arz eder. Her makamda okunabilir. Ancak sonrasında sabah ezanı okunacağından sabâ makamı ile ilişkili makamlar tercih edilebilir.

Bu tanımın dışına çıkan ve saz eşliğinde ve belirli bir usûl ile icra edilen münâcât'lar da vardır. Bunun en tipik örneğini Cinuçen Tanrıkörur tarafından yapılan besteli münacatlarda görmekteyiz. Yaptığımız tarama neticesinde genel başlık olarak kullanılan ilahi, mevlid, mirâciye gibi türlerin içinde geçen münâcâtlardan başka "münâcât" türü ya da formu adı altında tasnif edilen ancak usûle bağlı bestelenen az sayıda esere rastladık. Bu eserlerden 1 tanesi Ahmet Hatiboğlu, 1 tanesi Osman dede (Neyzen-Şeyh), 5 tanesi de Cinuçen Tanrıkörur tarafından bestelenen münâcâtlardır.

Cinuçen Tanrıkörur dinî konulu eserlerinin sayısı 11 formda toplam 77'dir. Mevlevî ayını (4 adet) gibi büyük formları göz ardı edersek; ilahi (34 adet) ve yürüksemâi'nin (6 adet) ardından en fazla beste yaptığı form münâcâttır (Ş. B. Tanrıkörur, 2019, s. 308).

Yaptığımız literatür taramasında Tanrıkörur'un münâcât besteciliğini ve bu bestelerin makamsal analizlerini içeren kapsamlı bir çalışmaya rastlanılamamıştır. Bu nedenle Tanrıkörur'un dinî bir eserde bayâtî makamını işlemesi ve yaptığı geçki ve çeşniler makamsal analize tâbi tutulmuş, elde edilen veriler ile Tanrıkörur'nun usûllü münâcât besteciliğine yönelik çıkarımlar yapılmaya çalışılmıştır.

### Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada ele alınan Bayâtî Münâcât'ın makamsal analizinin yapılması sonucunda Tanrıkörur tarafından bestelenen münâcâta makam kullanımı ve bestekârın münâcât türü besteciliği üzerine tespitler yapılması amaçlanmıştır. Bu çalışma, Tanrıkörur'un münâcât türündeki bayâtî bestesinden yola çıkarak yapılan tespitler ile bestekârın bu türe sağladığı katkıya dikkat çekmektedir. Yapılan çalışma münâcât'ın şimdiye kadar yapılmış tarzda ele alınması bakımından önem arz etmektedir. Araştırmada incelenen konunun benzer çalışmalara örnek teşkil edeceği ve Türk Din Mûsikîsi alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

### Araştırmanın Yöntemi

Nitel bir çalışma olan bu araştırmada yöntem olarak bestekârın münâcât türünde eserleri taranmıştır. Veri toplama aşamasında Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından yayınlanan "Cinuçen Tanrıkörur Beste Külliyyatı"ndan ve geniş nota arşivi barındıran Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'na ait resmi internet sitesi ve TRT nota arşivinden faydalanılmıştır. Bu kaynaklar birbirini desteklemektedir. Külliyyat'ta 5 adet münâcât'a yer verilmiş ve ayrı bir form olarak tasnif edilmiştir. Bu 5 münâcât uşşak, kürdilihicazkâr, hicaz (uzzâl), düğâh ve bayâtî makamlarında bestelenmiştir. Geçki, çeşni, usûl-makam kullanımı ve beste uzunluğu olarak en hacimli münâcâtın bayati makamında bestelenen münâcât olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle güftesi Mustafa Tahrâlî'ye ait "Dileriz" başlıklı "Bayâtî Münâcât" örneklem olarak seçilerek çalışma kapsamına alınmıştır. Eserin notasının dijital çıktısı Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'na ait resmi internet siteden temin edilmiş, nota üzerine satır numaraları ve her satıra ölçü numaraları eklenmiştir. Eserin Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyat sistemine göre makamsal

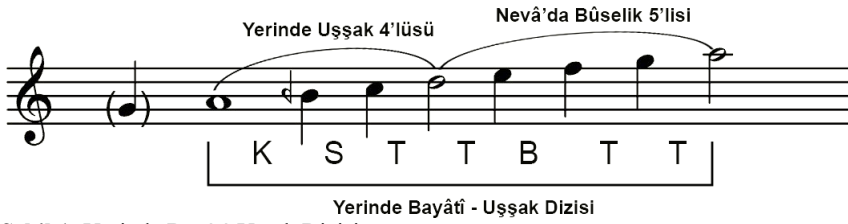
analizi yapılmış, perde geçki istatistikleri ile birlikte münâcât türünde bayâtî makamının bestekar tarafından ne şekilde işlendiği ve hangi makam geçkilerinin yapıldığı tespit edilmiştir.

### Analizde Kullanılan Bayâtî Makamının Tarifi

Arel (1983, s. 20), bayâtî makamını uşşak makamının içinde zikretmiş ayrıca bir başlığa yer vermemiştir. Arel'e göre uşşak makamının inici çıkıcı şekline bayâtî makamı adı verilir. Seyri ise şu şekildedir: Güçlü nevâ perdesinden başlayarak ve dizinin tiz tarafındaki bûselik kısmında dolaştıktan sonra uşşak gibi inerek düğâh perdesinde kalır (Arel, 1983, s. 20).

