T.C.

TOKAT GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

DOKTORA PROGRAMI

TÜRK MÜZİĞİNDE GEÇKİ TEKNİKLERİ

DOKTORA TEZİ

Hasan Zahid YURDAGÜL

Danışman: Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ

TOKAT-2025

ETİK SÖZLEŞME

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre, Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ danışmanlığında hazırlamış olduğum "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri" adlı Doktora tezinin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımı kabul edeceğimi beyan ederim.

16/05/2025

Hasan Zahid YURDAGÜL

JÜRİ KABUL VE ONAY

Hasan Zahid YURDAGÜL tarafından hazırlanan **Türk Müziğinde Geçki Teknikleri** adlı tez çalışmasının savunma sınavı 16/05/2025 tarihinde yapılmış olup aşağıda verilen Jüri tarafından Oy Birliği ile Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri (Unvanı, Adı Soyadı) **İmzası**

ONAY

……/……/…….

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Öncelikle şahsımı yetiştirip bugünlere getiren ve özellikle akademide bulunmamı isteyip bu yolda beni teşvik eden annem, babama hürmet ederim. Hüseyin Kudsi SEZGİN ve Ahmed ÇALIŞIR hocalarıma da çalışma hayatımda akademide bulunmam gerektiğini tavsiye ettikleri için çok teşekkür ederim.

Kıymetli fikirleri ve yönlendirmeleriyle çalışmamın bütün aşamalarında bana destek ve yol gösterici olan danışmanım Sayın Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ hocama, çalışma konumun belirlenmesi hususunda ilk düşünceleri verip konu hakkında derin istişareler ettiğimiz Sayın Doç. Dr. Cevahir Korhan IŞILDAK hocama, konu içeriği hakkında desteklerini ve güzel düşüncelerini aktaran ney hocalarımdan Sayın Doç. Dr. Selman BENLİOĞLU hocama, bana farklı bakış açıları sunan ve her zaman "an"ın gerekliliklerini hatırlatan İngilizce öğretmeni değerli Cevdet ÜSTÜN ağabeyime ve çok kıymetli kardeşim Arş. Gör. Mimar Muhammed Salih YURDAGÜL'e, incelemeye alınan kanun taksimlerinin yazımında büyük yardımları olan Öğr. Gör. Hasan Ozan ÖZÇELİK, Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL dostlarıma, çalışmamın oluşumunda geçki konusunda düşüncelerini ve icrâlarını lutfeden hürmetli saz ve ses hocalarıma, tez sürecindeki tecrübelerini benimle paylaşarak nelere dikkat etmem gerektiğini öğrenmeme katkı sunan alan paydaşım Arş. Gör. Sümeyye TORUN dostuma, doktora aşamasında ileri basamaklarda olup bilgilerini paylaşan aynı ve farklı alanlarda doktora yapan tüm dostlarıma, bütün kalbiyle beni destekleyen anlayışlı ve sabırlı muhterem eşim diyetisyen Elif YURDAGÜL hanımefendiye ve canım oğlum Agah Erdem YURDAGÜL'e sonsuz şükran ve hürmetlerimi sunarım.

ÖZET

TÜRK MÜZİĞİNDE GEÇKİ TEKNİKLERİ

Yurdagül, Hasan Zahid

Doktora, Türk Müziği Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ

Mayıs 2025, xxiv + 494 sayfa

Geçki; icrâya veya esere onları hem monotonluktan kurtarmak hem de onları daha estetik yapmak için içlerine çeşitli dizi, ses veya makamlar katan bir araçtır. Bu sebeple geçki konusu Türk müziğin önemli konularından biridir. Literatürde geçkinin tanımına ilişkin detaylı açıklamalar ve örneklendirmeler bulunmaktadır. Ancak geçkinin nasıl yapılması gerektiği hususunda az sayıda yüzeysel çalışmaya rastlanmıştır. Bir kavramın, fikrin veya hareketin nasıl gerçekleşeceği; onların ne olduğunu bilmek kadar önemlidir. Bu bakış açısı ile bakıldığında geçkinin enstrümanlara göre ayrı ayrı veya ortak yollarla nasıl yapılacağını anlamak, anlatmak ve bilmek ciddi bir önem kazanmaktadır. Bu çalışma; amatörlerden, uzman icrâcılara kadar geniş bir kitleye, Türk müziği geçki tekniklerinde konusunda rehber olmayı amaçlamaktadır. Çalışma, ana düşünce olarak Türk müziğinde geçki yapma tekniklerine odaklanmaktadır. Geçki yapma tekniklerini isimlendiren, bu teknikleri detaylı anlatıp etütler barındıran bir çalışma olmasından dolayı büyük bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir. Araştırma için; belirlenen kriterlere göre tespit edilen ney, klasik kemençe, ud, tanbur, kanun sazlarında ve ses icrâsı alanında beşer icrâcıdan; geçki görüşleri edinilmiş ve saz icrâcılarından dört, ses icrâcılarından iki adet geçiş taksimi/icrâsı istenmiştir. Ardından edinilen bu taksimlerin ana melodileri, geçki özelinde açıklamalı bir şekilde notaya alınmıştır. İlgili taksim notalarının video/ses kayıtları ise karekod, link yöntemi ile bir websiteye yönlendirme vasıtasıyla çalışmaya aktarılmıştır. Araştırmacı tarafından notaya alınan taksimlerdeki çeşitli geçki kullanımları tespit edilip ortaya çıkan geçki teknikleri isimlendirilerek ayrı bir basamakta detaylıca anlatılmıştır. Daha sonra geçki etüdü yazımı için Türk Müziği repertuvarına göre en çok kullanılan beş makam belirlenmiştir. Geçki tekniklerini açıklamaya ve eğitimsel olarak kullanılmasına yönelik etüt formunda bu makamlardan örnekler hazırlanmıştır. Böylelikle çalışmanın geçki yapma konusunda Türk müziği literatürüne önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışmaya katkı sunan icrâcıların mülakatlarından edinilen bilgi, birikim, tecrübe ve hatıraları ile eski saha bilgilerinin de bu çalışmaya büyük bir katkısı olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Geçki, Geçki Teknikleri, Geçiş Taksimi

ABSTRACT

THESIS TITLE

Yurdagül, Hasan Zahid

Doctorate's Degree, Turkish Music Scientific

Advisor: Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ

May 2025, xxiv + 494 pages

Modulation is a tool in which various scales, sounds or maqams are added to save the performance or composition from monotony and make it more aesthetic. For this reason, the modulation is one of the most important topics in Turkish music. In the literature, there are detailed explanations and exemplifications regarding the definition of the modulation. However, few superficial studies have been encountered on how to perform a modulation. How to realize a concept, idea or movement is as important as knowing what they are. From this point of view, it is important to understand, explain and know how to perform the modulation separately or jointly according to the instruments. This study aims to be a guide for a wide audience, from amateurs to expert performers, on the modulation techniques of the Turkish music. The main focus of the study is on the techniques of modulation in Turkish music. It is considered to be of great importance because it is a study that names the techniques of modulation and contains detailed etudes. For the research; five performers in the field of ney, classical kemenche, oud, tanbur, qanun instruments and vocal performance, who were determined according to the determined criteria, were asked for their opinions on modulation and four modulation taksims/performances were requested from instrumentalists and two from vocal performers. The main melodies of these taksims were notated with explanations specific to the modulation. The video/audio recordings of the related taksims were transferred to the study using the QR code method. The researcher identified various modulation uses in the notated taksims, and the techniques were named and explained in detail in a separate step. Then, the five most commonly used maqams in the Turkish Music repertoire were determined for writing modulation etude. Examples of etudes were prepared for the explanation and educational use of modulation techniques. Thus, it is thought that the study will make an important contribution to the Turkish music literature on modulation. It is thought that the knowledge, experience, experience and memories of the performers who contributed to the study and the existing literature information also contribute to this study.

Keywords: Turkish Music, Modulation, Modulation Techniques, Modulation Taksim

İÇİNDEKİLER

Sayfa.

Etik Sözleşme ..... **i**
Jüri Kabul Ve Onay ..... **ii**
Teşekkür ..... **iii**
Özet ..... **iv**
Abstract ..... **v**
İçindekiler ..... **vi**
Tablolar Listesi ..... **xvii**
Şekiller Listesi ..... **xviii**
Şemalar Listesi ..... **xxiii**
Kavramsal Çerçeve ..... **xxivv**

BÖLÜM 1. GİRİŞ 1
1.1 Literatür Araştırması 2
1.2 Eserlerde Geçki Kullanimi Örnekleri 7
1.3 Problem Durumu 11
1.4 Çalışmanın Amacı 11
1.5 Çalışmanın Önemi 12
1.6 Çalışma Grubu 12
1.7 Çalışmanın Sınırlılıkları 15

BÖLÜM 2. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ 16
2.1 Araştırma Modeli 16
2.2 Veri Toplama Teknikleri 16
2.3 Verilerin Analizi 19
2.3.1 Taksimler ve Âhenkler Arası Geçki Etütleri Yazımında Ney Çalgısı 21

BÖLÜM 3. BULGULAR VE YORUMLAR 24
3.1 Çalışmadaki İcrâcıların Geçki Konusundaki Görüşlerine Dair Bulgu ve Yorumlar 24
3.1.1 "Size Göre Geçki Nedir" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar 24
3.1.2 "Sizce Geçki Türleri Nelerdir?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar 25
3.1.3 "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar 35
3.1.4 "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Geçiş Yollarını Kullandığınızı Düşünüyorsunuz?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar 46

3.1.5 "Âhenkler Arası Geçiş Taksimi Konusu Hakkında Düşünceleriniz Nedir?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar 55
3.1.6 "Âhenkler Arası Geçiş Taksimi Yapılırken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar 67

3.2. Çalışmadaki İcrâcıların Sundukları Geçiş Taksimlerinin Geçki Analizleri Ve Kullandıkları Geçki Tekniklierne Dair Bulgu ve Yorumlar 85
3.2.1 Çalışmadaki İcrâcıların; Geçiş Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar 85
3.2.1.1 Ney Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar 85
3.2.1.2 Klasik Kemençe Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar 96
3.2.1.3 Ud Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar 109
3.2.1.4 Tanbûr Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar 123
3.2.1.5 Kanun Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar 138
3.2.1.6 Ses İcrâlarının Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar 153
3.2.2 Çalışmadaki İcrâcıların Taksimlerinin, Süre Kullanımlarına Göre Tasnifine Dair Bulgu ve Yorumlar 162

3.3 Çalışmadaki İcrâcıların Taksimlerine Göre Kullanılan Geçki Tekniklerine Dair Bulgu ve Yorumlar 172

3.4 Makamlar Arası Uygulanan Geçki Tekniklerine Yönelik Örnek Etütlere Dair Bulgular ve Yorumlar 185
3.4.1 Nihâvend Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü 185
3.4.2 Nihâvend Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü 186
3.4.3 Nihâvend Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü 187
3.4.4 Nihâvend Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü 188
3.4.5 Hicâz Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü 189
3.4.6 Hicâz Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü 190
3.4.7 Hicâz Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü 191
3.4.8 Hicâz Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü 192
3.4.9 Rast Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü 193
3.4.10 Rast Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü 194
3.4.11 Rast Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü 195
3.4.12 Rast Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü 196
3.4.13 Hüzzam Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü 197
3.4.14 Hüzzam Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü 198
3.4.15 Hüzzam Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü 199
3.4.16 Hüzzam Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü 200

3.4.17 Uşşâk Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü 201
3.4.18 Uşşâk Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü 202
3.4.19 Uşşâk Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü 203
3.4.20 Uşşâk Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü 204

BÖLÜM 4. SONUÇLAR ve TARTIŞMA 205
4.1. "ÇALIŞMADAKİ İCRÂCILARIN GEÇKİ KONUSU HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ NELERDİR?" ALT PROBLEME DAİR SONUÇLAR 205
4.1.1 "Size Göre Geçki Nedir?" Sorusuna Dair Sonuçlar 205
4.1.2. "Sizce Geçki Türleri Nelerdir?" Sorusuna Dair Sonuçlar 205
4.1.3. "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusuna Dair Sonuçlar 206
4.1.4. "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Ne Gibi Geçiş Yolları Kullandığınızı Düşünüyorsunuz?" Sorusuna Dair Sonuçlar 208
4.1.5. "Âhenkler Arası Geçiş Taksimi Konusu Hakkında Düşünceleriniz Nedir?" Sorusuna Dair Sonuçlar 210
4.1.6. "Âhenkler Arası Geçiş Taksimi Yaparken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusuna Dair Sonuçlar 211
4.2 "ÇALIŞMADAKİ İCRÂCILARIN SUNDUKLARI GEÇİŞ TAKSİMLERİNİN; GEÇKİ ANALİZLERİ, SÜRE KULLANIMLARI NASILDIR?" ALT PROBLEMİNE DAİR SONUÇLAR 212
4.3. "ÇALIŞMADAKİ İCRÂCILARIN TAKSİMLERİNE GÖRE TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANILAN GEÇKİ TEKNİKLERİ NELERDİR?" ALT PROBLEMİNE DAİR SONUÇLAR 213
4.4. "MAKAMLAR ARASI GEÇİŞLERDE KULLANILAN GEÇKİ TEKNİKLERİNE YÖNELİK ÖRNEK ETÜTLER NASILDIR?" ALT PROBLEMİNE DAİR SONUÇLAR 214

BÖLÜM 5. TARTIŞMA 215

ÖNERİLER 217

KAYNAKÇA 222

EKLER 226
EK. 1 Taksim ve Etüt Kayıtlarının Karekod ile Link Bağlantısı 226
EK. 2 Geçiş Taksimi Notaları 227
EK 2.1 Neyzen Yavuz AKALIN'ın Şevk-ü Tarâb makamından Sipihr makamına Geçtiği Taksimin Notası 227

EK 2.2 Neyzen Yavuz AKALIN'ın Dügâh makamından Hisâr makamına Geçtiği Taksimin Notası 228
EK 2.3 Neyzen Yavuz AKALIN'ın Kız âhenk Acemaşiran makamından Kız Mansur Mabeyni âhenk Evcara makamına Geçtiği Taksimin Notası 229
EK 2.4 Neyzen Yavuz AKALIN'ın Sipürde âhenk Uşşak makamından Kız âhenk Bayati makamına Geçtiği Taksimin Notası 230
EK 2.5 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU'nun Pençgâh makamından Acemkürdî makamına Geçtiği Taksimin Notası 231
EK 2.6 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU'nun Rast makamından Müsteâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 232
EK 2.7 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU'nun Mansur Âhenk Bûselik Makamından Sipürde Âhenk Segâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası 233
EK 2.8 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU'nun Kız Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası 234
EK 2.9 Neyzen Celaleddin BİÇER'in Kız Âhenk Bayati Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası 235
EK 2.10 Neyzen Celaleddin BİÇER'in Kız Âhenk Nihâvend Makamından Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 236
EK 2.11 Neyzen Celaleddin BİÇER'in Kız Âhenk Humâyûn Makamından Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası 237
EK 2.12 Neyzen Celaleddin BİÇER'in Uşşâk Makamından Sipürde Âhenk Uşşâk Makamına Geçtiği Taksimin Notası 238
EK 2.13 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK'ın Isfahan makamından Tâhir Makamına Geçtiği Taksimin Notası 239
EK 2.14 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK'ın Muhayyer Sünbüle makamından Acemaşîrân Makamına Geçtiği Taksimin Notası 240
EK 2.15 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK'ın Bolâhenk Âhenk Rast Makamından Sipürde Âhenk Ferahfeza Makamına Geçtiği Taksimin Notası 241
EK 2.16 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK'ın Kız Âhenk Hicâz Makamından Şah Mansur Mâbeyni Âhenk Sabâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası 242
EK 2.17 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU'nun Neveser makamından Hüzzam makamına Geçtiği Taksimin Notası 243
EK 2.18 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU'nun Sabâ makamından Hicâz makamına Geçtiği Taksimin Notası 245
EK 2.19 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU'nun Mansur Âhenk Evcârâ Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası 246
EK 2.20 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU'nun Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası 247
EK 2.21 Kemençevî Fikret KARAKAYA'nın Nişâbur makamından Dilbeste makamına Geçtiği Taksimin Notası 248
EK 2.22 Kemençevî Fikret KARAKAYA'nın Sûzinâk Makamından Hicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 249

EK 2.23 Kemençevî Fikret KARAKAYA'nın Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Makamından Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 250
EK 2.24 Kemençevî Fikret KARAKAYA'nın Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 251
EK 2.25 Kemençevî Hasan ESEN'in Hüzzam Makamından Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası 252
EK 2.26 Kemençevî Hasan ESEN'in Hicâz Makamından Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası 253
EK 2.27 Kemençevî Hasan ESEN'in Sipürde Âhenk Bûselik Makamından Mansur Âhenk Muhayyer Makamına Geçtiği Taksimin Notası 254
EK 2.28 Kemençevî Hasan ESEN'in Mansur Âhenk Hüseynî Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası 255
EK 2.29 Kemençevî Lütfiye ÖZER'in Hüseynî makamından Bûselik makamına Geçtiği Taksimin Notası 256
EK 2.30 Kemençevî Lütfiye ÖZER'in Segâh makamından Nikriz makamına Geçtiği Taksimin Notası 257
EK 2.31 Kemençevî Lütfiye ÖZER'in Kız Âhenk Nihâvend Makamından Sipürde Âhenk Bayati Makamına Geçtiği Taksimin Notası 258
EK 2.32 Kemençevî Lütfiye ÖZER'in Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Rast Âhenk Şedd-i Araban Makamına Geçtiği Taksimin Notası 259
EK 2.33 Kemençevî Furkan BİLGİ'nin Uşşâk makamından Bestenigâr makamına Geçtiği Taksimin Notası 260
EK 2.34 Kemençevî Furkan BİLGİ'nin Mâhûr makamından Evcârâ makamına Geçtiği Taksimin Notası 261
EK 2.35 Kemençevî Furkan BİLGİ'nin Mansur Âhenk Hüseyni Makamından Bolâhenk Âhenk Şedd-i Arabân Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 263
EK 2.36 Kemençevî Furkan BİLGİ'nin Sipürde Âhenk Rast Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 265
EK 2.37 Kemençevî Emre ERDAL'ın Humâyûn makamından Hüseynî makamına Geçtiği Taksimin Notası 267
EK 2.38 Kemençevî Emre ERDAL'ın Hüseynî makamından Hicâz makamına Geçtiği Taksimin Notası 268
EK 2.39 Kemençevî Emre ERDAL'ın Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 269
EK 2.40 Kemençevî Emre ERDAL'ın Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası 270
EK 2.41 Udi Necati ÇELİK'in Kürdîlihicâzkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası 271
EK 2.42 Udi Necati ÇELİK'in Hüseynî Makamından Şevkefzâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası 272
EK 2.43 Udi Necati ÇELİK'in Kız Âhenk Karcığar Makamından Bolâhenk Âhenk Bûselik Makamına Geçtiği Taksimin Notası 274

EK 2.44 Udi Necati ÇELİK'in Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Muhayyer Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 275

K 2.45 Udi Feti BARUT'un Uşşâk Makamından Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 276

EK 2.46 Udi Feti BARUT'un Hicâz Makamından Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 278

EK 2.47 Udi Feti BARUT'un Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 279

EK 2.48 Udi Feti BARUT'un Kız Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Basit Isfahan Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 280

EK 2.49 Udi Osman KIRKLIKÇI'nın Uşşâk Makamından Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 281

EK 2.50 Udi Osman KIRKLIKÇI'nın Ferahnâk Makamından Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 282

EK 2.51 Udi Osman KIRKLIKÇI'nın Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamından Kız Âhenk Hüseynî Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 283

EK 2.52 Udi Osman KIRKLIKÇI'nın Kız Âhenk Bûselik Makamından Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 284

EK 2.53 Udi Bekir Şahin BALOĞLU'nun Hüseynî Makamından Zâvîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 285

EK 2.54 Udi Bekir Şahin BALOĞLU'nun Kürdîlihicâzkâr Makamından Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 287

EK 2.55 Udi Bekir Şahin BALOĞLU'nun Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 289

EK 2.56 Udi Bekir Şahin BALOĞLU'nun Kız Âhenk Şedaraban Makamından Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 290

EK 2.57 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ'nin Hüzzam Makamından Hüseynî Makamına Geçtiği Taksimin Notası (Kız âhenk)..... 292

EK 2.58 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ'nin Muhayyer Makamından Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 293

EK 2.59 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ'nin Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Kız Âhenk Bestenigâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 294

EK 2.60 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ'nin Kız Âhenk Bayatiaraban Makamından Müstahsen Âhenk Şevkefzâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 295

EK 2.61 Tanbûrî Kağan ULAŞ'ın Çargâh Makamından Segâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 296

EK 2.62 Tanbûrî Kağan ULAŞ'ın Nihâvend Makamından Sûzidîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 297

EK 2.63 Tanbûrî Kağan ULAŞ'ın Bolâhenk Âhenk Acemkürdî Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 298

EK 2.64 Tanbûrî Kağan ULAŞ'ın Bolâhenk Âhenk Segâh Makamından Kız Âhenk Gerdâniye Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 299

EK 2.65 Tanbûrî Murat AYDEMİR'in Hicâz Makamından Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası 300
EK 2.66 Tanbûrî Murat AYDEMİR'in Mâhûr Makamından Gülizâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 301
EK 2.67 Tanbûrî Murat AYDEMİR'in Bolâhenk Âhenk Mâhûr Makamından Mansur Âhenk Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası 302
EK 2.68 Tanbûrî Murat AYDEMİR'in Kız Âhenk Sûzidîl Makamından Bolâhenk Âhenk Nikriz Makamına Geçtiği Taksimin Notası 303
EK 2.69 Tanbûrî Özata AYAN Rast Makamından Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası 304
EK 2.70 Tanbûrî Özata AYAN Muhayyer makamından Evcârâ makamına Geçtiği Taksimin Notası 306
EK 2.71 Tanbûrî Özata AYAN Bolâhenk Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Mâhûr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 308
EK 2.72 Tanbûrî Özata AYAN Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Dilkeşhâverân Makamına Geçtiği Taksimin Notası 309
EK 2.73 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU'nun Şedd-i Araban Makamından Çargâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası 311
EK 2.74 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU'nun Şehnâz Makamından Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası 312
EK 2.75 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU'nun Sipürde Âhenk Ferahfezâ Makamından Bolâhenk âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 313
EK 2.76 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU'nun Bolâhenk Âhenk Evç Makamından Kız âhenk Bûselik Makamına Geçtiği Taksimin Notası 314
EK 2.77 Tanbûrî Alper UZKUR'un Şehnâz Makamından Hüseynî Makamına Geçtiği Taksimin Notası 315
EK 2.78 Tanbûrî Alper UZKUR'un Geçtiği Rast Makamından Hicâz Makamına Taksimin Notası 316
EK 2.79 Tanbûrî Alper UZKUR'un Geçtiği Bolâhenk Âhenk Uşşâk Makamından Sipürde Sûzinâk Makamına Taksimin Notası 317
EK 2.80 Tanbûrî Alper UZKUR'un Bolâhenk Âhenk Sûzinâk Makamından Mansur Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 319
EK 2.81 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ'ın Hicâz Makamından Sûzidîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası 320
EK 2.82 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ'ın Hicâz Makamından Nihâvend-i Kebîr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 321
EK 2.83 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ'ın Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Bûselik perdesinde Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası 323
EK 2.84 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ'ın Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası 324
EK 2.85 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN'ın Kız Âhenk Hüseyniaşîrân Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası 326

EK 2.86 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN'ın Kız Âhenk Dügâh Makamından Kız Âhenk Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası 327
EK 2.87 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN'ın Bolâhenk Âhenk Rahât'ül-Ervâh Makamından Kız Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 328
EK 2.88 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN'ın Kız Âhenk Nihâvend Makamından Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamına Geçtiği Taksimin Notası 329
EK 2.89 Kanûnî Atilla AKINTÜRK'ün Kız Âhenk Bûselik Makamından Kız Âhenk Sûzidîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası 330
EK 2.90 Kanûnî Atilla AKINTÜRK'ün Kız Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 331
EK 2.91 Kanûnî Atilla AKINTÜRK'ün Bolâhenk Âhenk Rast, Pençgâh Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 332
EK 2.92 Kanûnî Atilla AKINTÜRK'ün Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Mâhûr Makamına Geçtiği Taksimin Notası 334
EK 2.93 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN'ın Isfahan Makamından Sûzidîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 335
EK 2.94 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN'ın Nihâvend Makamından Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 336
EK 2.95 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN'ın Mansur Âhenk Sabâ Makamından Sipürde Âhenk Muhayyer Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 337
EK 2.96 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN'ın Mansur Âhenk Rast Makamından Bolâhenk Âhenk Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 338
EK 2.97 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU'nun Bûselik Makamından Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 339
EK 2.98 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU'nun Uşşâk Makamından Hicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası..... 340
EK 2.99 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU'nun Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası 342
EK 2.100 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU'nun Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası 343
EK 2.101 Hânende Ender DOĞAN'ın Sabâ Makamından Evç Makamına Geçtiği Mevlîd-i Şerîf İcrâsının Notası..... 345
EK 2.102 Hânende Ender DOĞAN'ın Rast Makamında (Uşşâk-Hicâz geçkili) okuduğu Ezân-ı Muhammedî Bölümünün Notası..... 346
EK 2.103 Hânende Ahmed ÇALIŞIR'ın Şevkefzâ Makamından Muhayyer Sümbüle Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası..... 347
EK 2.104 Hânende Ahmed ÇALIŞIR'ın Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Muhayyer Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası 348
EK 2.105 Hânende İbrahim Suat ERBAY'ın Kız âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Bolâhenk âhenk Hüseynî makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası..... 349
EK 2.106 Hânende İbrahim Suat ERBAY'ın Mâhûr makamındaki (Segâh geçkili) Serbest İcrânın Notası 351

EK 2.107 Hânende Murat TAŞTEKİN'in Evç Makamından Acemaşîrân Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası 352
EK 2.108 Hânende Murat TAŞTEKİN'in Şehnâz Makamından Nikriz Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası 353
EK 2.109 Hânende Süleyman ÖZEN'in Bayati Makamından Zirgüleli Sûzinâk Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası 354
EK 2.110 Hânende Süleyman ÖZEN'in Hüseynî Makamından Rast Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası 356
EK. 3 İcrâcılarla yapılan mülakatlar 358
EK 3.1 Neyzen Yavuz AKALIN İle Yapılan Mülakat 358
EK 3.2 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU İle Yapılan Mülakat 360
EK 3.3 Neyzen Celaleddin BİÇER İle Yapılan Mülakat 362
EK 3.4 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK İle Yapılan Mülakat 366
EK 3.5 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU İle Yapılan Mülakat 368
EK 3.6 Kemençevî Fikret KARAKAYA İle Yapılan Mülakat 371
EK 3.7 Kemençevî Hasan ESEN İle Yapılan Mülakat 376
EK 3.8 Kemençevî Furkan BİLGİ İle Yapılan Mülakat 382
EK 3.9 Kemençevî Lütfiye ÖZER İle Yapılan Mülakat 389
EK 3.10 Kemençevî Emre ERDAL İle Yapılan Mülakat 392
EK 3.11 Udi Necati ÇELİK İle Yapılan Mülakat 397
EK 3.12 Udi Feti BARUT İle Yapılan Mülakat 402
EK 3.13 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ İle Yapılan Mülakat 407
EK 3.14 Udi Osman KIRKLIKÇI İle Yapılan Mülakat 409
EK 3.15 Udi Bekir Şahin BALOĞLU İle Yapılan Mülakat 415
EK 3.16 Tanbûrî Murat AYDEMİR İle Yapılan Mülakat 420
EK 3.17 Tanbûrî Kağan ULAŞ İle Yapılan Mülakat 426
EK 3.18 Tanbûrî Özata AYAN İle Yapılan Mülakat 437
EK 3.19 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU İle Yapılan Mülakat 444
EK 3.20 Tanbûrî Alper UZKUR İle Yapılan Mülakat 452
EK 3.21 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ İle Yapılan Mülakat 455
EK 3.22 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN İle Yapılan Mülakat 460
EK 3.23 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN İle Yapılan Mülakat 463
EK 3.24 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU İle Yapılan Mülakat 467
EK 3.25 Kanûnî Atilla AKINTÜRK İle Yapılan Mülakat 469
EK 3.26 Hânende Ahmed ÇALIŞIR İle Yapılan Mülakat 471
EK 3.27 Hânende Ender DOĞAN İle Yapılan Mülakat 475
EK 3.28 Hânende Murat TAŞTEKİN İle Yapılan Mülakat 478
EK 3.29 Hânende Süleyman ÖZEN İle Yapılan Mülakat 482

EK 3.30 Hânende İbrahim Suat ERBAY İle Yapılan Mülakat 487
EK. 4 Etik kurul izni 490
EK. 5 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Araştırma İzni ve Eki 491

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo No…… Sayfa

Tablo 1.1: Kantemiroğlu'na Göre Makamların Uyumlu/Uyumsuz Olduğu Perdeler (Tura, 2000: s.120-125) 2
Tablo 1.2: Çalışma grubu seçim kriterleri 12
Tablo 1.3: Ney İcrâcıları 12
Tablo 1.4: Klasik Kemençe İcrâcıları 13
Tablo 1.5: Ud İcrâcıları 13
Tablo 1.6: Tanbur İcrâcıları 14
Tablo 1.7: Kanun İcrâcıları 14
Tablo 1.8: Ses İcrâcıları 14
Tablo 1.9: Bestelenen Eser Sayılarına Göre En Çok Kullanılan beş Makam Tablosu 18
Tablo 1.10: Aynı Âhenkte Makamlar Arası Yazılan Etütlerin Sayısal Tablosu 21
Tablo 3.1: "Size Göre Geçki Nedir, İcrâlarda Nasıl Uygulama Yapılmalıdır, Tarif Eder Misiniz?" Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu 24
Tablo 3.2: "Sizce Geçki Türleri Nelerdir?" Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu 25
Tablo 3.3: "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu 35
Tablo 3.4: "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Geçiş Yollarını Kullandığınızı Düşünüyorsunuz?" Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu 46
Tablo 3.5: "Âhenkler Arası Geçiş İcrâsı Hakkında Düşünceleriniz Nedir?" Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu 55
Tablo 3.6: "Akortlar Arası Geçiş Yaparken Ne Gibi Geçiş Yolları Kullandığınızı Düşünüyorsunuz?" Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu 67
Tablo 3.7: Çalışmadaki Ney İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo 162
Tablo 3.8: Çalışmadaki Klasik Kemençe İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo 163
Tablo 3.9: Çalışmadaki Ud İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo 165
Tablo 3.10: Çalışmadaki Tanbur İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo 167
Tablo 3.11: Çalışmadaki Kanun İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo 169
Tablo 3.12: Çalışmadaki Ses İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo 171
Tablo 3.13: Çalışmadaki Ney İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri 180
Tablo 3.14: Çalışmadaki Kemençe İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri 181
Tablo 3.15: Çalışmadaki Ud İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri 181
Tablo 3.16: Çalışmadaki Tanbur İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri 182
Tablo 3.17: Çalışmadaki Kanun İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri 183
Tablo 3.18: Çalışmadaki Ses İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri 184
Tablo 4.1: Çalışmadaki icrâcıların geçiş taksimlerindeki geçki kullanımı özet tablosu 213
Tablo 4.2: Makam-Geçki Eşleştirmeleri Tablosu 218

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil No…….Sayfa

Şekil 1.1: İsmâîl Dede Efendi'nin Hüzzam Âyini I. Selâmındaki Şedaraban Makamına Geçilen Bölüm..... 7
Şekil 1.2: Hacı Fâik Bey'in Dügâh Kâr'ının Meyân Bölümü Başlangıcı..... 8
Şekil 1.3: Hisâr Bûselik Beste (Meyan Bölümü)- Zekâî Dede..... 8
Şekil 1.4*:* Hatibzâde Osman Efendi'nin Rast Makamındaki Kâr-I Nâtık Eserinin Rehâvî Makamı Bölümü..... 9
Şekil 1.5*:* Bestenigâr Ağır Semâî (meyan bölümü)- Âlim Efendi (Manisalı)..... 9
Şekil 1.6*:* Büzürk Yürük Semâî (Meyan Bölümü)- Sadık Ağa..... 9
Şekil 1.7: Şekerci Cemil Bey'in Hicâz Şarkısı Nakarattan Meyân'a Geçiş Bölümü..... 10
Şekil 1.8: Salih Dede'nin Acemaşîrân Peşrevi Mülâzimeden II. Hane Bölümüne Geçilen Kısım..... 10
Şekil 1.9: Sultânîyegâh saz semâî (III. Hâne)- Hacı Arif Bey..... 10
Şekil 3.1: Şevk-ü Tarâb makamından Sipihr makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 85
Şekil 3.2: Dügâh makamından Hisâr makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 86
Şekil 3.3: Kız âhenk Acemaşîrân makamından kız Mansur mabeyni âhenk Evcârâ makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 86
Şekil 3.4: Sipürde âhenk Uşşâk makamından kız âhenk Bayati makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 87
Şekil 3.5: Pençgâh Makamından Acemkürdî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 87
Şekil 3.6: Rast Makamından Müsteâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 88
Şekil 3.7: Mansur Âhenk Bûselik Makamından Sipürde Âhenk Segâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 88
Şekil 3.8: Kız Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 89
Şekil 3.9: Acem Makamından Rast Makamına Yapılan Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 89
Şekil 3.10: Nihâvend Makamından Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 90
Şekil 3.11: Kız Âhenk Humâyûn Makamından Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 91
Şekil 3.12: Mansur Âhenk Uşşâk Makamından Sipürde Âhenk Uşşâk Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 91
Şekil 3.13: Isfahan Makamından Tâhir Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 92
Şekil 3.14: Muhayyer Sünbüle Makamından Acemaşiran Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 92
Şekil 3.15: Bolâhenk Âhenk Rast Makamından Sipürde Âhenk Ferahfezâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 93
Şekil 3.16: Kız Âhenk Hicâz Makamından Şah Mansur Mâbeyni Âhenk Sabâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 94
Şekil 3.17: Kız Âhenk Neveser Makamından Karcığar Makamına Yapılan Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 94
Şekil 3.18: Kız Âhenk Sabâ Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 95

Şekil 3.19: Mansur Âhenk Evcârâ Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 95
Şekil 3.20: Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 96
Şekil 3.21: Nişâbur Makamından Dilbeste Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 97
Şekil 3.22: Sûzinâk Makamından Hicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü..... 97
Şekil 3.23: Bolâhenk Sultânîyegâh Makamından Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 97
Şekil 3.24: Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 98
Şekil 3.25: Hüzzam Makamından Evcrârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 98
Şekil 3.26: Hicâz Makamından Ferahnâk Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 99
Şekil 3.27: Sipürde Âhenk Bûselik Makamından Mansur Âhenk Muhayyer Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 99
Şekil 3.28: Mansur Âhenk Hüseynî Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 100
Şekil 3.29: Hüseynî Makamından Bûselik Makamına Yapılan Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 100
Şekil 3.30: Segâh Makamından Nikriz Makamına Yapılan Geçiş Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 101
Şekil 3.31: Kız Âhenk Nihâvend Makamından Sipürde Âhenk Bayati Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 101
Şekil 3.32: Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Şedd-i Araban Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 102
Şekil 3.33: Uşşâk Makamından Bestenigâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 103
Şekil 3.34: Mâhûr Makamından Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 103
Şekil 3.35: Mansur Âhenk Hüseynî Makamından Bolâhenk Âhenk Şedd-i Araban Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 104
Şekil 3.36: Sipürde Âhenk Rast Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 105
Şekil 3.37: Humâyûn Makamından Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 106
Şekil 3.38: Hüseynî Makamından Hicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 107
Şekil 3.39: Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 108
Şekil 3.40: Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 108
Şekil 3.41: Kürdîlihicâzkâr Makamından Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/ÂhenkGeçişBölümü……109
Şekil 3.42: Hüseynî Makamından Şevkefzâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü..... 109
Şekil 3.43: Kız Âhenk Karcığar Makamından Bolâhenk Âhenk Bûselik Makamına..... 110

Şekil 3.44: Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Muhayyer Makamına 111
Şekil 3.45: Uşşâk Makamından Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 112
Şekil 3.46: Hicâz Makamından Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 112
Şekil 3.47: Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 113
Şekil 3.48: Kız Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Basit Isfahan yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 113
Şekil 3.49: Uşşâk Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 114
Şekil 3.50: Ferahnâk Makamından Rast Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 115
Şekil 3.51: Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamından Kız Âhenk Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 116
Şekil 3.52: Kız Âhenk Bûselik Makamından Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 116
Şekil 3.53: Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamından Zâvîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 117
Şekil 3.54: Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 118
Şekil 3.55: Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 119
Şekil 3.56: Kız Âhenk Şedaraban Makamından Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 120
Şekil 3.57: Hüzzam Makamından Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 121
Şekil 3.58: Muhayyer Makamından Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçiş Bölümü……121
Şekil 3.59: Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Kız Âhenk Bestenigâr Makamına 122
Şekil 3.60: Kız Âhenk Bayatiaraban Makamından Müstahsen Âhenk Şevkefzâ Makamına 122
Şekil 3.61: Çargâh Makamından Segâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 123
Şekil 3.62: Nihâvend Makamından Sûzidîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 123
Şekil 3.63: Bolâhenk Âhenk Acemkürdî Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü.**Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
Şekil 3.64: Bolâhenk Âhenk Segâh Makamından Kız Âhenk Gerdâniye Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 124
Şekil 3.65: Hicâz Makamından Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 125
Şekil 3.66: Mâhûr Makamından Gülizâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 125
Şekil 3.67: Bolâhenk âhenk Mâhûr Makamından Mansur Âhenk Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 126
Şekil 3.68: Kız Âhenk Sûzidîl Makamından Bolâhenk Âhenk Nikriz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 126
Şekil 3.69: Bolâhenk Âhenk Rast Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 127

Şekil 3.70: Bolâhenk Âhenk Muhayyer makamından Evcârâ makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 128
Şekil 3.71: Bolâhenk Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Mâhûr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 129
Şekil 3.72: Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Dilkeşhâverân Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 130
Şekil 3.73: Şedd-i Araban Makamından Çargâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 131
Şekil 3.74: Şehnâz Makamından Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 132
Şekil 3.75: Bolâhenk Âhenk Evç Makamından Kız Âhenk Bûselik Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 134
Şekil 3.76: Sipürde Âhenk Ferahfezâ Makamından Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 133
Şekil 3.77: Şehnâz Makamından Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 135
Şekil 3.78: Rast Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 135
Şekil 3.79: Bolâhenk Âhenk Sûz(i)nâk Makamından Mansur Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 136
Şekil 3.80: Bolâhenk Uşşâk Âhenk Makamından Sipürde Âhenk Sûz(i)nâk Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 137
Şekil 3.81: Hicâz Makamından Sûzidîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçiş Bölümü..... 138
Şekil 3.82: Hicâz Makamından Nihâvend-i Kebîr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçiş Bölümü 139
Şekil 3.83: Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Bûselik Perdesinde Hicâz Makamına 140
Şekil 3.84: Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Hüzzam Makamına 141
Şekil 3.85: Kız Âhenk Hüseyniaşîrân Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 142
Şekil 3.86: Kız Âhenk Dügâh Makamından Kız Âhenk Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 143
Şekil 3.87: Bolâhenk Âhenk Rahât'ül-Ervâh Makamından Kız Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü..... 143
Şekil 3.88: Kız Âhenk Nihâvend Makamından Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 144
Şekil 3.89: Kız Âhenk Bûselik Makamından Kız Âhenk Sûzidîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 144
Şekil 3.90: Kız Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü..... 145
Şekil 3.91: Bolâhenk Âhenk Rast, Pençgâh Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü 146
Şekil 3.92: Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Mâhûr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü..... 147
Şekil 3.93: Isfahân Makamından Sûzidîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü..... 148
Şekil 3.94: Nihâvend Makamından Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü 149

Şekil 3.95: Mansur âhenk Sabâ Makamından Sipürde âhenk Muhayyer Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü 150
Şekil 3.96: Mansur âhenk Rast Makamından Bolâhenk âhenk Rast Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü 150
Şekil 3.97: Bûselik Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 151
Şekil 3.98: Uşşâk Makamından Hicazkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 151
Şekil 3.99: Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 152
Şekil 3.100: Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 152
Şekil 3.101: Ezân-ı Şerîf'ten Makamlar Arası Geçiş Örneğinin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 153
Şekil 3.102: Mevlîd-i Şerîf'ten Makamlar Arası (Sabâ-Evç) Geçiş Örneğinin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 154
Şekil 3.103: Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Muhayyer Sümbüle Makamına Geçilen Hanende Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 155
Şekil 3.104: Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Karcığar makamına Geçilen Hanende Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 155
Şekil 3.105: Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamına Geçilen Gazelin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 156
Şekil 3.106: Mâhûr Makamında İcrâ Edilen Gazelin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 157
Şekil 3.107: Evç Makamından Acemaşîrân makamına Geçilen Kasîdenin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 158
Şekil 3.108: Şehnâz Makamından Nikriz Makamına Geçilen Kasîdenin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 159
Şekil 3.109: Bayati Makamından Zirgüle'li Sûznâk Makamına Geçilen Kasîdenin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 160
Şekil 3.110: Hüseynî Makamından Rast Makamına Geçilen Kasîdenin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü 161
Şekil 3.111: Aracılı geçki tekniğiyle; Hüzzam makamını kullanarak Mâhûr makamından Zirgüleli Sûz(i)nâk makamında geçiş örneği 172
Şekil 3.112: Aracılı geçki tekniğiyle; Rast makamını kullanarak Hüzzam makamından Nihâvend makamında geçiş örneği 172
Şekil 3.113: Aracılı geçki tekniğiyle; Rast ve Sûz(i)nâk makamlarını kullanarak Irâk makamından Hicâzkâr makamında geçiş örneği 173
Şekil 3.114: Aracısız geçki tekniğiyle Dilkeşhâverân makamından Evç makamına geçiş örneği 173
Şekil 3.115: Aracısız geçki tekniğiyle Rast makamından Bayati makamına geçiş örneği 174
Şekil 3.116: Aracısız geçki tekniğiyle Segâh makamından Karcığar makamına geçiş örneği 174
Şekil 3.117: Aralık duyurma geçki tekniğiyle Hümâyûn makamından Hüseynî makamına geçiş örneği 174
Şekil 3.118: Aralık duyurma geçki tekniğiyle Uşşâk makamından Nevâ makamına geçiş örneği 174
Şekil 3.119: Aralık duyurma geçki tekniğiyle Çargâh (eski) makamından Acemaşîrân makamına geçiş örneği 175
Şekil 3.120: Perde bozma tekniğiyle; Kürdî makamından Sabâ makamına geçiş örneği 175
Şekil 3.121: Perde bozma tekniğiyle, Segâh makamından Uşşâk makamına geçiş örneği 175

Şekil 3.122: Perde bozma tekniğiyle; Bayati makamından Hicâz makamına geçiş örneği ... 175
Şekil 3.123: Perde tutma geçki tekniğiyle; Hüseynî makamından Sabâ makamına geçiş örneği ... 176
Şekil 3.124: Perde tutma geçki tekniğiyle; Nihâvend makamından Segâh makamına geçiş örneği ... 176
Şekil 3.125: Perde tutma geçki tekniğiyle; Mâhûr makamından Muhayyer makamına geçiş örneği ... 176
Şekil 3.126: Frekans bozma geçki tekniğiyle; Hüseynî makamından Karcığar makamına geçiş örneği ... 177
Şekil 3.127: Frekans bozma geçki tekniğiyle; Rast makamından Nihâvend makamına geçiş örneği ... 177
Şekil 3.128: Frekans bozma geçki tekniğiyle; Bolâhenk âhenk Evcârâ makamından Kız âhenk Uşşâk makamına geçiş örneği ... 177
Şekil 3.129: Kabul geçki tekniğiyle; Mansur âhenk Rast makamından Bolâhenk âhenk Rast makamına geçiş örneği ... 177
Şekil 3.130: Kabul geçki tekniğiyle; Bolâhenk âhenk Hicâzkâr makamından Sipürde âhenk Hicâz makamına geçiş örneği ... 178
Şekil 3.131: Kabul geçki tekniğiyle; Kız âhenk Nihâvend makamından Mansur âhenk Bûselik makamına geçiş örneği ... 178
Şekil 3.132: Âhenk önceleme tekniğiyle; Bolâhenk âhenk Bestenigâr makamından Kız âhenk Uşşâk makamına geçiş örneği ... 178
Şekil 3.133: Âhenk önceleme tekniğiyle; Kız âhenk Nevâ makamından Bolâhenk âhenk Rast makamına geçiş örneği ... 179
Şekil 3.134: Âhenk önceleme tekniğiyle; Bolâhenk Kürdîlihicâzkâr makamından Sipürde âhenk Hicâz makamına geçiş örneği ... 179
Şekil 3.135: Aracı âhenk tekniğiyle; Sipürde âhenk Rast makamından Kız âhenk Dilkeşhâverân makamına geçiş örneği ... 180
Şekil 3.136: Nihâvend Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü Notası ... 185
Şekil 3.137: Nihâvend Makamından Rast Makamına Geçki v Notası ... 186
Şekil 3.138: Nihâvend Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü Notası ... 187
Şekil 3.139: Nihâvend Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü Notası ... 188
Şekil 3.140: Hicâz Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü Notası ... 189
Şekil 3.141: Hicâz Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü Notası ... 190
Şekil 3.142: Hicâz Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü Notası ... 191
Şekil 3.143: Hicâz Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü Notası ... 192
Şekil 3.144: Rast Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü Notası ... 193
Şekil 3.145: Rast Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü Notası ... 194
Şekil 3.146: Rast Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü Notası ... 195
Şekil 3.147: Rast Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü Notası ... 196
Şekil 3.148: Hüzzam Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü Notası ... 197
Şekil 3.149: Hüzzam Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü Notası ... 198
Şekil 3.150: Hüzzam Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü Notası ... 199
Şekil 3.151: Hüzzam Makamından Uşşâk Makamına Etüdü Etüdü Notası ... 200
Şekil 3.152: Uşşâk Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü Notası ... 201
Şekil 3.153: Uşşâk Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü Notası ... 202
Şekil 3.154: Uşşâk Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü Notası ... 203
Şekil 3.155: Uşşâk Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü Notası ... 204

ŞEMALAR LİSTESİ

Şema 1.1: Araştırmanın çalışma sahası 15
Şema 2.1 Çalışma yönteminin genel şeması 16
Şema 2.2: Veri toplama Teknikleri Genel Şeması 19

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Perde: Makamı oluşturan seslerden her biri (Doğrusöz: 2012, s.170).

Çeşni: Her makamın bünyesinde bulunan melodik yapıların seyirleri ile bu seyirlerin hafızamında hâsıl ettiği intibâ ve duyuş zevkine "çeşni" diyebiliriz (Kutluğ: 2000, s. 92).

Makam: Bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak biraraya gelmiş seslerin umumî hey'eti (Öztuna: 2006, 2/16).

Âhenk: Sazların kiriş, tel, boru gibi ses veren kısımlarının veya insan sesinin, belirli bir sese (akorda) göre ayarlanması (krş. DÜZEN) (Öztuna: 2006, 1/31).

Geçki: Herhangi bir makamdan başka bir makama geçmeye "geçki" denilir (Akt: Akdoğu: 1993, s. 127).

Geçiş taksimi: Ayrı makamdaki eserler arasında yapılan taksim türüdür. Bu taksimde bir makamdan diğerine geçilirken kulakların tedirgin olmaması için yakın makamlardan yararlanılır ve kulaklar alıştırılarak yeni makamda karar edilir (Özkan; 2010, 39/478).

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Geçki; Türk müziğinin makam, usul, tavır temel öğelerinden sonra gelen en önemli konulardan biridir. TDK sözlüğünde müzik alanı için tanımı bulunmayan geçki kavramı, bilinen haliyle Türk müziğinde makamdan makama geçmek, makamlar arası geçiş yapmak (Akdoğu: 1993, s. 127) şeklinde kullanılmaktadır.

Geçki yapmak mûsikîde taksim, gazel, kasîde icrâlarını, sözlü eserleri ve saz eserlerini tekdüzelikten kurtaran, adı geçen formlara estetik zenginlik katan bir vesile olmaktadır. En genel tanımı ile geçki; bir makamdan başka bir makama kısaca veya tamamen geçmektir.

Geçki konusunda alana emek veren araştırmacıların yaptıkları farklı tanımlar şu şekildedir; araştırmalara göre geçki konusunu ele alan Ezgi, "*Muayyen bir makam ile icrâ olunan bir lahnin (melodinin) seyri esnasında başka bir makam yapmaya geçki denilir* (Ezgi, 1940: s. 282)." şeklinde genel bir geçki tanımı yapmaktadır. Özkan ise;

> "Eldeki makam ile geçilecek makam arasındaki kullanılan ortak ses sayısı dört ve dörtten fazlaysa yakın geçki, az ise uzak geçki denir. Eldeki makamdan diğer makama geçiş kısa sürerse tekrar ana makama dönülüyorsa buna süreksiz geçki, uzun sürüyorsa ve geçiş yapılırken porte üzerindeki yeni makamın donanımı yazılırsa sürekli geçki adı verilir (Özkan, 1984: s. 287)."

diyerek yaptığı geçki tanımını geçki türleri üzerine inşa etmiştir.

Arel (1943-1948, Akt. Akdoğu, 1993), Çelikkol (2000), Kalender (1995), Kutluğ (2006), Deran (2018) yayınladıkları eserlerde geçki için genel bir tanım yapmışlardır.

Literatürdeki çalışmalarda geçki türleri; geçilen makam kısaca gösterilip önceki makama tekrar dönülüyorsa bu geçkiye "süreksiz, geçici geçki", geçilen makamdan önceki makama uzun bir zaman ya da hiç dönülmüyorsa bu geçkiye "sürekli, kesin geçki" olarak geçmektedir (Akdoğu,1993: s. 127-140, Özkan, 2006: s.287-290)

Ortak sesleri çok veya sesleri tamamen aynı olan makamlar arası geçki "yakın geçki", ortak sesleri olmayan veya az olan, birbirine ses, dizi, seyir bakımlarından farklı makamlar arası geçki "uzak geçki" olarak tanımlanmaktadır (Ezgi, 1940: C. I, s. 282, Özkan 1984: s.287, Hüseyin Saadettin Arel 1943-1948: Akt. Akdoğu, 1993: s.113-123, Kalender, 1995: s.3-6, Yavuzoğlu, 2011: s.35-40). Bayati-Uşşâk, Sûz-nâk- Hicâzkâr makamları arası geçki yakın geçkiye, Segâh- Kürdîlihicâzkâr, Acemaşîran- Evcârâ makamları arası geçki ise uzak geçkiye örnektir.

1.1 LİTERATÜR ARAŞTIRMASI

Geçki konusunda ulaşılabilinen çalışmaların içeriği hakkında bilgileri ortaya koymak için aşağıda özet bilgilere yer verilmiştir.

Boğdan voyvodası Dimitri Kantemiroğlu (1673- 1723) Türk müziği makamlarını anlattığı ve çok sayıda saz eserini yazdığı *Kitabu İlmu'l Musiki Ala Vechi'l-Hurufat* kitabında geçki konusundan bahsetmektedir. Tura'nın çevirisine göre Kantemiroğlu bu eserde geçki konusunu; perdelerin ve makamların birbirleriyle olan uyumu/uyumsuzluğu ve hangi makam ve perdeler arasında bu uyumun/uyumsuzluğun olduğunu detaylı anlatarak ele almıştır (Tura, 2000: s.112-135). Literatür araştırmalarına göre bu kaynağın; ismen belirtmese de içerik olarak makamlar arası geçiş hususlarına değinip detaylı anlatan en eski kaynak özelliğini taşımakta olduğu düşünülmektedir. Aşağıda kitabın ilgili bölümünde yer alan bilgiler verilmiştir.

Tablo 1.1: Kantemiroğlu'na Göre Makamların Uyumlu/Uyumsuz Olduğu Perdeler (Tura, 2000: s.120-125)

MAKAMLAR	UYUMSUZ PERDELER	UYUMLU PERDELER
Kürdî makamı	Segâh, Bûselik, Hisâr, Evç, Mâhûr perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Nihâvend makamı	Segâh, Bûselik, Hisâr, Evç, Mâhûr perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Sabâ makamı	Bûselik, Uzzâl, Hisâr, Evç perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Bayatî makamı	Bûselik, Uzzâl, Hisâr, Mâhûr, Şehnâz perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Acem makamı	Hisâr, Evç, Mâhûr, perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Acemaşîrân makamı	Hisâr, Evç, Mâhûr, perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Şehnaz makamı	Sünbüle, Gerdâniye, Mâhûr perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Hisâr makamı	Gerdâniye, Mâhûr, Acem, Nevâ, Bayatî, Uzzâl, Bûselik, Rast, Irâk perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Bûselik makamı	Segâh, Uzzâl, Hisâr, Şehnaz perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
BûselikAşîrân makamı	Segâh, Uzzâl, Hisâr, Şehnaz perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Zengüle makamı	Rast, Çargâh, Hisâr	Diğer perdelerin tamamı

Sünbüle makamı	Şehnâz, Mâhûr, Hisâr, Uzzâl, Bûselik perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Mâhûr makamı	Şehnâz, Evç Hisâr, Uzzâl, Segâh perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Pençgâh makamı	Şehnâz, Mâhûr, Bayatî, Evç, Hisâr, Çargâh, Sabâ perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Nikrîz makamı	Hisâr, Sabâ, Çargâh, Bûselik perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Nişâbûr makamı	Şehnâz, Mâhûr, Bayatî, Evç, Hisâr, Çargâh, Sabâ perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Bestenigâr makamı	Acem, Hisâr, Uzzâl, Bûselik, Nihâvend Rast, Rehâvî, Irâk, Aşîrân, Acemaşîrân, Mâhur perdeleri	Diğer perdelerin tamamı
Rehâvî makamı	Bütün tam perdeler	Bütün yarım perdeler

Nazarî ve Amelî Türk Musikisi adlı İstanbul Belediye Konservatuvarı neşriyatından çıkan 5 ciltlik kitap çalışmasının (1940) birinci (s. 282-283) ve dördüncü ciltlerinde (s. 272-275) Suphi Ezgi, geçki konusundan bahsetmektedir. Araştırmalara göre bu eserin geçki konusunu; "geçki" adıyla anlatan ilk çalışma olduğu anlaşılmaktadır. Ezgi'nin; *"Musikimizde geçki mebhasi (bahsi), sesler ilminin en karışık bahsidir"* (1933: C. II, s. 272) cümlesi geçki konusunun zorluk derecesine işaret etmektedir. Ezgi, eserin birinci cildinde "basit makamlarda geçki" başlığı altında geçki konusunu mensup, yakın ve uzak geçki olarak sınıflandırmaktadır. Ezgi, bir makamın dizi olarak içerdiği diğer makamlara ve makam dizisi seslerine "mensup" demiştir. Acemaşîrân makamı içindeki Uşşâk makamı veya Sûzinâk makamı içindeki Rast makamı, örnek olarak verilebilir.

Geçki yapmayı ise iki yol ile açıklamaktadır. Bu yollar; makam dizilerinin tamamını ya da sadece bir dörtlüsünü/bir beşlisini ve perdelerini değiştirmek şeklinde özetlenebilir. Eserinin dördüncü cildinde ise Ezgi, kendi bestesi olan Hicâzkâr saz semâî'si örneği üzerinden sürekli ve süreksiz geçki başlıkları altında geçki konusunu ele almaktadır. Ezgi, eserler içinde yapılan kısa süreli geçkiye "süreksiz", uzun süreli geçkiye "sürekli" geçki şeklinde tarif etmektedir. Geçki anlatımının sonunda *"Umûmen (genel olarak) geçki hakkında yukarıda mütâlâ (ayrıntılı düşüme, etüt) ettiğimiz yolların bir hayli istisnâsı bulunduğu sebeple, onları mûsikîcilerin müşâhade (izlenim) ve tecrübelerine bıraktık"* (1933: C. I, s. 283) ibaresi bulunmaktadır. Bu tespit ile geçki konusunun çok geniş bir alan olduğu ve hem geçki türleri hem de geçki yapma yolları sayısının sabit kalmayabileceği anlaşılmaktadır.

Signel'ın 1977 yılında *Makam: Modal Practice In Turkish Art Music* adlı kitap çalışmasını İlhami Gökçen Türkçeye çevirmiş ve kitap 2006 yılında Yapı Kredi yayınlarından "makam" adıyla kitap çalışması olarak yayınlanmıştır. Kitapta geçki konusuna geniş yer (s.75-117) verilmiştir. Signell hem "tek seslik ödünç alma, geçici geçki" alt başlıkları ile geçki tiplerine hem de "form yapısında geçki, büyük formlarda geçki, Kâr-ı Nâtık" alt başlıklarıyla formlar içinde geçkinin yerine değinmiş ve örnek notalar ile görsel açıklamalarda bulunmuştur.

Yayla, Basit makamlarda bestelenmiş büyük formlu eserlerde kullanılan geçkiler adındaki yüksek lisans tez çalışmasında (1991) 14 makamda bestelenmiş kâr, beste, ağır semâî ve yürük semâî formlarında 170 eseri geçki kullanımı yönünden incelemiştir. Yapılan bazı çeşni geçkilerinin hangi makamlarda ortak kullanıldığını ayrıca belirten Yayla, bazı geçkilerin makamların karakteristik özelliği olduğunu da aktarmıştır.

Kalender'in *Türk Musikisi Makamlarında Geçki* isimli Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisinde yayınlanan makalesinin (1995), tek başına geçki konusunu ele alan ilk çalışma olduğu düşünülmektedir. Geçki ve çeşitlerini tanımlayıp eser bölümleriyle örnekleyen Kalender, geçki yapma yollarını iki maddede yüzeysel olarak anlatmıştır. Sonuç bölümünde eserlerinde çok geçki yapan bestekârlar, eserleri belirtilerek anılmıştır.

Bünyesinde artmış (artık) ikili aralığı bulunan çeşnilerin geçkiye sağladığı kolaylıklar adlı sanatta yeterlilik tez çalışmasında (1995) Ovalı, Hicâz çeşnisi ile bütün makamların belirli bir sistem içerisinde eşleştiğini belirtmiştir. Bu Hicâz çeşnisini, makamların üst-alt ses bölgelerine göre uygun kullanmanın, makamlar arası geçişi kolaylaştırdığını anlatmıştır. Tez sonunda bu tarifine uygun 1 nota ile görsel örneklendirme yapmıştır.

Üstünakın, çalıştığı Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde geçki üzerine bir araştırma isimli yüksek lisans tezinde; 10 makamda 300 eseri, içlerinde barındırdıkları farklı çeşni geçkileri özelinde incelemiştir. Bu 300 eserde kullanılan geçkilerin sayısal oranını vererek 10 makamda kullanılan geçkileri oransal olarak ortaya koymuştur. Çalışmanın müzik eğitiminde kullanılması durumuna da tezin sonuçlarında yer vermiştir.

Bursa Büyükşehir Belediyesi konservatuvarı için hazırladığı sınıf kitaplarındaki bilgileri birleştirdiği *Türk Mûsikîsi Bilgileri* kitabında (2000) Çelikkol ise geçkinin tanımından, türlerinden ve "kimlik, görev değişimi" şeklinde iki başlıkta geçki yapma yollarından bahsetmiştir.

Feyzioğlu ise *Geleneksel Türk Sanat Mûsıkîsi Bestekârlığı'nda Söz-Beste İlişkisi* isimli makalesinde (2005) geçki konusunu Türk müziği sözlü eserlerinde güfte-beste hususu özelinde ele almıştır. Değinilen hususlar kısaca (s. 75, 77); sözlü eserlerde en çok meyan kısımlarında geçki yapıldığı, sözlü eserlerde güfteye göre geçki yapılmasının yaygınlığı (örn; S. Z. Özbekkan, Hicaz Divan eserinde sûz-dil kelimesinde sûz-dil makamına geçki yapmaktadır) olarak özetlenebilir.

Bir diğer geçki konusunu tek başına ele alan çalışma; Sayan'ın *Göçürülmüş basit makam dizileri üzerine kurulan ve farklı isimler taşıyan makamlar arasında geçki* adlı yüksek lisans tezidir (2006). Sayan bu çalışmasında; kendi tanımı ile birlikte geçki hakkında yapılan diğer tanımlara, geçki çeşitleri açıklamalarına, 3 maddede geçki yapma yollarına ve 18 makam arasında geçki uygulamasına yer vermiştir.

Hatipoğlu, Mevlevihaneler döneminde bestelendiği tespit edilmiş 46 ayinin makam ve geçki açısından tahlili isimli doktora tezinde (2010); Mevlevî âyinlerinde yapılan geçkilerin tamamını tespit etmiştir. Mevlevî âyinlerindeki geçkilerin incelendiği kapsamlı çalışma olması bakımından dikkat çeken bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Erol Sayan, *Ulusal Müziğimiz* adlı kitap çalışmasında (2010); geçki konusuna yer vermiştir. Bilinen geçki anlatımlarını özetledikten sonra, kendi düşüncesine göre tespit ettiği geçki yapma yolunu; makam dizileri ve eser bölümleri örneklemeleri ile detaylıca anlatan SAYAN, aynı zamanda bu yöntem için bazı perdelere "*Depo, geçici*" geçki gibi isimlendirmeler de yapmıştır.

Yavuzoğlu geçki konusuna *Türk müziğinde makamlar ve seyir özellikleri* adlı PAN yayıncılık tarafından yayınlanan kitap çalışmasında (2011) "Türk müziğinde modülasyon" başlığı altında 4 sayfa ile yer vermiştir. Geçkiyi; geçici, kalıcı, yakın ve uzak modülasyon olarak türlere ayırıp "birinci, ikinci… derecede komşu dizilerle" yapılabilecek modülasyonlar yönünde açıklamalar yapmıştır.

Osmanlı Müziğinde Külliyat ve Fihristler adlı cd yayınının (2017) albüm kitapçığında Paçacı, geçki konusunu tarihsel olarak ele almış ve tarihi kaynaklarda yer alan ibare ve örnekleri vererek bir anlatım gerçekleştirmiştir. Kitapçıkta aktarılan tarihi kaynaklarda geçki konusu aşağıdaki gibi örneklendirilmiştir;

> "Dimitri Kantemir'in yazmış olduğu edvarda, mevcut makamların tanımları ve eserlerin yapıları, makamı oluşturan unsurlar, çeşni ve perdelerin farklı şekilde ele alındığı görülür. Kantemiroğlu, makamlardaki "uyum" ve "uyumsuzluk" kavramlarını geçki ile

> bağlantılandırmış, kitabında bu bahsi ele aldığı yedinci bölümü bitirirken bütün makam sistemine geçkiler yapan bir taksim örneği vermiş ve bu taksimi "nağme-i külliyat-ı makamat" (makamların toplamı) şeklinde adlandırmıştır" (Paçacı, 2017, s. 2-3)

Altınköprü, *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makam Geçkileri* adlı Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisinde yayınladığı makalesinde (2018), makamlardan, makam seyirlerinden bahsedip geçki konusuna makam anlatma zemininden sonra geçmiştir. Geçki tanımında İsmail Hakkı Özkan'ın görüşlerini (1987) ağırlıkta alan Altınköprü, geçki çeşitlerini de makalesinde nota örnekleriyle açıklamamıştır. Yakın, uzak ve âhenkler arası geçki konusunu bahsedip nota ile örneklendirmiştir. Bu makalenin âhenkler arası geçki bahsini yüzeysel de olsa açan ilk çalışma olması açısından literatürde önem arz etmektedir. Altınköprü, âhenkler arası geçkiyi tanımlaması ve geçki konusunda bilinmesi gerekenleri özetle şöyle aktarmaktadır;

> "Farklı tonlar arası geçki söyleminden; mansur, bolahenk, süpürde, yıldız gibi isimlendirilen tonlardan birbirlerine olan makam geçkileri anlaşılmaktadır. Farklı tonlar arası geçkilere, perde geçkisi adı da verilmektedir (Altınköprü 2017: 281-291). Perdeler arası geçkiyi kurgulamak için ve başarılı olmak için, müzik teorilerinde yeterli donanım, uygulamada ise ayrı bir maharet gerekir" (Altınköprü, 2018: s. 9).

Deran, *Makamdan Makama Geçki Örnekleri* adlı PAN yayıncılığın yayınladığı cd'li kitap çalışmasında (2018), geçki için iyi bilinmesi gereken hususları açıklayıp seçtiği 14 makam arasında geçki uygulaması yapmıştır. Cd'de kayıtlar vasıtasıyla çok sayıda geçki örneği verilmiştir. Çalışma ilavesinde bulunan cd kayıtlarındaki taksimler notaya alınmamıştır. Sadece anlatımda bulunan eldeki/geçilecek makamlarda kullanılan diziler porte üzerinde gösterilmiş ve bu dizilerin hangi sırayla kullanılması gerektiği yazılmıştır.

Hacı Arif Bey, Bimen Şen, Tanbûri Cemil Bey ve Yorgo Bacanos'un Kürdilihicazkâr makamındaki sözlü eserlerinin usûl ve geçki bakımından karşılaştırmalı analizi yüksek lisans tezinde (2019) Tuba Özhan, kendi tanımı ile birlikte geçki hakkında yapılan diğer tanımlardan bazılarına yer verip belirttiği üç bestekârın eserlerindeki geçkileri ve geçki sayılarını tespit etmiştir.

Belge'nin *Türk Müziğinde Makam Geçkileri* adlı Uluslararası SANAD Kongresinde yayınladığı bildiri (2019), yayın tarihine kadar yapılan çalışmalarla neredeyse aynıdır. Bildiride Türk mûsikîsi makam yapısından bahsedildiği ve geçki yolları konusunda Kalender'in iki maddede yüzeysel olarak anlattığı geçki yapma yollarını (1995, s.6-9) sadece örneklerin değiştirilerek anlatıldığı görülmektedir.

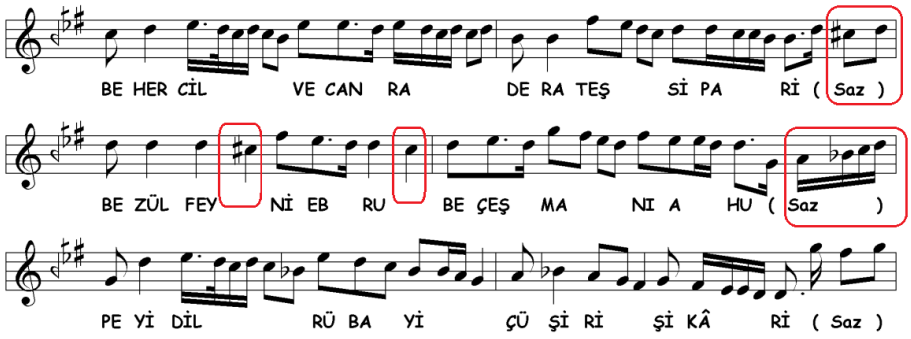
Bükülmez'in *Peşrevlerin makam tahlilleri doğrultusunda Türk Müziği keman eğitimine yönelik geçki ve çeşni etütlerinin oluşturulması* isimli doktora tezinde (2021), keman eğitimine odaklanarak incelemeye alınan 15 makamda peşrev sahibi bestekârların peşrevlerindeki geçkileri ve geçki sayıları tespit edilmiştir.

Yılmaz, *Mehmet Sadettin Heper'in Hisar Buselik Mevlevi ayininin usul, geçki ve makam açısından incelenmesi* adlı yüksek lisans tezinde (2021), geçki konusuna sadece tanımlar başlığında yer vermiştir. İncelemeye aldığı Hisar Buselik Mevlevi ayininde kullanılan geçkileri ve bu geçkilerin çeşitlerini anlatmıştır.

Türk Saz Musikisinde Geçki (Modulasyon) adlı makalesinde (2022) Kahyaoğlu, saz mûsikîsinde geçkinin kullanım alanları üzerine bir çalışma yapmıştır. Genel olarak, kaynaklardaki geçki konusu tanımlarını toparlayıp, geçki yapılırken bilinmesi gerekenlere değinmiş (Türk müziğindeki üçlü, dörtlü ve beşliler) ve geçki ile alakalı genel kavramları (makam, seyir, çeşni) tanıtma şeklinde bir çalışma ortaya çıkmıştır.

1.2 ESERLERDE GEÇKİ KULLANIMI ÖRNEKLERİ

Zemin, nakarat, meyan, terennüm vs. bölümlerince incelendiğinde eserlerde geçkiler; genellikle zemin/nakarat bölümlerinden meyan bölümüne geçerken yapılmaktadır. Bestekâr ve icrâcıların geçki yapma tercihleri değişiklik gösterebilmektedir. Bazı bestekâr ve icrâcılar hazırlıksız geçki yaparken bazıları geçiş için bir alıştırma süreci kullanmaktadır. Bazı bestekâr ve icrâcılar geçki için araya farklı sesleri, makamları aracı yaparken bazıları bu farklılıkları kullanmadan geçişler yapabilmektedir.



Şekil 1.1: İsmâîl Dede Efendi'nin Hüzzam Âyini I. Selâmındaki Şedaraban Makamına Geçilen Bölüm

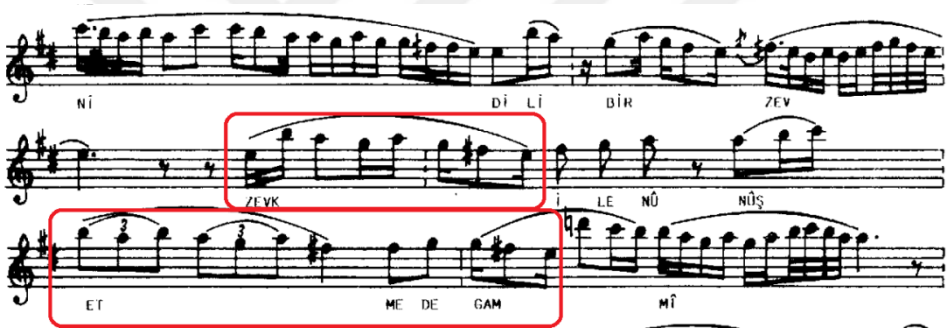
Örneğin Hammâmizâde İsmâîl Dede Efendi; Hüzzam âyininin birinci Selâmında Hüzzam makamından Şedaraban makamına geçmek için Hicâz perdesini adeta bir kulak alıştırması için kullanarak Hüzzam makamında kullanılan Hisar perdesini, Şedaraban makamı

için yavaş yavaş pestleştirmiştir. Böylelikle hem Şedaraban makamı içindeki Hicâz perdesi duyumunu alıştırmış hem de geçki yapmak için Hüzzam makamı etkisinden kurtulmuştur.



Şekil 1.2: Hacı Fâik Bey'in Dügâh Kâr'ının Meyân Bölümü Başlangıcı

Meyân bölümüne geçiş kısmı görülen Dügâh Kâr'ın Hicâz makamına geçilen kısmında bestekâr, Sabâ-Nevâ perde değişikliği, Dügâh-Nevâ dörtlü aralık gösterimi ve Hicâz perdesi kullanımlarını bir arada göstererek Dügâh makamından Hicâz makamına geçmiştir. Bestekârın bir hazırlık yapmadığı, geçkiyi hazırlıksız yaptığı görülmektedir.



Şekil 1.3: Hisâr Bûselik Beste (Meyan Bölümü)- Zekâî Dede

Şekil üçteki eser bölümünde ise bestekârın geçki yapmak için kısa bir hazırlık yaptığı görülmektedir. Hisâr Bûselik makamında bestelediği Kâr'ında Zekâî Dede, meyan bölümünde Evç perdesinde Müsteâr geçkisi için Hüseynî-Bûselik beşli aralık gösterimini kullanmıştır. Bu kullanım ile eserde kullanılan Şehnâz perdesi bir araya gelmesi, Evç perdesinde Müsteâr geçkisi için bir hazırlık alanı oluşturmuştur.

Geçkinin eserlerde kullanıldığı nitelikli bir saha da Kâr-ı Nâtık formu eserlerdir. Bu formdaki eserlerin güftesinde makam isimleri geçmektedir ve makam isimleri her değiştiğinde ilgili makama geçki yapılmaktadır. Yapılan geçki sayesinde adı geçen makam hem sözlü hem müzikal bir şekilde daha kolay duyulup öğrenilmektedir. Aşağıdaki eser bölümü örneğinde, Rast makamından sonra, Rehâvî makamı işlendiği sırada Rehâvî makamının karakteristik kullanımı olan Yegâh-Rast (Segâh'a kadar) aralığı gösterilerek Rast makamından Rehâvî makamına arada başka bir ses, dizi kullanılmadan geçki yapılmıştır.



Şekil 1.4: Hatibzâde Osman Efendi'nin Rast Makamındaki Kâr-I Nâtık Eserinin Rehâvî Makamı Bölümü

Âlim efendi, bestelediği Bestenigâr ağır semâî eserinin meyan kısmında Hicâz makamına geçmek için araya farklı bir dizi/makam koymamıştır. Dik Kürdî perdesini gösterip Rast-Nevâ beşli aralığını gösterip Hicâz makamına geçtiği görülmektedir. Bu geçki için Bestenigârın içindeki Sabâ makamı ile geçeceği Hicâz makamının ortak olduğu "Dügâh" makamındaki Sabâdan sonra hemen Dik Kürdî göstermek benzer kullanımından faydalandığı düşünülmektedir.



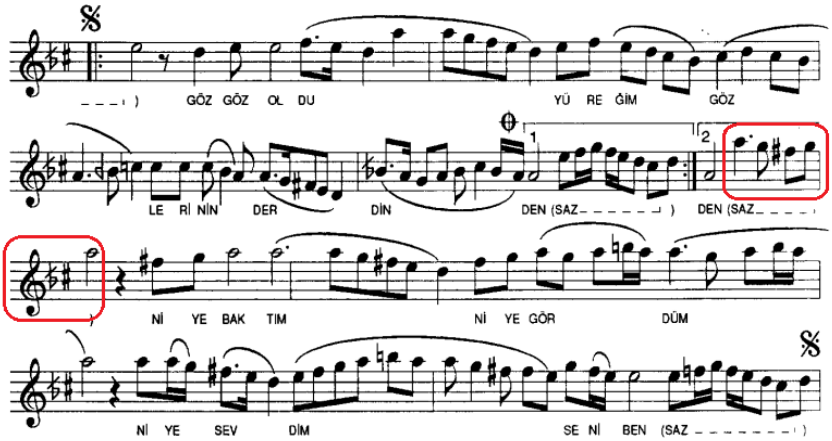
Şekil 1.5: Bestenigâr Ağır Semâî (meyan bölümü)- Âlim Efendi (Manisalı)

Aşağıda Büzürk makamında bestelenen Yürük Semâî örneğinde; Bestekârın Meyan kısmında Hüseynî perdesinde Hicâz geçkisi yaptığı görülmektedir. Bu geçki için Hüseynî- Muhayyer dörtlü aralığını gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu aralık gösterimi, yapılacak geçki için kısa bir hazırlık alanı oluşturmuştur.



Şekil 1.6: Büzürk Yürük Semâî (Meyan Bölümü)- Sadık Ağa

Aşağıdaki örnekte; bir şarkının Hicâz makamı olan nakarat bölümünden Muhayyer makamı olan meyan bölümüne geçerken kullanılan geçki gösterilmiştir.



Şekil 1.7: Şekerci Cemil Bey'in Hicâz Şarkısı Nakarattan Meyân'a Geçiş Bölümü

Peşrevlerde geçki; çoğunlukla birinci hane dışındaki diğer hanelerde görülmektedir. Salih Dede, Acemaşîran peşrevinde mülâzime kısmından ikinci hane bölümüne geçerken sadece Gerdâniye perdesi ve komşu seslerini göstermiştir. Bu gösterim ile duyulacak Şehnâz perdesinin hazırlığını yapmıştır.



Şekil 1.8: Salih Dede'nin Acemaşîrân Peşrevi Mülâzimeden II. Hane Bölümüne Geçilen Kısım



Şekil 1.9 Sultânîyegâh saz semâî (III. Hâne)- Hacı Arif Bey

Saz semâîlerinde de geçki kullanımı, çoğunlukla peşrevlerdeki gibidir. Bestekârın tercihi ve kullanılan makama uygunlukları açısından geçkinin yeri ve kendisi değişişiklik göstermektedir. Şekil dokuzda Hacı Arif Bey'in üçüncü hanesi görülen eserinde; Nevâ

perdesinde Sabâ geçkisi yapmıştır. Bestekârın bu geçkiyi yaparken bir hazırlık yapmadığı görülmektedir.

1.3 PROBLEM DURUMU

Makamlar/âhenkler arası geçiş yapma öğrenimi ve icrâsının zorluğu; öğrenciler ve icrâcılarda çok fazla görülen bir durum olduğu düşünülmektedir. Ulaşılan literatür ışığında, geçki konusuyla ilgilenen öğrenci ve icracıların; Türk müziğinde kullanılan geçki tekniklerine ulaşmalarının zor olduğu görülmüştür. Ayrıca çalışmaları için görsel ve işitsel verilerden oluşan geniş bir çalışma materyalinin olmadığı düşünülmektedir. Bu zorluk ve materyal eksikliği, ilgililerin geçki konusunu çalışıp anlama ve icrâlarına katma sürecini zorlaştırıp uzatmaktadır. Anlatılan bu hususlar, çalışmanın ana problemini oluşturmaktadır.

Öte yandan geçki konusunda günümüze kadar yapılan çalışmalar (Ezgi (1940), Signell (1977), Çelikkol (1988), Yayla (1991), Ovalı (1995), Kalender (1995), Üstünakın (1998), Sayan (2006), Hatipoğlu (2010), Yavuzoğlu (2011), Paçacı (2017), Altınköprü (2018), Belge (2019), Deran (2018), Özhan (2019), Bükülmez (2021), Yılmaz (2021), Kahyaoğlu (2022))…; geçki ve çeşitlerinin tanımı, geçki için gerekli bilgiler, taksim/eserlerdeki geçkilerin makam ve ses dizilerinin tespiti, makamlar arası geçiş yapılırken kullanılacak dizilerin gösterilmesi gibi konular etrafında şekillenmiştir.

Tespitlere göre literatürdeki çalışmalarda geçki yapma yolları konususun hiç ele alınmadığı veya kısa/ yüzeysel ele alınmış olduğu düşünülmektedir. Ulaşılabilinen çalışmalar incelendiğinde; geçki yapılırken kullanılan dizilerin/ seslerin hangi icrâ biçimleriyle bağlanması ve geçkinin hangi icrâ yolları ile yapılması gerektiği konularını; teknikler isimlendirip bu tekniklere göre bütünüyle detaylı olarak ele alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Anlatılan hususlara dayanarak çalışmanın problem cümlesi; "Türk müziğinde geçki teknikleri nasıldır?" olarak belirlenmiştir.

1.4 ÇALIŞMANIN AMACI

Öğrencilere ve ihtiyaç hisseden icrâcılara, makamlar ve âhenkler arası geçki yapmanın tekniklerini, sahadaki icrâcıların geçiş taksimleri ile aktaran bu çalışma; Türk müziği alanında geçkinin sistematik olarak nasıl yapılacağı konusunda detaylı bir rehber olmayı amaçlamaktadır.

Bu kapsamda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Çalışmaya grubundaki icrâcıların geçki konusu hakkındaki görüşleri nelerdir?

2. Çalışmaya sunulan geçiş taksimlerinin; geçki analizleri ve süre kullanımları nasıldır?

3. Çalışmaya sunulan taksimlere göre kullanılan geçki teknikleri nelerdir?

4. Makamlar arası geçişlerde kullanılan geçki tekniklerine yönelik örnek etütler nasıldır?

1.5 ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Geçki konusunun yer aldığı çalışmalarda; geçki yapma yollarının detaylı olmaması, âhenkler arası geçki konusuna sınırlı değinilmesi, geçki tekniklerinin bulunmaması, bu çalışmayı gerekli kılmaktadır. Türk müziğinde geçki kavramını detaylı olarak ele alan, geçki teknikleri sunan ilk çalışma olması bakımından önem taşımaktadır. Ayrıca bu araştırmanın, geçki tekniklerini irdeleyen olası farklı çalışmalara ışık tutacak bir çalışma olduğu öngörülmektedir.

1.6 ÇALIŞMA GRUBU

Türk müziğinde geçki teknikleri konusunda rehber olmayı amaçlayan bu araştırmanın çalışma grubu; belirlenen kriterler ve çalgı/ses türü doğrultusunda her bir türden beş adet olmak üzere toplamda 30 icrâcıdan oluşmaktadır. Çalgı türü olarak; ney, klasik kemençe, ud, tanbur, kanun sazları ve ses icrâcılığı belirlenmiştir. İcracılar için belirlenen kriterler ise araştırmanın alt amaçlarını karşılayabilecek bir biçimde ve araştırmacı tarafından literatür doğrultusunda belirlenmiştir.

Tablo 1.2: Çalışma grubu seçim kriterleri

Kültür Bakanlığına bağlı koro ve topluluklarında, T.R.T radyolarında saz, ses icrâcısı olmak
Geçki konusunda yazılı, işitsel çalışması olmak
Ulaşılabilinen kayıtlarında geçiş taksimi icrâlarında bulunmak
Konservatuvarlarda geçki içerikli ders[1] vermiş olmak şeklindedir.

Bu şartlardan biri veya birkaçını taşıyan icrâcı olmak; çalışmaya katılımcı olarak seçilmeye yeterli olduğu düşünülmektedir. Belirtilen kriterlere göre çalışma grubu için belirlenen icrâcılar aşağıdaki isimlerden oluşmaktadır:

Tablo1.3: Ney İcrâcıları

Yavuz AKALIN	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Ney Sanatçısı

[1] Geçki başlıklı dersler ile nazariyat ve saz derslerinde geçki konusu işlenen dersler

Adnan Yavuz BALLIOĞLU	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel ğü İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Ney Sanatçısı
Celaleddin BİÇER	T.R.T Ankara Radyosu Ney Sanatçısı
Ahmet Safa MIZRAK	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Konya Tasavvuf Müziği Topluluğu Ney Sanatçısı
Tolga SARAÇOĞLU	Ney Sanatçısı

Tablo 1.4: Klasik Kemençe İcrâcıları

Fikret KARAKAYA	T.R.T İstanbul Radyosu Emekli Klasik Kemençe Sanatçısı
Hasan ESEN	T.R.T İstanbul Radyosu Emekli Klasik Kemençe Sanatçısı
Furkan BİLGİ	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma Ve Uygulama Topluluğu Klasik Kemençe Sanatçısı
Lütfiye ÖZER	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu Klasik Kemençe Sanatçısı
Emre ERDAL	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma Ve Uygulama Topluluğu Klasik Kemençe Sanatçısı

Tablo 1.5: Ud İcrâcıları

Necati ÇELİK	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu Emekli Ud Sanatçısı
Feti BARUT	Ud Sanatçısı
Mithat ÇÖMLEKÇİ	Selçuk Üniversitesi Dilek Sabâncı Devlet Konservatuvarı Öğetim Üyesi
Osman KIRKLIKÇI	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma Ve Uygulama Topluluğu Klasik Kemençe Sanatçısı
Bekir Şahin	Y.T.Ü Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Öğretim Üyesi

BALOĞLU	

Tablo 1.6: Tanbur İcrâcıları

Murat AYDEMİR	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu Tanbur Sanatçısı
Kağan ULAŞ	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Tanbur Sanatçısı
Özata AYAN	İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Tanbur Sanatçısı
Musa Kazım TIĞLIOĞLU	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Konya Tasavvuf Müziği Topluluğu Tanbur Sanatçısı
Alper UZKUR	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu Tanbur Sanatçısı

Tablo 1.7: Kanun İcrâcıları

Bekir Reha SAĞBAŞ	T.R.T İstanbul Radyosu Emekli Kanun Sanatçısı
Ayşe Serap ÇAĞLAYAN	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu Kanun Sanatçısı
Hakan KILIÇARSLAN	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Konya Tasavvuf Müziği Topluluğu Kanun Sanatçısı
Taner SAYACIOĞLU	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu Kanun Sanatçısı
Atilla AKINTÜRK	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma Ve Uygulama Topluluğu Kanun Sanatçısı

Tablo 1.8: Ses İcrâcıları

Ahmed ÇALIŞIR	Konya Büyükşehir Belediye Kültür Daire Başkanı, Ses İcrâcısı
Ender DOĞAN	İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Ses İcrâcısı
İbrahim Suat ERBAY	T.R.T İstanbul Radyosu Ses İcrâcısı

Murat TAŞTEKİN	İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Ses İcrâcısı
Süleyman ÖZEN	Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Konya Tasavvuf Müziği Topluluğu Ses İcrâcısı

1.7 ÇALIŞMANIN SINIRLILIKLARI

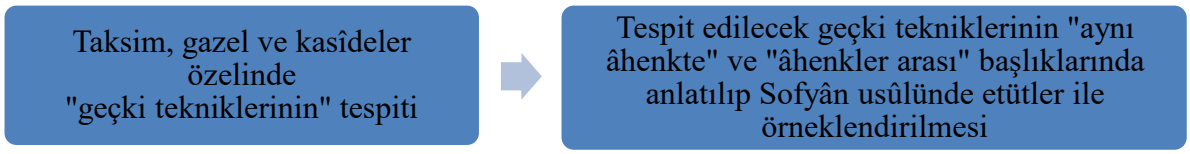
Geçki teknikleri; müzikal birikim ve tecrübelerin üzerinde düşünce üretimine dayalı bir husus olduğu için her icrâcıya göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu yüzden çalışmaya alınacak icrâcı sayısı arttıkça tespit edilebilecek geçki teknikleri de artacaktır. Bu sebeple bu araştırma; ney, klasik kemençe, ud, tanbur, kanun sazları ve ses icrâcılarından çalışmaya uygun olduğu düşünülen seçilmiş beşer icrâcı olmak üzere toplam 30 icrâcı ile sınırlandırılmıştır.