Ezgi de Arel'e benzer bir tanım yapmıştır. Ona göre "Uşşak makamı inici şekilde buselik 5'lisi ile uşşak 4'lüsünde karışık seyredirse buna bayâtî denir. Bayâtî'nin uşşaktan bir farkı yoktur. Eski ve yeni bestekarların bazıları nevâ'da hicaz geçkisi yapmışlardır. Bu durum bayâtî'nin mürekkep olduğunu göstermez" (Ezgi, 1933, s. 57).

Özkan (2000, ss. 126-127), bayâtî dizisiyle uşşak makamı dizisinin aynı olduğunu ifade eder. Aşağıda yer alan 4 şekli kullanarak makam dizisini, genişlemesini ve sonrasında seyrini aktarmıştır.



Şekil 1: Yerinde Bayâtî-Uşşak Dizisi.

Kaynak: Özkan (2000, s. 126). Yazar tarafından yeniden yazılmıştır.

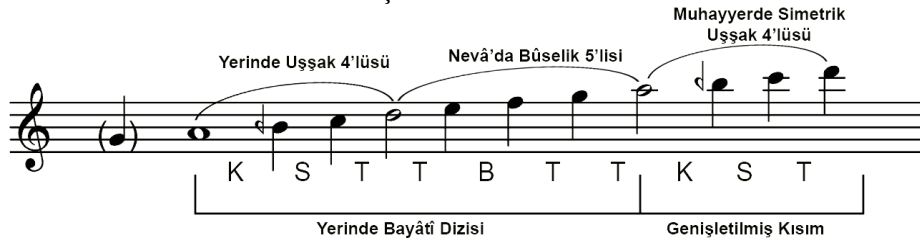
Nevâ perdesinde hicâz, çargâh perdesinde nikriz çeşnileri kullanılmıştır. Porte üzerindeki gösterimi aşağıdaki gibidir.



Şekil 2: Nevâ'da Hicaz, Çargâh'ta Nikriz Kullanımı.

Kaynak: Özkan (2000, s. 127). Yazar tarafından yeniden yazılmıştır.

Genişlemesi ile ilgili durak üzerinde bulunan uşşak dörtlüsü simetrik olarak tiz durağın üst tarafına göçürülür. Fakat bu tarz fazla kullanılmamıştır.



Şekil 3: Bayâtî Makamının Simetrik Genişlemesi

Kaynak: Özkan (2000, s. 127). Yazar tarafından yeniden yazılmıştır.

Nevâ perdesi üzerindeki bûselik beşlisi, muhayyer perdesinde bir kürdî dörtlüsü ilâvesiyle bûselik dizisi hâlinde uzatılır.



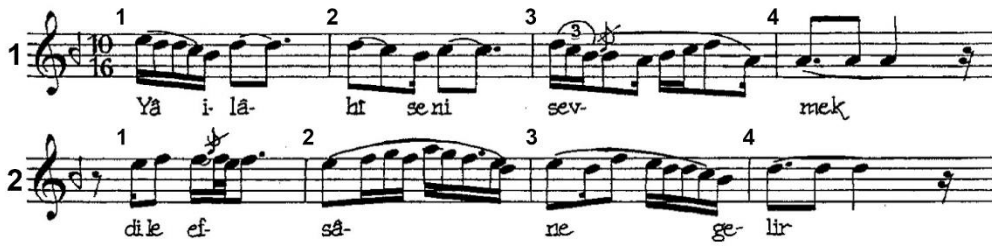
Şekil 4: Muhayyer Perdesinde Kürdî Genişleme.

Kaynak: Özkan (2000, s. 127). Yazar tarafından yeniden yazılmıştır.

Özkan'a (2000, s. 128) göre bayâtî makamın seyri şu şekildedir: "Güçlü Nevâ perdesi civârından seyre başlanır. Acem perdesi sık sık gösterilerek diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezinilir. Nevâ perdesinde bûselik çeşnisi ile yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gerekli asma kararlar ve makamın özellikleri gösterilir. Nihâyet yine karışık gezindikten ve istenirse genişlemiş kısımda da dolaşıldıktan sonra ana diziyile düğâh perdesinde tam karar yapılır."

Tanrıkorur (1992, s. 220) ise bayâtî makamını şu şekilde tarif etmektedir: "Uşşak makamı ile aynı diziyi kullanan, ancak orta bölge perdelerinde başlayan seyir ile uşşaktan ayrılan bayâtî, Türk müzikisinde makamların teşhis ve tarifinde "dizi"nin fazla önem taşımadığı, makam kavramının "seyir"le oluştuğu gerçeğinin tipik bir örneğidir. Donanımına segâh bemolü yazılır. Güçlüsü nevâ, durağı düğâh perdesidir. Güçlü civârından başlayan ve hemen daima aceme karşı karcıgar geçkisini kullanan bayâtî uşşak dörtlüsü ile karar verir. Meyan geçkileri acem, karcıgar, gerdâniye veya muhayyer makamlarına yapılır."