Geçki tekniklerinin tespiti; çalışmadaki saz icrâcılarından dört (iki adet makamlar arası, iki adet âhenkler arası), ses icrâcılarından iki adet geçiş icrâsı alınması ve icrâcıların geçki görüşleri ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlama ile toplam 110 taksim notaya alınıp geçki teknikleri özelinde çalışılmıştır.

Çalışma; taksim, gazel ve kasîde formlarıyla sınırlandırılmıştır. Bu sınırlama ile reprtuvarda, içinde geçki barındıran sözlü ve saz eserleri araştırmaya dâhil edilmemiştir.

Çalışmada, tespit edilen geçki tekniklerine etüt şeklinde örnek vermek için kullanılacak makamlar ise Deran'ın "*Makam sayısı bakımından oldukça zengin olan müziğimizde geçki uygulamasının bütün makamlara tatbîk edildiği takdirde ciltlere sığmaz bir hal arz eder.*" (2018: s.9) cümlesine dayanarak; repertuvarda en çok kullanılan beş makam ile sınırlandırılmıştır.

Şema 1.1 Bu araştırmanın çalışma sahası

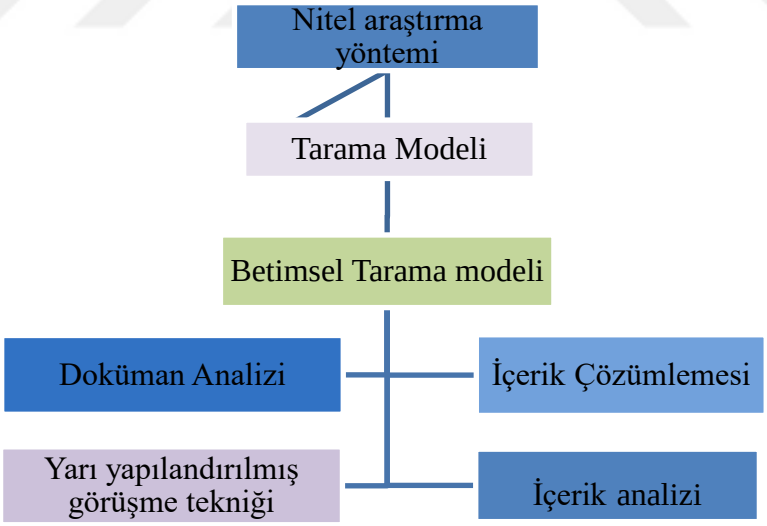


BÖLÜM 2. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Araştırma; taksim, gazel ve kasîde notaya alma, alınan notaları geçki yönünden inceleme, geçki teknikleri tespiti ve detaylı anlatımları ile etütlerden oluştuğundan dolayı nitel yöntem benimsenmiştir. Nitel araştırma yöntemi genel olarak; *"Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma yöntemidir"* (Yıldırım ve Şimşek: 2018: s.41) şeklinde tanımlanmaktadır.

2.1 ARAŞTIRMA MODELI

Çalışmada; geçiş taksimlerinin taranmasından ortaya çıkacak verileri işleyeceğinden dolayı nitel araştırma yöntemi modellerinden tarama modeli uygulanmıştır. *"Tarama; geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir* (Karasar, 2016: s.109). Konu, bir değişikliğe uğratılmadan detaylı bir şekilde ele alınacağı için tarama modeli türlerinden betimsel tarama modeli türü ile çalışılmıştır. Bu türün tanımı: *"Verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlayan araştırmalardır"* (Büyüköztürk vd: 2019, s.24) şeklindedir.



Şema 2.1: Çalışma Yönteminin Genel Şeması

2.2 VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ

Saz ve ses icrâcıların görüşleri ve dört adet geçiş taksimi (iki adet makamlar arası, iki adet âhenkler arası); "bireysel görüşme tekniği" ile edinilmiştir. Bireysel görüşme genel

olarak *"Önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim sürecidir"* (Akt: Yıldırım ve Şimşek, 2018: s. 129) şeklindedir. Görüşmelerde sabit cevaplar, cevapların sebepleri ve derinlemesine anlatım talep edildiği için çalışmada "yarı yapılandırılmış görüşme tekniği" uygulanmıştır. Bu teknik; *"Hem sabit seçenekli cevaplamayı hem de ilgi alanında derinlemesine gidebilmeyi birleştiren tekniktir."* (Büyüköztürk vd, 2019: s.159) olarak tanımlanmaktadır.

Mülakatlar; İstanbul, Ankara, İzmir, Konya illerinde veye online olarak katılımcıların müsait olma durumlarına göre bir sene süre zarfında tamamlanmıştır. Her bir icrâcı gönüllülük esasına dayalı olarak cevap vermiştir. Mülakatlar esnasında icrâcılara öncelikle, etik kurul onayından geçen "Gönüllü Katılım Formu" okutulup imzalatılarak mülâkat içeriği hakkında bilgi verilmiştir. Ardından icrâcıların izni alınarak ses kaydı almak suretiyle mülâkat yapılmıştır. İcrâcılara yöneltilen sorulara verdikleri cevaplara göre ek soru sorulmuştur. Mülakat aşaması tamamlandığında ses kayıtları yazıya aktarılıp yazılı veri oluşturulmuştur.

Görüşme soruları, literatür incelenerek havuz oluşturulmuştur. Alanında uzman üç öğretim üyesi danışmanlığında son hali verilmiştir. Uzmanlar belirlenirken; geçki konusunda çalışması olması, geçiş taksimi yapabiliyor olup kayıtları olması ve mümkünse geçki konusunu barındıran dersler almış/vermiş olması şartlarından biri veya birkaçına sahip olunması gözetilmiştir.

Katılımcılara yöneltilen sorular[2] şöyledir:

- Size göre geçki nedir, taksimlerde nasıl uygulama yapılmalıdır, tarif eder misiniz?

- Sizce geçki türleri nelerdir?

- Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

- Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

- Âhenkler arası geçiş taksimi konusu hakkında düşünceleriniz nedir?

- Âhenkler arası geçiş taksimi yaparken hangi hususlara dikkat edersiniz?

[2] Bu soruların (Büyüköztürk vd, 2019: s. 161-164, Karasar, 2016: s.213-214) kaynakları "görüşme" anlatımlarına göre araştırmacı tarafından taslağı tasarlanmış ve anlatılan şartları taşıyan uzmanların görüşlerine tabi tutulup son hali verilmiştir.

Edinilen geçiş taksimi kayıtları bilgisayar ortamında notaya alınarak inceleme yapılacak doküman haline getirilip yazılı veri oluşturulmuştur. Çalışma için oluşturulan notalar geçki özelinde incelendiği için yalnızca ana melodiler notaya alınmıştır. Süsleme, üfleme, mızrap/yay kullanımı gibi tekniklerin ifadesi ve süsleme unsuları; (Glissando, Trill, Çarpma, Mordan vs.) çalışma dışı olduğu için notaya alınmamıştır.

- Çalışmanın, ortaya çıkan geçki tekniklerinin örneklendirilmesi bölümünde Türk müziğinde en çok kullanılan beş makamın tespit edilmesi gerekmiştir. Bu tespit için; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne bağlı Türk Müziği Koro ve Topluluklarının son 10 yıl içinde gerçekleştirdikleri konserlerin içerik bilgilerine ihtiyaç duyulmuştur. Bu bilgileri temin etmek için T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ile temas kurulmuş olup müspet anlamda geri dönüş sağlanamadığı için etüt makamlarının belirlenmesinde farklı bir yol izlenmiştir. "www.divanmakam.com" adresindeki repertuvar eser sayılarına göre en çok kullanılan beş makam belirlenmiştir. 04.06.2022 tarihinde alınan verilere göre Türk müziği repertuvarındaki eser sayılarına göre ilk beş makam şu şekildedir:

Tablo 2.1: Bestelenen Eser Sayılarına Göre En Çok Kullanılan beş Makam Tablosu

No	**Repertuvara göre En Çok Kullanılan Makamlar**	
1	Nihâvend	5.024
2	Hicâz	4.792
3	Rast	3.322
4	Hüzzam	2.966
5	Uşşâk	2.746

Bu forum sitesi; T.R.T, Dâr'ül-Elhân gibi kurum notalarının ve gibi Şamlı İskender, M. İsmâîl Hakkı Bey, Cüneyt KOSAL, Halil CAN gibi nota koleksiyonerlerinin de notalarının barındığı geniş bir dijital nota kaynağıdır. Nota veritabanı açısından çok geniş kapsamlı olduğu için çalışmada nota kaynağı olarak kullanılmıştır.



Şema 2.2: Veri Toplama Teknikleri Genel Şeması

2.3 VERILERIN ANALİZİ

Verilerin çalışmanın alt amaçlarının açıklanmasına yönelik işlenmesi şu şekildedir:

1- Katılımcılara sorulan soruların yazıya aktarımı konusunda konuşma dili üslûbu, mümkün olduğu kadar korunmaya çalışılmıştır. Metinde anlaşılma güçlüğü oluşturabilecek hatalı kelime, bekleme ifadeleri gibi konuşma esnasında oluşan unsurlar düzeltilmiştir. Bütün katılımcıların verdikleri cevaplar sorulara göre sıralanmıştır. Verilen cevaplar çoğunlukla çok uzun olduğu için mülakatlar; içerik analizi yapılarak incelenmiştir. Bu analiz;

> "Belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır. Bir mesajın belli özelliklerinin objektif ve sistematik bir şekilde tanınmasına yönelik çıkarımların yapıldığı bir tekniktir. İçerik analizi, metin veya metinlerden oluşan bir kümenin içindeki belli kelimelerin veya kavramların varlığını belirlemeye yönelik yapılır. Araştırmacılar, bu kelime veya kavramların varlığını, anlamlarını ve ilişkilerini belirler ve analiz ederek metinlerdeki mesaja ilişkin çıkarımlarda bulunurlar." (Büyüköztürk vd: 2019, s.259)

olarak özetlenmektedir. Bu açıklamaya göre he soru bir tema oluşturmaktadır. Her temada verilen cevaplar bazen ortak bazen farklı olmuştur. Bu ortak ve farklılıklar göz önüne alınarak cevaplara göre kodlar oluşturulmuştur. Hangi icrâcı hangi koda göre cevap verdiyse o kodun karşısına ismi yazılmıştır. Böylece içerik analizi tablolarında icrâcıların hangi cevapları verdiği özet olarak görünmektedir.

2- Görüşleri ve bilgileri alınan saz icrâcılardan iki adet makamlar arası, iki adet âhenkler arası olmak üzere toplam dört adet geçiş taksimi, ses icrâcılarından ise iki adet geçiş icrâsı yapmaları ya da istenen özelliklere sahip, arşivlerinde varsa geçiş taksimi kayıtlarını sunmaları istenmiştir. Ardından geçiş taksimleri edinilmiş ve notaya alınıp geçki özelinde detaylı incelenmiştir. Bu incelemelerde; alınan taksimler çalışmanın bulgularını, taksimler için yapılan analizler de yorumlarını oluşturmaktadır. Analizler yapılırken çalışmanın bulgular bölümüne, sadece geçkilerin göründüğü nota bölümleri alınmıştır. Taksimlerin tamamı ise ekler bölümünde sunulmuştur.

3- Taksim notaları "Finale Versiyon 1998" adlı nota programıyla bilgisayar ortamında yazılmıştır. Bolâhenk âhengin dışındaki âhenklerde yapılan taksimler notaya alınırken makamlar transpoze yapılarak notaya alınmıştır. Çalışma için oluşturulan notalar, yalnızca geçki bakımından incelendiği için sadece ana melodiler notaya alınmıştır. Üfleme, yay kullanımı ve mızrap, yay tekniklerin ifadesi ve süsleme ifade unsuları; (Glissando, Trill, Çarpma, Mordan vs.) çalışma sahası dışında kaldığı için notaya alınmamıştır. İcrâcıların taksim kayıtları, karekod ve link yöntemi ile ekler bölümüne konup çalışmaya aktarılmıştır.

4- Taksimlerde kullanılan geçki teknikleri tespit edilip isimlendirilmiş ve listelenip anlatılmıştır. Bu tespit ve isimlendirme çalışması, "içerik çözümlemesi" uygulanarak yapılmıştır. Bu çözümleme şu şekilde tanımlanmaktadır; *"Belli bir metnin, kitabın, belgenin içeriğinde gizli kavram, ilke ve özellikleri anlama ve anlatma amacı ile yapılan bir taramadır. Belgelerdeki bakış açısı, dil vb. özellikler, derinliğine yapılacak çözümlemelerle anlamaya çalışılır"* (Karasar, 2016: s. 231).

5- Anlatılan geçki teknikleri; alt başlıklar halinde detaylandırılmış olup hem sözel örnekler ile hem de seyir yazımları ile görsel olarak örneklendirilmiştir. Ayrıca çalışmadaki taksimlerdeki geçki teknikleri tablosu, bu bölümün sonunda verilmiştir.

6- Tespit edilen geçki tekniklerine örnek oluşturmak için; Türk müziği repertuvarına göre belirlenen beş makamda geçki etütleri yazılmıştır. Sofyan usûlünde en fazla 32 ölçü yazılan örnek geçki etütleri, doküman inceleme ve içerik analizi yöntemleri ile incelenmiştir. *"Doküman incelemesi: Araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar"* (Yıldırım ve şimşek, 2018: s.189). Yazılan etütler, araştırmacının bireysel çalışmasının ürünüdür. Etütlerin yazımında, çalışma için edinilen geçiş taksimlerinin müzikal yapıları ve geçki tekniklerini kullanma biçimlerinden faydalanılmıştır.

Yapılabildiği takdirde bir makamdan bir makama geçerken bir veya birden çok tekniğin kullanılması mümkün olmaktadır. Bununla birlikte her makamın birbirine geçişi için kullanılacak teknikler farklılık arz edecektir. Bu durumlar, etüt sayısını ciddi anlamda arttırmaktadır. Bu sebeple çalışmadaki geçki etütleri; araştırmacı tarafından uygun olduğu düşünülen tek bir teknik kullanılarak 20 etüt kaleme alınmıştır.

Tablo 2.1: Aynı Âhenkte Makamlar Arası Yazılan Etütlerin Sayısal Tablosu

	Nihâvend	**Hicâz**	**Rast**	**Hüzzam**	**Uşşâk**
Nihâvend		1 Etüt	1 Etüt	1 Etüt	1 Etüt
Hicâz	1 Etüt		1 Etüt	1 Etüt	1 Etüt
Rast	1 Etüt	1 Etüt		1 Etüt	1 Etüt
Hüzzam	1 Etüt	1 Etüt	1 Etüt		1 Etüt
Uşşâk	1 Etüt	1 Etüt	1 Etüt	1 Etüt	

7- Geçiş yapılırken kullanılan yardımcı unsurlar; taksimler ve etüt notaları içinde açıklama yapılarak gösterilmiştir.

2.3.1 Taksimler ve Âhenkler Arası Geçki Etütleri Yazımında Ney Çalgısı

Taksimler ve âhenkler arası geçki etütleri yazımı konusunda ney sazını ayrıca ele almak gerektiği düşünülmektedir. Çünkü diğer sazlar içlerinde barındırdıkları teller, burgular, sap gibi yapısal unsurlar/kullanımlar ney sazında bulunmamaktadır. Bu yapısal unsurlar/ kullanımlar seslerin ve dizilerin ayarlanmasında icrâcı için katkı, kolaylık sağlamaktadır. Örneğin;

- Kanun sazında mandalların açılması-kapanması ile ses ayarlamaları belirli ölçülerde yapılabilmektedir. Bu ayarlamalar, icrâcıya daha kolay icrâ zemini oluşturmaktadır.
- Ud ve Tanbûr sazlarında, parmakların makam dizileri aralıklarına göre açma-kapama alışkanlığı kazanılmaktadır. Bu alışkanlık ile yeri değişen dizilerin icrâsı bir nebze kolaylaşmaktadır.

- Klasik kemençe sazında ise parmakların makam dizileri aralıklarına göre açma-kapama alışkanlığı genellikle[3] uygulanabilme ve bünyesinde icrâcının icrâsından bağımsız 3 referans ses (doğru akortlu kemençe telleri) bulunmaktadır. Bu referans sesler, bir yanlışlık yapması durumunda icrâcıya doğru ses duyma imkânı sağlamaktadır[4].

Ney sazında ud, tanbûr ve klasik kemençe sazlarındaki gibi aralık bazlı pozisyon hesabı yapılamamaktadır. Bu durumun temel sebebi sazın sadece 7 delikten oluşan bir yapıda olması ve makamların perde perde düşünülerek icrâ edilmesi sebebiyledir. Bu yüzden bir makam transpoze edildiğinde bütün perdeleri baskı anlamında değiştiği için, bir ney icrâcısının o makamın her perdedeki perdelerini iyi biliyor olması gerekmektedir.

Bu sebepler ile yapılacak her tipte ve süredeki geçki için o dizilerin seslerini neyzen; perde perde hesap etmesi gerekmektedir. Geçki konusunun ney sazındaki durumu hakkında aşağıdaki bilginin açıklayıcı olduğu düşünülmektedir:

> … ancak neyde ileri seviyede bir icrâ yapabilmek için Neyzenin göçürme yapmayı bilmesi gerekmektedir. Çünkü Türk mûsikîsinde kimi zaman eserlerin içerisinde dahi farklı perdelerde küçük geçkilere şahit olunmaktadır. Örneğin; Dede Efendi'nin Ferahfezâ makamındaki Mevlevî Âyini'nin birinci selamında, Nevâ üzerine göçürülen Sabâ makamı dizisini icrâ edebilmek için öncesinde bu tür bir çalışma yapmak gerekir. Aksi durumda neyzen bu perdelerin hakkını veremeyeceği için icrâda zorlanacaktır (Sevinç, 2017: s. 621)

Anlatılan bu sebeplerden dolayı geçkilerin ney sazında uygulanması, âhenk geçişli taksimlerin ve etütlerin yazımı gibi hususlara ayrıca yer verilmesi gerekmektedir.

Oluşan geçki teknikleri için yazılan âhenkler arası taksimler ve geçki etütleri, ney sazı için farklı şekilde yazılmıştır. Çünkü diğer sazlar, bütün âhenkler için gerekli perde, pozisyon değişimlerini ellerindeki 1 saz ile yaparken ney icrâcıları ekseriyetle ney değiştirerek âhenk değişimi yapmaktadır. Bunun sebebi de herhangi bir âhenkteki ney ile başka âhenklerin icrâsının yukarıda bahsedilen yapısal zorluklar ile kolay icrâ edilemiyor olmasındandır. Bu pek mümkün olmayan durumu mümkün ve icrâ edilebilir kılmak, bir ney icrâcısının ileri düzeyde bir icrâcı olduğunu ve ney sazına hâkim olduğunu gösteren başlıca bir unsurdur.

[3] Sazın ses sahasının dar olmasından kaynaklı bu alışkanlığın uygulanamadığı zamanlar olmaktadır.
[4] Ney sazının bütün sesleri icrâcıya bağlı olduğu için sazdan kaynaklanabilecek böyle bir kolaylık da neyde bulunmamaktadır.

Ney sazı dışındaki diğer sazlar Bolâhenk düzeninde akortludur ve bu âhengin dışında başka âhenklere geçileceği zaman icrâcı, geçilecek âhenklere göre sazında perde düzenlemeleri, pozisyon değişimleri, aralık hesaplamaları gibi ayarlamalar yapmaktadır.

Ney sazında bütün âhenklere göre farklı boyda ney olduğu için bir icrâcı, ney değiştirmeden farklı âhenklerde icrâ yapacağı zaman icrâ edilecek âhenklere göre ney seçimi yapacaktır. Ney seçimi âhenklere ve makamlara göre değişiklik gösterse de genellikle gidilecek âhenk ve makama göre ney seçilmektedir. Çünkü başlangıçtaki âhenk ve makamın icrâsı bitmiş ve geçilecek âhenk ve makamın tam ve doğru duyurulması gerekmektedir. Bu yüzden bir ney icrâcısının genellikle gidilecek âhenk ve makama göre ney seçmesinin doğru olduğu düşünülmektedir.

Örneğin bir icrâda Bolâhenk âhenk Nihâvend makamından Mansur âhenk Hüzzam makamına geçiş taksimi yapılması gerektiği zaman; diğer sazlar 2 âhenk için ses ayarlamaları yapmaktadır. Ney icrâcısının ise Bolâhenk ya da Mansur neyi elinde olması düşünülür. Böylelikle icrâ edilecek âhenklerden biri ney icrâcısının elinde olduğu için, sadece diğer âhenge geçiş yapılması yeterli olacaktır. Diğer sazlar 2 âhenk için de ayarlama yapıp icrâda bulunurken ney icrâcıları, bu şekilde bir icrâda sadece bir âhenk değiştirmektedir. Bu durum kolaylık gibi görünse de ney sazının yapısı, tek âhenk geçişini bile zor hale getirmektedir.

Eğer yapılacak icrâda ney değiştirmek için kısa bir zaman varsa, âhenge göre ney değiştirmek hem icrânın kolaylığı hem icrâ edilecek makamı iyi duyurmak açılarından daha doğru olacağı düşünülmektedir.

Taksimler ve âhenkler arası geçki etütlerinin yazımında bu hususlara göre hareket edilmiştir. Âhengin ve makamın duruma göre ya başlangıç âhenkteki makamın değiştirici işâretleri ya da geçilecek âhenkteki makamın değiştirici işâretleri etütlere yazılmıştır. Diğer makam işaretleri taksim ve etüt notaları içinde verilmiştir.

BÖLÜM 3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 ÇALIŞMADAKİ İCRÂCILARIN GEÇKİ KONUSUNDAKİ GÖRÜŞLERİNE DAİR BULGU ve YORUMLAR

Çalışmadaki icrâcılarla geçki hakkında yapılan mülakatlar, içerik analizi yöntemi ile aşağıda verilmiştir.

3.1.1 "Size Göre Geçki Nedir" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar

Tablo 9*:* "Size Göre Geçki Nedir, İcrâlarda Nasıl Uygulama Yapılmalıdır, Tarif Eder Misiniz?"

Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu

TEMA	***KOD***	***İCRÂCILAR***
Geçki tanımı	Makam geçişi	Yavuz AKALIN, Adnan Yavuz BALLIOĞLU, Ahmet Safa MIZRAK, Tolga SARAÇOĞLU, Lütfiye ÖZER, Emre ERDAL, Furkan BİLGİ, Necati ÇELİK, Feti BARUT, Mithat ÇÖMLEKÇİ, Bekir Şahin BALOĞLU, Murat AYDEMİR, Kağan ULAŞ, Özata AYAN, Musa Kazım TIĞLIOĞLU, Alper UZKUR, Taner SAYACIOĞLU, Murat TAŞTEKİN, Ahmed ÇALIŞIR, Atilla AKINTÜRK, Ayşe Serap ÇAĞLAYAN, Bekir Reha SAĞBAŞ, Celaleddin BİÇER, Fikret KARAKAYA, Hasan ESEN, İbrahim Suat ERBAY, Osman KIRKLIKÇI
	Ton (âhenk) geçişi	Murat AYDEMİR, Bekir Reha SAĞBAŞ
	Boyut geçişi	Kağan ULAŞ
	Modal geçiş	Hakan KILIÇARSLAN
	His, duygu geçişi	Süleyman ÖZEN
	Zenginleştirme	Ender DOĞAN

Makam geçişi kodu %81.81 oran ile ilk sırada gelmektedir. Genel olarak "makamdan makama geçiş" cevabını özetleyen bu kod; literatürdeki mevcut geçki tarifleri ile uyuşmaktadır.

"Ton (âhenk) geçişi" kodu (%6.06) ton, âhenk değiştirmeyi geçki ile özdeşleştiren cevaplar ile oluşmuştur. Bu kodu 2 icrâcı oluşturmuştur.

AYDEMİR'in ilgili soruya; "2 makam üzerinden konuşursak bir makamdan bir makama yapılan seyir hareketine, Ton değişiyorsa veya makam değişiyorsa geçki diyoruz." cevabı "Makam ve ton (âhenk) değiştirme" kodunu vermiştir. Bu cevapla AYDEMİR'in

geçki tanımında; makam geçişi ile birlikte ton (âhenk) değişimini de önemsediği görülmektedir.

Geçki tanımını, ton değişimiyle anlatan bir diğer icrâcı ise SAĞBAŞ'tır. İcrâcının ilgili cevabı: "Marifet; benim geçkiden anladığım, yerinden Hicâz çalarken bir üst tona Si'de Hicâz yapmaktır."

Diğer 4 kod %3.03 oran ile cevaplarda eşit pay sahibi olmaktadır. Boyut değişimi kodu, ULAŞ'ın; "Geçki, boyut değiştirmektir. Başka bir âleme boyanmaktır" ifadesi ile oluşturulmuştur. Bu ifade ile ULAŞ'ın; makamların, adeta bir boyut ve âlem olduklarını söylediği ve makamlar arası geçişin bir boyut ve âlem geçişi gibi olduğunu belirttiği düşünülmektedir.

Modal değişim kodu ise; KILIÇARSLAN'ın; "Müzikte geçki olayını çok basit bir tarifle bir müzik cümlesinin içerisindeki modal değişim olarak adlandırabiliriz", cevabı ile ortaya çıkmıştır. Bu cevap ile KILIÇARSLAN; makamdan makama geçişten ziyade; bir taksim veya müzik eserinde bulunan müzik cümlelerindeki dizi (ses) değişimlerini -dolayısı ile makam değişimlerini- anlattığı düşünülmektedir.

His, duygu değişimi kodu ise ÖZEN'in; "Geçki bir duygudan diğer bir duyguya geçme halidir diyebilirim" ifadesinden oluşturulmuştur. Bu ifadede ÖZEN'in; makamları duygu ve hislerle eşlediği, makamları bu şekilde benimsediği anlaşılmaktadır.

Zenginleştirme kodu ile DOĞAN, geçkinin bir icrâya olan katkısını anlatmıştır: "… bu, tamamen kendine mahsus bir şahsiyet, kişilik ifade eden bir nağme grubuna dönüşüyor geçkiyle beraber. Böyle olduğu zaman icrâda bir zenginlik, bir derinlik ortaya çıkıyor. Aslında geçki dediğimiz şey, çeşni dediğimiz şey, icrâda zenginliği, derinliği daha güzel, estetik bir şekilde ortaya koyma ameliyesi diyebiliriz. Bunun için çok kıymetlidir geçki."

3.1.2 "Sizce Geçki Türleri Nelerdir?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar

Tablo 3.2: "Sizce Geçki Türleri Nelerdir?" Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu

TEMA	*KOD*	*İCRÂCILAR*
		Yavuz AKALIN, Ahmet Safa MIZRAK, Tolga SARAÇOĞLU, Lütfiye ÖZER, Furkan BİLGİ,

Geçki türleri görüşü	Bilinen geçki türleri[5]	Necati ÇELİK, Mithat ÇÖMLEKÇİ, Murat AYDEMİR, Musa Kazım TIĞLIOĞLU, Alper UZKUR, Hakan KILIÇARSLAN, Taner SAYACIOĞLU, Murat TAŞTEKİN, Atilla AKINTÜRK, Bekir Reha SAĞBAŞ, Celaleddin BİÇER, Ender DOĞAN
	Şartlara bağlı geçki	Emre ERDAL, Özata AYAN, Tolga SARAÇOĞLU, Bekir Reha SAĞBAŞ
	Uyumlu geçki	Feti BARUT, Ayşe Serap ÇAĞLAYAN, İbrahim Suat ERBAY
	Planlı geçki	Bekir Şahin BALOĞLU, Furkan BİLGİ
	Yakışan geçki	Adnan Yavuz BALLIOĞLU
	Saz mûsikîsi formları	Ahmed ÇALIŞIR
	Sıcak/Soğuk geçki	Alper UZKUR
	Makam nağmesi kullanan geçki	Kağan ULAŞ
	Hassas perdeli geçki	Kağan ULAŞ
	Güzel/çirkin geçki*	Murat AYDEMİR
	Birden fazla makam dizisi barındıran makamları kullanan geçki	Musa Kazım TIĞLIOĞLU
	Benzer nağmeleri farklı perdeler üzerinde kuran geçki	Musa Kazım TIĞLIOĞLU
	Kromatik geçki	Musa Kazım TIĞLIOĞLU
	Bir perdeyi başka perde olarak kabul eden geçki	Musa Kazım TIĞLIOĞLU
	Perde ısrarlı geçki	Musa Kazım TIĞLIOĞLU
	Bilinçli, Bilinçsiz geçki	Süleyman ÖZEN
	Kontrast geçki	Yavuz AKALIN
	Âhenk merkezli geçki	Fikret KARAKAYA
	Çeşni, dizi merkezli geçki	Hasan ESEN
	Anâsır-ı Erbaa'ya göre geçki	Osman KIRKLIKÇI

%40.47 cevap oranı ile "bilinen geçki türleri" kodu en fazla verilen cevapların kodu olmuştur. Bu kodun oluşturan cevapları veren icrâcılar; geçki anlatımı yapan kitaplardaki geçki türlerine katılmaktadır. Bu cevaba; ÖZER "…Onunla ilgili de düşüncem yakın ve uzak (geçki)…", AYDEMİR; "Biz de konservatuvarda böyle öğrendik. Yakın geçki, uzak geçki gibi geçiş metotlarını öğrettiler. Ben de bu fikri benimsiyorum. Sonuçta müzik yapıyoruz. Güzel şeyler. Bunlara da karşı değilim. Öğrenciye başka nasıl anlatabilirsin ki?" cevapları örnek olarak verilebilir.

[5] Yakın, uzak, sürekli, süreksiz, kesin geçki vs…

"Şartlara bağlı geçki" kodu, %9.52 cevap oranı ile bu sorunun ikinci büyük orandaki kodu olmuştur. Bu kodun içerdiği cevaplarda icrâcılar, icrâ esnasındaki; taksim için verilen zaman, icrâ mekânı, fasıl/takım gibi özel icrâlar, sanat yönetmenlerinin istekleri… gibi farklı şartlara bağlı olarak geçki türlerinin değişkenlik göstereceğini söylemişlerdir. Bu cevabı veren icrâcıların mülakatlarındaki ifadeleri şu şekildedir;

ERDAL; "Yakın geçki, uzak geçki diye bir şey de bence yok. Bir geçkiyi ne kadar yakınlaştırıp ne kadar uzaklaştırabileceğiniz, geçki taksimini yapan kişinin elindedir".

AYAN; "Yakın geçki, uzak geçki; eğer hani analitik olarak düşünüp de bunu tasnif edeceksek söylenebilir ama burada bizim elimizde süre var. Yani öyle bir dolanırsınız ki on dakika yapabilirsiniz bu taksimi. O yüzden yakın geçki uzak geçki; tasnif için makamların akrabalıkları ile ilgili ifade edilebilir ama müzikal ifade yönünde bence böyle bir şeye gerek yok. İki yakın makama geçki, iki uzak makama geçki; karar perdeleri farklı, müşterek notaları farklı, bence daha doğru tanım olabilir".

SARAÇOĞLU; "Yakın uzak kelimesi kullanılabilir. Fakat bu yakınlık da teoride başka icrâda başka oluyor. Birbirine çok yakın gözüken -teoride bir perde var arasında Rast ile Uşşâk'ın makam geçişi "denendiği için de biliyorum bizzat tecrübe ettiğimiz için"- çok zor olabiliyor. örnek veriyorum iki buçuk dakika Rast dolaştık. O Rast oturdu zihnimize. Bir ses yukarıya kaldırmak eğer doğru nağme yapılamıyorsa mümkün olamayabiliyor."

SAĞBAŞ; "(Mevcut tanımların) hepsi doğru. Yeterli değil anlatım. Uzak bir geçki dediğiniz ufacık bir motifle çok yakın hale gelebilir. Aynı âhenkte geçmek çok kolay olduğu halde bunu başaramayan onlarca sâzende olabiliyor. Geçerken eli ayağına dolaşıyor, duvarlar yıkılıyor, yere düşüyor, kalkıyor. Yakını uzak yapabiliyor."

Bu koddan sonra %7.14 cevap oranı "Uyumlu geçki" kodu bulunmaktadır. Bu kod; makamlar arası geçişte mümkün olduğu kadar iki makama da tam uygun şekilde, hissettirmeden geçmeyi ve uyumun ciddi anlamda korunmasını ifade etmektedir. BARUT'un, bu cevabıyla geçki türlerinin, icrâ şeklinden bağımsız olmaması gerektiğini savunduğu düşünülmektedir.

İcrâcının konu ile ilgili mülakatı; "Geçki yapıldıktan sonra bu tanımlar, tanımlanabilir. Bizim hocalarımızdan gördüğümüz, kendisine en yakın makama veya o melodinin içerisinde en yakın makamın durumuna göre yapılan ve mümkün olduğu kadar arada dikiş izi olmayan melodilerle yapılan şeydir geçki. Yani uzak geçki, yakın geçti, keskin geçki… Bunları

bilmiyoruz. Yapıldıktan sonra bunlar nitelendirilmiş şeyler. Mesela Tevfik ağabeyden (Soyata) konuşalım. Öyle keskin geçkiler kabul görmezdi. Ondan sonra birisi öyle yaptı mı adını söylerdi. Ali "Tezgeçer" bir de soyadı uydururdu böyle. Hasan "Keskingeçer" gibi. Yani oradan şu anlaşılıyor; Gelenekte çok sert ve uzak geçkiler, pek kabul gören şeyler değil." şeklindedir.

Cevabı ile bu kodu oluşturan bir diğer icrâcı ise ÇAĞLAYANDIR: "Tabii ki eserle de uyumlu olmalı yaptığın taksim. Nasıl hazırlarsan sonrası da o yolda devam edecek. Bence her şey uyum içinde olmalı. Yani şimdi eserleri düşünüyorum. Ustaları düşünüyorum. Çok keskin geçişler, çok fazla yok. Hep o makamın içinde yedirerek (geçki yapılmış)."

ERBAY ise geçkinin dinleyiciye hissettirmeden yapılması durumuna değinmiştir: "Geçki türleri, bir kulağın bir makamdan bir başka makamı hissettirmeden bir perdeyle geçilebilen şeylerdir. Bir geçkiyle, köprü makam dediğimiz, birbirlerine bağlayacak o makamla birlikte geçki yapılırsa, en güzel (olarak) bunu söyleyebiliriz".

Bu koddan sonra %4.76 cevap oranı ile ve "Planlı geçki" kodu gelmektedir. Bu kod cevabını veren icrâcılar, geçki türlerini; icrâcının planlama için zamanın olup çalışması ve planlamadan spontane bir şekilde yapmasına bağlamışlardır. Bu cevabı veren icrâcıların mülakatlarındaki yorumları şu şekildedir;

BALOĞLU; "Az önceki tarifte arz ettiğim gibi; planlı ve plansız. Ben böyle tarif ediyorum. Bunun üzerine çok tefekkür etmediğim için belki de. Planlı ve plansızdan kastım; trafiğimiz belli. Hicâz'dan Uşşâk'a geçeceğiz. Bunun için ne yapar icrâcı? Hicâz'ın özelliklerini düşünür. Uşşâk'ın özelliklerini düşünür. Şu ortak köprüyü kullanırım diye planlar ve ona geçer. Bu ona bir dakika önce bile haber verilse o anda plan yapabilir. Hemen düşünebilir şuraya geçeyim diye. Plansız kastımsa icrâcının taksim yapma sınırı içinde sadece taksim yapıyor. Ve sonsuz uzay boşluğunda süzülür gibi, o modülasyonları, makamın kendi modülasyonlarını yaparken kendi açtığı köprüden yola çıkarak başka bir makama geçebilir."

BİLGİ; "Bir enstrümanist bir taksim yapacağı zaman daha öncesinde o taksime çalışabilir, beyninde bir jimnastik yapabilir. Mesela Kürdîlihicâzkâr'dan Mâhûr'a geçecek diyelim. "Kürdîlihicâzkâr'ı bir dizi olarak ben şimdi göstereceğim. Ondan sonra Mâhûr'a geçerken şuradan şurayı alacağım, buradan burayı alacağım. Şuradan şöyle yaparsam böyle…" Bu bir planlanmış geçki olur. Kafasında bir beyin jimnastiği yapar. Ama bazen öyle

bir şey oluyor ki -ben mesela bazen öyle hissediyorum- kafamda hiç planlamadan geçiyorum. O anki doğaçlamayla oluyor.”

Bu koddan daha az yoğunluğa sahip (%2.38 oran) birer cevap ile 16 adet farklı kod ortaya çıkmıştır. Kodlar, araştırmacı yorumları ve kodlar için mülakat yorumları bulguları aşağıda sıralanmıştır.

1-“Yakışan geçki”.

BALLIOĞLU; Yapılacak geçkiyi enstrümana yakıştırmaya, enstrümanın daha güzel tınladığı yerden yakıştırarak yapmaya bağlana bir geçki türü düşünmektedir.

İcrâcının mülakat yorumu; “Bence rahat olan var, olmayan var. Mesela ölü (zor) bir makamda taksim yaparken başka bir makama geçiş, kullandığımız enstrümanda zorsa o zor olur ve sıkıntı olabilir. Yakışan yakışmayan diyeyim. Bu şekilde ayırabiliriz.” şeklindedir.

2-“Saz mûsikîsi formları”.

ÇALIŞIR; sazların icrâ ettiği serbest formların, hanendelerin de icrâ ettiği hususu üzerine geçki türlerini ayırmıştır.

İcrâcının mülakat cümleleri şöyledir; “Sazla yapılanlar, normal irticâlen okumalar için de geçerlidir. Öyle düşünmek lazım. En mükemmel enstrüman; insan sesi. Sazın yaptıklarının hepsini insan sesi daha mükemmel bir şekilde yapar. Saz, baş taksim yapıyorsa Kur'an-ı Kerim tilaveti (onun karşılığı) odur. Zikir esnasında okunan bir kasîde (sazda yapılan) ara taksim hükmündedir. Veya sonundaki okunan Kur'an-ı Kerim, karardır.”

3- “Sıcak/Soğuk geçki”.

UZKUR, geçki türlerini yakın/uzak kelimelerinden farklı olarak sıcak/soğuk geçki şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanımı hocalarından aldığını belirtmektedir.

İcrâcının mülakat cümleleri şu şekildedir; “Yakın makamlar; buna hocalarımız Sadun (AKSÜT) hoca, Erol SAYAN hoca sıcak geçki derlerdi. Mesela bir Hicâz’dan bahsediyorsak Hicâz’a yakın makam ne olabilir? Yine eserler bize bu konuda rehber olabilir. Büyük formdaki eserleri inceleyebiliriz. Klasikten beslenen şarkı formdaki eserleri de (inceleyebiliriz). Uşşâk olabilir. Hicâz’a yakın ne olabilir? Hüseynî olabilir. Sabâ olabilir, belki küçücük bir Sabâ çeşnisi olur ama yine Uşşâk’a yine Hüseynî’ye çevirir onu. Sonra

tekrar nakarata yada terennüme geldiği zaman yine Hicâz'a döner; yakın yani sıcak geçki (bu şekildedir).

Bir de bugünden örnek verebileceğim soğuk geçki (var). İlgisiz, alakasız uzak makamlara böyle geçme gayreti vat. Fakat o da ne kadar oluyor? soğuk diyoruz ona da. (soğuk) diyor hocalarımız."

4- "Makam nağmesi kullanan geçki".

ULAŞ'a göre geçki türlerinden birisi; makamların kendilerine has karakteristik nağmelerini kullanmaktır. Bu geçki türünün; hangi makamda seyredilse seyredilsin, bir başka makamın kendisine has karakteristik nağmesi kullanılınca o makama geçilmesinin mümkün olduğu düşünülmektedir.

ULAŞ'ın konu ile ilgili ifadesi şu şekildedir; …" Hüseynî'den örnek vermiştik, makam nağmesi kullanmayı. Perdelerin birbiriyle olan ilişkilerinden yararlanmak. Do diyez gelince Hüzzam'ın Mi'sinin kapandığı ve bize hem Şedaraban'a hem yukarıda Hicâzkâr'a yol açabilmesi gibi. Çünkü Mi bemolün kapanması demek hem La bemolün bize zahir olması hem de Kürdî'nin bize açılması da anlamına gelir aynı zamanda. Bu, o ilişkiyi kullanarak yapılan bir şeydir..… Çünkü bu aslında doğuşkanların kullanarak bir yerden bir yere geçmek gibidir."

5- "Hassas perdeli geçki".

ULAŞ'a göre bir başka geçki türü, perdelerle hassas bir şekilde oynayarak geçiş yapmaktır.

6- "Güzel/çirkin geçki".

AYDEMİR'in görüşüne göre geçkinin makamlara göre güzel olması/ olmaması ile ilgilidir. Bu güzellik anlatısının; geçkinin, geçiş yapılan makamlara tam uyması, makamları zorlamaması ve eksiksiz yakışması olarak düşünülmektedir.