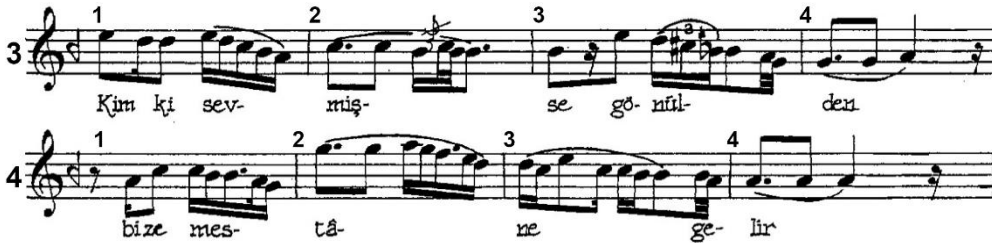
### CİNÜÇEN TANRIKORUR'UN BESTELEĞİĞİ "DİLERİZ" İSİMLİ BAYÂTÎ MÜNÂCÂT'IN MAKÂM ve GEÇKİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ



Şekil 1: Bayâtî Mûnâcât'ın 1. ve 2. Satırları.

**Kaynak:** Tanrıkorur, Ş. B. (2019). Kaynak Külliyyat'ın 2. Cilt, 128-132. sayfalarında bulunan esere ait nota analiz için cümlelere bölünmüş, Şekil 5'ten Şekil 27'e kadar bu çalışmada yer almıştır.

Bayatî makamında hüseyinî perdesi çok vurgulanmasa da esere hüseyinî perdesinden giriş yapılmıştır. İlk mısradaki nevâ perdesi güçlendirilerek seyrederek düğâh perdesine düşülmüş ve burada kalış yapılmıştır. Bu haliyle bayâtî makamı hazırlık hissiyatı vermektedir. İkinci satırda ise bayâtî makamının karakteristik özelliği olan acem perdesi gösterilmiş ve bu perde melodik olarak vurgulanmıştır. Burada gösterilen karakteristik özellik sayesinde uşşak makamından hissiyat olarak ayrılmıştır. Muhayyer nevâ arasında gezindikten sonra bayâtî makamının güçlüsü olan nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.



Şekil 2: Bayâtî Mûnâcât'ın 3. ve 4. Satırları.

İkinci satırın ilk ölçüsünden ikinci ölçüsüne kadar hüseyinî perdesinden başlayarak segâh perdesine kadar gelinmiş ve burada kısa bir asma kalış yapılmış, 3. ölçüde segâh-hüseyinî atlaması yapılmış, sonrasında nim hicaz ve dik kürdi perdeleri kullanılarak rast perdesine kadar nikriz'li düşüş yapılmış ve nihayetinde düğâh perdesinde hicâz'lı kalış yapılmıştır. Her ne kadar bu makamda nikriz 5'lisi ve hissiyatı çargâh perdesi üzerinde gösterilse de bestekar tarafından bu hissiyat kısa da olsa rast perdesinde de gösterilmiştir. 4. satırın ilk ölçüsünde düğâh perdesinden uşşak'lı giriş yapılarak rast perdesine düşüş yapılmış, hemen ardından 2. ölçüde gerdaniye perdesine atlama yapılmıştır. Muhayyer perdesi ile düğâh perdesi arasında düşüş yapılarak bayâtî makamının ana dizisini oluşturan perdeler kullanılmış ve düğâh perdesinde karar verilmiştir.



Şekil 3: Bayâtî Mûnâcât'ın 5. ve 6. Satırları.

5. satırın ilk ölçüsünde çargâh perdesinden giriş yapılmış ve hisar perdesi gösterilerek nevâ perdesinde hicaz hissiyatına hazırlık yapılmıştır. Bu satırın 2. ve 3. ölçülerinde eviç perdesinin de kullanımıyla birlikte hicaz 5'lisi işlenmiş, 4. ölçüde hisar perdesi üzerinde uzunca durularak nevâ perdesi gösterilmiştir. Buradaki hisar perdesi üzerinde neredeyse bir ölçülük uzunlukta olan vurgu, nevâdaki hicaz 5'lisinin kullanımına devam edileceği hissiyatını vermektedir. Nitekim 6. satırda eviç perdesinden giriş yapılarak bu hissiyat devam ettirilmiştir. 6. satırın ikinci ölçüsünde sünbüle perdesi gösterilerek satır sonunda nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Nevâ-sünbüle arasında 6 perde olduğundan bu aralık araban dizisini çağrıştırmaktadır. Nitekim sünbüle perdesi araban dizisinde önemlidir.



Şekil 4: Bayâtî Münâcât'ın 7. ve 8. Satırları.

7. satıra çargâh perdesiyle başlanmış ve 8. satırla birlikte karışık bir seyir göstererek düğâh perdesinde kalış yapılmıştır. 5. ve 6. satırlarla beraber değerlendirdiğimizde bu bölümde bayâtî-araban makamı işlenmiştir diyebiliriz. Nitekim nevâ üzerinde hicaz gösterilerek düğâh perdesinde uşak'lı kalış yapılması bayâtî-arabân dizisini oluşturmaktadır.



Şekil 5: Bayâtî Münâcât'ın 9. ve 10. Satırları.

9. satırdan itibaren düyek usûlüne geçiş yapılarak saz bölümüne girilmiştir. Aranağmenin hemen başında nişabur çeşnisi kullanılarak nevâ perdesinde kalınmıştır. Bu satırın son ölçüsünde bûselik perdesi kaldırılarak segâh perdesine dönüş yapılmıştır. 10. satırla birlikte değerlendirdiğimizde tekrar uşak'lı düşüş yapılarak bayâtî dizisi gösterilmiştir. Ancak 10. satırın son ölçüsünde nim hicaz perdesi kullanılarak nevâ perdesi güçlendirilmiş ve bu perdede asma kalış yapılmıştır.



Şekil 6: Bayâtî Münâcât'ın 11. ve 12. Satırları.