İcrâcının mülakatında konu ile ilgili bölüm; "Ben burada şuna dikkat ediyorum; güzel-güzel değil. Yani; olmuş-"lmamış, oturmuş"-"oturmamış. Öyle geçki yapan insanlar var ki Kani hoca gibi (KARACA), ben elime sazı alıp takip etmediğim zaman ne yaptığını anlayamıyorum. Böyle tereyağından derler ya kıl çeker gibi. O (Erol DERAN'ın kitabının) kayıtları biz beraber yaptık. (Kayıtları, hoca) evinde yapmak istedi. Böyle bir cihaz kurduk. Bir şey yapıyor "oldu mu" diyor "hocam valla anlamadım da nasıl geçtiniz" diyorum. Bence

geçki böyle olursa (iyi olur). Bir de hoca çok güzel bir laf verdi. “Geçtiğin makamdan gittiğin makama gittiğinde her iki makamdan razı olmalı yapılan geçkiden”. Yani ikisini de incitmemelisin, ikisini de zorlamamalısın. ” olarak ifade edilebilir.

7- “Birden fazla makam dizisi barındıran makamları kullanan geçki”.

TIĞLIOĞLU’nun bilinen geçki türlerinden farklı olan birden çok geçki türü görüşü olduğu anlaşılmaktadır. Mülakatında anlattığı geçki türlerinin, icrâ ile direkt bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

TIĞLIOĞLU’na göre olan geçki türlerinden ilki olan “İçinde birden fazla makam dizisi olan makamları kullanan geçki” türünün; Bayatibûselik, Bûselikaşîran, Dilkeşîde makamları gibi içinde birden fazla makam yapısını barındıran makamları, geçiş yaparken kullanmak olduğu düşünülmektedir. Örneğin Bolâhenk âhenk Bûselik makamından Kız âhenk Uşşâk makamına geçmek için Bolâhenk âhenk Bûselikaşîran makamını icrâ etmek gerekmektedir.

TIĞLIOĞLU’nun konu hakkındaki mülakat ifadeleri şöyledir; … “Mesela ben Uşşâk makamından 4 ses Sabâ’ya geçmek istiyorum. O zaman ne yapalım? Uşşâk’ın arkasına zaten 4 ses segâh eklediğim zaman veya Hüseynî’nin arkasına; ben Dilkeşhaverân makamına ulaşmış olurum zaten, Irâk perdesinde kaldığım için. Dolayısıyla bu makamı kullanarak bu sefer kendime yeni bir pencere açarım…”

8- “Benzer nağmeleri farklı perdeler üzerinde kuran geçki”.

Musa Kazım TIĞLIOĞLU’na göre bir başka geçki türü; bir müzik cümlesini bir perdede duyurduktan sonra o müzik cümlesini (yada benzerini) duyurulan perdenin 3’lü sesinde dörtlü sesinde veya beşli sesinde duyurmaktır.

TIĞLIOĞLU, bu geçki türünü şöyle açıklamaktadır; “…Aynı makamı kulakta bir nefret uyandırmayacak şekilde üçlüsünde dörtlüsünde veya beşlisinde (yapmak). Batı müzikte de aslında böyledir; Triatlar var ya. Şimdi bir makamın do majörün triatlarını yazdığın zaman zaten 3’lü 3’lü yazılıyor. Dolayısıyla bu sesler birlikte tınlamaya zaten müsait.”

9- “Kromatik geçki”.

Musa Kazım TIĞLIOĞLU’na göre bir diğer geçki türü olan “Kromatik geçki”; kromatik sesleri kullanarak makamlar, âhenkler arası geçmektir. Verdiği örnekten, bu geçişi yapabilmek için mûsikî’ye ciddi derecede hakim olmak gerektiği anlaşılmaktadır.

TIĞLIOĞLU, bu geçki türünü şöyle açıklamaktadır; … " Perdeyi kulakta yine nefret uyandırmadan başka bir makamın perde sistemine geçirmek(tir). Mesela bunu kromatiklerle çok güzel yapabiliriz. Niyazi Hoca'nın Acemaşîrân taksimi geldi aklıma. Acem'i hemen ne kabul ediyor? Evcârâ'nın yarım yedeni kabul ediyor. Evç perdesinin yedeni kabul ediyor. Sırasıyla Hüseynî, Acem ve Eviç basıyor arka arkaya ve buradan Evcârâ makamına geçiyor."

10- "Bir perdeyi başka perde olarak kabul eden geçki".

TIĞLIOĞLU'nun mülakatında, kendisine göre bir başka geçki türü olan "Bir perdeyi başka perde olarak kabul eden geçki"; icrâ esnasında bir dizinin içindeki bir perdeyi, çok duyurarak, o perde üzerinde farklı kalışlar yapılarak başka bir perde gibi duyurarak makamlar arası geçiş yapmaktır.

Açıklama şu şekildedir; "… Bir perdeyi dinleyiciye hissettirmeden başka perde kabul etmek. Yine bunu yaparken en az birkaç tane ortak özellik barındıran makam bulmak lazım. Burada da hüner, başka insanların kolayca aklına gelmeyecek yapıları tespit etmek. Öyle bulmak. Mesela biraz evvel bahsettik Nişâburek makamı yaparken Nevâ'yı Çargâh gibi düşünmek. Çargâh gibi hayal edip, Nevâ'yı Çargâh kabul ettiğimizde artık bundan sonra ne oldu? Çargâh ana yerinden 1 ton dikleşti. Yani Çargâh Nevâ' oldu. Peki bu sıralamayla Çargâh yaparsam içinde Çargâh veya Sabâ barındıran bütün makamları artık neva üzerinde yapabilirim. Nevâ üzerinde veya efendim sol diyez üzerinde Bestenigâr yapabilirim Değil mi? Nevâ'yı Çargâh kabul ettim."

11- "Perde ısrarlı geçki".

TIĞLIOĞLU'na göre son geçki türü, "Perde ısrarlı geçki"dir. Bu geçki türünün; icrâ esnasında dizi içindeki bir sesi uzun süreli ve ısrarlı şekilde duyurarak öncesindeki sesleri ve seyri unutturmak vechi ile başka makama geçmek olduğu düşünülmektedir.

Bu geçki türünün izahı şu şekildedir; "…Hemen aklıma gelmişken bunu da söyleyeyim. Bir makamın zaten içindeyken o makamın bir perdesini ısrarla tutarak normalde güçlüsü değil veya tonik sesi veya tedeni değil, onu ısrarla tutarak oradan başka makama geçmek. Bu da çok yapılan bir şeydir mesela. (Meselâ) Uşşâk makamının içerisindeyiz. Çargâh'ı tutuyoruz uzun uzun. Artık kulağımız da Çargâh Var. Zaten bir perde bir makamdır esasında. Doğru basılmış her bir perde bir makamdır. Çargâh'ı ben tuttuğum zaman artık Çargâh'la alakalı bütün makamlara geçebilirim.""

12- “Bilinçli, Bilinçsiz geçki”.

ÖZEN’ e göre bilinen geçki türlerine ilâve olarak “Bilinçli, Bilinçsiz geçki”; icrâcıların bilerek ya da bilmeden, farkında olmadan yaptıkları makam geçişlerini içeren bir geçki türüdür.

İcrâcının mülakat ifadeleri şöyledir; “Geçki dediğimizde, teknik anlamda geçmişten günümüze o kitaplardaki konservatuarlardaki müzikal anlamda bize öğretilen, teknik bilgilerin haricinde günümüzdeki uyguladığımız şekliyle; dediğim gibi bilinçli yapılan geçkiler var, bilinçsiz yapılan, farkında olmadan müziği bilmeyen insanların yapmış olduğu geçkiler var. Sonuç itibariyle güzel oluyor. Dinleyen bundan zevk alıyor, farkında değil (geçkiyi yapan kişi). Bir de müziği bilip de bilinçli olarak ben şuradan başlayacağım şu makamdan şuraya geçeceğim deyip yapılan geçkiler var. Duygu değişiklikleri diyelim yani.”

13- “Kontrast geçki”.

Yavuz AKALIN’ın mülakat ifâdelerinde yer alan bu geçki; özellikle başlangıç makamına zıt olan perde, dizi veya müzik cümlesini kullanarak makamlar arası geçiş yapmak olduğu düşünülmektedir.

AKALIN bu geçki türünü şöyle açıklamaktadır; “uzak yakın geçkiler olduğu gibi böyle kontrast geçkiler, birbiriyle hiç alakası olmayan makamların arasındaki geçkiler de olabilir. Bu belki neyin uzun sesli olmasının getirdiği avantajı da kullanarak diğer sazlarda yapılmayacak olan geçkileri neyle yapabiliriz. Buna örnek olarak Niyazi Hoca’nın o Acemaşîrân'dan Evcârâ’ya geçişi gibi yani başka bir sazda bunun neydeki olduğu kadar iyi olabileceğini düşünmüyorum.”

14- “Âhenk merkezli geçki”.

KARAKAYA’nın cevabından oluşan bu kod, geçki türlerini âhenge, tona (Âhenkten âhenge…) göre ayırmayı ifade etmektedir.

Mülakattan ilgili bölüm şöyledir “…Bir “aynı âhenk içinde kalarak makam değiştirme”, bir “farklı âhenklerde makam değiştirme” veya “farklı âhenklerde aynı makamı tekrarlama”. Geçki çeşitlerini önce böyle ayırmak lazım. Sonra katalizörlü geçkilerden, katalizörsüz geçkilerden bahsedilebilir. Benim rahmetli kemençe hocam bu katalizör kelimesini kullanırdı. O da belki başkasından duymuştu ama ben ondan duydum.”

15- “Çeşni, dizi merkezli geçki”.

ESEN'in kodu oluşturan mülakat cevabında; makamları oluşturan merkez dizi ve çeşnilerin yakalanması ile geçki kapılarının açılması konusuna değinmektedir: "Mesela Uşşâk, Hüseynî, Nevâ, Tâhir, Muhayyer (yani) Dügâh'ta kalan Uşşâk Çeşnili (makamlar) diyorum ben. Hüseynî bile olsa. Bunların birbiriyle alakasının olmadığını söyleyelim. Hiçbirinin birbiriyle alakası yok. Bunların hepsi ayrı adresler. Fakat ben bunlara Uşşâk çeşnili makamlar diyorum. Dügâh'ta bu arızaları kullanan, Dügâh'ta kalıp Segâh arızasını kullanıp da Uşşâk'lı kalan ne kadar makam varsa, Uşşâk çeşnili diyorum. Bunları baz alaraktan taksim yapıyorum veya taksim yapan kişi Hicâz'dan Muhayyer'e geçecek diyelim veya Hüseynî'y geçecek. O Uşşâk'ı yakaladığı zaman geçmiş oluyor. Orada Muhayyer yapıyorsa Muhayyer açar. Karcığâr yapıyorsa Karcığâr'ın özelliklerini kullanır. …Bir de Hüzzam, Sûzinâk, Segâh, Sûzidilârâ, ne varsa. Bunların hepsi, Rast grubundadır. Bunun dışında Yegâh'taki Sultânîyegâh, Ferafezâ bunlar bir grup vs... Aslında o kadar küçülüyor ki nazariyat. O (bahsettiğim) gruplardan birbirine geçmekle ben işi kolaylaştırmak istiyorum."

16- "Anâsır-ı Erbaa'ya göre geçki"

KIRKLIKÇI ise geçki türleri konusunda farklı bir detaya dikkat çekmektedir. Konu özet olarak şöyledir; Eski ilim insanlarının, diğer kadim bilgiler ile birleşerek müzik makamlarının ateş, su, toprak vs. olarak gruplandırmasına göre geçkilerin uyumlu-uyumsuz olmasıdır.

İcrâcının husus ile ilgili aktardıkları şu şekildedir; … Bu terkipler oluşturulurken, eskiler şöyle bir metot uygulamışlar. Belirli makamları hava, su, toprak, ateş yani Anâsır-ı Erbâ'nın şubesinde toplamışlar -ki şube bence bu doğru-. Eski edvarlar'daki şube diye ifade edilen bu dört gruba giren makamlar. Bunların karar perdeleri şimdiyle alakası yok. Benim şahsi kanaatim.

Ateş grubundan bir makamı alıp, yeni bir terkip yapmak istedikleri zaman su grubundan bir makamı alıp terkip yapmamışlar. Çünkü biz biliyoruz ki su ateşi söndürür. Onun için de insan üzerinde tesiri yoktur, etkisi yoktur. Belki de insanlara son dönemlerde öğretilmiş olan makamların bu bilgilerden uzaklaşılarak yapılmış olmasının da etkisi var. İlgilenmemiş insanlar. Çünkü hiç çekmemiş, cezbetmemiş. Bazı makamların tutulmamasının sebeplerinden bir tanesi bence bu. Benim şahsi kanaatim.

Böyle olunca, bu bilgiden uzaklaşınca, konser konsepti diye yapılan konserlerin ve bunların icrâlarının olması gereken şekillerin de olmadığı ve bu bilgilerden uzaklaşılarak

yapıldığı, bugüne kadar -benim şahsi kanaatime göre- gelmiş. Bir konser detayı yapıyorsun. İçinde Hicâz var. Hicâz, ateş grubu bir makam. Arkasından hava grubundan bir (makâm geliyor). Bunlar göz ardı edilmeden yapılmış şeyler. Şimdi bu bilgiden uzaklaşılıp da böyle bir konser detayı, böyle bir konser konsepti hazırlanmıyor. Çünkü o konserde makamların insan üzerindeki etkilerini düşünmedikleri için müzisyen takımı çoğunlukla, bu bilgilerden de uzaklaşıldı. -Ama bu yeni değil. Uzun zamandır unutulan bir şey- böyle olunca makamların birbirleriyle olan geçkileri de dumura uğruyor.

3.1.3 "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar

Tablo 3.3: "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu

TEMA	***KOD***	***İCRÂCILAR***
Makamlar arası geçişte dikkat edilen hususlar	Hissettirmeden geçiş	Feti BARUT, Murat AYDEMİR, Musa Kazım TIĞLIOĞLU, Süleyman ÖZEN, Taner SAYACIOĞLU, Tolga SARAÇOĞLU, Ayşe Serap ÇAĞLAYAN, Hasan ESEN
	Eldeki makamı kısa işlemek	Ahmet Safa MIZRAK, Bekir Şahin BALOĞLU, Lütfiye ÖZER, Yavuz AKALIN, Atilla AKINTÜRK, Fikret KARAKAYA, Hasan ESEN
	Makam bilgisi	Hakan KILIÇARSLAN, Mithat ÇÖMLEKÇİ, Musa Kazım TIĞLIOĞLU, Bekir Reha SAĞBAŞ, Celaleddin BİÇER, Osman KIRKLIKÇI
	Eserlerdeki geçki ve makam kullanımı	Alper UZKUR, Emre ERDAL, Mithat ÇÖMLEKÇİ, Özata AYAN
	Enstrümanı tanımak	Özata AYAN, Taner SAYACIOĞLU, Tolga SARAÇOĞLU
	Perde ve çeşniyi önemseme	Ahmet ÇALIŞIR, Mithat ÇÖMLEKÇİ
	Güçlüyü önemseme	Adnan Yavuz BALLIOĞLU, Necati ÇELİK
	Melodik köprü cümleleri	Ender DOĞAN, İbrahim Suat ERBAY
	Makamı hissettirebilme	Hakan KILIÇARSLAN
	Geçki çalışması, planlaması	Murat TAŞTEKİN
	Geçki için uygun seçimler	Necati ÇELİK
	Kulağı alıştırmak	Süleyman ÖZEN
	Asansör perdeler	Furkan BİLGİ
	Doğuşkan perdeler	Kağan ULAŞ
	Perdeler arası münasebet	Kağan ULAŞ
	Makamlara özel nağmeleri	Kağan ULAŞ

kullanmak

Hissettirmeden geçiş kodu %19.4 oran ile bu soruya verilen en çok ortak cevaplarından oluşturulmuştur. Bu kodu cevapları ile oluşturan icrâcıların, özetle; makamlar arası geçki yapılırken yapılan geçkinin dinleyici tarafından hissedilmemesine, yapılan geçkinin geçiş yapılan makamlara ait hissini vermesine önem verdikleri düşünülmektedir. Aşağıda bu kod ile ilgili icrâcıların mülakatlarından bölümler bulunmaktadır.

BARUT: Dediğim gibi arada dikiş izi (olmasın diye) hangi yoldan gidersem daha kolay olur. Keskin viraj almayız. Ondan sonra dikiş izi olmaz. Melodik güzelliği, insicamı bozmadan bir diğer makama nasıl geçilir? Onlar gözetilmesi gerekir diye düşünüyorum.

AYDEMİR: Bir kere gittiğin makamı da terk ettiğin makamı da incitmemek lazım. Bazen -ben seviyorum o tarzı- çok keskin geçkiler yapılıyor. Yani sürpriz geçki diyorlar ona. Hiç beklenmedik bir yerde hiç beklenmedik çeşni yapıp gideceğin makama dönüyorsun… Aynı yere geliyorum; yaptığın şey kulakta güzel bir duygu bıraktıysa bence geçki, hâsıl olmuş demektir. Hangi yöntemi kullandığın çok önemi yok bence.

TIĞLIOĞLU: …İkisini birbirine bağlarken ortak nokta ve kulağa bir nefret duygusu uyandırmamak. Bu Kandemiroğlunda geçer; mütenâfir olan, uyuşmaz yani. Mesela doku uyuşmazlığı, kan uyuşmazlığı gibi iki makamın dünyası farklı. Aslında eski felekiyât ilminde, mûsikî'nin eski teorisinde bunu çeşitli yıldızlara, burçlara hamlederek ikisi arasındaki uyuşmazlığa bağlayan nazariyatçılar da var biliyorsun. Kimisi kuru tabiattır, kimisi ıslak, kimisi sıcak tabiatlı, kimi soğuk tabiatlıdır. Aslında bu gelenekten gelen o bilgi birikimi boş değil. Geçki yaparken onları bilmekte de çok büyük fayda var…

ÖZEN: Bir kere uyum olması gerekiyor. İnsan sesini kullanıyoruz sonuç itibariyle. Enstrüman da kullansak bu böyle olmalı. Yani "mandalları indirdim kaldırdım, geçtim". Böyle olmamalı. Çünkü kulağı tırmalıyor, rahatsız ediyor ve karşı taraftaki dinleyen kişide de bir rahatsızlık hissi uyandırabiliyor bu durum.

SAYACIOĞLU: Tabi geçkiyi yakıştırmak önemli. Pat diye de geçebilirsin böyle hani damdan düşer gibi. Bazen yakışıyor. Mesela bir enteresan bir dizi açtığın zaman; alakasız gibi geliyor ama onu güzel bağlarsınız gideceğiniz yere, o bir anlam teşkil ediyor o zaman.

SARAÇOĞLU: (Bu mûsikî) Perdesiz bir musiki. Sazlarımız perdesiz. En sonda yine ney dışında bence sazlarda da olma ihtimali var. Yine genel anlamda dik kalmak ya da pest kalmak söz konusu olabilir zorluk derecesine göre makamın. Ve en önemli husus da

muhtemelen en başta dediğim gibi başta kendimiz ve sonrasında dinleyici de bir kasis etkisi yaratmayacak. Böyle lambur lumbur olmayacak. Yumuşacık geçecek gidecek. O hissiyatı sert olmayacak geçiş yaparken en önemli şey ikinci şey de bu olsa gerek. Birinci akort, ikincisi de kulağa rahatsız etmeyecek.

ÇAĞLAYAN: … İçinde Sabâ bulunan bir makam karakteriyle, içinde bir Hicâz karakteriyle (olan makamlar aynı olmuyor). Farklı karakterleri (var). Onları güzel evlendirmek lazım, miks edebilmek lazım. Belki birinci makâm, acitasyona daha uygun bir makamdır. Daha zengin nağmelerle, süslemelerle başlanır. Ondan sonra sonraki makamın karakterine uygun belki daha sade, dinamiği, daha farklı gibi şeyler olabilir.

ESEN: …Geçtiğimiz noktanın kesinlikle belli olmaması lazım. En önemli şey; o bağlantı yeri belli olmamalı. En önemlisi bu. Bizde çok olurdu bu; (bir icrâcı, taksiminde başka makama) geçer ama çok bariz belli olur yani.

Hissettirmeden geçiş kodunu %16.66 cevap oranı ile "eldeki makamı kısa işlemek" kodu takip etmektedir. Bu kodu içeren cevapları veren icrâcılar; geçiş yapılırken eldeki makamın süresinin kısa tutulması gerektiğini söylemişlerdir. Bir konserde icrâ edilecek geçiş taksimine başlanılan makam, taksim öncesinde eserler icrâ edilerek yeterince duyurulduğu için, geçiş taksiminde geçielecek makama daha uzun yer vermeleri; bu düşünceyi oluşturmaktadır. Bu kod ile ilgili icrâcıların mülakatlarından bölümler aşağıda bulunmaktadır.

MIZRAK: Başladığımız makamı çok uzatmamalıyız bence. Kullanacağımız köprüye kulağı ısındırıp, geçiş de aynı oranda sert olmamalı. Başladığımız makamı çok uzattığımız zaman taksim çok uzuyor. Bu sefer olay başka yerlere gidebiliyor.

BALOĞLU: Bir makamdan bir makama geçerken, geçiş yapacağımız makamın daha uzun seyrini yapmak gerekiyor. Niye geçiş yapıyoruz? Yapılan fasıl ya da bir sonraki eser, geçiş yapacağımız makamda devam edecek. Dolayısıyla o geçiş yapılacak makamın seslerine kulakların daha alışması gerekiyor. O yüzden ilk makamda çok fazla ısrarcı olmadan, kestirme bir yolla en kolay şekilde diğerine geçip diğer makamın bütün özelliklerini göstermek gerekebilir. Buna dikkat etmeye çalışıyorum.

ÖZER: Benim kendi düşündüğüm, (dikkat edilmesi gereken husus) içinde bulunduğum makamı minimum ifade etmek(tir). Mesela bir icrâ içindeyiz. Bu koral icrâ

olabilir, bir soliste refakat olabilir ya da bir sâzende olarak solist performans sergileniyor olabilir. İçinde bulunduğumuz makama zaten gelmişizdir. Bir örnekle gelmişizdir ya da birkaç örnekle gelmişizdir. (İçinde bulunduğum makamı) minimum ifade edip maksimum (olarak) geçtiğim makamı ifade etmek olarak düşünüyorum ben.

AKALIN: (Program) başında bir eser var; ondan sonra da geçeceğimiz makamdan eserlerle icrâ devam edeceği için ilk makamı çok fazla duyurmamıza gerek yok. Yani bir iki cümle yapıp esas ağırlığı veya yapacağımız meyanı makamın genişlemesini geçtiğimiz makamda yapmamız doğru diye düşünüyorum. (Kulakları) daha ısındırır diğer makama.

AKINTÜRK: Tabii ki varacağımız makama dikkat etmemiz lazım. Çünkü varacağımız makamda eser başlayacak. Varacağımız makamda eser başlayacağı için varacağımız makama daha ağırlık vermemiz gerekiyor. Çünkü sonuçta (mesela) çaldık Hüzzam'ı, Nihâvend'e geçeceğiz. E Hüzzam'ı dinledi zaten izleyiciler, solist Hüzzam'ı bitirdi ve Nihâvend'den eserler icrâ edecek. Senin de onu Nihâvend'e doyurman lazım.

KARAKAYA: Bence geçiş taksimi yapılırken birinci makama fazla zaman ayırmamak lazım. En kısa sürede ikinci makama geçmek lazım. En önemli şey bence bu. Az önce onu (ilk makamı) dinledik. Önemli olan gelecek makama hazırlamaktır dinleyiciyi.

ESEN: Zaman burada önemli. Ne kadar zaman var? İkincisi de üç dakika vaktimiz var. Zor bir geçki ise, sondakine az zaman kalmış oluyor. Baş taraf uzun süreceği için. Onları ayarlamamız lazım. Mümkünse bir an evvel geçip (diğer makamı uzun işlemek gerekir). Bir an evvel derken tabii kötü bir şey anlaşılmaması lazım. Telaş yok.

Cevaplanma oranına göre bir diğer kod %14.28 oran ile "makam bilgisi" kodudur. Bu kodu oluşturan cevaplarda genel olarak; icrâcının, geçiş yapılan makamlara hâkim olması gerektiği hususu yer almaktadır. Başlanılan ve karar verilen makamları bütün özellikleri ile eksiksiz bir şekilde göstermek bu kodu oluşturmaktadır. Kodu, cevaplarıyla oluşturan altı icrâcının mülakatları şu şekildedir:

KILIÇARSLAN: Makamlar arası geçiş yaparken bence en önemli şey; iki makamı iyi bilmek lazım.

ÇÖMLEKÇİ: Makamlar arası geçiş yapabilmek için makamları çok iyi tanımak lazım, geçiş uygulamasından önce makamların müstakil olarak kendi içerisinde seyrini güzel yapabilmek lazım.

TIĞLIOĞLU: Makamı adam akıllı yapmak gerekiyor. A makamını A makamı olarak, B makamını B makamı olarak yapmak gerekiyor. Bunu beylik makamlarda yapmak kolaydır. Ama mesela bir Vech-i Arazbar yapıyoruz. Önce Arazbar yapacağız. Arazbar Arazbar gibi olacak Sonra bir de arkasına Segâh gibi Segâh yaparsak bu Vech-i Arazbar makamı olmuyor… Buna ben çok dikkat ederim. Yani bir makamın özelliklerini sergilemek… A makamından, B makamına geçerken dikkat edilecek şeyler; önce A makamını bütün hüviyetiyle göstermek. O makama mahsus makamların nağmelerini öğrenmek, her makamın bir nağmesi var. Bunlar zaman içerisinde oluşmuş. Sanki bir kütüphane gibi. O pencereyi açtığımız zaman, o kapıyı açtığımız zaman karşımıza çıkan çağrışmaları tanımamız gerekiyor ve o makamı gerçekten o makam gibi yapmamız gerekiyor. Evvela bu.

SAĞBAŞ: Burada makamların akrabalık ilişkilerine, mesafelerine, birbirlerini sevip sevmediklerine bakılabilir. Mutlaka bir ya da iki ortak ses bulunabilir, vardır zaten.

BİÇER: Bu, taksimi nerede yaptığına bağlı biraz. Diyelim bir tasavvuf müziği programıdır. Hicâz yapacağız. Hicâz'dan nereye geçelim? Rast'a geçersin, Uşşâk olur, Hüseynî olur. Ya da Hüseynî yapıyorsun mesela. Sabâ çok güzel olur. Peki Dilkeşhâverân olur mu? Olur. Bunun, senin müzikal birikimlerinle alakalı bir durum olduğunu düşünüyorum.

KIRKLIKÇI: … Onun için ne yapıyoruz biz? (İcrâda) yakın makamlar olduğu zaman belirli olan şeyleri kullanıyoruz. Hicâzın içindeki Nişâbur'u veya her perdede açılabilen Sabâ'yı (kullanıyoruz).

Uzak makamlar söz konusu olduğunda da ben onu yapmaya çalışıyorum. Ortak perdeler, ortak perdelerdeki asma kalışları dizi halinde uzatarak, onları oluşturan dizilerin ikinci dörtlülerini, beşlilerini kullanarak diğer makamlara geçmeyi kullanmış oluyorum. Şu anda o bile yok ama onu da söyleyeyim. O bile aktif değil. Çünkü uzak makam diye bir mantık yok. Artık her şey daralmış durumda. Birbirine yakın olabilecek şeyler ortaya konuluyor yapılıyor ve geçiyor. Maksat iş yapmak.

"Eserlerdeki geçki ve makam kullanımı kodu %9.52 cevap oranına sahiptir. Bu kodu, cevapları ile oluşturan icrâcıların; icrâcıların geçiş taksimi yaparken repertuvardaki eserlerdeki makam ve geçki kullanımlarından faydalanmaları, onlara göre geçiş taksimi yapmalarını tavsiye ettikleri düşünülmektedir. Mülakatlardan örnek bölümler aşağıda verilmiştir.

UZKUR: (Birbirleriyle) ilgili makamlar olması lazım, yakın makamlar. Yani gelenekte bu eserlerde nasıl geçkiler yapılıyorsa (o şekilde olması lazım).

ERDAL: Geçiş taksimi yaparken benim en çok dikkat ettiğim şu; o takımın genelinde makamın nasıl işlendiği benim için çok önemli. Makamın hangi perdelerinde daha çok motiflere yer verilmiş? Bir de bu eserlerin meyan kısmında hangi makamlara yer verilmiş, bu çok önemli. Zira o bütünün içerisinde bir uyum, âhenk içerisinde olmalı taksim. Bu bütünlüğün içinde olmak benim için önemli olduğundan dolayı eserlerdeki kurguya dikkat ederim.

ÇÖMLEKÇİ: Geleneksel Türk müziğinin doğasında var olan zengin nağme hazinesine hâkim olmak, melodi hafızasının güçlü ve geniş olması gerekir.

AYAN: Dolayısıyla makamları anlatacak, anlayacak kişilere ihtiyacımız var. Sen ya da bu işin talibi, bu eserleri geçtikçe bu geçiş taksimleri dediğimiz, perdeden perdeye ya da akord'dan akorda yapılan taksimler de dâhil olmak üzere çok geniş bir ufuk açılıyor. Önüne çok geniş imkanlar açılıyor. Çünkü birçok eserde farklı farklı geçişler kullanılmış. Sen bunları yapa yapa makamları çok güzel tanımaya başlıyorsun. Hiç zor değil, imkânsız değil. Bu iş "ustalık gerektirir" yok. Ustalık bu işe zaman ayırmak. Zaman ayırma ustalığını gösteriyorsan usta olursun. Yoksa öyle çok allame olmaya gerek yok. Çok çalışmak, çok okumak lazım. Çok eser geçmek lazım, meşk etmek lazım doğru ağızlardan doğru perdelere bakarak. Bu da var elimizde. Bugün artık bütün herkes çok şanslı bu konuda. Birçok kayıt var.

Enstrümanı tanımak kodu ise üç icrâcının cevabı ile oluşmuştur (%7,14). İcrâ edilen enstrümanın kolay, zor, mümkün, mümkün olmayan yönlerini iyi bilmenin geçiş taksimlerine çok büyük etkisi olduğunu söyledikleri düşünülmektedir;

AYAN: Açıkça söyleyeyim, bilmiyorum. Diyeceksin nasıl oluyor? Onu da bilmiyorum. Şöyle bir şey; Tanburda, diğer çalgılarla kıyasladığım zaman; -Lavta da çalmaya

çalışıyorum Rebap da- perdeleri görebiliyoruz. Yani duyum haricinde bütün enstrümanlarda duyuyoruz ama mesela neyde göremiyorsun perdeyi, kemençede de öyle. Tabi tabi her şey kafada bitiyor ama evet kafanda birtakım perdeler var diğer çalgılar gibi ama Tanburda artı olarak perdeleri görebiliyoruz. Bir cetvel gibi yani.

SAYACIOĞLU: O yolları (bir önceki soruda anlatılan) hep çalarak. Kanunun bir avantajı var. Perdeli saz olduğu için mandallar gözümüz önünde. O makamın kuruluşunu gözle görüyoruz, onu (o makamı) başka yere aktarma şansınız var. Gözde (bakarak) yani çalmadan bile işte şunu şuraya yerleştirirsem oradan daha iyi (olu)r. O şekilde yapıyorum.

SARAÇOĞLU: Ney kendi içinde icrâsı, akordu, pozisyonu zor bir enstrüman. Dolayısıyla geçiş yaparken bazı seslere diklik ve pestlik vermek gerekebiliyor. Bu perde, elimizle bastığımız yerde değil, boynumuzu açarak ya da kapatarak oluşturduğumuz bir ses oluyor. Örnek veriyorum başımızı açtık; devamında o açış halinde kalırsak bu sefer finalde, başladığımız akorttan dikleşme ihtimalimiz yüksek olacak. Dolayısıyla genel pozisyonumuzu kaçırmamamız lazım.

Cevap yoğunluğuna göre, perde ve çeşniyi önemseme kodu, %4.76'lık bir alana sahiptir. Bu kodu oluşturan cevaplar, geçiş yapılan makamlardaki perde ve çeşnilere hâkim olmanın; geçiş yapmaya ve geçiş yaparken perde, çeşni seçimine etkisi hususları üzerinedir. Örnek mülakat bölümleri aşağıdadır;

ÇALIŞIR: Geçki yapmak için veya bir makamla alakalı seyri tamam etmek için evvela perde ve çeşniyi iyi hazmetmek îcâb ettiğini düşünüyorum. Bir çeşni yapıyorsunuz, makam oluşmuş olmuyor. Onun kararıyla zeminiyle, meyanıyla beraber tamam ettiğiniz zaman makam oluşmuş oluyor. Değilse biz sadece çeşniler üzerinden giderek bir seyrin makamını tespit edemeyiz. Orada yanlış yaparız.

ÇÖMLEKÇİ: Temel çeşnilere hâkim olmak gerekir. Makamların içinde bulundurdukları çeşnileri, güçlü, karar ve tiz durak gibi özelliklerini iyi bilmek gerekir ki geçiş tekniği uygulayabilmek için bu unsurlardan hareket edilerek ortak noktalar yakalanabilsin.

Cevap yoğunluğuna göre daha sonra güçlüyü önemseme kodu gelmektedir (%4.76). Bu kod; makamlar arası geçiş yaparken makamların güçlü perdelerini önemseyerek geçiş cümlesi kurmayı, geçiş kompozisyonunu makamların güçlü perdelerine göre tasarlamayı içermektedir. Konu ile ilgili icrâcı görüşleri şu şekildedir;

BALLIOĞLU: Geçiş taksimi yaparken özellikle geçeceğim makamı düşünerek makamın güçlüsünü esas alırım ben… Yani güçlü dinleyiciyi de rahatlatır, zorlamaz ve mümkün olduğu kadar uzun seslerle (geçiş yapılmalı).

ÇELİK: Güçlü perdeler çok iş yapar. Mesela Uşşâk'tan Hicâz'a geçerken, ortak noktası Nevâ'nın güçlü olması. Nevâ'ya geldikten sonra ister Hicâz gibi devam edersin ister Uşşâk gibi devam edersin.

Bu başlıkta ikili cevaplardan oluşan son kod "Melodik köprü cümleleri" kodudur. Bu kodda icrâcılar, Hem icrâ yapılırken hem de geçiş yapılırken kurulan müzik cümlelerinin, geçiş icrâlarındaki makamlara uygun melodik yapılarda olmasının önemini vurgulamaktadır.

DOĞAN; … Bir köprü bulmak lazım, bir bağlantı noktası bulmak lazım. Onun haricinde normal okuyuş tarzı içinde diyelim ki kasîde okurken, sesler arasında dolaşırken; size yakın gelen perdeyi, kolunuzu takarsınız, onun gittiği yere gidersiniz. Sizi götürür oradan başka bir yere. Çıkmak istediğiniz zamanda belli kapılar vardır. Ona göre çıkarsınız. Çünkü şu çok önemlidir. Bir icrâya başladığınız zaman, bir kasîdeye gazele başladığınız zaman okumaya, sonra tekrar bitirirken de aynı makamla, aynı perdeyle bitirmeye çalışmak önemlidir yani. Girdiğin gibi çıkmak, gittiğin gibi geri dönmek de çok önemli."

ERBAY: Mûsikîşinaslar, içerisindeki o müzik kalitesi kadar geçki yapar. Bundan kastım nedir? Bir perdeyle değil de makamların birbirine olan veyahut da kendi içerisindeki seyrine zarar vermemeksizin, köprü makam dediğimiz o makamlar(ı kullanıyorum). Nazariyatta da bahsettiğimiz gibi, ilk başlarda ilk başta makamlar nasıl başlıyor? Bûselik'tir, Çargâh'tır, Rast'tır, Uşşâk'tır, sonra sonra Hüseynî'ler… geliyor. Bu makamların kullanılmayla geçkilerin yapılması (lazım). Geçkinin, her zaman ama her zaman ne önceki ne de sonraki gelen makam seyrini bozmadan yapılması çok elzem.

Daha sonra gelen kodlar %2.38'lık cevap oranına sahip sekiz adet kod birer icrâcı cevaplarına göre oluşmuştur. Kodlar, araştırmacı yorumları ve kodlar için mülakat yorumları bulguları aşağıda sıralanmıştır.

1- "Makamı hissettirebilmek".

KILIÇARSLAN'ın bu kodun cevabında kast ettiğinin; dizi, seyir gibi teknik detayların dışında makamın hissiyatını ve tabiatını dinleyiciye hissettirmek olduğu düşünülmektedir.

KILIÇARSLAN: … Fakat iki makamın kokusunu, o parfümünü bilmesi lazım. Yani Sazkâr'dan Segâh'a geçerken o Sazkâr'ın râyihâsını, kendi müzikal bünyesinde hissettirebilmesi lazım. Zaten bunu biliyorsa makamı biliyor demektir Çünkü karşı taraf bunu hissedebiliyorsa zaten adam da işi biliyor demektir. Karşı taraftaki de anlıyor."

2- "Geçki çalışması, planlaması".

Bir icrâcının geçiş icrâsı yapacağı, yapılacak icrâdan önce belli ise; icrânın bu göreve önceden çalışıp planlama yapmasını önemseyen bu görüş, TAŞTEKİN'in mülakat ifadeleri ile şu şekildedir;

TAŞTEKİN: … Bence hepsiyle geçiş yapılabilir ama tabi mecburi hallerde. Meselâ bir Mâhûr eserden Hicâz'a nasıl bağlanacak? Kolay bir şey değil, zor da değil. Ama Mâhûr nerede Hicâz nerede, yani nasıl yapacağım bunu? Nasıl yapabiliriz, Hicâz'a yakın makamlarda biraz dolaşmak lazım. Biraz Mâhûr'la dolaşır, dolaşır, bir yerde karar verir. Tekrar Nevâ'da karara gelir. Nevâ sesinden sonra Hicâz mesela ne istiyor? Do diyez istiyor Do diyez'i nasıl alabiliriz? Hiç olmazsa ona yakın bir makam nedir? Nikriz. Yani Do diyez almış olan. Bununla bir geçiş yapmak için kafasında böyle bir planlama yapar kişi. "Bununla ben yapabilirim" dedikten sonra hem solfejine çalışacak hem de uygulamayı programdan önce mutlaka yapması lazım.

3- "Geçki için uygun seçimler".

ÇELİK'in ifadelerinden oluşan bu kod; makamlar veya âhenkler arası geçişin doğru ve güzel yapılabilmesi için makamlara veya âhenklere göre uygun ses, dizi, makam tercihleri yapılmasını içermektedir. İcrâcının görüşleri aşağıdadır.

ÇELİK: … Ben şöyle değerlendiriyorum. Şurası bir havuz. İçinde taşlar var değişik yerlerde. Sen bu taşlardan birbirine atlayarak öbür kıyıya geçmek istiyorsun? Uygun, yakın olan taş hangisiyse ona atlamak zorundasın. Çok uzak olan bir taşa -çok iyi atlayıcıysan belki- atlarsan suya düşme ihtimalin yüksek. O da iyi bir şey değil.

4- "Kulağı alıştırmak".

Cevabı ile bu kodu oluşturan ÖZEN'in görüşüne göre; yapılacak geçkinin hızlıca veya dinleyicinin ne olduğunu fark edemeyeceği bir acelelikte yapılmaması gerekmektedir. Dinleyicinin bir sonraki makama hazırlanması gerekmektedir. İcrâcının konu ile ilgili mülakatı şöyledir;

ÖZEN: Bir önceki makamdan, bir sonraki makama geçki yapmak istedik, geçilecek olan makamın içerisinde barındırmış olduğu karakteristik özellikler olsun, çok sevilen nağmeleri olsun, onlardan hafif hafif yedirerek bir sonraki makamı haber vermek îcâb eder. Kulağa alıştırmak îcâb eder.

5- "Asansör perdeler".

BİLGİ'nin mülakatından oluşturulan bu kod, asansörün insanları katlar arası taşıdığı gibi bazı perdelerin de icrâcıları makamlara taşıması fikrini içermektedir.

BİLGİ: Burada benim için önemli olan geçki yaparken, benim kendi stilimde kullandığım şeyler; iki dizi arasında neler var? Asansör perdeler, armonik tınlayan notalar neler? … Dolayısıyla geçki yaparken en önemli şey bir kere iki makamın içindeki armonikleri duymak. Yani. Bu nasıl bir şey? Muhayyer makamında bir taksim yaparken bir anda Evç'e geçeceksin diyelim. Orada bir Evç var, Evç'e götürecek bir armonik var orada. (Seyir yaparak gösteriyor) Tamamen bir Evç'e geçtim mesela. Ama orada Evç perdesini Muhayyerde de de alıyorsun diyorsun ki "Bu Evç benim bir armoniğim, orada onu yakalamam lazım" (diyebilesin).

Sıradaki üç kod, ULAŞ'ın mülakatındaki cevaplarından oluşturulmuştur.

6- "Doğuşkan perdeler"

ULAŞ, bu kodu oluşturan cevabında genel olarak; her perdenin kendi doğuşkanlarını kuvveti nispetince duyurduğunu anlatmaktadır. ULAŞ'ın konu ile ilgili görüşü şöyledir;

… Hüzzam âyinin âyinin birinci selamında Dede'nin yaptığı bu. Do diyez'i alıyor. Ne oluyor Do diyez'i alınca? Mi bemolü kısıyor. Mi bemolün kısılması sana iki seçenek getirir; -Bak, bu da doğuşkanlarla ilgili- Bir, Si bemol; Nihâvend vs. Ötekisi de La bemol, Beşli ve dörtlü olarak. Alt beşli-alt dörtlü, üst beşli-dörtlü… Bak bir ses, asla bir ses değildir. Bir sesin önce sekizlisi tınlar, sonra beşlisi. Sen Mi'ye bastıkça Bûselik'i duyuruyorsun aslında. Beşlisi çünkü. O yüzden Çargâh da batmıyor. İşte bak 2 ses arasındaki münasebet böyle olur. Seslerin birbiriyle etkileşimini bileceksin. Yatay düzlemde bütün sesler birbirini duyarlar ve ona göre konumlanırlar. Batı müziği Yatay armonisini bozup dikey bir armoni yapmış ve bu seslerin birbiri arasındaki olan ilişkilerini, çoğu kısmıyla iğdiş etmiştir. Bizde bu ilişkiler özellikle müphem alanlarda, (örneğin) Uşşâk bölgelerinde oluşurlar.… Fakat burada direkt bir ilişki var. Mi demek; Si demektir. Çünkü en kuvvetli, beşlisi tınlar sekizliden sonra. Senin orada Hüseyniaşîrân'a yüklenmen makamsal olarak bir anormallik yaratır. Çünkü Hicâz'da böyle bir şey asla yoktur pestte. O Yegâh'ta olur, Yegâh basman lazım. Bir makamsal bir abondane, anormal bir durum ortaya çıkartırsın. Hüseyniaşîrân'ı üfledikçe aslında kulağına gelen seslerden biri, kapalı olarak Bûselik'tir. Al sana geçkinin babası.

7- "Perdeler arası münasebet"

ULAŞ'ın cevabından oluşan bu kodda ise perdelerin kendileri, diyez/bemollü hallerinin, etrafındaki ve doğuşkan perdelerini etkilediği ve bu etkileşimin geçki yaparken kullanılması gerektiği yönündedir. Cevap, kısaca aşağıdadır;

… Şimdi Hüzzam'dayım. (Seyir yaparak gösteriyor) Derdimiz ne? Nim Hisâr perdesini Hisâr perdesine almak. Bu; ciddi bir farktır. Bunu direkt yapamazsın. Bunun için bir şey kullanırsın; Do diyez. Do diyez aldıktan sonra artık bu perde burada (Nim Hisâr) değil de burada (Hisâr olarak) konumlar kendini. Çünkü Do diyez 'in etkisi altına girer. Perde duyarsız kalmaz ona, kendini peste konumlar. Ne oldu? Şedaraban'a, Nihâvend'e geçtim.…

8- "Makamlara özel nağmeleri kullanmak"

ULAŞ'ın görüşünden oluşan bu konudaki son kod; çoğu makamın kendi has müzik cümleleri olduğu ve bu müzik cümlelerini kullanarak yapılan geçkinin tesirli olacağı yönündedir. ULAŞ'ın Konu hakkındaki görüşü şu şekildedir;

…Bak "perde kullanıyorum" ama perdeyi nasıl kullanıyorum? Nevâ'nın altında bir üçlü kullandım; Uşşâk üçlüsü. Sabâ'laştırdım, Bûselik'te Sabâ yaptım. Bu hüzzamda gözüken bir şeydir değil mi bestede "Aldım hayali perçeminde" (eserinde). Hüzzam içerisinde do diyez

kullanımı, Tanburi Osman Bey'in peşrevinde vardır, (hüzzam) âyinde (vardır)… Türk müziğinde de en kuvvetli koku bunda (Hüseynî'de) vardır; iki taniniyi üst üste koy, bir önceki taniniye gelip tekrar aynı durağa git. (iki tanini çıkıp bir tanini inip bir tanini çıkan seyir yapıyor) Bitti. iki tane yukarı çık bir tane aşağı gel tekrar aynı yere dön. Bu Hüseynî'dir. Bundan kaçış yoktur. Peki Hicâz'da deneyelim. (Dügah-Dik Kürdî, Nim Hicâz sesleri ile Hicâz seyir yapıyor), Şedaraban olabilir mi? Olabilir… Herşey olabilir. Bütün Hicâz kararlılar olabilir. Rast. (Rast seyir yapıyor) Evet bu bir Rast. Ama evet, bu Hicâz'dan daha kesif bir duyum. Ama ben Mâhûr'u da böyle bitirebilirim. Ne bileyim. Sûzidilâra böyle bitmez ama belki o da öyle bitebilir. Rehâvi böyle, Pençgâh böyle (bitebilir) bir sürü şey böyle bitebilir. (Rast) Hicâz'dan daha kuvvetli. Ama (Hüseynî seyir yapıyor) bu nağmenin alternatif düşüncesi yok. Ha bu nağmeden sonra Hüseynî yaparsın, Dilkeşhâverân yaparsın ayrı mevzu ama buna nağme Hüseynî'dir. Yani bunun çıkışı yok. Bu da bir geçki yolu oluyor; makam nağmesi kullanmak.

3.1.4 "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Geçiş Yollarını Kullandığınızı Düşünüyorsunuz?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar

Tablo 3.4: "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Geçiş Yollarını Kullandığınızı Düşünüyorsunuz?"

Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu

TEMA	***KOD***	***İCRÂCILAR***
Makamlar Arası Geçiş Yaparken Kullanılan Geçiş Yolları	Anlatılan geçiş yolları[6]	Mithat ÇÖMLEKÇİ, Musa Kazım TIĞLIOĞLU, Kağan ULAŞ, Alper UZKUR, Murat TAŞTEKİN, Ahmed ÇALIŞIR, Ahmed Safa MIZRAK, Adnan Yavuz BALLIOĞLU, Furkan BİLGİ, Emre ERDAL, Taner SAYACIOĞLU, Ayşe Serap ÇAĞLAYAN, Hakan KILIÇARSLAN, Atilla AKINTÜRK İbrahim Suat ERBAY, Celaleddin BİÇER, Necati ÇELİK, Lütfiye ÖZER, Osman KIRKLIKÇI Murat AYDEMİR, Hasan ESEN, Hakan KILIÇARSLAN, Özata AYAN, Süleyman ÖZEN, Yavuz AKALIN, Ender DOĞAN, Fikret KARAKAYA
	Kompozisyonu önemsemek	Feti BARUT, Necati ÇELİK

[6] Bu kod, mülakatın 3. sorusu olan "Makamlar arası geçiş yaparken nelere dikkat edilmelidir?" sorusuna verilen cevapları bu soruda da belirten icrâcıların oluşturduğu koddur.

Solisti önemsemek	Atilla AKINTÜRK
Ortaklık yakalama	Süleyman ÖZEN
İcrâ öncesinde çalışma	Süleyman ÖZEN
Şartlara göre düşünmek	Tolga SARAÇOĞLU
Asma kalışlara dikkat etmek	İbrahim Suat ERBAY
Orijinallik arayışı	Kağan ULAŞ
Makamların tam gösterimi	Osman KIRKLIKÇI
Transpoze becerisi	Necati ÇELİK

%72.95 cevap oranı ile en yüksek kod; mülakatın önceki sorularında icrâcıların belirttiği hususları kendi icrâlarında da uyguladıklarını anlattıkları koddur. Aşağıda bu icrâcıların ilgili cevaplarından kısa örnekler verilmiştir;

ÇÖMLEKÇİ: Makamlar arası geçiş yaparken yukarıda da bahsettiğim gibi ortak çeşni, ortak güçlü perdesi gibi özellikleri kullanmaya çalışıyorum. İki makam arasında varsa ortak çeşni üzerinden yoksa ortak güçlü, karar veya tiz durak gibi perdeler üzerinden bağdaştırmaya çalışıyorum. Geçiş esnasında ortak yönlerin olduğu bölgeye ağırlık veriyorum. Perde değişikliğine gitmeden önce geçiş yapmak istediğim makama özgü geleneksel motifler üzerinde durup çeşniden önce melodi yapısındaki oynamalarla o makamın zemini hazırlıyorum. Geçiş yapmak istediğim makamın hissiyatı oluştuğunda çeşni veya perde değişikliğini yapmayı daha uygun ve mantıklı buluyorum. Bazı durumlarda da kromatik melodiler de geçiş için çok faydalı olabiliyor.

TIĞLIOĞLU: Konuşmamın başından beri zikrettiğim yolların hepsini zaman içerisinde kullanıyoruz. Bazen daha önce hiç bilmediğim, daha önce hiç denemediğim şeyler o anda ilham olarak geliveriyor insana. Mesela Mâhûr yapıyoruz. Onun altındaki Hüseynî'deki Nişâbur zaten yapılmış. İnsan biliyor ama o anda daha önce hiç kimsenin yapmadığı şeyler de insanın kalbine doğuveriyor bazen.

ULAŞ: Bu saydıklarımın hepsini kullanırım. Ama özellikle kullanılmamış geçkiler ().

Alper UZKUR: Nasıl bir geçkiden bahsettiğimize bağlı. Aynı tonda bir geçkiyse, o zaman az önce bütün bu saydığımız özellikler yani yakın makamlar(ı kullanırım). Hicâz yaparken bir Uşşâk açmak, Hüseynî açmak, Sabâ açmak. Bir meyân açtıysak mesela; -İzzettin Ökte öyle yapar bir Zirgüleli Hicâz açar gibi yapar tizde-. Peste doğru belki Sabâ'lı düşer. Bir Sabâ derken Dügâh'a çevirir onu.

TAŞTEKİN: … Bence hepsiyle geçiş yapılabilir ama mecburi hallerde. Meselâ bir Mâhûr eserden Hicâz'a nasıl bağlanacak? Kolay bir şey değil, zor da değil. Ama Mâhûr nerede Hicâz nerede? Nasıl yapabiliriz, Hicâz'a yakın makamlarda biraz dolaşmak lazım. Biraz Mâhûr'la dolaşır, bir yerde karar verir. Tekrar Nevâ'da karara gelir. Nevâ sesinden sonra Hicâz ne istiyor? Do diyez istiyor Do diyez'i nasıl alabiliriz? Hiç olmazsa ona yakın bir makam nedir? Nikriz. Yani Do diyez almış. Bununla bir geçiş yapmak için kafasında böyle bir planlama yapar.

ÇALIŞIR: Geçki yapmak için veya bir makamla alakalı seyri tamam etmek için evvela perde ve çeşniyi iyi hazmetmek îcâb ettiğini düşünüyorum. Bir çeşni yapıyorsunuz, makam oluşmuş olmuyor. Onun kararıyla beraber, zeminiyle, meyanıyla beraber tamam ettiğiniz zaman makam oluşmuş oluyor. Değilse biz sadece çeşniler üzerinden giderek bir seyrin makamını tespit edemeyiz. Orada yanlış yaparız.

MIZRAK: Duruma göre hepsini kullanmak îcâb ediyor. Bu; standart "sadece şunu yapıyorum" demek yeterli olmuyor. Âyin-i şeriflerin başında naat-ı şerîf okunuyor. Naat-ı şerîfin ardına taksim edeceğimiz için başladığımız akortta bitmeyebiliyor bazen. O bıraktığı perdeden artık nereye geçilecekse ona göre bir plan/programı yapıyoruz kafamızda.

BALLIOĞLU: Güçlüden (güçlü perdesinden), zaten mesela en önemli şey o. En rahat neresi geliyorsa onu tercih ederim açıkçası. Rahat olana en yakın perde neyse o.

BİLGİ: Ben de geçiş yaparken; hep asansör perdelere, dizinin içindeki ortak perdelere dikkat ediyorum. Kürdîlihicâzkâr'dan Evcârâ'ya geçiyorsun. Hiçbir ses birbirine benzemiyor. Kürdîlihicâzkâr'ın Hicâzkâr'ında aldığın bir Nevâ üzerinde Hicâz var. Orada bir Evç perdesini yakalayabilirsin. Evç'ten Nevâ üzerine Rast'ı göçürüp Evcârâ'ya doğru açılabilirsin. Yine ortak makamları birbirine yakalıyorsun.

ERDAL: O takımın genelinde makamın nasıl işlendiği benim için çok önemli. Makamın hangi perdelerinde daha çok motiflere yer vermiş? Bir de bu eserlerin meyan kısmında hangi makamlara yer vermiş, bu çok önemli. Zira o bütünün içerisinde bir uyum, âhenk içerisinde olmalı taksim. Bu bütünlüğün içinde olmak benim için önemli olduğundan dolayı. O eserlerdeki kurguya dikkat ederim. … Geçiş taksiminde de buna teknik olarak bir makamdan bir makama nasıl geçersin sorusuysa eğer; az önce konuştuğumuz kriterleri bir kere göz önünde bulundururum…

SAYACIOĞLU: Kanunun bir avantajı var. Perdeli saz olduğu için mandallar gözümüz önünde. O makamın kuruluşunu gözle görüyoruz, onu (o makamı) başka yere aktarma şansınız var. Gözde (bakarak), çalmadan bile "şunu şuraya yerleştirirsem oradan daha iyi olur" diyebilirsin. O şekilde yapıyorum.

ÇAĞLAYAN: Şu anda aslında biraz daha özgür düşünebilme lüksüne sahibim. Mesela ne gibi? Bir makamdan öbürüne direkt geçmektense "Aralara geçkiler serpiştir ne olur ki?". Teori artık hükmünü kaybediyor bir zamandan sonra. "evet, kitapta bu yazıyor ama şu da olabilir hani bir geçki daha araya ne olur? Ne zararı olabilir?" Ama bütün bunların aslında oranları da çok mühim. o renklerin tonlarını orantılayarak içine koyduğun miktar da çok önemli. HAKAN KILIÇARSLAN: Mutlaka az önce bahsettiğim gibi birtakım anahtarlar birtakım yollar çizilmeli, rota çizilmeli önceden.

Atilla AKINTÜRK: Bu, makamdan makama fark eder. O günkü görevimiz neyse ona göre fark eder. Ben genellikle geride kalan makamda çok fazla kalmayı sevmiyorum. Direkt en kısa yoldan, tarifi mümkün olduğunca mûsikîye dayanarak geleneksel yolla yeni makama geçip, yeni makamdaki sesleri icrâ ederek soliste yardımcı olmaya çalışıyorum.

BARUT: … Dede efendiye atfedilen Rast Kâr-ı Nâtık malumunuzdur. O Rast Kâr-ı Nâtık 20 küsur makam dolaşır ama zeminde Rast hep duyulur. Yani Rast'ı hiç bırakmaz. İşte ustalık burada. Geçkinin en güzel örneği orada. Taksim'erde böyle yaptığınız zaman kendiliğinden, güzellik ortaya çıkmış oluyor. Mesela Hacı Arif Bey'in "meyhane mi bu bezm-i tarabhaneyi Cem mi" diye bir eseri vardır Uşşâk. Ben diyorum bu okullarda hep okutulması gerekir. Şu söylediğim kompozisyondadır o. Önce Hüseynî açar sonra -Uşşâk Eser ama- Sonra Evç açar, sonra Gerdâniye, Muhayyer, perde kaldırır gibi. Böyle melodiler yaparak, sonra geriye döner. Yani böyle yaptığınız zaman zaten kulağımızda da o klasik âsârın beste formu, hep melodik yapı kulağımızda olduğu için kulağı bozmuyor deriz. Bu kompozisyonlara dikkat etmek gerekiyor. Tabii böyle olunca da makamı çok iyi bilmek gerekiyor. Yani makamı çok iyi sindirmek gerekiyor. Arel sistemine göre bildiğiniz zaman makamı hiçbir yere varamazsınız. O az evvel dediğim koku olarak makamı bilmek gerekiyor. nNrede olursa o kokuyu hissettirdiğiniz zaman o ortaya çıkıyor.

ERBAY: … Gazellerde tek makam baz alınır. Neden tek makam baz alınır? O makamın içerisindeki seyir düzgün bir şekilde yapılır ve eğer ki gazelin içerisinde bir meyan daha açılacaksa ki makamın kendi içerisindeki klasik genişleme yapılır. Bunların örnekleri var. Geleneğimizde bu var. Hafız Sami'dir, Hafız Kemal'dir, Münir Nurettin Selçuk ve daha

birçok isimler var. Bu şekilde geçkiler yaptıkları için makamın genelinde ne biliniyorsa onu icrâ ettikleri için bizler de o yolu tercih ediyoruz genellikle.

BİÇER: … Ya da solist ne okuyacak mesela? Kürdîlihicâzkâr bir şarkı okuyacaksa tutup da Muhayyer Kürdî bir taksim yapmamaya özen gösteriyorum ben. Ya da Hicâz bir şarkı okuyacaksa işte bestekârına hemen bakarım kimdir diye? Yani eğer o Zekai TUNCA'nın bir eseriyse ona göre taksim yaparsın. Selahattin PINAR'ın bir eseriyse o nağmelerini o taksimin içine mutlaka gömmek zorundasın. Günümüzde öyle değil. Mesela bir eser, Arazbar'lı girmiş değil mi? Taksime Hicazkâr'lı gir(il)se ona yine razıyım. Ama Neşet ERTAŞ'ın Muhayyer Kürdî bir türküsü gibi bir taksime girersen işi de zorlaştırıyorsun. Sâzendenin bu biraz kültürüyle alakalı. Ben radyo geleneğinden yetişmiş biri olarak solist ne okuyorsa onu ona hazırlamak durumundayım taksim yaparken. Kendimi göstereceğim diye kel alaka başka başka yerlere gitmemem lazım.

ÖZER: … Geçiş taksim yaparken yine daha önce bahsettiğim gibi (şu hususa) çok önem veriyorum ben. Bir saygı çerçevesinde olması gerektiğini düşünüyorum icrâ içinde. (Geçiş taksimi) Bir solist performansı değilse -yani tek başına ya da 1-2 sazın sergileyeceği bir şey değilse eğer- genelde içinde bulunduğum makamda dolaştıktan sonra bir sonra icrâ edilecek eser, -bu saz eseri olabilir sözlü eser olabilir- genelde benim yol haritam oluyor. Yani onun (eserin) içindeki motifler; bir şarkıysa melodisi, aranağmesi… Bununla beraber (icrâya) kendi katabileceğim, kendimden olan şeyleri (dahil etmeye çalışırım). Ama çok düşünürüm ben. Yani soliste taksim yapacak olduğum zamanda, okuyacağı eseri kafamda hayal ederek de (taksim) yapmaya çalışırım. Yani (eserle) çok farklı gitmem yakın giderim.

KIRKLIKÇI: Şimdi geçilecek olan makamın, okunacak ilk parçasının içindeki duruma bir bakarım. Ne kullanmış bestekâr? Kürdîlihicâzkâr yapacağız, içinde de Sabâ var mesela. Ben taksim'im de Kürdîlihicâzkâr'a geçtiğim zaman o Sabâ'yı duyururum. Isındırmak için. Çünkü icrâ eden müzisyen bir anda onunla karşılaştığında abondane olmasın. Kürdîlihicâzkâr'ın içinde bir anda Sabâ'ya girmiş olacak. Sen onu başta duyurursan kulak ona adapte olur. Buna dikkat ediyorum.

KILIÇARSLAN: … Bu aslında kişilerin enstrümanına göre de değişir. Şimdi bazı enstrümanlar vardır. Özellikle uzun sesli enstrümanların bir makamdan bir makama geçerken işi bir nebze daha kolaydır. Fakat bu mızraplı sazlar, uzamayan sesli sazlar için çok mümkün değil.

ESEN: …Bunu hep yerinden düşünmemek lazım. Hep transpoze çalıyoruz. Kimse yerinden okumuyor. Dört ses, beş ses, bir ses… Bazı bir ses transpozeler var çok ters mesela. Onun için eğer saza uygun değilse yapmayacaksın.

AYDEMİR: Şimdi her enstrümanın bir kapasitesi var. Mesela Niyazi (SAYIN) hoca'nın çok meşhur bir taksimi vardır değil mi Acemaşîrân'dan (Evcârâ'ya geçiş taksimi). (Geçerken) yakalar kromatiği. O, Tamburda mesela pek çalışacak bir şey değil. Çünkü uzun ses isteyen bir şey (geçiş tekniği). Necdet (Yaşar) hocanın efsane geçiş taksimleri var. Mesela Nihâvend yaparken bir Sümbüle perdesine bir minör atlama yapıyor. Re-sol-si bemolü yakalıyor. Oradan başka bir pencere açıyor, sürpriz bir şey. Belki o da kanunda çalışmayabilir. Kanun ne yapıyor? Arpejlerle tık tık tık modülasyon yapıyor, bir bakıyorsun gitmiş gideceği yere. Orada (geçki yaparken) sazların kapasitesi çok önemli. Ben de tanburdan yola çıkarsam; sonuçta perdeli bir enstrüman çalıyoruz ama perdeli enstrüman çalmak bir yere kadar avantaj. Evet istediğin perdeleri basabiliyorsun görebiliyorsun ama bizim basamadığımız perdeler var. Saz müsaade etmiyor.

AYAN: … Açıkçası ilk planda söyleyeyim; bilmiyorum. Diyeceksin nasıl oluyor? Onu da bilmiyorum. Şöyle bir şey; diğer çalgılarla kıyasladığım zaman; -Lavta da çalmaya çalışıyorum Rebap da- Tanburda perdeleri görebiliyoruz. Mesela neyde göremiyorsun perdeyi, kemençede de öyle. Ama Tanburda (perdeleri görebiliyorsun). Evet, kafanda birtakım perdeler var diğer çalgılar gibi. Ama artı olarak perdeleri görebiliyoruz. Bir cetvel gibi yani.

ÖZEN: Alakasız bir makamdan geçeceğiz. Bu sefer araya alakalı bir makam buluyorum köprü kurmak için. Alaka bulamadık. Ne yapıyorum? İkisinin de alakasının olduğu bir makam bulup îcâbında, oradan bağlayıp daha sonraki makama da yine o alakasının olduğunu düşündüğüm, bulduğum makam.

AKALIN: Aralara köprü makamlar kullanılabilir. Bir de yaptığımız makamların tam bütün özelliğini (göstermeliyiz). Yani (taksim), didaktik olmalı. Bence yapılan taksimlerde eksik bir şey kalmamalı.

Daha sonra "Kompozisyonu önemsemek" kodu (%5.40) gelmektedir. Burada icrâcılar; geçiş taksimi yapılırken kurulacak cümleleri belirli, güzel ve doğru bir dizayn ile kompozisyon oluşturarak duyurmanın üzerinde durmuşlardır;

BARUT: Özellikle çıkıcı makamlarda bizim eski üstatlardan duyduğumuz, İzmir'li fasılcılardan duyduğumuz taksim formu şöyledir; çıkıcı bir makam gözümüze getirelim. Mesela Hicâz ara taksimi yapıyorsunuz. Hicâz makamını yaparsanız güçlüsü Nevâ, Hicâz olur. Sonra Uzzâl açarsınız. O bir perde, işin rengini değiştirir. Uzzâl perdesi olmuş olur artık o Hüseynî. Orada bambaşka bir makam olur Uzzâl. Daha sonra perde kaldırır gibi Evç açarsınız Ama Evç açmadan önce de onu hazırlarsınız melodiyi, Uzzâl'den geçerken. "Ben biraz sonra Evç yapacağım" der gibi bir kokutmayla getirir tekrar Uzzâl bırakırsınız. Ondan sonraki nağmede Evç açarsınız Evç üzerinde artık Evç yaparsınız, Irâk yaparsınız, Evcârâ yaparsınız. Ama zeminde Hicâz asla bozmayacaksınız. O duyulacak yani. Çok kısa geçkiler (olacak). Ondan sonra Gerdâniye açarsınız. Gerdâniye'de yapabileceğiniz nağmeleri yaparsınız. Mâhûrlar yaparsınız, Gerdâniye yaparsınız... Ama küçücük bir noktayla gene Hicâz'a gelirsiniz. Şimdi mesela Dede efendiye atfedilen Rast Kâr-ı Nâtık malumunuzdur. O Rast Kâr-ı Nâtık yirmi küsur makam dolaşır ama zeminde Rast hep duyulur. Yani Rast'ı hiç bırakmaz o, işte ustalık burada. Geçkinin en güzel örneği orada. Taksimlerde zaten böyle yaptığınız zaman (güzellik) kendiliğinden ortaya çıkmış oluyor. Mesela Hacı Arif Bey'in "meyhane mi bu bezm-i tarabhaneyi Cem mi" diye bir eseri vardır Uşşâk. Ben diyorum bu okullarda hep okutulması gerekir. Şu söylediğim kompozisyondadır o. ÇELİK: Yani şöyle diyelim, şimdi 3-5 kelime İngilizce öğrendin, bu bildiğin İngilizceyle şiir yazmaya kalkıyorsun olmuyor, eksik kalıyor, duygularını anlatamazsın. Yani Türkçede bile aynı. Bu konuda zorlanıyoruz, şiir yazarken duygularımızı en iyi anlatan kelimeyi ararken. Mesela şairleri de o yüzden çok kıskanmışımdır hep. *"Korkma sönmez bu şafaklarda yüzen Al sancak"* ben bu kelimelerin hepsini tek tek biliyorum. Her gün de gündelik hayatta kullandığım kelimeler. Ama adam öyle bir dizayn etmiş ki tüylerim diken diken oluyor. Bütün milletin harika hoşuna gidiyor. İşte sanat böyle bir şey; yani geçki de yapsan geçkisiz de yapsan böyle güzel şeyleri dizayn edebilmek, güzel olmak zorunda. Ben sazımda ona dikkat ediyorum yani.

Sıradaki sekiz kod, birer icrâcının cevaplarından müteşekkildir. Kodlar (%2.70), yorumlar ve ilgili mülakat bölümleri aşağıda sıralanmıştır.

1- "Solisti önemsemek"

AKINTÜRK bu kodu oluşturan cevabında, bir solist icrâsı önünde geçiş taksimi yaparken soliste refakat etmeye dikkat ettiğini vurgulamıştır; "Sonuçta taksim dediğimiz olay sazendenin bir becerisi olsa da solisti esere hazırlamaktır. Ya da saz eseri çalınacaksa, saz

eserinin önünde zaten o kendini belli ediyor. Solo yapıyormuş gibi yapmamak lazım. Solo yapacağın taksimleri de solo konserlerine saklaman lazım.”

2- “Ortaklık yakalama”

ÖZEN ise makamlar arası geçiş yaparken makamların perde, dizi gibi ortak ses sahalarını yakalamanın öneminden bahsetmiştir; “Teknik olarak bunu ancak şöyle ifade edebiliyorum. Dörtlü beşli olayları var. Dörtlü ve beşlilerden ortaklık yakalamaya çalışıyorum. Oradan yürüyorum yavaş yavaş.”

3- “İcrâ öncesinde çalışma”

Aynı zamanda ÖZEN, yapılacak icrânın önceden belirlenmesi durumunda geçiş icrâsına çalıştığını anlatmıştır; “Bunları öncesinde çalışıyorum teknik olarak. Yani kararımız neresi? Bir sonraki makamda nereye bağlayacağız? Arada hangisini kullanacağız? O güfteyi nereye denk getireceğiz? Mesela elimde işte bir minütaj, dakika var. “Şurada yaparsam şöyle olur. Burada yaparsam böyle olur. Girişte şunu yaptım”.”

4- “Şartlara göre düşünmek”

Geçiş taksimi yaparken ortam, zaman, süre, taksiminin konumunu gibi şartlara göre düşünmeyi SARAÇOĞLU bahsetmiştir; “Biraz ortamın, icrâ yaptığımız form yine bunu bağlar. Mesela Mevlevi âyininden yine sonunda niyaz ilahisi okunacaksa kalınan âyin makamından Segâh’a geçmek gerekiyor ve çok kısa süremiz var.”

5- “Asma kalışlara dikkat etmek”

Makamlar arası geçişte asma kalışların önemli noktalar olduğunu ise ERBAY vurgulamıştır; “Bendenize gelecek olursak, makamın içerisindeki asma kararlara çok önem gösteriyorum. Asma kalışlar, yarım kararlar… Hangi perdede kalınırsa bir sonraki cümleyi veyahut da geçkiyi daha kolay yapabilir (olduğumu), icrâdan önce kafamda yapmış olduğum bir kompozisyon (ile biliyorum).”

6- “Orijinallik arayışı”

ULAŞ ise Makamlar arası geçiş taksimi yaparken, orijinal bir icrâ çıkarmaya ve mümkünse daha önce yapılmamış bir geçki bulmaya çalıştığını aktarmıştır; “Ben taksim yaparken taksimi kurgulamam ama geçki yapacaksam kurgularım. Çünkü o zaman aklıma ve zekâma ihtiyacım var ve bütün bu birikimlerimin ortaya çıkması adına zekânın bunu tasnif

etmesini isterim. Ve o zaman çok enteresan geçkiler kullanmayı arzu ederim. Eski eserlerde gördüğüm geçkiler de olabilir. O geçkilerin bana öğrettikleri, esinledikleri şekilde başka versiyonlar ortaya koymaya çalışırım. Ama sıradan olmamaya gayret ederim. Yaptığım bazı eserler var. Onlarda bazen tamamen kalıp geçkiler de var başka tarz geçkiler de. Onlara dikkat ederim. Sıradan olmamaya gayret ederim. ”

7- “Makamların tam gösterimi”

KIRKLIKÇI, geçiş taksimi yaparken makamları oluşturan parçaların atlanmaması gerektiğini anlatmıştır; “Birinci makamda çok fazla oyalanmam. Çünkü birinci makam geçti. Ama şu yapılıyor. Bence yanlış olan taraflardan bir tanesi bu. İlk makam ne, ilk makam ne yapar? (Bunları gösterdikten sonra), ondan sonra ikinci makam nedir’e gelmek lazım. Yapılan şey şu; ilk makamdan giriliyor taksime. O makam karara edilmeden transit olarak öbürüne geçilmiş oluyor. Ama ilk makamın ana seyrini duyurmadın ki. Doymadık ki. Eskilerin yaptığı şey bu. İlk makam bir biter. Kısa, uzun ama biter. Ondan sonra bir ses, bir perdeden başka bir kalışla başka bir şeye geçilir. Şimdi ilk makam doyurulmadan onun daha Hicâz başlıyor da Nevâ’sına geldikten sonra başka tarafa geçilme derdinde. Öyle olmamalı. İlk makam mutlaka dolaşılıp, karara gelip ondan sonra yeni bir şey açmak (lazım). Bunu biz Cemil'de (Tanburi Cemil Bey) görüyoruz. Eski icrâlarda, eski taksimlerde birinci makam duyurulup bitirilmeden ikinci bir makama geçilmiyor. Şimdi inanılmaz derecede bu hususa dikkat etmemek, daha doğrusu kirlilik var.”

8- “Transpoze becerisi”

ÇELİK, geçiş taksimi yaparken transpoze konusunda nasıl düşünülmesi gerektiğini özetlemiştir; “… Mesela ud’da klişe pozisyonlar vardır. Acemaşîrân makamının ud’da yanlış pozisyonu vardır. Mâhûr makamı. Malum Arel sistemine göre Mâhûr makamı ve bir ses Acemaşîrân transpozesiyle oluşuyor diyor. Yani Acemaşîrân üzerinden Mâhûr yapmaya kalktığın zaman aynı pozisyonları kullanıyorsun. O zaman o sıkışıyoruz iki dakika sonra. Hâlbuki Mâhûr’u kafanda kurup da hangi perdede olursa olsun nerede olursa olsun Mâhûr yapıyorsan, bu zorluğu atlamış oluyorsun. Ya da Rast üzerinde Acemaşîrân yaptığını düşün, o da aynı Mâhûr pozisyonunda. Ama kafandan Acemaşîrân yapmayı planladığın hangi perdede olursa olsun Rast’tan da olsa Dügâh’tan da olsa o Acemaşîrân olur.”

3.1.5 "Âhenkler Arası Geçiş Taksimi Konusu Hakkında Düşünceleriniz Nedir?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar

Tablo 10: "Âhenkler Arası Geçiş İcrâsı Hakkında Düşünceleriniz Nedir?" Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu

TEMA	*KOD*	*İCRÂCILAR*
Âhenkler arası geçiş hakkında düşünceler	Âhenkler arası geçiş ile enstrüman ilişkisi	Adnan Yavuz BALLIOĞLU, Ahmet Safa MIZRAK, Murat AYDEMİR, Musa Kazım TIĞLIOĞLU, Necati ÇELİK, Özata AYAN, Tolga SARAÇOĞLU, Hakan KILIÇARSLAN, Bekir Reha SAĞBAŞ, Celaleddin BİÇER, Osman KIRKLIKÇI
	İcrâlarda âhenkler arası geçişin uygulanma zamanı	Alper UZKUR, Bekir Şahin BALOĞLU, Emre ERDAL, Furkan BİLGİ, Murat AYDEMİR, Taner SAYACIOĞLU, Tolga SARAÇOĞLU, Hasan ESEN
	Âhenkler arası geçişin uygulanmaması	Ahmet Safa MIZRAK, Bekir Şahin BALOĞLU, Emre ERDAL, Taner SAYACIOĞLU, Yavuz AKALIN, Atilla AKINTÜRK, Fikret KARAKAYA
	Ses icrâsında âhenkler arası geçişin elverişliliği	Ahmed ÇALIŞIR, Murat TAŞTEKİN, Süleyman ÖZEN, Ender DOĞAN, İbrahim Suat ERBAY
	Âhenkler arası geçişte icrâ hâkimiyetin önemi	Lütfiye ÖZER, Mithat ÇÖMLEKÇİ, Necati ÇELİK
	Âhenkler arası geçişte transpoze bilgisinin önemi	Hakan KILIÇARSLAN, Kağan ULAŞ, Bekir Reha SAĞBAŞ
	Âhenkler arası geçiş taksimlerinin Türk mûsikîsi içindeki yeri	Alper UZKUR, Emre ERDAL
	İcrâ repertuvarının makamlara dikkat edilerek hazırlanması	Feti BARUT, Hasan ESEN
	Âhenkler arası geçişin gerekliliği	Ayşe Serap ÇAĞLAYAN, İbrahim SUAT ERBAY
	Âhenkler arası geçiş taksimlerinin icrâcılara katkısı	Taner SAYACIOĞLU
	Âhenkler arası geçişte makam hâkimiyetin önemi	Musa KAZIM TIĞLIOĞLU

Âhenkler arası geçiş ile enstrüman ilişkisi kodu, çalışmadaki icrâcıların verdikleri cevaplardan oluşan kodların ilki olup %24.44 cevap oranına sahiptir. Bu kod içinde, âhenkler arası geçiş taksimlerinin enstrümana kolay/zor gelmesi, enstrümanların tınlaması/tınlamaması, enstrümanlara göre uygun olup olmaması konuları bulunmaktadır. Verilen cevaplara göre;

âhenkler arası geçiş taksimlerinde, her makam ve her âhengin, enstrümanların tamamına uygun olmadığı, enstrümanların tınlamadığı durumlar olduğu ve âhenkler arası geçiş taksimlerinin enstrümanın durumu gözetilerek verilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu kodu oluşturan icrâcıların cevapları şu şekildedir;

BALLIOĞLU: Mesela, mansurla üflüyorsan bir bayan solistle özellikle eşlik ederken, hemen akabinde 1 ses okunacaksa onun (o âhengin) dominantı ya, O uygun olur. Bir sesten (Mansur âhenkten geçiş) olabilir, her zaman rahat gelmeyebilir ama genelde uygun oluyor. Mansurla üflerken, eşlik ederken 1 ses icrâ edilebiliyor veya kız ney ile dört ses icrâ ederken bolâhenk akort bize uygun oluyor. Ben mesela Bolâhenk ney kullanmıyorum çok. Zorlanıyorum kontrol açısından. Yani çok güzel üfleyenler var tabi ama ben kullanmıyorum. Kız neyle transpoze yapıyorum. O rahatlatıyor beni.

MIZRAK: Akort değiştirerek taksim yapmak zor iş. Bu mızraplı enstrümanlarda, perdesiz enstrümanlarda daha kolay ama bu durum neyde daha da zorlaşıyor, ustalık gerektiren bir iş. Çünkü neyde transpoze yapmak çok kısıtlayıcı olabiliyor. Yerine göre ya pest bölge daralıyor ya tiz bölge daralıyor. Yani enstrümanın kullanım alanı daraldığı için bundan dolayı zor oluyor neyde.

AYDEMİR: Mesela bir sesten Uşşâk, Hicâz olur da bir sesten Rast, ne yaparsan yap tamburda tatlı olmuyor. “Taksim çok güzel olmuş ama işte bak bir sesten olduğu için sönük olmuş geçelim bunu canım benim” derdi (Necdet YAŞAR). Veya öncesinde bir makam çalınmış bir yere geçecek, hep bir memnuniyet (arayışı var) bolâhenk (âhenk olmasını istemesi gibi). Veya Niyazi hocayla (SAYIN) yaptığı taksimler kadar onları (tanburun tınlamadığı âhenklerden yaptığı taksimleri) beğenmezdi yani. Çünkü sazı zorlayan bir konu o.

TIĞLIOĞLU: Bir şah ney kullanıyoruz veya efendim Mansur ney kullanıyoruz ve sürekli o neyi kullanarak başka perdelerde çalıyoruz. Yerinden mi çalınacak? Mansur'la çalıyorum. Bir ses mi çalınacak? Mansur'la çalıyorum. Veya tanburumu bir ses dik akort ediyorum bütün icrâlara o Tanburla katılıyorum. Bir ses dik bir Tanburla. Veya bir buçuk ses dik bir Tanburla. Bunu zaman zaman yaparız. Mesela biz topluluk olarak zaman zaman Müstahsen veya Sipürde akort kullanırız. Ben zaman zaman tanburumu bir buçuk ses dik çekerim. Veya bir ses dik çekerim. Onu dört ses pozisyonda çalarım. Aslında bu; pür, saf mûsikî açısından doğru bir şey değil. Çünkü her makamın perdeleri, oranları değişiyor. Ama bizim modülasyon mantığını anlamamıza çok faydası oluyor bunun. Yani sürekli Rast basıyorum ama burayı hep Çargâh kabul ediyorum. Veya Dügâh basıyorum sürekli ama bunu

sürekli Çargâh kabul ediyorum. Bunu yapa yapa insanda farklı geçki metotları oluşuyor. Böyle yapan bir neyzen var mı mesela? Bir kız neyi varmış veya Mansur neyi, bütün eserleri onunla çala çala çala çala inanılmaz bir geçmiş şeyine kavuşmuş. Niyazi Bey bunu çok tavsiye ederdi.

ÇELİK: Biz rahmetli Bekir Sıtkı SEZGİN'in solist olduğu bir konserde aynalıkavak kasrında yıllar önce Necdet YAŞAR filan varken ara taksimini ben yaptım. Bekir Bey -Allah rahmet eylesin- Sipürde'den okuyordu. Ben de Sipürde'den çalmayı çok sevmediğim için. Udun akordunu yarım ses çekip müstahsen pozisyonunda çalıyordum. O işi hallettiğini zannederken Asuman Aslım arkadaşımız Bekir Bey'den sonra birkaç şarkı okuyacaktı. O da Mansur'dan 5 sesle Nikriz okuyacak. Biz normal bir buçuk sesten Hicâzkâr bitirdik. Oradan oraya geçiş taksimi bana düştü ve işin kötüsü akordu da yarım ses çekik olduğu için ben beş buçuk ses üzerinden taksim yaptım.

AYAN: Tanbur'da bunların hepsini görüyoruz ve çok eser icrâ ettiği zaman o perdede bir başka makamda başka bir eser çalarken, (örnek vereyim) Acemaşîrân ayin çalarken bir perde üzerinde yaptığın çeşni, dört ses icrâ ederken aynı perde üzerinden farklı bir yere denk gelebiliyor. Mesela beş ses Kürdîlihicâzkâr çalarken mesela şu perdeleri görüyorsun, Tanbur'da. *(Tanburda gösteriyor*). Hatta şunu (tanbura fazladan bağladığı bir perdeyi işaret ediyor) mesela bir ses Sabâ çalarken görüyorum yoksa bunu görmüyor gözüm. O makamlarda çok eser çaldığın zaman o perde üzerinde zaten o çeşnileri daha önce yapmış oluyorsun. Dolayısıyla sana dört ses Uşşâk'tan beş ses Kürdîlihicâzkâr'a dedikleri zaman önce çok ters gibi geliyor ama sen o yolda şöyle bir kere keşif turu yaparken; Burada "aaa pat diye geçiyorsun kardeşim" diyorsun.

SARAÇOĞLU: (Bu musiki) perdesiz bir musiki. Sazlarımız perdesiz. Ney dışında bence diğer sazlarda da olma ihtimali var, genel anlamda dik kalmak ya da pest kalmak, zorluk derecesine göre makamın. Ve en önemli husus da muhtemelen en başta dediğim gibi başta kendimiz ve sonrasında dinleyici de bir kasis etkisi yaratmayacak. Yumuşacık geçecek gidecek. O hissiyatı, sert olmayacak geçiş yaparken en önemli ikinci (husus) da bu olsa gerek… Diğer sazlar pratikte bunu prova ettiği için, yani dört sesten peşrev çal oradan bir sesten A makamına, peşrevine geç. O pozisyonu ezberlediği için (o pozisyonda) taksim geldiği zaman ondan ona geçebiliyor. Ama biz (akord değiştiğinde) ney değiştirdiğimiz için kendi kendimize de bunu hiç muhatap tutmuyoruz (notada) ne görüyorsak öyle çaldığımız için. Bu (âhenkler arası taksim), çok özel olarak bir ilgili için hocası yoksa ve bunu

çalıştırmıyorsa belki birçok insan aklına da gelmez. Çünkü birinci derece ihtiyaç değil. Bey üzerinde de böyle (bir) problemimiz var.

KILIÇARSLAN: … Özellikle perdesiz enstrümanlarda klavye hâkimiyetinin, pozisyon hâkimiyetinin çok iyi olması lazım. Bunu yapabilecek kişi enstrümanında belli bir teknik seviyeye hâkim olsun ki bu söylediğiniz konuya gelebilsin. Buna gelebilmesi için bir hâkimiyet gerekli.

SAĞBAŞ: … Dört ses. Yani udlarda bu hiç problem bile değildir. Aynı telin üstüne denk geliyor. Çok kolay yaparlar. Tanburilerde de perde vardır; bir sese karşılıklı beş ses vardır. Onlarda akraba ilişkisi var. Bolâhenkle kız neyin akraba ilişkisi var. Bunlar pek zor olmasa gerek. Tanburiler de yapıyor. Neyzenler bile yapıyor. Siz büyük neyle küçük akortları çalabiliyorsunuz.

BİÇER: Genel olarak ben kendi sazım (ney) için düşünüyorum. Ama biliyorsun ben kanun da çalıyorum. Ney sazında (âhenkler arası taksim) açıkçası çok hoşuma gitmiyor. Eğer mesela dört ses neyle yerinden (Bolâhenk) bir şey çalacağım. Evet yapılabilir. Ya da Mansur ney ile Sipürde ne arasında. Hani böyle gidip gelebilirsin. Ama ses sahasını çok kısıtlıyor neyin. Zaten iki buçuk oktava yakın bir ses sahası var. O da bir buçuk oktava iniyor. Zorlamanın anlamı yok.

KIRKLIKÇI: … Başka bir sebebi var; sazların transpozetif yapıları zaman içerisinde perde ve mandal ilaveleriyle artmış. Önceleri kanunda daha az mandal var, Tanburda daha az perde var. Sonradan sonradan transpoze meseleleri (gelişince), Şah, Davud, Müstahsem, Yıldız filan gidince bunlar ilave edilmiş. Hal böyle olunca en büyük problem şu çıkıyor; -bu zaman için konuşuyorum- nazariyat bilgisinin eksikliği… Bazı enstrümanların transpozeleri pek kolay olmadığı için transpozesi mümkün olan enstrümanlar çoğunlukla yapar bunu. Çünkü bu da genelde kanuna ve tanbura düşer, perdeli olduğu için. Perdesiz sazlarda pek transpoze (olmaz). O sazın ergonomik yapısına uygun olan geçkiler (olabilir) yerinden-dört sese geçebilir mesela. Bir ses çalıyorsa beş sese geçebilir. Tel farkıyla o kurtarılabilir ama ara akortlara geçmek bunlar zor. Bunlar ciddi, pratik isteyen işler. Kolay işler değil.