11. satıra nevâ perdesinden giriş yapılarak bayâtî dizisi işlenmiş ve düğâh perdesinde kalış yapılmıştır. 12. satıra nişabur'lu giriş yapılmış, eviç ve acem perdeleri kullanılarak nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.



Şekil 7: Bayâtî Münâcât'ın 13. ve 14. Satırları.

13. satıra rast perdesinden nevâ perdesine atlama yapılarak başlanmıştır. Devamında bayâtî dizisini oluşturan perdelerde karışık gezindikten sonra düğâh perdesinde kısa kalış yapılmıştır. 14. satırda eviç perdesi üzerinde

durulmuş ve satır sonunda nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bayâtî makamında hisar perdesi kullanılmadan hüseyî ile eviç perdelerinin birlikte kullanımı yaygın olmadığından bu kısım nevâda rast çeşni hissiyatı vermektedir.

Şekil 8: Bayâtî Mûnâcât'ın 15. ve 16. Satırları.

15. satıra bayâtî makamının önemli özelliğinden biri olan acem perdesiyle girilmiş be 1 ölçü bu perde tutulmuştur. 2. ve 3. ölçüleri yine bayâtî makamının ana dizisi kullanılarak segâh perdesine kadar işlenmiştir. Bu satırın son ölçüsü ile 18. satırın ilk ölçüsü beraber değerlendirilmiş, hisar ve eviç perdeleri kullanılarak ve çargâh perdesi de yeden alınarak nevâda hicâz'lı kalış yapılmıştır. Bu satırın son 3 ölçüsünde ise rast perdesine kadar düşülerek çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Şekil 9: Bayâtî Mûnâcât'ın 17. ve 18. Satırları.

17. satıra uşşak'lı giriş yapılarak hicaz perdesiyle birlikte nişabur; kürdî perdesiyle birlikte segâh çeşnileri kullanılarak 18. satırda düğâh perdesine gelinmiş böylece ana bayâtî dizisine dönmüştür. Muhayyer perdesinden düğâh perdesine kadar diziyi oluşturan sesler kullanılarak satır sonuna kadar düşüş yapılmış ve düğâh perdesiyle cümle bitirilmiştir.

Şekil 10: Bayâtî Mûnâcât'ın 19. ve 20. Satırları.

19. ve 20. satırlar saz bölümü olarak ayrılmıştır. 19. satırın ilk ölçüsüne nişabur'lu giriş yapılarak ikinci ölçüsünde nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. 3. ve 4. ölçüsü beraber değerlendirildiğinde eviç perdesinin kullanımıyla birlikte hüseyî perdesinde nişabur'lu asma kalış yapılmıştır diyebiliriz. Bu bölüm hüseyî perdesinde uşşak'lı asma kalış olarak da yorumlanabilir. 20. satırın ilk iki ölçüsünde makamın ana sesleri kullanılarak muhayyer perdesinden düğâh perdesine kadar düşülmüştür. Ancak bu satırın 3. ve 4. ölçülerinde eviç, nim hicaz perdeleri kullanılarak nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu haliyle nevâ perdesinde rast çeşni kullanılmıştır diyebiliriz.

Şekil 11: Bayâtî Mûnâcât'ın 21. ve 22. Satırları.

21. satırda itibaren eviç perdesi donanımına eklenerek bayâtî makamının kullanımlarında pek rastlanmayan bir yazım şekli tercih edilmiştir. 21. satırın ikinci ölçüsünde nim hicaz perdesi bir nevi yeden olarak gösterilerek satır sonuna kadar nevâda rast hissiyatı verilmiştir. 22. satırda eviç perdesi üzerinde durularak belirginleştirilmiş ve bu satırın

ikinci ölçüsünde segâh perdesine kadar nişabur'lu düşülmüştür. 3. satırda düğâh perdesine düşülerek rast çeşnisi yapılmış ve 4. ölçüde nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Şekil 12: Bayâti Münâcât'ın 23. ve 24. Satırları.

23. satıra hüseyinî perdesinden giriş yapılarak muhayyer ile segâh perdeleri arası diziyi oluşturan perdeler kullanılmış, 3. ölçüde hüseyinî perdesi, 4. ölçüde nevâ perdeleri güçlendirilmiştir. 24. satırın ilk ölçüsünde yine nadir uygulanan nevâ perdesinden segâh perdesine atlama yapılmış, bu satırın sonuna kadar bayâti makamının ana dizisini oluşturan sesler kullanılarak nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Şekil 13: Bayâti Münâcât'ın 25. ve 26. Satırları.

25. satıra düğâh perdesiyle başlanarak satır sonuna kadar uşşak 4'lüsü belirginleştirilmiş, 4. ölçünün ortasında düğâh'lı kalış yapılmış, ancak bu bölüm cümle olarak 26. satıra bağlanmıştır. 26. satırın ilk ölçüsünde güçlü nevâ perdesi ve hüseyinî perdesi üzerinde durulmuş, devamında acem perdesi ile birlikte bayâti makamının ana dizisinin sesleri kullanılarak 4. ölçüde segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Şekil 14: Bayâti Münâcât'ın 27. ve 28. Satırları.

27. satıra segâh perdesiyle giriş yapılarak bu satırın 2. ölçüsünde kürdî perdesi yeden olarak kullanılmış ve segâh perdesinde segâhlı asma kalış yapılmıştır. 3. ölçüde düğâh perdesine kadar uşşak'lı düşüş yapıldıktan sonra 4. satırda muhayyer perdesiyle birlikte 28. satıra bağlantı yapılmıştır. Bu satırda acem perdesiyle birlikte ana diziyi oluşturan perdeler kullanılmak suretiyle 1. ölçüde çargâh'da, 2. ölçüde nevâ'da asma kalışlar yapılmış, hüseyinî perdesi gösterilerek ve 3. ve 4. ölçüde dizi işlenerek düğâh perdesiyle birlikte karara gelinmiştir.

Şekil 15: Bayâti Münâcât'ın 29. ve 30. Satırları.

29. ve 30. satırlar saz bölümü olarak ayrılmıştır. 29. satırla beraber usûl değişmiş ve curcuna usulünün 10/16'lık mertebesi kullanılmıştır. Bu satırın ilk ölçüsünde düğâh perdesinden hüseyinî perdesine atlanarak bu perde güçlendirilmiş ve hüseyinî makamı hissiyatı verilerek bu makama geçki yapılmıştır. 3. ölçüde tiz buselik sesi kullanılarak satır sonunda hüseyinî perdesinde hüseyinî'li asma kalış yapılmıştır. Her ne kadar hüseyinî perdesinde uşşak 4'lüsünün kullanılması yaygın olsa da bestekâr burada hüseyinî 5'lisini kullanmayı tercih etmiştir. 30. satırda

acem perdesine geri dönülerek satır sonuna kadar bayâtî makamını oluşturan ana dizinin tüm perdeleri kullanılmış, son ölçüde çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Şekil 16: Bayâtî Mûnâcât'ın 31. ve 32. Satırları.

31. satıra çargâh perdesinden devam edilerek bu satırın 2. ölçüsünde hüseyî perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu haliyle hüseyî 5'lisi kullanılarak bu hissiyat devam ettirilmeye çalışılmıştır. Satır sonunda eviç perdesinde asma kalış yapılmış, 32. satırda diziye tiz buselik sesi eklenmiş, satır sonunda hüseyî perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu haliyle bestekar, çok sık kullanılmamakla birlikte düğâh'ta hüseyî 5'lisine hüseyî perdesine hüseyî 5'li eklemek suretiyle kendine özgü bir dizi kullanımı göstermiştir diyebiliriz.

Şekil 17: Bayâtî Mûnâcât'ın 33. ve 34. Satırları.

33. satıra acem perdesi kullanılarak başlanmış, bu satırın 2. ölçüsünün sonuna kadar buselik çeşni işlenmiştir. 3. ve 4. ölçülerde segâh perdesinde asma kalışlar yapılmış, bu asma kalışlar hüseyî geçkisinde pek kullanılmadığı için hüseyî hissiyatından çıkılarak bayâtî makamına geri dönüş hissiyatı verilmiştir. Nitekim 34. satırın ikinci ölçüsünde diziye acem perdesi eklenerek diziye oluşturan seslerle birlikte düğâh perdesinde karara gelinmiştir. Karara gelirken bu satırın 3. ölçüsünde bulunan hüseyî perdesinden geri dönülmesi dikkat çekicidir. Bu durum; hüseyî geçkisinden bayâtî makamına yumuşak bir dönüş olması için tercih edilmiştir, şeklinde yorumlanabilir.

Şekil 18: Bayâtî Mûnâcât'ın 35., 36., 37. ve 38. Satırları.

35. satırdan itibaren dik kürdî ve nim hicaz perdeleri donanıma eklenmiştir. Bu satırın ilk ölçüsünden itibaren hicaz dizisine geçki yapılmıştır. 3. ölçüsünde hüseyî perdesi belirginleştirilerek ve 4. ölçüde hüseyî perdesinde asma kalış yapılarak uzal çeşni hissiyatı verilmiştir. Nitekim 36. satırın ilk iki ölçüsünde hüseyî perdesinin üzerinde uşşak 4'lüsü kullanılmak suretiyle bu hissiyat güçlendirilmiştir. Ancak tiz perdelerden dönüşlerde acem perdesinin kullanımı ve satır sonunda nim hicaz perdesinde hicaz'lı asma kalış yapılması birlikte düşünüldüğünde uzal hissiyatından uzaklaşmıştır. 37. satıra gerdaniye perdesinin kullanımıyla devam edilmiş, bu satırın 2. ölçüsünde hüseyî, 4. ölçüsünde dik kürdî perdesinde asma kalışlar yapılmıştır. 38. satırda hicaz dizisi işlenmiş, irak perdesine kadar düşülerek düğâhta hicaz'lı karara gidilmiştir.





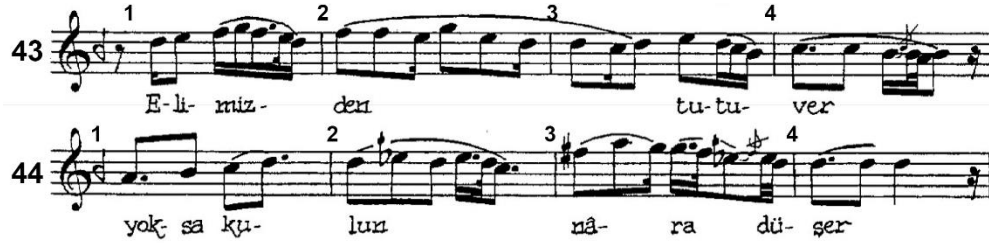
Şekil 19: Bayâti Münâcât'ın 39. ve 40. Satırları.