%17.77 cevap oranı ile “icrâlarda âhenkler arası geçişin uygulanma zamanı” kodu ikinci sırada gelmektedir. Bu kodda, âhenkler arası geçiş taksimlerinin ne zaman uygulandığı bahisleri bulunmaktadır. Bu kodu cevapları ile oluşturan icrâcılarının genel düşüncelerinin;

eser okuma akordu değişen ses sanatçılarının peş peşe icrâ yapmaları durumunda âhenkler arası geçiş taksimlerinin uygulandığı, bu durumun dışında uygulama yeri olmadığı düşünülmektedir. İcrâcılarının konu hakkındaki mülakatları aşağıda verilmiştir.

UZKUR: … Geçmişte bunu yapmıyorlar. Böyle bir şeyi hiç duymadık. Yani radyo programlarında peş peşe iki solist okuyacaksa akort anlamında da birbirlerine ya yakın ya da yakın değillerse bile makam uyumunu ya da vus'atini gözeterek (program yapıyorlar).

BALOĞLU: … Yani eski konserleri, eski üstatların kayıtlarına baktığımız zaman; diyelim ki Bolâhenk âhenginde bir şarkı okunduysa, bir ses Sipürde âhenginde bir şarkıyla devam ediyorsa oradan oraya bir geçiş yapmak icap edebiliyor.

ERDAL: … Bu ahenkler arası taksim, bence farklı solistlerin peş peşe icrâlarından doğmuş bir mecburiyet. Çünkü herkesin, her solistin akordu bir değil. Şarkıya göre de (âhenk) değişiyor. Mesela bir Ferahfezâ şarkı okunuyor. Yegâhtan tiz Nevâ'ya kadar. Nerdeyse kemençedeki bütün ses aralığı kullanılıyor. Fakat bir sonraki solist, işleyiş yönünden basit bir Rast eser okuyacak. E şimdi ona başka bir akorttan çalmamız lazım. Çünkü pesti olmayacak çok tizi de olmayacak ama eserin genelini düşündüğümüzde bir parlaklığı da kaybetmemek lazım. Dolayısıyla o solistin tercih ettiği perde üzerinden icrâ ediyoruz.

BİLGİ: Dolayısıyla âhenkte şu geliyor, bir solistle eşlik ederken o solist erkek solisttir, (örneğin) Bir ses Hicâz okur. Ama bir bayan soliste gelir iş, bayan solistlerin genellikle akordu kız akort dört ses olur. O zaman dersin ki "bir ses Hicâz'dan dört sess Hicâz'a bir âhenk göçürelim yani. Ton değiştirelim." Bu kültür böyle gelişti. Yani solist eşliğiyle gelişmiş bir kültür oldu.

AYDEMİR: … Solistlerin bir ses dört ses beş ses okuma hikâyesi müziğimize sirayet edince böyle bir şey başlamış. Başlamış değil, zaruri olan yapılmak zorunda kalınmış.

SAYACIOĞLU: Aslında pek kullanmıyoruz koroda. Çünkü koro belli bir akorttan okuyor. O dediğin şey farklı solistler peş peşe okuduğu zaman (olur).

SARAÇOĞLU O zaman bunu ikiye ayırırız. Birincisi mecburi yerler diyelim. O da nedir? Solist konseri var. Önce bir hanım sesi okudu. Peşine erkek ses gelecek. Biri kız ahenginden okurken beyefendi geldiği zaman Nısfiye akordundan okuyacak. Dolayısıyla burada bir geçiş taksimi, kulakları yormadan gerekli olabilir. Dolayısıyla burada bir gereklilik olur.

ESEN: … Kadın erkek arka arkaya okuyor (olunca) oluyor.

"Âhenkler arası geçişin günümüzde uygulanmaması kodu", %15.55 cevap oranı ile diğer bir koddur. Bu koddaki ana düşüncenin, sahnede veya kayıtlarda gerektiği hallerde bile âhenkler arası geçiş taksimlerinin artık uygulanmadığı, geçilecek âhenk ve makamın direkt olarak duyuran taksimlerin yapılmasıdır. Konu ile ilgili icrâcı görüşleri aşağıda sıralanmıştır.

MIZRAK: Öyle olmak (akort değiştirilmek) zorunda mı? Burası da tartışılır yani. Direkt mesela akort değiştirerek taksim yapmak yerine başlanan akort neyse direkt o akortta taksim yapılabilir.

BALOĞLU: Akortlar arası geçiş icrâsı günümüzde çok fazla yapılmayan bir icrâ şekli maalesef. Daha doğrusu geçiş taksimi günümüzde çok fazla yapılmıyor. Yani eski konserleri, eski üstatların kayıtlarına baktığımız zaman; diyelim ki Bolâhenk âhenginde bir şarkı okunduysa, bir ses Sipürde âhenginde bir şarkıyla devam ediyorsa oradan oraya bir geçiş yapmak icap edebiliyor. Onu kullanmışlar ki bu da, sâzendenin makam bilgisini, nazarî bilgisini ustalığını, yani köprüler arası plan yapabilme kabiliyetini anlık da olsa gösteren bir gösterge. Önemli bir şey. Ama şu anda bugün ne yapılıyor? Aynı âhenkte olsa bile akortlar arası olmasa bile (direkt diğer makamdan/âhenkten taksime giriliyor). Hicâz bir şarkı var. İlahi var geçilmiş, evet şimdi Uşşâka geçelim. Ne yapıyorlar, ne yapıyoruz? Direkt Uşşâk, sadece Uşşâk… Sınırlama yok, direkt Uşşâk yapıyoruz, yani yapılıyor. Bu âhenk arasında da olsa bir âhenk içinde de olsa maalesef belki de hep işin kolayına kaçıldığı için bugün terk edilmiş durumda geçiş taksimi.

ERDAL: Şimdi ben. 16 yıldır neredeyse. O koyu, muhafazakâr, klasik Türk müziğinin klasik eserlerin geçildiği -%90 repertuarımız böyle- bir toplulukta çalışıyorum. Bugüne kadar hiç âhenkler arası taksim yapmadım çünkü âhenk değişmiyor. Çünkü ahenk değiştirmiyoruz.

SAYACIOĞLU: … Aslında pek kullanmıyoruz koroda. Çünkü koro belli bir akorttan okuyor.

AKALIN: Ne zaman çıktığı konusunda bilgim yok ama şu anda çok kullanılmayan bir şey. Taksim formu bile şu anda böyle hep ikinci, üçüncü planda kalmış olan bir form. Maalesef ki bence en önemli bir form. (Taksim), konserin bir akışın olmazsa olmazı olmalı.

AKINTÜRK: Çok uzun zamandır böyle bir taze anımız (âhenkler arası geçiş taksimi anısı) yok. Bir ses Hicâz'dan dört ses Nihâvend'e geç, öyle bir taze anımız yok ama olmadı değil, oluyor.

KARAKAYA: Ben radyoya girdiğim dönemde de Sazendeler âhenk değiştirirken birinci âhenk'e bağlı kalmadan doğrudan ikinci ahenge, ikinci makama geçirilirdi çoğunlukla. Ben radyoya 1982'de intisâb ettim. O yıllarda bile artık birinci makam hiç düşünülmüyordu. Birinci makamdan ikinci makama geçki diye bir mevzu yoktu. Doğrudan ikinci makama girivеriyordu sâzende.

Ama bunun istisnaları vardı tabi. Mesela -yine rahmetle yâd etmem lazım- Baki DUYARLAR asla böyle bir şey yapmazdı. Çok taksim yapan birisiydi. Hiç nazlanmazdı. Ne derlerse hemen "peki" derdi ve başlardı. Uzun da taksim yapardı. Eğer kısıtlanmazsa "yani aman işte iki dakikayı aşmasın, bir buçuk dakikayı aşmasın falan" denmezse beş dakika filan taksim yapardı.

Ses icrâsında âhenkler arası geçişin elverişliliği kodu bu tabloya göre %11.11'lık bir cevap yoğunluğuna sahiptir. Bu koddaki ana fikrin; gazel, Kasîde gibi hânende taksimlerinde âhenkler arası geçiş yapmanın ses icrâsında pek uygulanmadığı, bu geçişi genelde hanendelerin bir sonraki icrâya hazırlamaları için sazların yaptığı, sazların bu tip geçişleri yapmalarına daha müsait olduğu düşünülmektedir. Kodu içeren cevaplara sahip 5 icrâcının görüşleri şu şekildedir;

ÇALIŞIR: Bu mesela zor bir iştir. "Sen nasıl yaptın bunu?" bilmiyorum. Dediğim gibi yani seyr-i ilhamıma geldi… "Yine bunun pek örneği yok" cesaret işidir bu birazcık yani arkadaşların hep hepsi yapabilirler belki ama birikim ister. Yani sazların da çok müşkildir bunu yapması. Transpoze hadisesi müşkildir yani. Ama dediğim gibi insan müktesebatına güvenir ve Cenab-ı Hak'tan iltica ederse "Ya Rabbi güç kuvvet ver" diyerek yapılamayacak şeyler değil. Çünkü insan sesi en mükemmel enstrümandır.

TAŞTEKİN: Bu geçişler bazen saz taksim ile olur, bazen ses, kasîde veya gazelle olur. Orada çok büyük ustalık isteyen iş(tir). Bunu Kâni beyler gibi böyle şurada (gırtlağını gösteriyor) enstrümanı olan (yapabilir). Ama bu işler pek nadir de olsa var. Sesle pek olmuyor, saza düşüyor ama ses de çok az. Ben bir Yahya ağabey de (Soyyiğit) duymuştum herhalde. Yahya abi yapmış bir programda. Bir Yahya abinin yaptığını duydum. Ondan sonra

başka hiç kimsede de duymadım ama Kâni bey zaten yapıyor. Bu işlerin örneği veriyor kendisinin… Ama var. pek nadir de olsa eğer okuyacak kişi usta ise zaten hiç düşünmeden şef der ki "ya sen bunu yaparsın."

ÖZEN: Geçmişteki uygulamalarda böyle bir şey yok ama günümüz konserlerinde bazen gerekebiliyor. Bunu da hem dakikadan dolayı hem de bir farklılık olsun hem de (bunu insan sesiyle yapalım isteği olabiliyor). Zaten enstrümanlar yapabiliyor. Ama insan sesinin de uygulaması insanlara daha farklı geliyor. "aaa işte insan sesiyle yaptılar bunu, bu geçkiyi. Adam enstrüman gibi sesini kullanıyor" Gibi geliyor insanlara. Hanendeye güveniyorsa şef, bu görevi verebiliyor. Diyor ki "kardeşim şu makamın şu kararından al. Ondan sonra arada kasîdeni oku. Daha sonrasında da şu makamı şu kararda yap" gibi. Yani bunlar istenebiliyor günümüzde. (Ama) çok sık olmuyor. Çok uygulanan bir şey değil. Ben çok nadir rastladım.

DOĞAN: Çok yaygın olmamakla birlikte (ses icrâsında) kullanılacak yeri var bazı icrâlarda. Şöyle ki; bazen bir solistin ses skalası, akordu çok yüksek bir yerde olabilir. Diyelim ki yüksek bir perdeden okuyor. Kendisinden sonra arkadaş okuyacak fakat onun ses vüs'atı buna uygun değil. İlk icrâcı, gerek ikincinin okuyacağı makamdaki esere dönmek için gerekse onun okuyacağı tona işi düşürmek için bunu yapabilir.

ERBAY: … Yapabiliyorsa ne ala. Ama günümüzde çok az kişi yapıyor bildiğim kadarıyla.

Bir diğer kod ise "âhenkler arası geçişte icrâ hâkimiyetin önemi"dir (%6.66). Ses veya saz icrâsında âhenkler arası geçiş taksimlerinin nasıl yapılması gerektiğine, geçiş için ses, dizi, makam veya farklı âhenk tercihlerinin hangisinin doğru olması gerektiğine hâkim olmanın öneminin vurgulandığı düşünülmektedir. Aşağıda bu kodu cevapları ile oluşturan üç icrâcının mülakat bölümleri verilmiştir.

ÖZER: Âhenkler arası taksim, bir kere çok profesyonellik ve ustalık gerektiren bir şey bana göre. Geçiştirilecek bir şey değil. Buna talip olan kişi -yine bir topluluk içindeki bir sâzende-, Şefi bile ona bunu yapması konusunda bir direktif verirse, kişinin bu konuda yeterliliğini ya da yetersizliğini (kendisi) bilmesi lazım. Yani çok bilinçli olması gereken bir şey. Artistik bir şeyler yapayım diye atlanacak bir şey değil. Çok çok önemli bir mesele.

ÇÖMLEKÇİ: Akortlar arası geçişte, akorduna ve makamına göre değişkenlik göstermekle birlikte bazen çok zor bazen de oldukça kolay geçiş yolları bulunabilir. Geçişin zor olduğu durumlarda ayrıyeten başka aracı makamlar kullanılması gerekebilir. Bu makamlar sayesinde geçiş esnasında doğabilecek ses uyumsuzlukları hafifletilebilir. Çeşni veya perde değişikliği yapılan bölgede nağme ve motiflerle bezenip yumuşatılarak duygu geçiş rahatsızlığı en aza indirilebilir. Bunlar tamamen uygulamaya yönelik doğaçlama melodi üretme becerisi ve kompozisyon kurgulama tecrübesiyle yakından ilişkili faaliyetlerdir. Deneyerek ve düşünerek birçok makam arasında çok çeşitli geçki yöntemleri bulunabilir. Bazen de taksim yaparken çok zor olabilecek akortlar arası geçişin çok akıcı kolay rahatsız etmeyecek şekilde basit yollarının tesadüfen ortaya çıktığını fark etmişimdir. Temel çeşniler her makamın dizisinin içerisinde girift bir şekilde yer almaktadır. Bazıları bariz bir şekilde bulunurken bazıları da güçlü veya karar olmayan perdelerde gizli bir şekilde bulunmaktadır. Dolayısıyla baz aldığımız herhangi bir perdede çoğu zaman bir çeşninin halihazırda var olabileceğini heSabâ katmak ve saklı olan çeşnileri görebilmek, bize geçiş taksimlerinde çok güzel yollar açabilir.

ÇELİK: … Türklerde, kağıt üzerinde yazmadan transpoze yapma kabiliyeti gelişti. Aynı makamı istediğimiz perdeden çalabiliyoruz.

Üç icrâcı, mülakatlarında "Âhenkler arası geçişte transpoze bilgisinin önemi"ni (%6.66) vurgulamıştır. Bu konudaki taksimlerde makam ile birlikte âhenk de değiştiği için ciddi bir transpoze bilgisinin, transpozeyi düzgün yapmanın, transpoze edilen makamı tam duyurmanın, kodu oluşturan icrâcılar için önemli olduğu düşünülmektedir. İcrâcıların mülakat cevapları aşağıdadır.

KILIÇARSLAN: Bu akortlar arası geçiş, az önce bahsettiklerimizin hepsinin bir bir üst versiyonudur. Bir kere transpozisyon meselesine giriyoruz. Transpozisyon meselesi enstrümanlar için çıkmaz bir konu. Hele bazı enstrümanlar özellikle Sizin enstrümanınızın (ney sazı) farklı boyutları var. Belki bir tane enstrümandan başka bir yere geçmek zor olabilir sizde de. Özellikle perdesiz enstrümanlarda klavye hâkimiyetinin, pozisyon hâkimiyetinin çok iyi olması lazım. Bunu yapabilecek kişi enstrümanında belli bir teknik seviyeye hâkim olsun ki bu söylediğiniz konuya gelebilsin. Buna gelebilmesi için bir hâkimiyet gerekli. Yani adam bir sesteh icrâda bulunamıyorsa o adama dört sesten bir sese geç demek zaten olası bir durum değil. Onun için; bir, sazda enstrümanda teknik hâkimiyet, iki hangi sesler hangi akortlarda

nereye denk geliyor (icrâcının) bunu bilmesi lazım; Transpozisyon olayını, makamlar arası göçürme olayını bilmek lazım. Bir diğer versiyon; bu göçürmeleri, geçkilerle birlikte iyi hesap edebilmek lazım. Bu sefer sadece makama yakışan geçki değil, hangi perdeye geçilecekse ya da hangi perdede kalınacaksa o perdeye yakın geçkiler bulunmalı. Transpozede özellikle bu çok önemli. Acemaşîrân perdesinde karar edilecekse Acemaşîrân perdesi civarında yoğunlaşılacak bir cümle kurulmalı ki, geçiş yapılabilsin. Diyelim ki Acemaşîrân'da Nihâvend yapacaksın ya da Uşşâk yapacaksın ya da Kürdî yapacaksın. Onu bu geçişini hazırlayan geçkiler olmalı ki o çaldığın yer çok karşı tarafa tuhaf hissiyatı yaratmasın.

ULAŞ: Bunun transpozisyonla ilgisi var. Yaklaşık 80 100 senedir gitgide artan bir transpozisyon vakasıyla karşı karşıyayız. Sebebi nedir? Bunların sebebi büyük oranda, müzik üreten mecralarda, radyo gibi (yerlerde) -daha çok radyolar, özellikle radyolar-, solistlerin çeşitliliği ve solistlerin çeşitli pozisyonlardan okuma arzusu(dur). Biraz tembellik de getiriyor. Onların tembelliğinden de mülhem bir şey aslında. Şimdi transpozisyonla beraber -Arel-Ezgi'yi de dâhil ederek söylüyorum-, transpozisyon öncesinde yapılmış bütün nazariyeler sorgulanmalıdır. "Bir ses Hicâz'dan Dört Hicâz'a geç. Şuradaki Uşşâk'tan şuradaki Uşşâk'a geç". Bunlar ortaya çıktı. Bunlar ortaya çıkınca müzisyenlerin kafaları da çalışmaya başladı aslında. Zor geçkilerdi (bunlar). Özellikle âhenk geçkileri daha zor geçkiler(dir). Kolay da olur ama ekseri (olarak) zor geçkiler olarak ortaya çıkarlar. Transpozisyon bence çok şeyi (doğru bilinen bilgileri) dağıttı. Müzikte asıl olanın aralık olduğu gösterdik. Herşey aralıktan (ibâret) ilişkide.

SAĞBAŞ: . Dört ses. Yani udlarda bu hiç problem bile değildir. Aynı telin üstüne denk geliyor. Çok kolay yaparlar. Tanburilerde de perde vardır; bir sese karşılıklı beş ses vardır. Onlarda akraba ilişkisi var. Bolâhenkle kız neyin akraba ilişkisi var. Bunlar pek zor olmasa gerek. Tanburiler de yapıyor. Neyzenler bile yapıyor. Siz büyük neyle küçük akortları çalabiliyorsunuz.

İki kişinin cevabı ile oluşan kodların ilki; "âhenkler arası geçiş taksimlerinin Türk müziği içindeki yeri" kodudur (%4.44). Âhenkler arası geçiş taksimlerinin gelenekte pek fazla uygulanmadığı veya mecburi hallerde dinleyicinin dinleme zevkinin gözetilerek uygulandığı hususlarını içerdiği düşünülmektedir. İcrâcının görüşleri şu şekildedir;

UZKUR: İş orada biraz karışıyor. Geçmişte bunu yapmıyorlar. Böyle bir şeyi hiç duymadık. Yani radyo programlarında peş peşe iki solist okuyacaksa akort anlamında da birbirlerine ya yakın ya da yakın değillerse bile makam uyumunu ya da vus'atini gözeterek (program yapıyorlar). Ses aralığı çok geniş bir makam seçmiyorlar ki, bayan da Sipürde (Âhenk) okuyabilsin mesela. Ses aralığı çok geniş bir makam seçmiyorlar. Mesela aklıma gelen Necmi Rıza'yla (AHISKAN) Şükran ÖZER'in birlikte okuduğu bir program var. İkisi de ayrı ayrı da okuyor, sonunda beraber de okuyorlar. Bunda böyle bir seçim vardı. Makamı çok hatırlayamıyorum ama böyle bir dırımı gözetiyorlar. Çok geniş makam seçmemişler. Şükran hanım da galiba Sipürde (Âhenk) okuyabiliyor orada. Necmi Rıza o da feragat etmiş. O da (normalde) Bolâhenk okuyan birisi[7]. Dikkat etmiş bir ses düşürmüş akordunu. Şükran hanım'la beraber program yapalım diye. Şükran hanım da biraz feragat ediyor. O da ya Mansur ya da kız okuyor normalde. Ama ses sahası geniş olmayan bir makam seçip ikisi de bu soğukluğu yaratmamak için, o anda saz sanatkârlarının kulağındaki o ruhunda soğuk hissi oluşturmamak için, uyumlu bir akort, uyumlu bir makam (seçmişler).Vve sonuçta güzel bir netice (çıkıyor). Dolayısıyla böyle doğru seçimlerde bulunursak ardı ardına gelecek makamlar anlamında ya da okuyacak kişiler anlamında, o zaman çıkacak taksim de güzel olur. Bunlar gözetiliyor geçmişte.

ERDAL: … Ulaşabildiğimiz en eski kayıtlara baktığımız zaman işte Ruşen beyin (Ferit Kam), Mesut beyin (Cemil) yönettiği korolar aklıma geliyor. Açıkçası hafızam yanıltıyor mu bilmiyorum ama orada da böyle bir âhenkler arası taksime denk gelmedim.

BARUT'un ve ESEN'in cevabına göre, "icrâ repertuvarının makamlara dikkat edilerek hazırlanması" kodu oluşmuştur. (%4.44). Kodda; konser, emisyon kayıt repertuvarlarının, birbiriyle uyumlu makamların göre kulağa batmayacak şekilde oluşturulması gerektiği olarak özetlenebilir. İcrâcıların konu hakkındaki görüşleri şöyledir;

BARUT: … Şimdi detay ne? Beraber ve sola şarkılar yapıyorsunuz Bir okunacak eserleri detaylandırdınız. "Şimdi bu rastgele olmuyor" dedi. Mesela dört ses Nihâvend (bir eseri), bir bayan okudu. Nihâvend'in karakteristiğinde ne var? Nevâ'da Uşşâk var mesela. Yerinden Uşşâk okuyan bir erkek solist de yerinden Uşşâk bir eser verilir. Yerinden Uşşâk hangi makamın karakteristiğinde var? Hüzzamın var. Hüzzamda sık sık kullanır. Yerinden Uşşâk, kapalı Nevâ'ya yakın şeyler kullanın. Ondan sonra Yerinden Uşşâk okuduktan sonra 4

[7] 70 tane bizde radyo programı varsa bunların sadece ikisinde üçünde Sipürde okuyup genelde Bolâhenk okuyor.

ses Hüzzam'a geçmek daha kolay olur. Bir taksimle alınıverir gibi. "O sıra, o detaylarda aslında" derdi. Yani kalkıp da bir müstahsen rühnuvaz yap. Oradan getir de Yıldız akordundan Şehnâz bırak. Bunlar hayalî şeyler. Bunlar mûsikîmizde de kullanılan şeyler değil… Akortlar arası geçiş, dediğim gibi detay yaparken belirleniyor. Birbirine yakın, birbirinin karakteristiğinin içerisinde hangi makamın olduğu makamları yakalamak suretiyle o şekilde geçiş yapılabilir.

ESEN: … Mesela bir ses Bir ses Sultânîyegâh yapıyorum. Arkasında Sultânîyegâh'tan sonra Hicâz okunacak. Arada taksim var. Bir ses Sultânîyegâh'a ne uyar ben onu düşünerek koyuyorum ama. çok alakasız bir makam genelde tercih edilmemeli başlangıçta. Ben ondan yana böyle yaptım hep.

ÇAĞLAYAN'ın ve ERBAYIN mülakatlarındaki cevabı "âhenkler arası geçişin gerekliliği" kodunu (%4.44) oluşturmuştur. Bu kodda ÇAĞLAYAN genel olarak; İcrâlarda çok çeşitli âhenklerin kullanılmaması, mümkünse tek bir âhenkten icrânın yapılması bahsedilmektedir. Mülakattaki ilgili bölüm şöyledir; "Konserlere gelecek olursak, konserler içinde bu kadar çeşitli akort kullanmak çok gerekli mi? Bence çok gerekli değil. Konser programını böyle dizayn edebilirsin. Bir konseri bir şef hazırlıyor ya da bir yönetmen hazırlıyor, bir kurul hazırlıyor. Bunların daha düşünülerek, planlanarak, makamlar arasındaki uyumları da düşünerek (sahneye koyulması lazım). (Akort anlamında) bu kadar hoplayıp zıplamaya gerek yok."

Suat ERBAY ise ses icrâsı alanında yetişen icrâcıların bu konuyu da bilmeleri gerektiği üzerine görüş belirtmiştir; "Her hânendenin aslında yapması gereken şeylerden bir tanesidir bu âhenkler arası geçiş. Elbette ki herkes evin içerisinde sahnede olmamaksızın (bunu çalışması gerekiyor). Çünkü büyük bir risk. Çünkü insan sesi, her an ama her an sürtone olabilecek ve entonasyon bakımından sıkıntıya uğrayabilecek bir yapıya sahip…"

"Âhenkler arası geçiş taksimlerinin icrâcılara katkısı" kodu %2.22 cevaplanma oranına sahiptir. Cevapları ile bu kodu oluşturan icrâcıların; âhenkler arası geçiş taksimi çalışmanın bir icrâcıya, birçok yönden çok büyük katkısı olduğunu düşündüğü anlaşılmaktadır. İlgili icrâcıların görüşleri şu şekildedir;

SAYACIOĞLU: … Ama yapmak lazım o da geliştiriyor biraz, ufuk açıyor. Zaten belli başlı diziler var. Türk müziğinde biliyorsun. Onları farklı yerleri kullanmak büyük bir avantaj, başka perdeler üzerinde. Onların birbirine yakıştırmak önemli bence.

Âhenkler arası geçişte makam hâkimiyetin önemi (%2.22) kodunda makam değişiminin yanında âhengin de değişmesinin, icrâcının ses, dizi, çeşni ve makam bilgisinin çok daha iyi olması gerekliliğini getirmektedir. TIĞLIOĞLU'nun görüşleri aşağıda verilmiştir.

TIĞLIOĞLU: Bunların bazıları zaten dediğim gibi başka terkiplerde olan şeyleri barındırıyor. Yani başka tertipleri kullanarak geçebileceğimiz daha önce yapılmış, denenmiş şeyler oluyor. Mesela Hicâz perdesi üzerinde Segâh yapacağız veya Irâk perdesi üzerinde bir buçuk saat aşağıda Segâh yapacağız. Ama Hicâz makamındayız. Revnaknümâ'yı kullanarak geçebilirim. Zaten oraya geçen bir makam var. Doğasında olan. Dolayısıyla o perde zaten üçlüsüne inmek kulağa çok ters gelmiyor değil mi? üçlüsünü kullanabiliyoruz. üçlü aşağı, üçlü yukarı, dörtlüsünü, beşlisini… Peki hiç alakası yoksa? Yani bambaşka iki dünyaysa iki makam. Işte orada bu geçiş makamlarını tespit etmek gerekiyor. Köprüleri tespit etmek gerekiyor. Yani buradaki tek hüner, tek amaç dinleyicilerin kulağında bir tenafil uyandırmamak Ve öyle ustalıkla geçmek ki, geçildiğini bile hissettirmeden.

3.1.6 "Âhenkler Arası Geçiş Taksimi Yapılırken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusunda Yapılan İçerik Analizine Dair Bulgu ve Yorumlar

Tablo 3.6: "Akortlar Arası Geçiş Yaparken Ne Gibi Geçiş Yolları Kullandığınızı Düşünüyorsunuz?"

Sorusuna Verilen Cevapların Tema ve Kod Tablosu

TEMA	*KOD*	*İCRÂCILAR*
	Enstrümana uygun icrâ	Adnan Yavuz BALLIOĞLU, Özata AYAN, Tolga SARAÇOĞLU, Yavuz AKALIN, Ayşe Serap ÇAĞLAYAN, Bekir Reha SAĞBAŞ, Celaleddin BİÇER, Hasan ESEN, Osman KIRKLIKÇI
	Ortak ses bölgesi bulmak	Ahmet Safa MIZRAK, Emre ERDAL, Lütfiye ÖZER, Murat AYDEMİR, Necati ÇELİK, Taner SAYACIOĞLU
	Köprü makam bulmak	Alper UZKUR, Bekir Şahin BALOĞLU, Emre ERDAL, Musa Kazım TIĞLIOĞLU, Süleyman ÖZEN,

		İbrahim Suat ERBAY
Akortlar arası geçiş icrâ detayı	Eserlere uygun icrâ	Feti BARUT, Furkan BİLGİ, Hakan KILIÇARSLAN, Lütfiye ÖZER, Atilla AKINTÜRK
	Ses icrâsında âhenkler arası geçişin elverişliliği	Ahmed ÇALIŞIR, Murat TAŞTEKİN, Süleyman ÖZEN, Ender DOĞAN, İbrahim Suat ERBAY
	Geçki çalışması yapmak	Taner SAYACIOĞLU, Tolga SARAÇOĞLU, Atilla AKINTÜRK, Hasan ESEN
	Melodik yapıyı bozmamak	Feti BARUT, Ayşe Serap ÇAĞLAYAN
	Transpoze çalışmak	Musa Kazım TIĞLIOĞLU, Bekir Reha SAĞBAŞ
	Makamları detaylı bilmek	Özata AYAN, Osman KIRKLIKÇI
	Asansör perdeleri önemseyen icrâ	Furkan BİLGİ
	Taksim süresine dikkat etmek	Hakan KILIÇARSLAN
	Batı müziği mantığını geçkiye adapte etmek	Musa Kazım TIĞLIOĞLU
	Müzik cümlelerini ortak ses bölgesinde yoğunlaştırmak	Ahmet Safa MIZRAK
	Eldeki âhengi kısa işlemek	Fikret KARAKAYA
	Farklı âhenkleri icrâya katma	Fikret KARAKAYA
	İcrâ bütünlüğü	İbrahim Suat ERBAY
	Makamlar arası geçki yöntemlerini uygulamak	KAĞAN ULAŞ

"Enstrümana uygun icrâ" kodu %18.74 oran ile bu soruya verilen cevaplardan en çok ortaklık bulunduran kod olmaktadır. Bu kod ile icrâcılar; enstrümanın fiziki yeterliliğinin önemsenip enstrümanın zorlanmadan müsaade ettiği ölçüleri koruyarak icrâ yapmanın öneminden bahsetmektelerdir. Bu kodu oluşturan icrâcıların büyük çoğunluğunun neyzen olması dikkat çekmektedir. İcrâcıların konu ile ilgili mülakatları şöyledir;

Adnan Yavuz BALLIOĞLU: Rahat gelen yer olması lazım orada. Yani abartan, kurtaran aslanlığa gerek yok. Artistiğe de gerek yok, (geçişin) yakışması lazım. En önemli şey o, (geçişin) güzel olması lazım. Rahat gelen yer, uygun perde. Mesela 5 sesten diyelim Hüseynî üflüyorsun. Hüseynî perdesini esas tutup oradan Hicâz yapabilirsin, Segâh yapabilirsin, Hüseynî kararlı…

Özata AYAN: … Farklı kortlardan olduğu zaman bu sefer o akortlarda nelerde ne var? Ona bakarsın. Bakarsın tabirim tamamen Tanbur için, diğer çalgılar için değil. Şöyle, ben işte baktığım zaman aa burada Hicâz yapabilirim şurada. İşte ne bileyim 4 ses Rast yapıyorum diyelim ama burada Rast var. Neye geçelim, 5 ses bir şeye geçelim işte Nikriz'e geçelim.

Burada Rast üzerine düşmem lazım. Çünkü 5 ses Nikriz'in güçlüsü o zaman Çargâh üzerine aa bir tane Arazbar bağlarım Çargâh üzerinde Arazbar bağlarım oradan buraya. Bakarsın dan kastım tam şu anda sapa bakarak söylüyorum ses kaydı olduğu için o bilinsin diye söyleyeyim. Sapa bakarak oradan yakalayabiliyoruz…

Tolga SARAÇOĞLU: … Akortlar arası geçiş taksiminde ney çok problemli bir müşkül bir saz aslında imkân da veriyor da belki. Biz herhalde tırnak içinde piyasadaki genel akışla bu iş bize düşmediği için çalışmıyoruz. Yani böyle bir şey geldiği zaman hemen herkes ud'a, kanun'a vesaireye bakıyor. Hâlbuki aslında bizim sazda da oluyor, olmuyor değil. Ama çalışılması gerekiyor, hususen buna çalışılması gerekiyor…

Yavuz AKALIN: Tabi perdelere dikkat etmeliyiz. Ney üzerinde düşünürsek bunu tabi. Yani olmayacak bir şey yoktur da ama tabi çok zor perdeler geldiği oluyor. Bu perdelere dikkat etmek lazım. Isındırmak lazım o perdelere, o makama.

Ayşe Serap ÇAĞLAYAN: Bunları talep eden arkadaşlarımız acaba bu sazların teknik olarak yeterliliğini ne kadar farkındalar? Belki benim mandalım (kanun sazı) yok. Belki sizin pozisyonunuz yok. Öbürünün boş teline geliyor. Bir sürü faktör var. Bunları biliyor, farkında mı arkadaşlarımız? Bütün bunları talep ediyorlar bu bir.

Bekir Reha SAĞBAŞ: Ama söylediğim gibi bazı sazendeler bunu göremiyorlarsa çalgılarında, o çalgılarının onlara kazandıramadığı bir mesele. Kanuncular bunu görür. Önünde her şey var sıralı. Bemoller de sıralanmış, öbürleri de sıralanmış. Hiç kanuna dokunmadan bir kanuncu, sol üzerinde Uşşâk dizisi kurabilir size. Hiç dokunmadan, çalmadan. Mandal oynayacak, bitti. Böyle bir çalacaksanız Uşşâk çıkar. Başka çalgıların böyle bir şansı yok. Yani onların az müzesinin olduğunu göstermiyor bu. Çalgının imkanları yok. Ama kanunculara gösteriyor sistem. Ama bütün bu anlattığım konular aman aman çok ehil olduğumdan anlatmıyorum. Önümde var olan saza nispetle diğer çalgıların buna zayıf kaldığını, sazların imkanı nispetinde zorlandıklarını, kanunculara havale ettiklerini söylemiş olayım sonuçta.

Celaleddin BİÇER: Ben açıkça söyleyeyim böyle bir şeye girmem ve şu ana kadar da hani 30-35 yıldır bu işin içindeyim. Biraz önce anlattığım gibi 1 defa başıma geldi böyle bir şey. Onunla da sonradan o da söylediğini, yanlış olduğunu anladı ve direkt 1 ses yaptırdı taksimi.

Hasan ESEN: . (Mesela) Ney olarak düşünürsek aynı neyde belki çok kolay olay olan (icrâ) perde değiştiği zaman çok absürt bir şey olmuş oluyor. … Kemençe de bu konuda çok imkânlı bir saz değil o da çok kısıtlı. Kapasite dar olduğu için ses sazın dışına çıkıyor. Dışına çıktığım zaman işte do do diyez tizde (farklı telde) kalıyor… Bazen yıldız bile çaldığımız oldu bizim. müstahzen çaldığımız oldu. Bazı koroların akordu bir ara müstahzendi. Başka yerden çalmıyorlardı. Şimdi bizim sazda mümkün değil… Bekir Bey (Sıdkı SEZGİN) yıldız çok okurdu eskiden. Yıldız çok çaldık ama birtakım ayarlarla çaldık biz. Kanuniler de "mandal yok diyor, vs.." Tanbûrîler perdelerini ayarlıyorlar. Yani o uzak akortlar çok imkânlı değil yani. İmkânsız bile olabilir bazen. Çünkü perdesi yoktur Tanbûrun mesela. Durup perdeyi ayarlaması gerekebilir. Diğer makama göre.

Osman KIRKLIKÇI: … Nazariyet meselesini bildiğin andan itibaren nadir de olsa bazı enstrümanların transpozeleri pek kolay olmadığı için transpozesi mümkün olan enstrümanlar çoğunlukla yapar bunu. Çünkü bu da genelde kanuna ve Tanbura düşer, perdeli olduğu için. Perdesiz sazlarda pek transpoze (olmaz). Şey olabilir; o sazın ergonomik yapısına uygun olan geçkiler (olabilir) yerinden-4 sese geçebilir mesela. 1 ses çalıyorsa 5 sese geçebilir. Tel farkıyla falan o kurtarılabilir ama ara akortlara falan geçmek bunlar zor. Bunlar ciddi, pratik isteyen işler. Kolay işler değil.

"Ortak ses bölgesi bulmak" kodu ise %12.49 oran ile … Bu kodu oluşturan icrâcı cevapları genel olarak; geçki yapmak için geçiş yapılacak makamlar veya âhenklerin ortak ses alanlarını (perdeler, diziler, çoğu sesi ortak makamlar vs…) bulmaya dayalıdır. Aşağıda bu kod ile ilgili icrâcıların mülakatlarından bölümler bulunmaktadır.

Ahmet Safa MIZRAK: Yani ilave olarak dikkat edeceğimiz en önemli mevzu bence başladığımız makamın ve geçeceğimiz makamın illaki bir ortak sesi, güçlü sesi olmak zorunda. Nağmeleri buraya doğru çekmek lazım ki hem akort geçişini hem makam değişikliğini daha böyle anlaşılır hale getirsin. Ortak bir yeri bulmaya çalışmak zorundayız.

Emre ERDAL: … Sonra düşündüğüm şey şu; 2 farklı âhenk arasında 2 farklı makam var ya, ortak perdeleri ne olabilir? Ortak perdeler hemen aklıma geliyorsa, o perde üzerine yürürüm. Hemen bak az önceki örnek gibi kız akort Nihâvend'den, Kürdîlihicâzkâr'dan ya da Hicâzkâr'dan Bolâhenk Uşşâk'a, Sabâya geçmek gibi. Çünkü Nihâvend, Kürdîlihicâzkâr, Nevâ üzerinde zaten o Uşşâk'ı gösterir ya zaten. Ben işte bu Ahenkte Uşşâk'a geçiyorum zaten taksim yaparken.

Lütfiye ÖZER: … Yakaladıktan sonra ortak bir perde, ortak bir çeşni. Ortak bir çeşni yakalamak önemli. Mesela Hüzzam'dan Kürdîlihicâzkâr'a geçeceğiz. İkisinin ortak Nevâ'daki Uşşâk ya da Çargâh'taki Rast çeşnisini tahayyül edip kafada. Geçtiğimiz makamdaki orası neresiyse (âhenkler arasında bu çeşniler hangi âhengin neresine denk geliyorsa) çok düşünmek lazım.

Murat AYDEMİR: … Yani dedim ya ortak çeşnileri iyi tespit edip onun işlersen, geçki yapmak çok kolay aslında. (Ton değişimi de zor) olmuyor. (Bu) ne ile alakalı biraz tecrübe, biraz repertuvar, biraz makam bilgisi…

Necati ÇELİK: … Gene aynı aynı kurallar geçerlidir. Yani ortak nokta yakaladığınız zaman yol ayrımına geliyorsun. Sağdan mı gideyim, soldan mı gideyim? E kararını biraz geç verirsin, ortadan girersin (kaza yaparsın) tabii bizim böyle bir hayati tehlikeleri yok ama sanat olarak da büyük yara alırsın. Perdeler, makamlar, renkler arasında gene aynı şey; nereden nereye geçeceğini düşünürsün. Şimdi Hicâz makamından şey yapıyoruz. Hicâz üzerinde normal Bolâhenk'ten konuşuyoruz. Dügâh'ta Hicâz yaparken Sipürde'de de Hicâz bitireceğiz. Şimdi bu ikisinin bir yerde gelişmesi lazım. Mesela ne yapabilirim? Nevâ'yı güçlü tutup. Nevâ üzerinde bir Hicâz yakıştırıp Hicâzkâr gibi inebilirim aşağı. Hicâzkâr gibi indiğim zaman sol üzerine zaten Hicâz'ı yakalamış oluyorum. Yani bu bir nevi kestirme yolları ara yolları bilmekle ilgili bir şey.

Taner SAYACIOĞLU: Yakıştırmak önemli olan. Makamın, gideceğiniz yerin uzantısını düşünmek. Onun illa bir yeri (geçilecek makamla) kesişiyor; ucundan başından. Yani makam bir şeyi (ortaklığı) yakaladığı zaman oraya otomatikman zaten geçiş yaparız.

Bu koddan sonra, %12.49 oran ile "Köprü makam bulmak" bulmak kodu gelmektedir. Bu kod ile geçiş yapılacak makamların arasına iki makamı da ilgilendiren bir makamı köprü olarak kullanmak ifade edilmektedir. Uşşâk makamından Hicâz makamına geçmek için Hüseynî-Uzzâl makamlarını kullanmak, örnek olarak verilebilir. Çalışmadaki icrâcıların bu kod ile ilgili mülakat bölümleri şu şekildedir;

Alper UZKUR: … İşte burada da Köprü vazifesi görebilecek makamlar (gerekiyor) Ama mesela Şevkefzâ bu anlamda Sadun (Aksüt) hocaya göre köprü anlamında anahtar makamlardan biridir derdi.

Bekir Şahin BALOĞLU: … İşte bu az önce arz ettiğim üstatların böyle köprüleri var ya mesela işte Sabâ'dan Segâh'ın ünsiyetini yakalayıp istediği tona taşıyabiliyorsunuz Sabâyı. İşte Sabâyı taşıyorsan Uşşak'ı da taşıyabiliyorsun. Bu gibi bazı formüller var mesela. Bizim itü'de Feridun hocamız bunun böyle formüller verirdi. Mesela nerede bir Uşşâk görürsen? Bir ses altında Rast vardır. Bunun tersini de düşünebilirsin. Nerede bir Rast görürsen bir ses üstünde Uşşak vardır (diyordu). Mesela Kürdîlihicâzkâr içerisinde yapmıyor muyuz mesela? Aynı perde üzerinde Nevâ'da Uşşâk yapıyoruz. Uşşâk yaptığımız yerde Hicâzkâr geçki yaptığımız esnada oradan Hicâz da yapmış oluyoruz. Mesela bunun gibi nerede bir Uşşâk varsa o zaman Hicâz da vardır, yapabilirsin orada nerede bir Uşşâk varsa orada Sabâ da yapabilirsin gibi. Bir de zaten kendi içerisinde işte âhenk değişimine müsait olan geçkileri barındıran makamlar var. Mesela Arazbar. Arazbar ne demek? 4 ses aralıklı Uşşâk değil mi yani? Özetle Uşşâk-Uşşâk. Yani bir yerde Uşşâk yapıyorsun. 4 ses üstüne veya 4 ses dizine doğru bir geçki yapacaksan Arazbar makamını hayal edip o geçkiyi kolayca yapabilirsin.