39. ve 40. satırlar saz bölümü olarak ayrılmıştır. 39. satırdan itibaren donam segâh perdesi olarak değişmiştir. Bu satıra hüseyinî perdesiyle giriş yapılarak satır sonuna kadar bayâti makamının ana dizisini oluşturan sesler kullanılmış ve 4. ölçüde bayâti makamının karakteristik özelliği olan acem perdesinde asma kalış yapılmıştır. 40. satıra yine hüseyinî perdesinden başlanarak bu satırın 2. ölçüsünde muhayyer perdesinde çargâh perdesine kadar eviç ve hisar perdeleri kullanılarak nikriz'li düşüş yapılmıştır. Bu satırın 3. ölçüsünde nevâ perdesi ile başlanmış, 4. ölçüsünde karar sesi olan düğâh gösterilmiş ve nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu haliyle bayâti-arabân makamı kullanılmıştır diyebiliriz.



Şekil 20: Bayâti Münâcât'ın 41. ve 42. Satırları.

41. satıra hüseyinî perdesinden başlanıp bu satırın ilk ölçüsünde nevâ, ikinci ölçüsünde çargâh perdelerinde asma kalışlar yapılmış, 3. ve 4. ölçülerde diziyi oluşturan perdeler gezindikten sonra 4. ölçünün sonunda düğâh perdesinden bayâti makamında sıklıkla vurgulanan acem perdesine atlama yapılarak bu perde belirginleştirilmiştir. Bu durum 42. satırın ilk ölçüsünde de devam ettirilmiştir. Satır sonuna kadar nevâ perdesinde bûselik 5'lisi işlenmiş ve son ölçüde nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır.



Şekil 21: Bayâti Münâcât'ın 43. ve 44. Satırları.

43. satıra nevâ perdesinin kullanımıyla devam edilmiş, nevâ gerdaniye perdeleri arasında gezindikten sonra bu satırın 3. ve 4. ölçüsünde segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. 44. satırın ilk ölçüsünde uşşak 4'lüsü kullanılarak nevâ perdesi gösterilmiş, 2. ölçüsünde hisar perdesi eklenerek çargâh perdesinde nikriz'li kısa kalış yapılmış, 3. ve 4. ölçülerinde nevâ perdesinde hicâz'lı asma kalış yapılmıştır.



Şekil 22: Bayâti Münâcât'ın 45. ve 46. Satırları.

45. satıra hüseyinî perdesinden devam edilmiş ve gerdaniye perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu satırın 2. ölçüsünde muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh ve gerdaniye perdeleri kullanılmıştır. Gerdaniye perdesi baz alındığında bu bölüm rast hissiyatı vermektedir. Ancak 3. ölçüde sünbüle perdesinin kullanımıyla bu hissiyattan hemen uzaklaşmaktadır. Bu satırın 3. ve 4. ölçüsü ile 46. satırın birlikte düşünülmesi gerekir. Nitekim 46. Satırın sonuna kadar nevâ perdesinde hicaz 5'lisi, diğer bir ifadeyle bayâti-arabân işlenerek düğâh perdesinde karar verilmiştir. Bu satırın ikinci ölçüsündeki hisar perdesinde yapılan asma kalış dikkat çekicidir.



Şekil 23: Bayâtî Münâcât'ın 47. ve 48. Satırları.

47. satıra rast perdesinden nevâ perdesine atlama yapılarak devam edilmiştir. Bu satır ikinci ölçüsüne gerdaniye perdesiyle giriş yapılarak eserin sonuna kadar bayâtî makamı ana dizisini oluşturan tüm perdeler kullanılmıştır. Bu seyirde segâh, çargâh ve nevâ perdelerinde asma kalışlar yapılmış, nihayetinde düğâh perdesinde uşak'lı bitiriş yapılmak suretiyle bayâtî makamı hissiyatı pekiştirilerek eser bitirilmiştir.

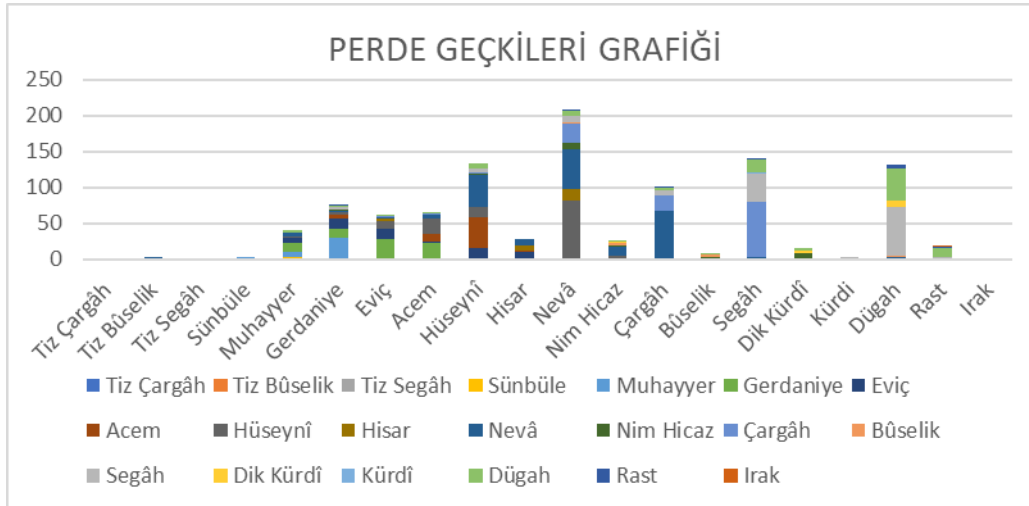
Eserdeki perde geçkileri (atlamaları) aşağıdaki tabloda verilmiştir. Sütun, perde geçkisinin yapıldığı ilk perdeyi; satır ise perde geçkisi yapılan ikinci perdeyi göstermektedir.

Tablo 1: Perde Geçkileri Tablosu

PERDE GEÇKİLERİ TABLOSU																				
	Tiz Çargâh	Tiz Büselik	Tiz Segâh	Sünbüle	Muhayyer	Gerdaniye	Eviç	Acem	Hüseynî	Hisar	Nevâ	Nim Hicaz	Çargâh	Büselik	Segâh	Dik Kürdî	Kürdî	Düğâh	Rast	Irak
Tiz Çargâh		1																		
Tiz Büselik					1	1														
Tiz Segâh	1				1															
Sünbüle				2	2															
Muhayyer		1	1	2	7	28		1												
Gerdaniye					12	13	28	22	1											
Eviç					6	14	14	1	15	11	1									
Acem					1	6		12	42	1	1									
Hüseynî					1	3	11	21	15		80	5	2							
Hisar					1	1	3			7	15									
Nevâ		1			5	2	3	5	44	9	55	12	65	1	4			4	1	
Nim Hicaz						1			2		9	2		3		8				
Çargâh							1	2	1		28		21		76				1	
Büselik											1	3		2					1	
Segâh						3			7		10		7		39		3	67	1	
Dik Kürdî												3				4		9		
Kürdî																	2		1	
Düğâh					3	3	2	2	6		6	1	4	1	17	3		45	11	
Rast						1					3		3		2			6	2	1
Irak																				1

**Kaynak:** Yazar tarafından üretilmiştir.

Bu perdeler grafikte ifade edildiğinde geçiş/atlama yapılan perdelerin sıklığı görülmektedir.



Şekil 24: Perde Geçkilerinin Grafikte Gösterimi.

**Kaynak:** Yazar tarafından üretilmiştir.

Eser bölüm olarak incelendiğinde; girişte saz bölümü bulunmadığı, 4 yerinde 8 ölçümlük saz bölümüne yer verildiği, bu bölümlerin her biri 4 ölçüden oluşan 8 satırlık sözlü bölümün arkasından simetrik olarak geldiği tespit edilmiştir. Diğer bir ifadeyle son bölüm hariç her 8 satırdan (32 ölçü) sonra 2 satırlık (8 ölçü) saz bölümüne yer verilmiştir. Eser küçük formlara benzemediğinden “zemin” ve “meyan” bölümleri gibi bir tasnife tabi tutmak oldukça zordur. Ayrıca nakarat ve dolap da kullanılmadığından birbirini tekrar eden bölüm bulunmamaktadır. Eser saz/söz, usûl ve donanım yönünden bölümlere ayrılabilir. Usûl yönünden incelendiğinde 8 satırdan (32 ölçü) oluşan ilk bölümünde curcuna usûlünün 16'lık mertebesinin kullandığı, saz bölümünde düyek usûlüne geçilerek bu usûlün 20 satır (80 ölçü) devam ettirildiği, sonrasında curcuna usûlünün 16'lık mertebesine geçiş yapıldığı, 20 satır (80

ölçü) boyunca bu usûlle devam ettirilerek eserin bitirildiği görülmüştür. Eseri, donanım kullanımı olarak da ayrıca değerlendirmek gerekir. Buna göre ilk 20 satırda (80 ölçü) segâh perdesi donanımda yer almış, sonraki 14 satırda (56 ölçü) bu perdeye eviç perdesi eklenmiş, 35. ile 39. satırlar arasında kalan 4 satırda (16 ölçü) bu perdeler yerine dik kürdi ve nim hicaz perdeleri donanıma konulmuş ve nihayetinde 39. satırdan itibaren eserin sonuna kadar 10 satır (40 ölçü) yalnızca segâh perdesi donanımda yer almıştır. Buna göre eserin bölümleri tablo halinde şu şekilde gösterilebilir:

**Tablo 2:** Eserin Bölümleri Tablosu

ESERİN BÖLÜM OLARAK TASNİFİ					
Bölümler	Uzunluk	Satır Numaraları	Donanım	Usûl	Güftedeki Yeri
1. Bölüm	8 satır (32 ölçü)	1.-8. Satırlar	Segâh	Curcuna (16'lık Mertebe)	1. Kıta
1. Saz Bölümü	2 satır (8 ölçü)	9.-10. Satırlar	Segâh	Düyek	-
2. Bölüm	8 satır (32 ölçü)	11.-18. Satırlar	Segâh	Düyek	2. Kıta
2. Saz Bölümü	2 satır (8 ölçü)	19.-20. Satırlar	Segâh	Düyek	-
3. Bölüm	8 satır (32 ölçü)	21.-28. Satırlar	Segâh, Eviç	Düyek	3. Kıta
3. Saz Bölümü	2 satır (8 ölçü)	29.-30. Satırlar	Segâh, Eviç	Curcuna (16'lık Mertebe)	-
4. Bölüm	4 satır (16 ölçü)	31.-34. Satırlar	Segâh, Eviç	Curcuna (16'lık Mertebe)	4. Kıta
	4 satır (16 ölçü)	35.-38. Satırlar	Dik Kürdi, Nim Hicaz		
4. Saz Bölümü	2 satır (8 ölçü)	39.-40. Satırlar	Segâh	Curcuna (16'lık Mertebe)	-
5. Bölüm	8 satır (32 ölçü)	41.-48. Satırlar	Segâh	Curcuna (16'lık Mertebe)	5. Kıta