Emre ERDAL: … Söylediğim gibi geçilecek makamın, geçilecek perdede mutlaka birebir ya da benzer perde dizilimine sahip bir şekli vardır. Onu ilk başta aklıma getiririm…

Musa Kazım TIĞLIOĞLU: … Peki hiç alakası yoksa? Yani bambaşka iki dünyaysa iki makam. Işte orada bu geçiş makamlarını tespit etmek gerekiyor. Köprüleri tespit etmek gerekiyor. Yani buradaki tek hüner, tek amaç dinleyicilerin kulağında bir tenafil uyandırmamak Ve öyle ustalıkla geçmek ki, yani geçildiğini bile hissetmeden… Kulakta nefret uyandırmamak, iki makam birbirine çok uzaksa araya geçki yapabilecek hem köprü makamlar bulmak, bir de geçkiyi dinleyicinin kulağında o kadar uhulet ve suhuletle hiçbir pürüz hissettirmeden yapabilmek. Hüner bu…

Süleyman ÖZEN: … Yani bir kere uyum bulmamız gerekiyor. Yani bu geçişleri yaparken bir uyum, aradaki bir bağlantı noktasını bulmamız gerekiyor. Yani hiçbir şey bulamadık. Bir kere perde bulmamız lazım aynı ortak özelliklerse. Ki perde çok var. diğer makamlar arasındaki perde uyumu çok. Yani en azından oralardan girip bir şekilde bağlantı yapmak lazım. Ama öncesinde dediğim gibi hiç bağlantı bulamıyorsak araya başka bir makam koymamız gerekiyor.

İbrahim Suat ERBAY: … Ama en başında da söylediğimiz gibi; makamların seyir halini bozmayacaksa makam arası geçişte köprü makam ve aynı zamanda sadece köprü makam da demeyelim, bir perde ile veya iki perde ile -ve o perde seçimleri de çok önemli- onların kullanımıyla geçkiler yapılabilir akortlar arası geçişler.

Bu koddan sonra, %10.41 oran ile 2 kod gelmektedir. Bunların ilki "Eserlere uygun icrâ" kodudur. Bu kodu oluşturan icrâcılar; geçiş taksimlerinin genellikle konser ve dinletilerde eserlerin önünde veya sonrasında icrâ edilme durumunu göz önüne alıp bu taksimleri, önünde veya sonrasında yer alan eserlere göre, o eserlerdeki makam kullanımlarına göre şekillendirdiklerini anlatmışlardır. İlgili icrâcıların cevaplarından bazı kısımlar aşağıda verilmiştir;

Feti BARUT: Şimdi şöyle akortlar arası geçiş, dediğim gibi detay (Konser, dinleti) yaparken belirleniyor. Birbirine yakın, birbirinin karakteristiğinin içerisinde hangi makamın olduğu makamları yakalamak suretiyle o şekilde geçiş yapılabilir… Mesela en aklıma geliveren Selahattin Pınar'ın şu "aşkınla sürünsem" diye bir eseri vardır. Orada anında Evcârâ'dan bir Nikriz'e meyanda iki melodi (bulunur). Farklı perdelerden bir düşüşü vardır. Hiç de kulak bozmaz. Hüzzam bozulmadan falan. Yani her şeyden evvel melodik yapı. O akortlar arası (geçiş), yani karar sesini değiştirmek suretiyle perdelerde bulunmuş olabilir.

Furkan BİLGİ: … Yani şimdi (solist) Kürdîlihicâzkâr bir eser okuyacak. (Taksim yapacaksan) Kürdîlihicâzkâr girişine bakacaksın. Bu Hicâzkâr'lı mı girmiş, Arazbar'lı mı girmiş, nasıl girmiş?... Soliste taksim yaparken en önemli unsur ne? Onu sen eseri hazırlıyorsun aslında, yoksa bocalar. Mesela onu çok duyuyorum. Eserde Sabâ geçkisi yok. Sen taksimde Sabâ geçkisi yapıyorsun deli gibi. Sabâ'yı geçiyorsun onu geçiyorsun, oradan oraya geçiyorsun ama eser hiçbir (yerinde), meyanında da (o geçki) yok. Yani bestekâr o eseri öyle bestelememiş. E be güzel kardeşim, o zaman sen onu öyle yapma meyan nereye açılmış Bak. Çünkü eser daha doğrusu solist senden o taksimi dinlediğinde güç alıyor…

Hakan KILIÇARSLAN: … Bir solist arkasına taksim yapıyorsan bununki farklı olmalı. Bir klasik takım geçirecekse taksim yapan kişinin bu moda bürünüp ona göre kendini ayarlaması gerek. Hem zaman hem geçki hem cümle kurulumu (anlamında). Ya da bir fasıl icrâsında böyle bir şey oluyorsa ki, diyelim ki Hicâzkâr faslı var, arkasında bir taksim var, Kürdilihicâzkâr fasıl olarak devam edilecek. Buradaki yapılan taksim melodi, cümle kurulumu, harcanan vakit, hepsi bunların ona göre ayarlanması lazım. Bundan sonra geçilecek form da mesela önemli…

Lütfiye ÖZER: Ben yine herhalde icrâ edilecek eseri düşünürüm. Ben buna çok önem veriyorum. Benim için çok yardımcı oluyor bu…

Atilla AKINTÜRK: Tabii en zoru o aslında. Bir sazende için en zoru o. Makam değişiyor, akord değişiyor. (Bu taksimde) önemli olan hangi eserin önünde olduğu, nereden nereye gittiğimiz önemli. Solistin ne okuyacağı veya saz eserinin nasıl bir icrâ olacağı önemli.

Bir diğer kod olan "Ses icrâsında âhenkler arası geçişin elverişliliği" kodu (%10.41), ses icrâcılarını ilgilendiren bir kod olarak oluşmuştur. Âhenkler arası geçişin genelde enstrümanla yapıldığı bir icrâ zemininde hem âhenklerin, hem makamlar ile geçişi ses ile elverdiği ölçülerde olduğu kadar yapmanın olması gerektiğinden söz etmektedir. Çalışmadaki ses icrâcılarının konu ile ilgili aktarımları aşağıdadır;

Ahmed ÇALIŞIR: … Bu mesela zor bir iştir. "Sen nasıl yaptın bunu?" bilmiyorum. Dediğim gibi yani seyr-i ilhamıma geldi… "Yine bunun pek örneği yok" cesaret işidir bu birazcık yani arkadaşların hep hepsi yapabilirler belki ama birikim ister. Yani sazların da çok müşkildir bunu yapması. Transpoze hadisesi müşkildir yani. Ama dediğim gibi insan müktesebatına güvenir ve Cenab-ı Hak'tan iltica ederse "Ya Rabbi güç kuvvet ver" diyerek yapılamayacak şeyler değil. Çünkü insan sesi en mükemmel enstrümandır.

Murat TAŞTEKİN: Eğer batı orkestrasıyla yapılan bir icrâ ise, bazen şef diyebilir ki; "türk musikisindeki bu eserden sonra bizim batı müziğimizin tonu bunlara ayarlı, bundan şey (icrâ) yapacağız. Bu akorda düşmemiz lazım veya çıkmamız lazım". Bu geçişler var. Bu geçişler bazen saz taksim ile olur, bazen ses, kasîde veya gazelle olur. Orada çok büyük ustalık isteyen iş(tir). Bunu Kâni beyler gibi böyle şurada (gırtlağını gösteriyor) enstrümanı olan (yapabilir). Ama bu işler pek nadir de olsa var. Sesle pek olmuyor, saza düşüyor ama ses de çok az. Ben bir Yahya ağabey de (Soyyiğit) duymuştum herhalde. Yahya abi yapmış bir programda. Bir Yahya abinin yaptığını duydum. Ondan sonra başka hiç kimsede de duymadım ama Kâni bey zaten yapıyor. Bu işlerin örneği veriyor kendisinin… Ama var. pek nadir de olsa eğer okuyacak kişi usta ise zaten hiç düşünmeden şef der ki "ya sen bunu yaparsın."

Süleyman ÖZEN: Geçmişteki uygulamalarda böyle bir şey yok ama günümüz konserlerinde bazen gerekebiliyor… Hanendeye güveniyorsa şef, bu görevi verebiliyor bazen. Diyor ki "kardeşim şu makamın şu kararından al. Ondan sonra hem arada kasîdeni oku. Daha

sonrasında da şu şu makamı şu kararda yap" gibi. Yani bunlar istenebiliyor günümüzde. (Ama) çok sık olmuyor. çok uygulanan bir şey değil. Ben çok nadir rastladım.

Ender DOĞAN: Tehlikeli bir yolculuk tabii ki bu icrâ, öyle şey (kolay) değil yani. Bir sürü hatarlarla, tuzaklarla dolu, mayınlı bir arazide yürüyor gibi olabilirsiniz. Bu sırada tökezleyip düşme olabilir. Böyle yanlış bir sese, yanlış bir akorda girip bütün insicamı bozma tehlikesi olabilir. Yahut bir makama girip daha oradan çıkamama tehlikesi de var. (Tehlikeler) çeşit çeşit. (İcrâcı) uğraşıyor, çıkacak çıkamıyor, perde değiştirecek değiştiremiyor, oraya saplanıp kalıyor. Öyle şeyler de oluyor zaman zaman.

Bazen heyecandan kaynaklanan şeyler olabiliyor. "Sesi perdeyi değiştirirsem bocalayacağım tökezleyeceğim" korkusuyla işi berbat etme de olabiliyor. Birçok etken var tabii. Bir de bu sırada psikolojik olarak onu etkileyen eğer mecliste bir üstadlar varsa, bir iki üstad varsa o daha fena. Dolayısıyla çok iddialı noktalara, sıkıntıya sokacak yola girmemek lazım baştan. Dolayısıyla mesela bazen olur. Adam ezana bir girer, yanlış bir sesten girer. Yüksek bir tondan. O tondan sonunu getiremeyeceği belli olur. Oradan bir ustalıkla ne yapıp edip, bir manevra kabiliyeti ile kendisine uygun perdeye getirip ve kulaklara da ters düşmeyecek. şekilde, bozmayacak şekilde bir tona getirip oradan devam etmek gerekebilir. Bu tür şeyler olabiliyor, karşımıza çıkabiliyor. Onun için bu işte herkes kendi kabiliyeti, bilgisi nispetinde kendini ayarlayacak, ona göre okuyacak.

İbrahim Suat ERBAY: Bu, daha çok aslında sazendeleri ilgilendiren bir unsur. Az önce de dediğimiz gibi hânedelerin bunu günümüzde bu kadar icrâcının içerisinde yapanlar yok denilecek kadar az. Yapan var mıdır bilmiyorum.

"Geçki çalışması yapmak" kodu ise %8.33 oran ile oluşan bir koddur. Bu kod ile genel olarak; geçki yapmayı öğrenmek için bu konuda çalışma yapmak ve yapılmak istenen bazı zor geçkilerin spontane icrâ olmadan üzerinde düşünülerek çalışılması[8] gerektiğini ifade edilmek istenmektedir. Bu kodu oluşturan icrâcıların mülakat bölümleri aşağıda verilmiştir;

[8] Feti Barut mülakatında; Necdet YAŞAR'ın bazı geçiş taksimi kayıtlarının çalışılarak ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bir başka mülakatta Kağan ULAŞ İzmir Devlet Korosunda yaptığı bir taksim için çok çalıştığını ve plan yaparak sahnede icrâ yaptığını anlatmıştır.

Taner SAYACIOĞLU: Basit makamlarda sorun olmaz bence olur da ötekilerde biraz kafa yormak, önceden bir kompozisyon çizmek gerekebiliyor kafamızı. Hazırlanmak gerekiyor.

Tolga SARAÇOĞLU: … İkincisi de akortlar arası geçişte yumuşak geçiş; bir makam mı kullanacağız? Yoksa neyin bize sürekli ses üfleme avantajıyla bir tek sesi tutarak mı geçeceğiz? Bunlara dikkat etmek lazım. Planlama vaktimiz varsa bunu planlamak lazım…

Atilla AKINTÜRK: Bunların hepsi tabi provasızsa çok zor. Amiyane tabirle tombaladan çıktı, olmaz. Ona bir plan, program, provası lazım. İçinde canlandırman lazım. Onun kurgusu lazım. Ona göre melodileri birleştirmen lazım. Kafanda bir plan program yapman lazım.

Hasan ESEN: Baştan kesinlikle bir plan yapmak gerekiyor buna… . Ben yani şahsen kaçarım bu tip şeylerden. Ama mecbur da kalırsak, yapacak kimse yok (o zaman yapabilirim). -Yani bir gösteri için yapılıyorsa ayrı da. Bir şey sergilemek için-. Fakat (böyle bir taksim) yapmak da gerekiyorsa kesinlikle bir plan şart tabii burada. Planlama yapmak lazım.

Daha sonra %4.16 cevap oranı ile 3 tane 2'li cevaplardan oluşan kodlar gelmektedir. Feti BARUT'un ve Ayşe Serap ÇAĞLAYAN'ın cevabı ile oluşan "Melodik yapıyı bozmamak" kodu ise; genel olarak taksim veya geçiş taksimi yaparken, kurulan melodik cümlelere uygun olarak sonraki cümleleri planlamak/düşünmek gerektiği ve makamı tam göstermenin önemi üzerinedir. İlgili mülakat bölümleri şöyledir;

Feti BARUT: "… Mesela en aklıma geliveren Selahattin Pınar'ın şu "aşkınla sürünsem" diye bir eseri vardır. Orada anında Evcârâ'dan bir Nikriz'e meyanda iki melodi (bulunur). Farklı perdelerden bir düşüşü vardır. Hiç de kulak bozmaz. Hüzzam bozulmadan falan. Yani her şeyden evvel melodik yapı. O akortlar arası (geçiş), yani karar sesini değiştirmek suretiyle perdelerde bulunmuş olabilir…"

Ayşe Serap ÇAĞLAYAN: Çünkü günümüzde şey artık o kadar ön planda ki ne kadar çok acitasyon yaparsan, ne kadar çok numara yaparsan o kadar iyi sazendesin. Ama işte araç ile amaç o kadar düşünülmüyor ki, "bir dakika bizim amacımız makamı göstermek değil miydi?" (konusu dahi düşünülmüyor!) Yani bütün bu kalabalığa, bu söz kalabalığına gerek

var mı? “Yani hani ben makamı duyayım. O yeterli değil miydi bizim için?” Başka şeylere niye bu kadar başvuruyoruz?

“Transpoze çalışmak” kodu da (%4.16) şöyle açıklanabilir; âhenkler arası taksim yapabilmek için icrâ edilen, çalışılan saz ne olursa olsun makamları farklı perdelerde hâkim bir şekilde icrâ edebilmek gerekmektedir. İcrâcıların, konu ile alakalı mülakat bölümleri şöyledir;

Musa Kazım TIĞLIOĞLU: “… Dolayısıyla kulakta nefret uyandırmamak ana hususumuz olmalı. Ve dikkat edilecek hususlar; bir kere Türk müziğindeki mürekkep makamları çok iyi etüt etmek gerekiyor. Farklı akortlarda sürekli transpoze çalmayı adet edinmek gerekiyor. Cemil Bey (Tanburi) bunu çok güzel yaparmış. Çok yerden rivayet geliyor. Kemençede parmağını herhangi bir yere koyarak onu herhangi bir ses kabul ederek oradan herhangi bir makam yapabilirmiş. Dolayısıyla bu mantık oturmaya başladıktan sonra zaten bu geçiş makamları, köprü makamları hemen beliriveriyor.”

Bekir Reha SAĞBAŞ: … Bu söylediklerim çok örneklenebilir. Hicâz yaparken 1 ses Hicâz 'a dönmek, aşağı dönmek çok da zor değil. (Seyir yaparak makam gösteriyor) Hicazkâr makamı gibi düşünürsünüz. Değil mi? Akrabalık ilişkisi var. Bir makamı değiştirdiğiniz zaman Hicaz'dan Sûzinâk’a girecek olursanız 1 ses Hicaz yapmış olursunuz. Yerinden Uşşâk yaparken 1 ses Uşşâk yapmak hiç de zor değil. La bemol olarak sol’ü boş bırakabilirsiniz gerdaneyi. Boş bırakınca bir Kürdîlihicâzkâr inebilirsiniz. Sol üzerinden. O da size sol üzerinden bütün Dügâh kararları çaldırır. Uşşak da çaldırır. La'dan Segâh çaldırır. Sibemol'den Çargâh çaldırır. Yani bu kadar nazariyatı her müzisyen bilir kabaca.

Özata AYAN’ın ve Osman KIRKLIKÇI’nın cevabından türeyen “Makamları detaylı bilmek” kodu (%4.16); geçiş taksimi yapabilmek için makamlara, bütün özellikleriyle hâkim olmayı anlatmaktadır. İlgili bölümler şöyledir;

Özata AYAN: “… Tabi ki makamları çok iyi bileceksin. Yani Rasttan Uşşâka geçiyorsun bunları bir ya da işte acemaşirandan Rasta geçiyorsun ya da Segâha geçiyorsun. Şevkefza’dan Evcârâ’ya geçiyorsun. Evcârâ’ya da çok iyi bilmen lazım Şevkefza da çok iyi bilmen lazım. Bunların ortak noktası ne olabilir? Şimdi normal şartlarda yok gibi duruyor. Bir

acemaşiran kalıyor. Bir tanesi Irâk kalıyor. Bir tanesi teorik olarak Hicaz, Zirgüle'nin şeddi. Değil tabii ama işte hadi öyle diyelim gözümüzde yani aralıklar canlansın."

Osman KIRKLIKÇI: … Aslında son derece basit bak. Şöyle düşün. Buradan anlatayım sana[9]. Şedaraban, Nihâvend'i taşır mı içinde? Nihâvend'den Hicâzkâr yoluyla Kürdîlihicâzkâr'a geçer misin? Bir kere bir pratik olarak bir Kürdîlihicâzkâr'a geçtin. Kürdi perdesinde Acemaşîrân açar mı Kürdîlihicâzkâr, içerisinde? Sabâ'yı aldın mı oradan, yukarıdan Yani Gerdâniye üzerinde Sabâ açtığın zaman Bestenigâr olarak dik hisâra düştün mü? E bu zaten 1 ses Bestenigâr'ın Evç perdesi. Ama onu o anda düşünmek için nazariyat bilgisine ihtiyaç var. Sadece nazariyat bilgisi yetmez. Nazariyat bilgisi bu kurguyu sana sağlar. Bunun ortaya çıkması pratikle (mümkün).

Bu koddan sonra gelen 8 kod hep tek cevaptan oluştuğu için aynı orana (%2.08) sahiptir. Kodlar; yorumları ve ilgili icrânın mülakatından bölümleri ile aşağıda numaralandırılarak verilmiştir.

1- "Asansör perdeleri önemseyen icrâ".

Furkan BİLGİ'nin cevabı ile oluşan bu kodda; bazı makam, dizi veya perdelerin; makamlar/âhenkler arası geçişlerde icrâyı veya âhengi taşıdığı ve bu özelliklerinin kullanılmasının kolaylık sağlaması anlatılmak istenmektedir. İlgili mülakat bölümü şöyledir; "… Aslında âhenk geçkilerinde de böyle şeyler çok önemli. Asansör perdeleri bulmak… Yerinde Hicâz yaptın yerinde Hicâz yaptıktan sonra hemen Çargah'ı yakalıyorsun. Bir Bûselik'e gitmeye başlıyorsun yerinde Bûselik'i yakaladıktan sonra zaten Nim Zirgüle ile aşağı indiğin anda kendi iç armoniğinde Hicâz'a düşmüş oluyorsun. Çünkü yerinde Bûselik'in tarifinde Hüseynî üzerinde bir Hicâz dörtlüsü de var eserlerde. Sen Hüseynî üzerinde zaten Hicâz'ı göçürmüş oluyorsun. Anladın mı Bir oktav aşağıya. Bu sefer ne oluyor? Hemen diyorsun ki "ben Hicâz yapıyorsam hemen Bûselik'i yakalamalıyım." O Bûselik'i yakaladıktan sonra zaten Bûselik'in içinde ben 4 ses Hicâz'ı dizi barındırıyorum, metotta bile var. Diyorsun ki hemen tak âhenk değişimini de görmüş oluyorsun. Bu sefer Hüseyniaşîrân üzerindeki geçkin, bu sefer tamamen Hicâz'a göçürmüş oluyor…"

[9] Bolâhenk Şedaraban makamından Sipürde âhenk Bestenigâr makamına geçiş yapmayı genel olarak izah ediyor.

2- “Taksim süresine dikkat etmek”.

Hakan KILIÇARSLAN’ın cevabı ile oluşan bu kod; geçiş taksimlerinde gidilecek makamın süresinin eldeki makamın süresinden daha uzun olması gerektiği hususunu içermektedir. Çünkü eldeki makam, geçiş taksiminden önce eser icrâları ile yeterince duyurulmuştur. Geçilecek makam daha fazla duyurulması, icrâcıların ve seyircilerin hazırlanması açısından önem arz etmektedir. İcrâcının cevabı şu şekildedir; “Yani A'dan B'ye gidiyorsak A bir kere bu A'yı mümkün olduğu kadar uzatmamalı belli özellikleriyle gösterip burada esas yapmamız gereken şey B'ye nasıl gideriz? Bunun cümleleri şimdiden hazırlanıp kurulmalı ki B'ye gittiğimiz vakit, bence en önemli şey makamlar arasındaki süre çok önemli. Ve bu hiç dikkat edilmeyen bir mevzu. Benim özellikle dikkatimi çekiyor mesela. Bir şey dinliyorum. Bir yerden bir yere geçecek belli ama şimdi ilk yaptığı makamı çok yapıyor mesela icrâcı E geçeceğin makamı daha çok yapman lazım o zaman. Öyle ne oluyor? Bu sefer işin süresi gidiyor, uzuyor.”

3- “Batı müziği mantığını geçkiye adapte etmek”.

Musa Kazım TIĞLIOĞLU’nun ilgili mülakat sorusundaki cevabının bir bölümü üzerine oluşan bu kodda; âhenler arası taksim çalışırken, bu hususu icrâya oturtmaya çalışırken batı müziğinden de faydalanabilme durumunda bahsetmektedir; “… Dolayısıyla dağarcığı doldurmak gerekiyor. Batı müziğinden de yararlanabiliriz demiştik. Mesela burada gerçekten herhangi bir tonun derecelerini yazdığımız zaman, çevrimleri öğrenmek gerekiyor. Bizdeki artık-eksik aralıklar değil mi? Bunları da bilmek gerekiyor. Niye gerekiyor? Çünkü bu bizim makamlarımızın içinde de var. Mesela bize böyle kulağımıza bir müphemlik, bir soru, bir istifham uyandıran, belirsizlik uyandıran bazı makamlar var. Evcârâ’da bu vardır bir parça, Müstear’da vardır. Mesela Nikriz’de de vardır bir parça. Baktığın zaman aslında buradaki artık aralıkların bir şeyi (olayı); Re natürel -Fa natürel (duysak) mesela kulak ne ister? La natürel ister. Peki ben bunu Si Bemol bassam işte bu dediğim şey olur. Augment akorları kullanarak, yani o bilgiyi kullanarak akor kullanmaktan bahsetmiyorum. Bizde akor kullanmak taksim'de aslında çok absürt bir şey. Akor veya şeyler Batı müziğinin sistematiğini kullanmaktan bahsetmiyorum. Mantığını adapte etmekten bahsediyorum. Dolayısıyla bu 5’liler çemberini etüt etmek, kadansları etüt etmek, armonileri etüt etmek de geçkiye çok büyük faydası olan bir şey(dir). Ne demiş (şair) “Kimi ar'ar dedi kadd-i dildâra kimi elif, cümlenin maksudu bir amma rivayet muhtelif”.”

4- “Müzik cümlelerini ortak ses bölgesinde yoğunlaştırmak”.

Ahmet Safa MIZRAK’ın ilgili mülakat sorusundaki cevabının bir bölümü üzerine oluşan bu kodda; eldeki makam icrâsı bitip geçilecek makama geçmek için ara geçiş unsurları (makam, dizi, perde vs.) kullanılmaya başlandığında, kurulan müzik cümlelerinin, eldeki makamı unutturup geçilecek makamın duyumunu hazırlamak için bu geçiş unsurlarının etrafında olması gerektiği anlatılmaktadır. İcrâcının mülakat bölümü şöyledir; “… Dikkat edeceğimiz en önemli mevzu bence başladığımız makamın ve geçeceğimiz makamın illaki bir ortak sesi, güçlü sesi olmak zorunda. Nağmeleri buraya doğru çekmek lazım ki hem akort geçişini hem makam değişikliğini daha böyle anlaşılır hale getirsin.”

5- “Eldeki âhengi kısa işlemek”

Makamlar arası geçiş konusunda olduğu gibi bu konuda da eldeki âhengi kısa işleme durumu belirtilmiştir.

Fikret KARAKAYA: “Dediğim gibi birinci âhengi de birinci makamı da çok uzun uzun doyurmaya gerek yok. Yani mümkün mertebe ikinci âhenge, ikinci makama çabuk geçmek lazım.”

6- “Farklı âhenkleri icrâya katma”

Bu kod; Âhenkler arası geçiş yaparken icrâ içindeki âhenklerden farklı bir âhengi geçiş yapmak için araya koyabilmeyi anlatmaktadır.

Fikret KARAKAYA: “… Ama bu arada yine katalizör bir âhenk de kullanılabilir. Düşününce insan mesela, “ha şimdi burada Sipürde’ye geçmek için Mansur'a bir geçsem daha iyi olur” falan denebilir tabii, başka bir makam için. Yahut da aslında ikinci makamı önce bir Mansur'da yapar mesela, oradan Sipürde’ye çeker. Yani olabilir böyle şeyler.”

7- “İcrâ bütünlüğü”

İbrahim Suat ERBAY’ın görüşünden oluşan bu kod ile akortlar arası geçiş icrâlarına/taksimlerine konser, dinleti gibi icrâlarda artık yer olmamasına dikkat çekmektedir. İcrâcının ilgili mülakat bölümü şöyledir; “… Ama günümüze ne oluyor? Hemen bir solist

çıkıyor. 4 sesten okuyor. Hemen arkasından gelen hânende başka bir makamda/âhenkte okuyor. Onun okuduğu makamdan, o akort'tan icrâ ediliyor. Halbuki sahne bir bütün, genel bâbda baktığımızda bir tiyatro izliyoruz yani. Bir kareografi var, bir kompozisyon var ki o kompozisyonu başından sonuna kadar hiç ayrıştırmadan geçkilerin de yapılması gerektiğini düşünüyorum açıkçası. (Örneğin) 4 sesten 5 sese geçiş taksimi…"

8- "Makamlar arası geçki yöntemlerini bu alana uygulamak"

Kağan ULAŞ'ın cevabıyla oluşan bu kod; makamlar arası uygulanan teknikleri genel olarak burada da kullanılabilmesini anlatmaktadır. İcrâcının görüşü tam olarak[10] şu şekildedir;

… Şimdi bak genel itibariyle geçkide bize öğretilen, ille "ortak bir 4'lü 5'li bulacaksınız". Eski müzikte böyle bir şey yok. Direkt geçişler vardır eski müzikte. Bu bizim elimizi kolumuzu çok bağlar. Bu bir tarzdır. A diyelim buna. Bir de başka bir yöntem var. "Makam melodisi kullanmak". Deminki gibi biraz sonra bir daha örnekleyeceğim başka örneklerini de vereceğim gibi. "Makam cümlesi kullanmak".

Ötekisi; -bu da makam cümlesiyle ilişkili bir konu ama -"perde kullanmak". Dördüncüsü, -hepsi iç içe mündemiç bunların ama biraz daha ayrıntılamak için özellikle 2, 3, 4'ü bahsediyorum mündemiç olarak- Dördüncüsü "kuvvetli selenleri kullanmak, bir sesin sesin doğuşkanlarını kullanmak". Bunların hepsini açacağım sana.

İlk olarak şeyden başlayalım, aynı sesleri kullanarak meyan yapılabilir mi? Ne demek meyan? Meyan ben demek, ara yer. Müzikteki meyan ise Kati surette, asıl makamın dışına çıkmak demek. Çünkü bir rahatlamaya ihtiyaç var, yeknesaklıktan kurtarmaya (ihtiyaç var) değil mi? Hicâz zemin, nakarat Hicâz, öteki nakarat Hicâz… Meyan? Sabâ.

Şu da genelde yanlış algılanıyor, meyan demek tiz demek değildir. Evet, hicaz meydanı ben Bûselik olarak kurgulayabilirim, Sabâ olarak kurguluyorum. Hüseynî olarak kurgulayabilirim. Genelde görüldüğü üzere Evç olarak kurgulayarak istediğim gibi kurgulayabilirim.

Şimdi aynı 5 sesi kullanarak, aynı sesleri kullanarak meyan yapılır mı? Bu olacak iş değil… ama şimdi vereceğim örnek, hiç öyle değil. Bana bunu Nâyî Osman Dede aydırdı. "Bu ne oluyor?" dedim yani; Çargâh âyin'in birinci selâmında… (Bi yâ yîd, Bi yâ yîd kısmı) aynı 5 ses. Şimdi onu da örnekleyelim. Çargâh'tayım. (Tanbur ile gösteriyor) Çargâh Segâh'ı

[10] İcrâcının görüşü kısaltılmadan tam olarak alınmıştır.

asla Uşşâk gibi gevşetmez, Sabâ gibi. Yeden kabul ettiği için sıkı tutar ve Çargâh'ta (Tanbur ile gösteriyor), Bu La natüreller hatta Sümbüleler kullanılır. Çargâhtaki yapıyı tamamen Gerdâniye üzerindeki Hicâz'ı kullanırsan bu bir nevi 5 ses Sûzinâk gibi oluşturursun. Buna dikkat etmek lazım. Ama âyin ve yine Nâyî Osman dedenin âyin peşrevinde bu Muhayyerler, Sümbüleler oldukça fazla duyulur. Devamlı Gerdâniye üzerine Hicâz kullanmaz yani. Burada bir Çargâh duyuyoruz değil mi, eski Çargâh. (Tanbur ile gösteriyor) Artık bunu ne duyuyoruz Hicâz duyuyoruz. Bu perde artık bize Do diye değil La diye duyuluyor. Doğru mu? Şimdi ne geliyor? (Tanbur ile gösteriyor) Mi. artık Sol, Mi oldu. Nasıl olur böyle bir şey? Aynı sesler değil mi, 5'lim aynı. Artık ben onu "Do-Re-Mi-Fa-Sol" değil de "La-Si-Do-Re-Mi" diye duyuyorum.

Bak aynı 5 sesi kullanarak meyan yaptım. Çünkü farklılaştım. Artık Çargâh değilim. Artık Hicâz'ım "e hocam Çargâh da Hicâz var zaten". Teorik olarak baktığında Hicâz var ama o çeşni. Makam değil. Ben artık orada makam yapıyorum. Ne demek bu? Çargâh'ı (perdeyi) sana Dügâh olarak duyururum. Gerdâniye artık sana Hüseynî olarak duyuruyor. Oradaki mi koma, artık do diyezin senin Öyle duyuyorsun çünkü. Bil. (Çargâh ayinde ilgili bölümü mırıldanarak okuup çalarak gösteriyor). Hatta şunu da yapar. (Tanbur ile gösteriyor) Hicâz oldu mu? Oldu. Aynı 5 seste (Hicâz makamı).

Çünkü nasıl oluştu bu, bunu nasıl oluşturdum? Aynı 5 sesi kullanıyorum ama o 5 sesin aşkın taraflarında başka bir şey yapıyorum. O yaptığım başka bir şey, o aynı zannettiğim 5 sesi başka bir şeye boyuyor.

Bu müzik yatay büyük bir armoni içerir ve her ses basıldığında, alttaki her ses büyük bir ihtizazla titrer ve ondan haberi olur. Ona göre kendini konumlar, kendini boyar tabi. Aynı burada olduğu gibi. Bir nağme yapmam Gerdâniye perdesini, Hüseynî olarak duyurmama yetti. Artık ne oldu? Aslında bir geçki de oldu yerinde Çargâh'tan 5 ses Hicâz'a direkt geçtim. Ama Nâyî Osman dedelerin muhteşemliği bu, değil mi?

Peki nasıl döneceğim? Bunu tekrar sana nasıl şey (Çargâh) olarak duyuracağım? (Tanbur ile gösteriyor) La değil mi bu? Bak şimdi; (Tanbur ile gösteriyor), Bitti. Çünkü hiçbir zaman Hicâz ne olursa olsun Hicâz'ın her nevi - çeşni olarak söylüyorum, makam olarak da değil, Şedaraban, Evcârâ…- alt bağlantısı olarak Uşşâk 3'lüsünü kullanmaz. Kullandığı andan itibaren sen zaten neredesin? Çargâh'tasın, Sabâ'dasın. Al sana bir anahtar bütün Hicâz'lar için anahtar.

… Şimdi bu çözülmesi de zor bir geçki[11] aslında. Bak şimdi bir örneklendireyim sana küçük bir şey (ile). Hicâz'ı geçtikten sonra birkaç nağmeyle aslında daha net birşey yapacağım. Bazen nota duymamak lazım. Re-La gibi duymasaydın onu Do-Sol gibi duysaydın ne olacaktı? Bak burada Hicâz'dayız değil mi, (Tanbur ile gösteriyor) yaptık burada Hicâz'ı (Tanbur ile gösteriyor). İlk bölüm bitirdik diyelim şimdi geçki bölümüne giriyorum. (Tanbur ile gösteriyor) Ne duyuyorsun (Tanbur ile gösteriyor); Şevkefzâ.

4 ses Hicâz (Tanbur ile gösteriyor) bitirdin. Re-Lâ'yı artık Müstahsen Şevkefzâ gibi kullanıyorum. (Hem Tanbur ile gösteriyor hem notaları okuyor). -Ama bunlar yine 4 ses Hicâz sesleri zaten.- Olayı nerede vuruyorum? Şevkefzâ, Kürdî'de Nikriz'e giderken Fa'dan sonra zaman zaman Sol naturel'i Sol bemol olarak kullanabilir. Hatırlatın Değil mi? "Ben esiri handenim" de vardır mesela bazı eserlerde vardır. Peki, şu Re-La değil mi, Do-Sol. (Hem Tanbur ile gösteriyor hem notaları okuyor) nereye götürür? Sol natürel buysa sol bemol buraya denk gelir (Tanburda işâret ederek). O zaman Ne olur? Hicâzkâr olur. Bitti. Bak bu çok enteresan bir geçkidir. Bunu mesela o soruların ikisinin cevabı olarak da kullanabiliriz. "Hicâz'dan bir alt sesteki Hicâz'a nasıl geçilir?" (Örnek olarak)

Burada ne yaptım? Makam geçkisinde en önemli donelerden biri; makam cümleleri kullanmaktır. Demin ne dedin sen bana "Hicâz seslerinin aynısı bunlar". Evet aynısı. Ama Hicâz nağmesi kullanmıyorum ne kullanıyorum? Ne kullanıyorum? Şevkefzâ nağmesi kullanmaya başlıyorum. Bunu kimse öğretmedi bize bu iyi bir repertuvarla, doğru eserlerle edinilecek bir durum. Anlatabildim mi, ne kadar kolay bir geçki oldu şimdi ve ne kadar müthiş. Sol bemolü kapadım, o bana Hicâzkâr efekti verdi. Maksat bunu (sol bemolü) kapatıp artık kendini Hicâzkâr atmaktı. Enteresan, çok enteresan bir geçki. Bunu nasıl yaptığımı hatırlamıyorum. Ama üzerine çalıştığım bir şeydi. (Taksimde aslında) hiçbir şey değişmedi. Cümle yapıları değişti. Ondan sonra Müstahsen Şevkefzâ'daki sol natürali bemolleştirdik -ki yapar Şevkefzâ bunu-. Bunu yapınca da Hicâzkâr'ın "Fa-Sol-La bemol"ünü aldık. Ne oldu? Hicâzkâr nağmesini duyduk. Hicâzkâr nağmesini duyduktan sonra zaten her tarafı Hicâzkâr'a boyayabilirsin artık.

… Allah rahmet eylesin. Bu anlatacağım, ERSES'in bir geçkisi değil. Benim düşündüğüm bir şey ama Mustafa ERSES terkiplerinde çok güzel geçkiler yapardı. Bu da onlara benziyor. Repertuvar yapmak çok mühim meseledir. Bir tasarımdır. Dönem

[11] 19.04.2018 tarihinde İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun, Ege Üni. Atatürk Kültür Merkezi'nde verdiği periyodik konserde; Sipürde âhenk Hicâz makamından Kız âhenk Hicâzkâr makamına yaptığı taksimi örnek olarak anlatıyor.

kollayacaksın, tavır, kollayacaksın, tarz kollayacaksın, icabında güfte kollayacaksın. Bunu en iyi yapanlardan biriydi Mustafa ERSES. Bu dizayn işi zor bir iştir.

Şimdi (diyelim ki); Saadettin KAYNAK'ın meşhur bir Kürdî şarkısını Bolâhenk âhenk okudum daha sonra başka bir erkek solist gelecek ve Sipürde Âhenk Hüzzam okuyacak. (O zaman) ben aynı perdede Kürdîden Hüzzam'a geçmem lazım. Bir, Biraz önce gösterdiğim gibi geçerim. İki, nasıl geçerim? (Seyir yaparak gösteriyor) Bitti. Neden? Ne atlaması yaptık? Alt 3'lü. Kürdî kaldığın zaman nerede kalırsan kal, alttaki 3'lünle ne cümleyi başlarsan artık o bütün efekt Fa-La diye değil, Sol-Si diye duyurursun ya da Re-Fa diyez diye duyulur. Bir nağme (ile) 3'lü ilişkisi sana başka bir şey duyurdu. Bunu nereden öğrendim? Bunu da yine Dede'den öğrendim tabii.

Ya da ne gibi, 4 ses Kürdî yapıyorum. Mansur Hüzzam'a ya da Segâh'a bağlayacağım. Bir atlama her şeyi boyuyor, her şeyi boyuyor. Olağanüstü bir şey. Bunu Dede'den yakaladım ben. Bunlar acayip adamlar.

Bunu nasıl yakaladım onu da anlatayım. Hicaz-Bûselik takım geçtik dedi. -Müthiş takımdır-. Bu adam çok zeki bir adam. Yürük Semâî hariç. Bütün eserlere Gerdâniye'den girmiş. "Bu, bunu bilerek yaptı ama neden yaptı?" (diye düşünüyorum). Ecdat beni hiç yanıltmadı Zahid. Meşhur büyük bestekarımız Dellalzade'nin Tâhîr şarkısı neydi? "Gel yavrum gel kuzacağım gel. Gir koynuma kurt kaplasın" bildin onu. "Ben ecdadı tanıyorsam, ben Dellalzade'yi biliyorsam; Uşşâk nağmesiyle Tâhîr'i karar etmez" (diye düşündüm). En eski notayı bulalım, hafızlardan dinleyelim dedim. Ne çıktı karşımıza biliyor musun? "Do-Si-Re-Do-Si-La-Sol-La". Ne demek bu? Si-La-Sol 3'lü tutacak, (o zaman) Si'yi Uşşâk gibi düşüremezsin. Mümkün değil. Hafız da böyle okuyor, eski nüsha nota da böyle. Noldu bak ecdat atlamıyor. Neva, Isfahan, Hisâr, Tâhîr, Bayati Uşşâk karar etmez. Tabii ki de teoride öyle Uşşâk karar eder ama Uşşâk namesiyle karar etmez. O perdeyi uşşâklaştırmaz. Ondan daime uzak durur? O yüzden kararını dik kullanır. KAYNAK'ın büyüklüğü de ordan gelir. Kaynak bu yüzden büyük bestekârdır[12].

[12] Isfahan şarkısının kararı örnek olarak düşünülebilir.

3.2. ÇALIŞMADAKİ İCRÂCILARIN SUNDUKLARI GEÇİŞ TAKSİMLERİNİN GEÇKİ ANALİZLERİ VE KULLANDIKLARI GEÇKİ TEKNİKLİERNE DAİR BULGU VE YORUMLAR

3.2.1 Çalışmadaki İcrâcıların; Geçiş Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

3.2.1.1 Ney Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

3.3.1.1.1 Neyzen Yavuz Akalın'ın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Şevk-ü Tarâb makamından Sipihr makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.1: Şevk-ü Tarâb makamından Sipihr makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yapmış olduğu bu geçiş taksiminde (EK1); Şevk-ü tarâb makamını tamamladıktan sonra Gerdâniye- Nim Şehnâz perde değişikliğini gösterip Sipihr makamına geçmiştir. İcrâcı; Acem ve Sümbüle perdelerinin, Şevk-ü tarâb ve Sipihr makamları için ortak frekans bölgeleri olmasını da kullanarak sadece bir perde değişiminin, Sipihr makamına geçmek için yeterli gördüğü düşünülmektedir.