**Kaynak:** Yazar tarafından üretilmiştir.

## SONUÇ

Cinuçen Tanrıkorur'un bestelediği bayatî münâcât'ın geneline bakıldığında makam kullanımında klasik tanımlarının yer yer dışına çıkıldığı bu bağlamda uygulamada farklılıklar arz ettiği ve bazı yenilikler getirdiği görülmüştür. Eser makam ve geçki yönünden değerlendirildiğinde bayâtî makamını oluşturan ana dizi yanında yerinde hicaz ve hüseyinî dizilerini de kullandığı görülmüştür. Eserde hicaz, hüseyinî, uşşak, bayâtî araban makam geçkileri yapılmıştır. Ayrıca rast perdesinde nikriz; düğâh perdesinde hicaz ve rast; segâh perdesinde segâh; bûselik perdesinde nişabur; çargâh perdesinde nikriz; nevâ perdesinde hicaz ve rast; hüseyinî perdesinde hüseyinî ve uşşak çeşnileri eserde kullanılmıştır.

Bayâtî makamı ile ilgili yapılan tariflerde nevâ ve acem perdeleri önem arz etmektedir. Ancak eserde hüseyinî perdesinin sıklıkla gösterilmesi ve eviç perdesine vurgu yapılması dikkat çekicidir. Nitekim yaptığımız incelemede eserde en çok kullanılan perde 211 kullanımla güçlü nevâ perdesidir. Bunu 138 kullanımla hüseyinî perdesi takip etmektedir. Hüseyinî perdesinin bu derece vurgulanması bir yenilik olarak değerlendirilebilir. Diğer perde kullanım sayılarına baktığımızda segâh perdesinin 137 kere, çargâh perdesinin 130 kere, düğâh perdesinin 104 kere kullanıldığını görürüz. Hüseyinî perdesinin segâh, çargâh ve düğâh perdelerinden fazla kullanılması dikkat çekicidir. Diğer bir dikkat çekici konu ise eviç perdesinin kullanımı ile ilgilidir. Bu makamda acem perdesi vurgusu önem taşıırken eserde acem perdesi 63, eviç perdesi ise 62 kere kullanılmıştır. Bestekarın eviç perdesinin üzerinde neredeyse acem perdesi kadar durması bu makamı ele alışı şeklindeki farklılığı ortaya koymaktadır. Ayrıca hüseyinî perdesi üzerinde hüseyinî 5'lisini ustalıklı kullanmıştır.

Sonuç olarak Cinuçen Tanrıkorur, güftesi Mustafa Tahralı'ya ait olan "Dileriz" başlıklı "Bayâtî Münâcât" bestesinde tiz ve pes perdelerdeki genişlemeden çok makamsal genişlemeyi tercih etmiş; hicaz, hüseyinî, uşşak, bayâtî araban makam geçkilerini kullanmış; nikriz, hicaz, rast, segâh, nişabur, hüseyinî ve uşşak çeşnilerine yer vermiştir. Tekrar ve nakarat bulunmayan bestede yeri geldiğinde curcuna ve düyek usûl değişiklikleri yapılmıştır. 48 satır ve 192 ölçüyle orta uzunlukta sayılabilecek eserde münâcât besteciliğine, münâcâtındaki makam ve usûl kullanımına yenilikçi bir bakış açısı getirmiştir, diyebiliriz.

## KAYNAKÇA

Arel, H. S. (1983). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri. İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları.

Âsım Efendi. (2013). Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi. (M. Koç, Ed.). İstanbul: T. C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.

Cilacı, O. (1994). Dua. TDV İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV Yayınları.

Ezgi, S. (1933). Nazari ve Ameli Türk Musikisi (C. 1-5, C. 1). İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.

Koca, F. ve Turabi, A. H. (2021). Temcîd ve Münâcât. Türk Din Müsîkîsi El Kitabı içinde (7. Baskı.). Ankara: Grafiker Yayınları.

Macit, M. (2020). Münâcât. TDV İslam Ansiklopedisi. Ankara: TDV Yayınları.

Özkan, İ. H. (2000). Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri (6. bs.). İstanbul: Ötüken Neşriyatı.

Parladır, S. (1994). Dua. TDV İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV Yayınları.

Şahin, H. İ. (2018). Türk Halk Şiiri. (A. Duymaz ve Ç. Kara, Ed.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.

Tanrıkörur, C. (1992). Bayatı. TDV İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV Yayınları.

Tanrıkörur, Ş. B. (2019). Cinuçen Tanrıkörur Beste Külliyyatı (C. 2, 7). İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Tengiz, S. (2023). Münâcât. M. Tıraşcı (Ed.), Türk Din Mûsikîsi içinde . Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Tıraşcı, M. (2018). Türk Din Mûsikîsi Terim ve Türlerinin Tasnifine Dair Farklı Bir Deneme. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 7(5).

Tıraşcı, M. (2020). Türk Mûsikîsi Tarihî Terimleri Sözlüğü. Konya: Eğitim Yayınevi.