Dügâh makamından Hisâr makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.2: Dügâh makamından Hisâr makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Geçiş bölümü gösterilen geçiş taksiminde icrâcı (EK2); eldeki ve geçilecek makamlar arasına Dügâh perdesinde Hüseynî makamını koyup işledikten sonra Hisâr makamına geçmiştir. İcrâcının bu tercihi Dügâh makamı içindeki Sabâ ve Hüseynî makamlarının yakın ilişkisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Kız âhenk Acemaşîrân makamından kız Mansur mabeyni âhenk Evcârâ makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

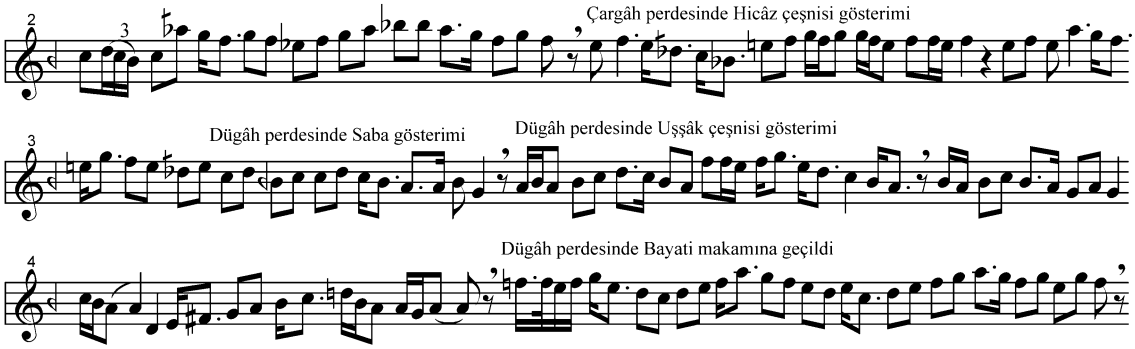


Şekil 3.3: Kız âhenk Acemaşîrân makamından kız Mansur mabeyni âhenk Evcârâ makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı aynı perde üzerinde (Kız neyde Acemaşîrân perdesi) Acemaşîrân makamından Evcârâ makamına[13] yaptığı geçiş taksiminde (EK3); Sabâ (Sabâ perdesi) çeşnisi ve Acemaşîrân makamında var olan Kürdî perdesini birlikte kullanarak Evcârâ makamına geçmiştir. Sabâ çeşnisinin hem Acemaşîran makamının karakteristik çeşnisi olması hem de Sabâ perdesini icrâya katabiliyor olması, icrâcının bu çeşniyi tercih etmesinin sebepleri olduğu görülmektedir.

[13] Acemaşîrân perdesinde Evcârâ makamı için Sabâ, Sümbüle perdelerinin birlikte olması gerekmektedir.

Sipürde âhenk Uşşâk makamından kız âhenk Bayati makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.4: Sipürde âhenk Uşşâk makamından kız âhenk Bayati makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâ ettiği bu taksimde icrâcı (EK4); Sipürde âhenk Uşşâk makamında (Kız neyde Çargâh perdesi üzerinde) bulunan Şehnâz ve Hicâz perdelerinin varlığı ile Çargâh perdesi üzerinde Hicâz çeşnisini köprü olarak göstermiştir. Bu çeşniyi Sabâ makamı olarak tamamlayıp öncelikle sipürde âhenkten kız âhenge geçmiştir. Daha sonra, Sabâ makamının alt bölgesi olan Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisini duyurmuş ve Bayati makamına geçmiştir.

3.3.1.1.2 Neyzen Adnan Yavuz Ballıoğlu'nun Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Pençgâh Makamından Acemkürdî Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.5: Pençgâh Makamından Acemkürdî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Ballıoğlu, EK5'te olan bu taksiminde; Pençgâh makamı gösteriminden sonra, Hicâz perdesini kullanarak Dügâh perdesinde Hicâz çeşnisini göstermiştir. Bu çeşniyi gösterirken Acem perdesini sık duyurarak başka bir makam için zemin hazırladığı düşünülmektedir. Ardından Acem perdesinde kalarak Hicâz çeşnisi seslerini bozmadan Acem perdesinde kalıp bu perdeyi uzun üfleyerek Acemkürdî makamına geçmiştir.

Rast Makamından Müsteâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.6: Rast Makamından Müsteâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı (EK6); Rast makamı işlemesini tamamladıktan sonra Rast makamı içinde kullanılan bir geçki olan Segâh çeşnisini kullanmıştır. Segâh çeşnisini gösterirken Çargâh-Hicâz perde değişikliği ile Müsteâr makamına geçmiştir.

Mansur Âhenk Bûselik Makamından Sipürde Âhenk Segâh Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.7: Mansur Âhenk Bûselik Makamından Sipürde Âhenk Segâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı Mansur ney ile yaptığı (EK7)'de görülen bu taksiminde; Bûselik makamını gösterdikten sonra Bûselik makamı içinde olan Hüseynî perdesinde Hicâz çeşnisi seslerini kullanarak Hüseynî perdesinde kalış yapmıştır.[14] Bu kalış, Bolâhenk Âhenk Segâh makamı seslerine tekâbul ettiği için Bolâhenk Âhenk Segâh makamına geçmiştir.

[14] Bu kalış Hisar, Hüseynî ve Dik Acem sesleri ile bu kalış yapıldığı için bu çeşni; Mansur neyde Bolâhenk âhenk Segâh makamın seslerini oluşturmaktadır.

Kız Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

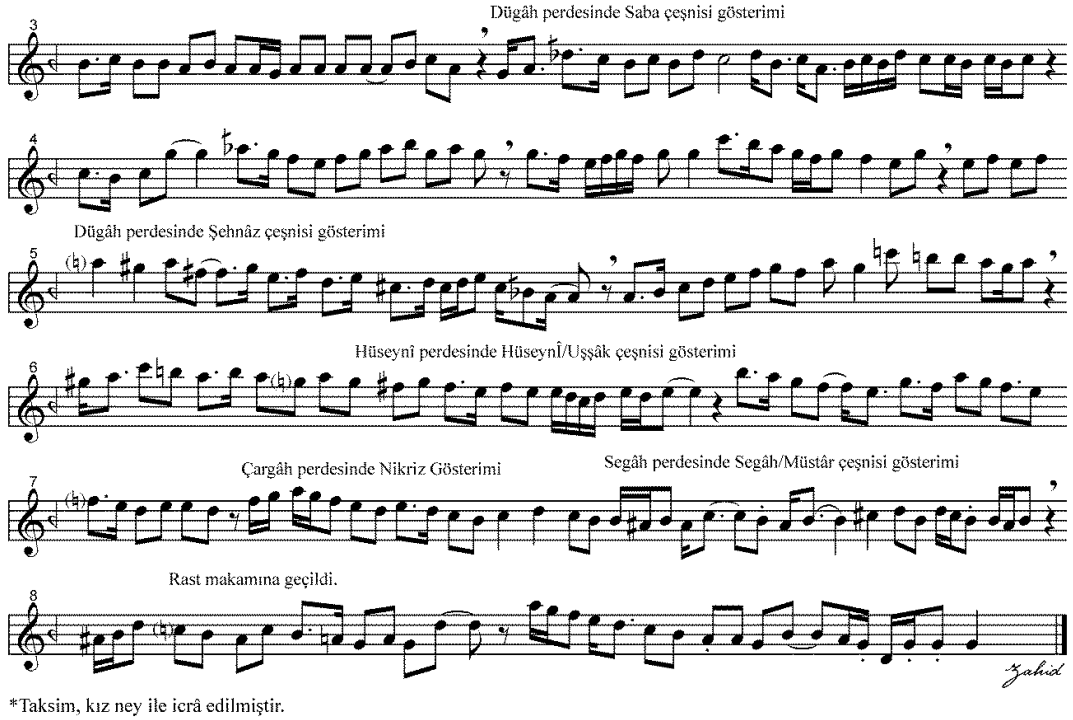


Şekil 3.8: Kız Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Bu geçiş taksiminde Ballıoğlu (EK8); Acemaşîrân makamını gösterdikten sonra Acemaşîrân makamında sık kullanılan Dügâh perdesinde Sabâ çeşnisini, "Çargâh perdesinde Hicâz seslerini göstererek kullanmıştır. Kız neyde Hicâz çeşnisinin Çargâh perdesinde kullanılması Sipürde Âhenk Hicâz makamını duyurmaktadır. Bu şekilde Sipürde Âhenk Hicâz makamına geçmiştir.

3.3.1.1.3 Neyzen Celâleddin Biçer'in Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Acem Makamından Rast Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

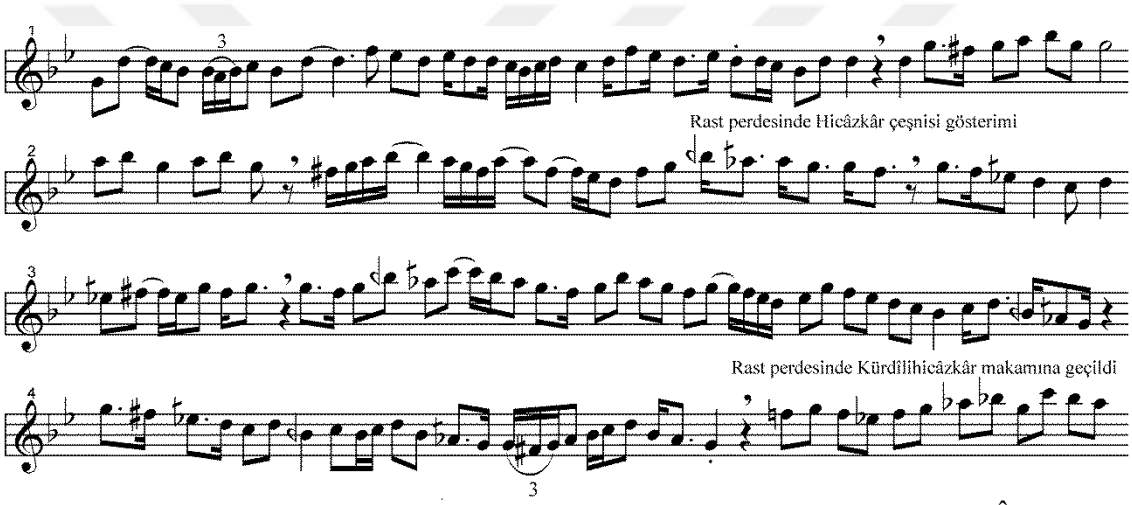


Şekil 3.9: Acem Makamından Rast Makamına Yapılan Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, tamamı EK9'da görülen geçiş taksiminde, Acem makamından Rast makamına geçmek için farklı çeşniler kullandığı görülmektedir. Sırası ile bu çeşniler; Dügâh perdesinde Sabâ, Dügâh perdesinde Şehnâz, Hüseynî perdesinde Hüseynî/Uşşâk, Çargâh perdesinde Nikriz ve Segâh perdesinde Segâh/ Müsteâr çeşnileridir. Segâh perdesinde Segâh/ Müsteâr çeşnisi, Rast makamının içinde genellikle kullanılan çeşni olduğu için son çeşni olarak kullanıldığı görünmektedir.

Ortak perdelerinin çok olduğu bu iki makam arasında geçiş yapmak için bu kadar çok çeşninin kullanılmasının sebebinin icrâcının taksime renk katmak ve taksimi monotonlaştırmamak ve zenginleştirmek olduğu düşünülmektedir.

Nihâvend Makamından Kürdîlihicâzkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.10: Nihâvend Makamından Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, Nihâvend makamından Kürdîlihicâzkâr makamına geçmek için (EK10); Nihâvend makamını gösterirken Gerdâniye perdesinde Bûselik seslerini göstererek meyan açmıştır. Ardından aynı çeşniyi, başlangıcında kullanan Rast perdesinde Hicâzkâr makamını kullanarak Kürdîlihicâzkâr makamına hazırlık yapmıştır. Rast perdesinde Hicâzkâr makamını gösterdikten sonra Rast perdesinde Kürdîlihicâzkâr makamına geçmiştir.

İcrâcının bu geçişi yapma planında; eldeki makama en yakın ve gidilecek makamın içinde olan ortak makam olarak Hicâzkâr makamını araya koyabilmek için, bu aracı makam ile ortak sesleri en çok barındıran Gerdâniye perdesinde Bûselik seslerini kullanmayı tercih ettiği görülmektedir.

Kız Âhenk Humâyûn Makamından Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.11: Kız Âhenk Humâyûn Makamından Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu geçiş taksiminde (EK11); Kız âhenk Hümâyûn makamını Dügâh perdesinde tam tamamlamadan Nevâ perdesinde kalış yapmış ve Nevâ perdesinde Hicâz çeşnisi kullanarak bu perdeyi merkez almıştır. Merkez aldığı perde kız neyde Bolâhenk âhengin Dügâh perdesi olduğu için geçilecek âhenge ve makama geçmiştir.

Mansur Âhenk Uşşâk Makamından Sipürde Âhenk Uşşâk Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

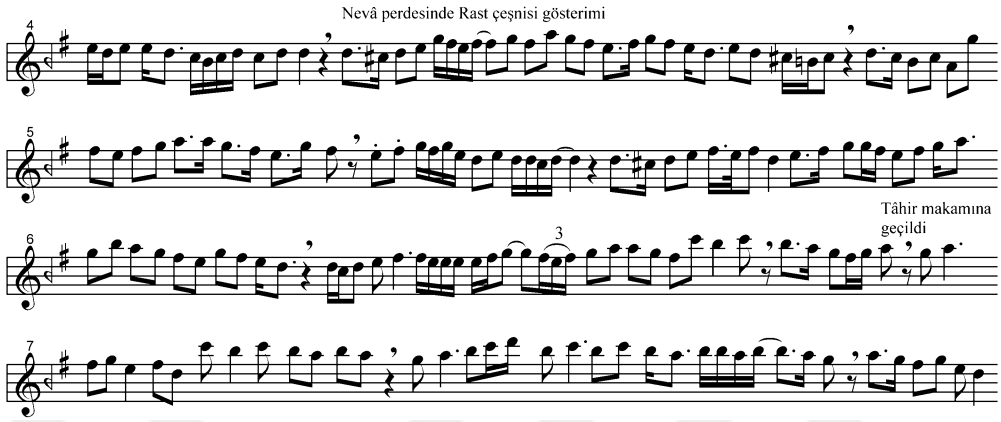


Şekil 3.12: Mansur Âhenk Uşşâk Makamından Sipürde Âhenk Uşşâk Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı (EK12)'de görülen geçişte taksimde icrâcı; Uşşâk makamı icrâsını tamamladıktan sonra icrâyı Nevâ perdesi bölgesinde Bayati makamı seyrine benzetip Bayati makamında genel olarak uygulanan Nevâ perdesinde Uşşâk çeşnisini göstermiştir. Merkez aldığı perde Mansur neyde Sipürde âhengin Dügâh perdesi olduğu için geçilecek âhenge ve makama geçmiştir.

3.3.1.1.4 Neyzen Ahmet Safa Mızrak'ın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Isfahan Makamından Tâhir Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.13: Isfahan Makamından Tâhir Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, EK13'te tamamı görülen bu geçiş taksiminde; Isfahan makamını bitirmeden Nevâ perdesinde Rast çeşnisini göstermiştir. Bu çeşni; Isfahan makamında kullanılırken aynı zamanda Tâhir makamının da temel (2. dizi) çeşnisidir. Nevâ perdesinde Rast çeşnisinin gösterilmesiyle Tâhir makamının 2. Dizisi duyurulması ile Tâhir makamı için hazırlık yapıldığı düşünülmektedir. Bu çeşniden sonra Muhayyer perdesinde Uşşâk çeşnisi gösterilerek Tâhir makamına geçilmiştir.

Muhayyer Sünbüle Makamından Acemaşiran Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.14: Muhayyer Sünbüle Makamından Acemaşiran Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, icrâ ettiği bu geçiş taksiminde (EK14); Hisâr perdesi alarak Muhayyer Sünbüle makamını göstermeyi tamamlamıştır. Ardından Çargâh perdesinde Çargâh çeşnisi ile Çargâh perdesinde kalış yaparak Acemaşîrân makamına geçmiştir.

Bolâhenk Âhenk Rast Makamından Sipürde Âhenk Ferahfezâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.15: Bolâhenk Âhenk Rast Makamından Sipürde Âhenk Ferahfezâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı; bu taksimde[15] (EK15); Rast makamını Nevâ perdesi bölgesinden duyurarak işlemiştir. Notaya göre 2. satırın ortalarında Bûselik perdesinde (yerinde)[16] Nişâbûr çeşnisi gösterek icrâ âhengini Bolâhenkten Sipürde âhenge almıştır.

İcrâ edilen Rast makamı, bu değişiklik ile Bolâhenk âhenkten Sipürde âhenge getirilmiştir. Bu sayede hem makam hem âhengin değiştiği bu taksimde icrâcının, öncelikle âhengi değiştirdiği görülmektedir.

Daha sonra; Çargâh perdesi bölgesine doğru icrâyı tizleştirerek Çargâh perdesinde Çargâh çeşnisini göstermiştir. İcrâcı, bu çeşni ile hem Çargâh hem de Acem perdesinde kalış yapıp Nevâ perdesinde de Bûselik çeşnisi ile kalış yaparak Ferahfezâ makamına geçmiştir.

[15] Taksim Sipürde ney ile icrâ edilmiştir. İlk 2 satırda görülen Rast makamı işlemesi; Bolâhenk âhenkte Rast makamı, Acemaşîrân perdesinde olduğu için 1 perde aşağıda görülmektedir.
[16] Sipürde âhenkte ilgili çeşni, Dügâh perdesinde icrâ edilir. Nişâbur çeşnisi Sipürde neyin Bûselik perdesinde icrâ edildiği için icrâ âhengi 1 ses pestleştirilerek Sipürde âhengine dönmüştür.

Kız Âhenk Hicâz Makamından Şah Mansur Mâbeyni Âhenk Sabâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.16: Kız Âhenk Hicâz Makamından Şah Mansur Mâbeyni Âhenk Sabâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı EK16'da görülen bu taksimde icrâcı; Hicâz makamını gösterdikten sonra Dik Acemaşîrân, Zirgüle perdelerini alarak Dügâh makamı (Hicâz'lı) duyurmuştur. İcrâcının, bu çeşniyi geçilecek olan Geveşt perdesinde Sabâ makamının[17] da seslerini ihtivâ ettiği için tercih ettiği düşünülmektedir. Dügâh makamı (Hicâz'lı) çeşnisi ile Geveşt perdesinde Sabâ makamının hazırlığı yapılmış ve notaya göre 7. Satır itibarı ile Geveşt perdesinde Sabâ makamına geçilmiştir.

3.3.1.1.5 Neyzen Tolga Saraçoğlu'nun Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Kız Âhenk Neveser Makamından Karcığar Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.17: Kız Âhenk Neveser Makamından Karcığar Makamına Yapılan Taksimin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, EK17'deki bu geçiş taksiminde; Neveser makamı gösterimini tamamladıktan sonra Nihâvend karakterli makamlarda kullanılan "Nevâ perdesinde Sabâ" çeşnisini

[17] Taksim, kız ney ile icrâ edilmiştir. Şah-mansur mabeyni âhenginde Sabâ makamı, bu neyde Geveşt perdesinde icrâ edilmektedir.

göstermeye başlamıştır. Kısa bir süre sonra bu çeşniyi tamamlayıp ardından Segâh perdesinde Segâh göstererek bir Bestenigâr çeşnisi duyurmuştur. Başka bir köprü ses, dizi veya makam kullanmadan Karcığar makamına geçmiştir.

Kız Âhenk Sabâ Makamından Hicâz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.18: Kız Âhenk Sabâ Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı EK18'de görünen taksiminde; taksimin yaklaşık yarısında Sabâ makamını işleyip duyurmuştur. Ardından Dügâh perdesinde Hicâz çeşnisi işleyip Dügâh makamını duyurmuştur. Daha sonra Dügâh makamını duyururken gösterdiği Hicâz sesleri sayesinde Hicâz makamına geçmiştir.

Mansur Âhenk Evcârâ Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.19: Mansur Âhenk Evcârâ Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı EK19'daki notada görülen bu taksiminde; Evcârâ makamını göstermeyi tamamlamasının ardından Irâk perdesinde Segâh seslerini gösterip Kürdî-Dügâh perde değişikliği yaptığı görülmektedir. Irâk ve Dügâh perdelerini elde edip Irâk-Nim Hicâz 5'li aralık gösterimi ile Sipürde âhenk Hüzzam makamına geçiş yapmıştır.

Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Nihâvend Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.20: Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, notaya alınan bu taksiminde (EK20); ilk 2 satırda Kürdîlihicâzkâr makamını duyurmuştur. Daha sonra yaklaşık sürelerde Hicâzkâr makamını göstermiştir. Hicâzkâr makamını gösterimi ile Rast perdesinde Hicâz sesleri bölgesini elde edip; (Mansur âhenk Nihâvend makamının Rast-Yegâh arası bölgesi) Rast-Çargâh 4'lü aralık gösterimi ile Mansur âhenk Nihâvend makamına geçmiştir.

3.2.1.2 Klasik Kemençe Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

3.3.1.2.1 Kemençevî Fikret Karakaya'nın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu Ve Yorumlar

Nişâbur Makamından Dilbeste Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



* Bu makam, icrâcının kendi terkibidir (Şubat, 2001).
Rast perdesinde Nikriz makamı ile başlayıp Hüseyniaşîrân perdesinde Nişâbur sesleri ile karar etmektedir.

Şekil 3.21: Nişâbur Makamından Dilbeste Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu taksiminde; Nişâbur makamında karar etmeden Hicâz makamına geçmiştir. Ardından Segâh perdesi bölgesinde Bûselik-Segâh-Dik Kürdî pestleştirmesini göstererek Nikriz makamını duyurmaya başlayıp Dilbeste makamına geçmiştir.

İcrâcının Nişâbur makamından Dilbeste makamına geçmek için Hicâz makamını; Nikriz makamına yakınlığından ve Nişâbur makamı ile Nim Hicâz perdesi ortaklığından dolayı seçtiği düşünülmektedir.

Sûzinâk Makamından Hicâzkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.22: Sûzinâk Makamından Hicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

Tamamı EK22'de görülen bu taksimde icrâcı; Sûzinâk makamını bitirdikten sonra araya farklı bir makam, perde veya dizi koymadan Hicâzkâr makamına hemen geçmiştir. Bu tercihin iki makamın da aynı perdelere sahip olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Makamından Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.23: Bolâhenk Sultânîyegâh Makamından Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu geçiş taksiminde (EK23); Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh makamını tamamladıktan sonra Dügâh perdesinde Bayatiaraban makamını göstererek Kız Âhenk

Kürdîlihicâzkâr makamına geçmiştir. Sultânîyegâh makamının etkisini dağıtmak için bu çeşniyi geçki aracısı olarak kullandığı görülmektedir.

Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.24: Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Geçiş bölümü görülen bu taksimde (EK24); Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ makamını tamamladıktan sonra icrâcının Kaba Çargâh perdesinde Nikriz çeşnisi gösterip Kız Âhenk Şevkefzâ makamına geçtiği görülmektedir.

Bu kullanımdaki perdeler, geçiş yapacağı Kız Âhenk Şevkefzâ makamının karar bölgesi sesleri ile aynı perdelerdir. Böylelikle hem Kaba Çargâh perdesinde Nikriz çeşnisi ile Kız Âhenk Şevkefzâ makamının karar bölgesi seslerini gösterilmiştir.

3.4.1.2.2 Kemençevî Hasan Esen'in Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu Ve Yorumlar

Hüzzam Makamından Evcârâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

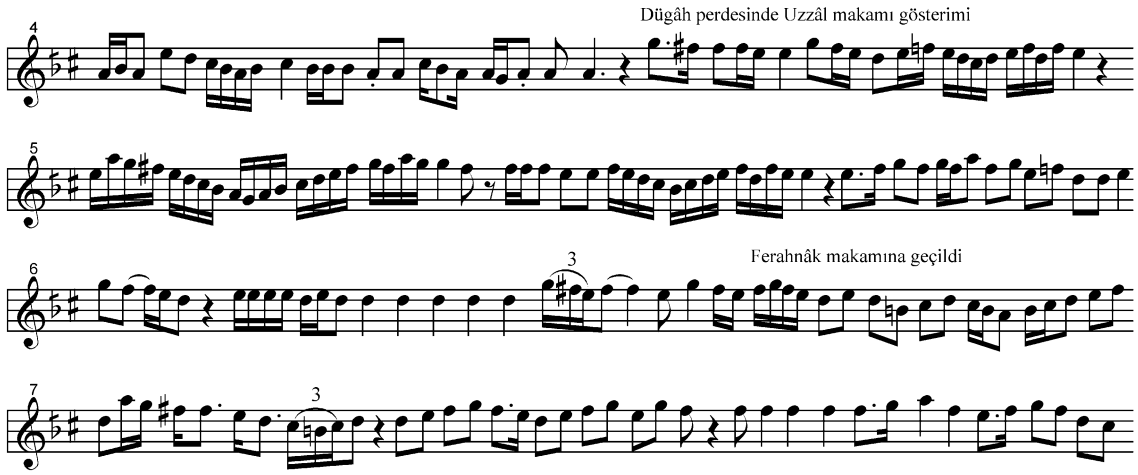


Şekil 3.25: Hüzzam Makamından Evcrârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı EK25'te görülne bu geçiş taksiminde icrâcı; Hüzzam makamını tamamladıktan sonra Evç perdesinde Segâh çeşnisi göstermiştir. Bu gösterim ile icrâcı, hem Evcârâ makamının merkez perdesi ve etrafındaki sesleri duyurma imkânı yakalamıştır hem de

Hüzzam makamının da içindeki Segâh çeşnisi ile uyumlu bir gösterim yapmıştır. Daha sonra hazırlığını yaptığı Evcârâ makamına geçmiştir.

Hicâz Makamından Ferahnâk Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.26: Hicâz Makamından Ferahnâk Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, makamlar arası diğer taksiminde (EK26); Hicâz makamını tamamladıktan sonra bu makam ailesinden olan Uzzâl makamı ile taksime devam etmiştir. Ardından Evç perdesinin merkeze alınması ile birlikte Ferahnâk makamına geçilmiştir.

Sipürde Âhenk Bûselik Makamından Mansur Âhenk Muhayyer Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.27: Sipürde Âhenk Bûselik Makamından Mansur Âhenk Muhayyer Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Geçiş bölümü görülen taksimde (EK27); Sipürde âhenk Bûselik makamının tamamlanmasının ardından Rast-Nevâ perde aralığı duyurulmuş ve Nim Hisâr- Dik hisâr perde değişikliği ile Mansur âhenk Muhayyer makamına geçilmiştir. İcrâcının uygun perde aralığını duyurması ve perde değişikliğini yapması ile başka makam, dizi, çeşni unsurlarını araya koymadan ilgili âhenge ve makama geçtiği düşünülmektedir.

Mansur Âhenk Hüseynî Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.28: Mansur Âhenk Hüseynî Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, tamamı (EK28)'de görülen geçiş taksiminde; Mansur âhenk Hüseynî makamını tamamladıktan sonra Muhayyer makamını göstermeye başlamıştır. Daha sonra makamı Nevâ perdesinde Hicâz göstererek iniş yapmıştır. Bu gösterim Mansur âhenge göre Nevâ perdesinde Hicâz olduğu gibi aynı zamanda Sipürde âhenge göre Dügâh perdesinde Hicâz makamı seslerine tekabül etmektedir. Bu şekilde icrâcı, Sipürde âhenk Hicâz makamına geçmiştir.

3.3.1.2.3 Kemençevî Lütfiye Özer'in Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu Ve Yorumlar

Hüseynî Makamından Bûselik Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

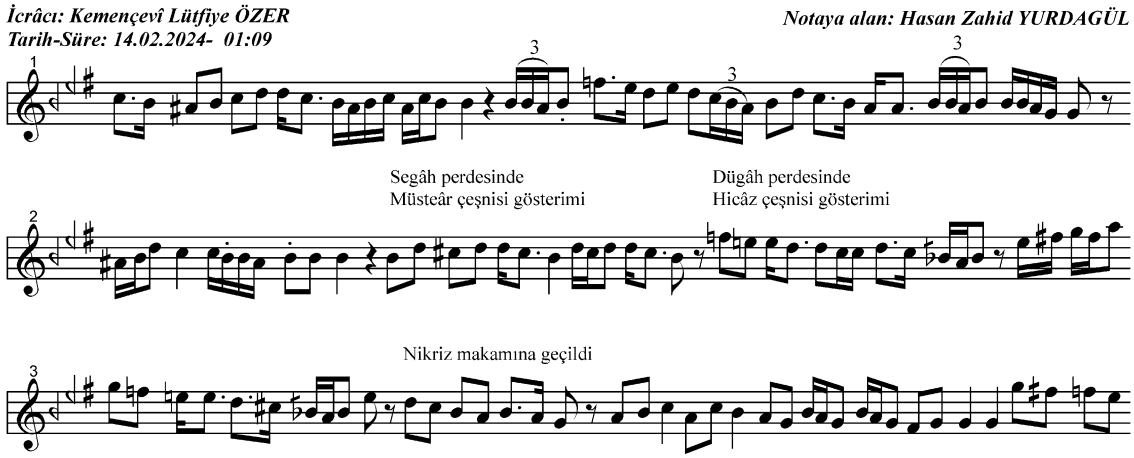


Şekil 3.29: Hüseynî Makamından Bûselik Makamına Yapılan Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı (EK29)'da görülen bu taksimde icrâcı; Hüseynî makamını tamamladıktan sonra Hüseynî perdesi ve komşuları bölgesinde Bûselik makamı seyrini göstererek Bûselik makamına geçmiştir. İcrâcının; iki makamın çoğu perdesi ve merkez perdeleri ortak olduğu

için araya farklı bir dizi, perde ve makam koymaya gerek duymadığı ve seyir değişikliğinin yeterli olacağını düşündüğü düşünülmektedir.

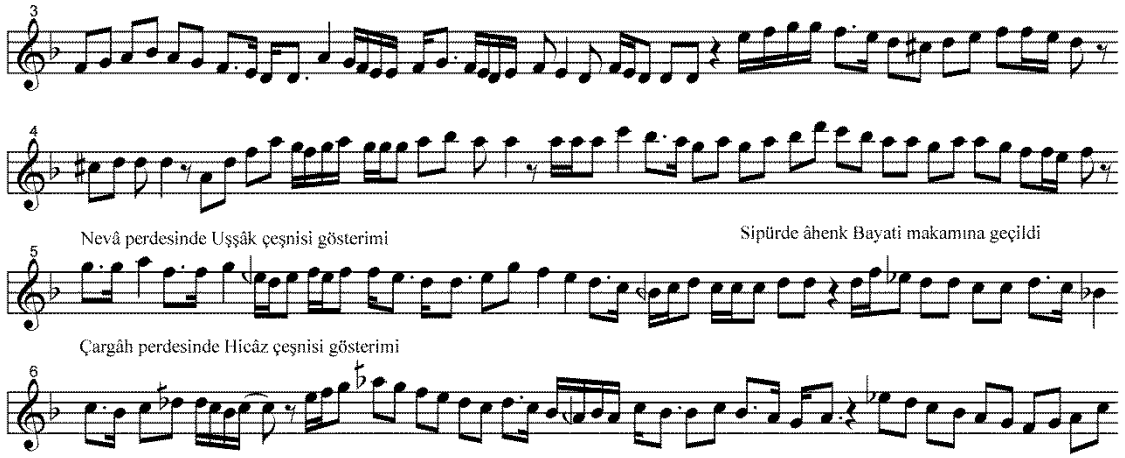
Segâh Makamından Nikriz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.30: Segâh Makamından Nikriz Makamına Yapılan Geçiş Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Şekil 3.30'daki taksim bölümünde (EK30) icrâcı; Segâh makamını gösterdikten sonra ona çok yakın olan Müsteâr makamını geçiş çeşnisi olarak kullanmıştır. Bu geçki ile hem Nikriz makamına geçmek için ihtiyaç olan Hicâz perdesini bu şekilde yakalanmış hem de Nikriz makamında genellikle kullanılan Segâh- Müsteâr çeşni geçkisi gösterilerek Nikriz makamı duyumu hazırlanmıştır.

Kız Âhenk Nihâvend Makamından Sipürde Âhenk Bayati Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.31 Kız Âhenk Nihâvend Makamından Sipürde Âhenk Bayati Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu taksiminde (EK31); notaya göre üçüncü satır ortasında Nihâvend makamını tamamlamış, daha sonra makam seslerinde tiz bölgede meyan göstermiştir. Meyan gösterimi bir buçuk satır devam ettikten sonra beşinci satır başında Nevâ perdesinde Uşşâk çeşnisi göstermiştir. Bu çeşni, icrâ için Kız âhenge göre düşünüldüğünde Tiz karar perdesinde (Gerdâniye), Sipürde âhenge göre düşünüldüğünde Hüseynî perdesinde olmaktadır.

İcrâcının, Uşşâk çeşnisini Kız âhenk Gerdâniye, Sipürde âhenk Hüseynî perdesinde yapmasının sebebinin; hem çeşni hem âhenk ortaklığını yakalamak için olduğu düşünülmektedir. Çünkü Uşşâk çeşnisi, Nihâvend ve bayati makamlarında makam içi/dışı geçki olarak yapılmaktadır.

Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Şedd-i Araban Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.32: Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Şedd-i Araban Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Şekil 3.32'de görülen taksim bölümünde (EK32) icrâcı; Hicâz makamı gösterimini tamamladıktan sonra Şedd-i Araban makamını, tiz durak perdesi bölgesinden göstermeye başlamıştır. Bu şekilde tam olarak Şedd-i Araban makamına geçmiştir. Çünkü Bolâhenk Hicâz makamı ve Kız Şedd-i araban makamlarının karar perdeleri aynı perde (Dügâh/ Kaba Dügâh) olmaktadır. İki makamın sesleri de dizi itibariyle çok yakın olduğu için icrâcının araya farklı bir çeşni, dizi, makam koymaya gerek duymadığı düşünülmektedir.

3.3.1.2.4 Kemençevî Furkan Bilgi'nin Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu Ve Yorumlar

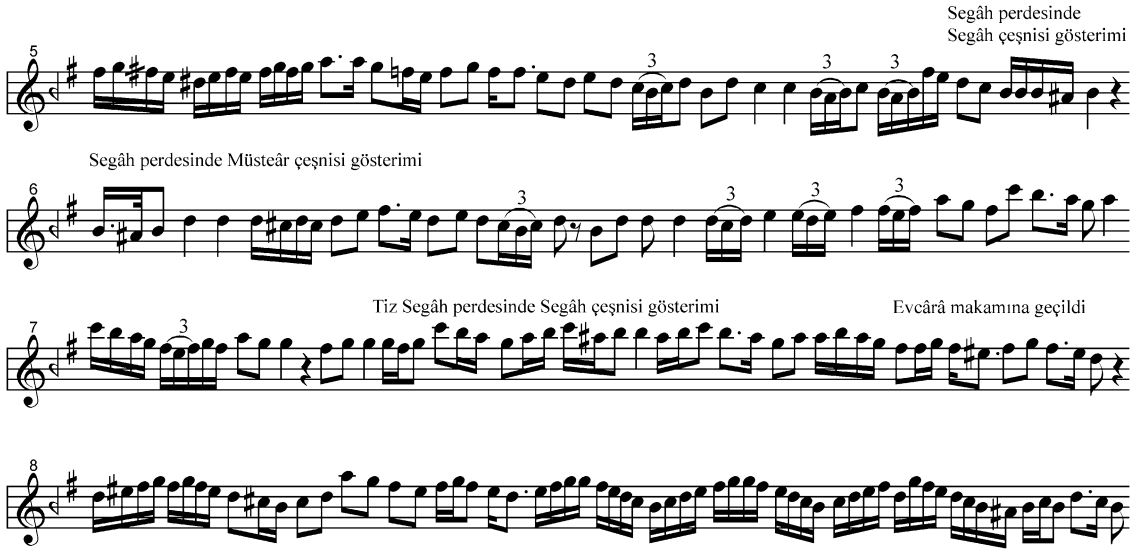
Uşşâk Makamından Bestenigâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.33: Uşşâk Makamından Bestenigâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı EK33'te görülen bu taksimde icrâcı; Uşşâk makamı içindeki Rast- Çargâh seslerini duyurarak Sabâ makamını duyurmuş ve Bestenigâr makamına tam olarak geçmiştir. Geçiş için arada farklı bir dizi, çeşni, makam kullanılmamıştır.

Mâhûr Makamından Evcârâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.34: Mâhûr Makamından Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yaptığı bu geçiş taksiminde (EK34); Mâhûr makamını tamamladıktan sonra Segâh perdesinde Segâh ve Müstear çeşnilerini kullanarak Mâhûr makamını tam terk etmeden Evcârâ makamı içindeki bazı sesleri (Dik Kürdî, Segâh, Nim Hicâz) duyurmuştur. İcrâcının bu çeşnileri seçmesi sebebinin; bu çeşnilerin hem Mâhûr makamına yabancı olmayan hem de Evcârâ makamı içindeki bazı sesleri barındırması olduğu düşünülmektedir.

Mansur Âhenk Hüseynî Makamından Bolâhenk Âhenk Şedd-i Araban Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.35: Mansur Âhenk Hüseynî Makamından Bolâhenk Âhenk Şedd-i Araban Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yapmış olduğu bu taksimde (EK35); Mansur âhenk Hüseynî makamını (Yegâh perdesinde) tamamladıktan sonra, aynı perdede Şehnaz çeşnisini göstermiştir. Ardından, Nevâ perdesinde Şehnaz çeşnisine, aynı perdede Hicâz çeşnisini ekleyerek Bolâhenk âhenkte Şedd-i Araban makamına tam olarak geçmiştir.

Bolâhenk âhenkte Şedd-i Araban makamının Nevâ perdesi ve altındaki sesleri içerdiği için, Yegâh perdesinde Hüseynî makamından sonra Nevâ perdesinde Şehnaz çeşnisinin icrâcı tarafından tercih edildiği düşünülmektedir.

Sipürde Âhenk Rast Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.36: Sipürde Âhenk Rast Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı; bu taksimde (EK36); notaya göre yedinci satır sonunda Dik Zirgüle perdesinde Nişâbur çeşnisi gösterirken (Sipürde âhenk) dokuzuncu satır sonlarında Bûselik perdesinde Nişâbur çeşnisi göstererek icrâsına devam etmiştir. Bu çeşninin yerinin bir perde

dikleştirilmesinden, Sipürde âhenkten Bolâhenk âhenge geçildiği anlaşılmaktadır. Bolâhenk âhenge geçen icrâcı Rast perdesinde Rast çeşnisi yaparak taksime devam etmiş ve Rast perdesinde Rast çeşnisine Yegâh perdesinde Rast çeşnisi ekleyerek Kız âhenk Rast makamına[18] geçmiştir.

İcrâcının makam geçişinin yapmadan âhengi değiştirmeyi öncelediği anlaşılmaktadır. Bolâhenk âhengi, icrâ ettiği âhenkler arasında olmamasına rağmen icrâcının tercih etmesi; geçeceği âhenk ile ortak sesleri barındıran âhenk olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Çünkü Bolâhenk âhenkte (Rast perdesinde) Rast makamına Yegâh perdesinde Rast çeşnisinin ilâvesi; kız âhenk Rast makamı seslerini oluşturmaktadır.

3.3.1.2.5 Kemençevî Emre Erdal'ın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu Ve Yorumlar

Humâyûn Makamından Hüseynî Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



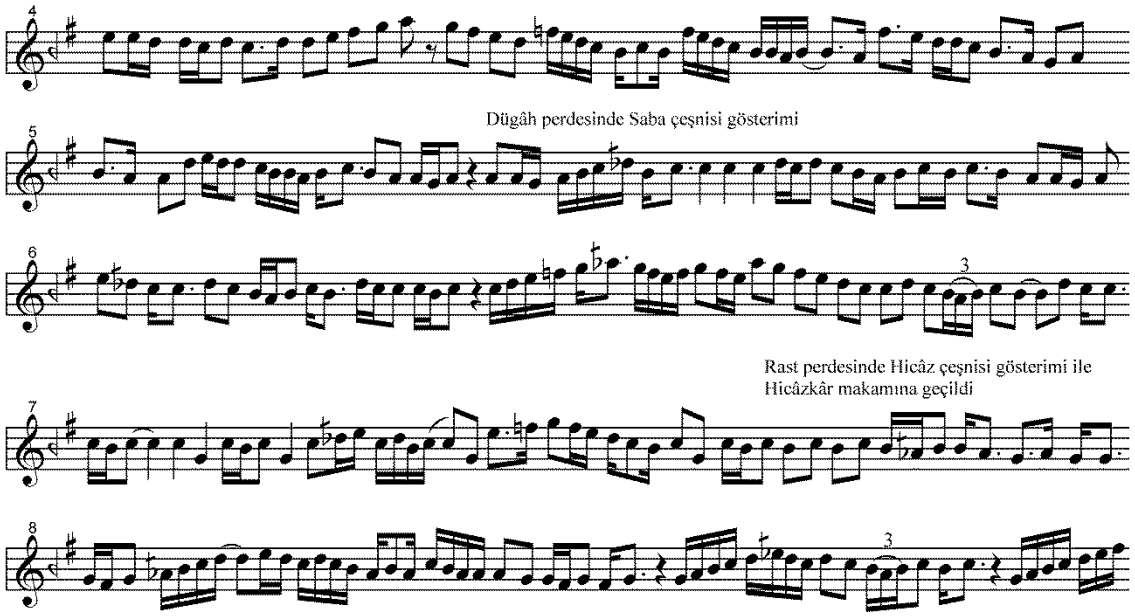
Şekil 3.37: Humâyûn Makamından Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yapmış olduğu bu taksimde (EK37); beşinci satır sonuna kadar Humâyûn makamını gösterdikten sonra hiçbir değişiklik yapmadan Dügâh-Nim Hicâz-Nevâ perdelerini sırayla göstererek merkez perdeyi Hüseynî perdesi yapmıştır. Böylelikle Uzzâl makamını duyurmaya başlamıştır. Uzzâl makamını duyurarak hem Hicâz düzeninden tam çıkmamış hem de Hüseynî makamına alıştırma yapmaya başlamıştır. Yedinci satır ortasında Hüseynî- Tiz Bûselik atlamasını göstererek Hüseynî makamına geçmiştir.

[18] Kız âhenk Rast makamı, Bolâhenk âhenge göre Yegâh perdesinde icrâ edilmektedir.

İcrâcı geçiş yapmak için taksimdeki iki makamı da içinde bulunduran Uzzâl makamını araya koymayı seçmiştir. Bu tercih ile eldeki ve geçilecek makamları içinde bulunduran makamları araya koymanın; geçiş için avantajlı bir tercih olduğunu düşündürmektedir.

Hüseynî Makamından Hicâzkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.38: Hüseynî Makamından Hicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı EK38'de görülen bu taksimde icrâcı; beşinci satır ortalarına doğru Hüseynî makamını tamamlayıp daha sonra Dügâh perdesinde Sabâ geçkisi yapmıştır. Hüseynî makamının içinde sıkça kullanılan bu geçkiyi iki satır sürdürmüştür. İcrâcı, yedinci satır sonlarına doğru Dügâh perdesindeki Sabâ geçkisini terk etmeden içine Zirgüle perdesini de ilâve ederek Hicâzkâr makamına tam olarak geçmiştir. Sekizinci satır itibari ile Sabâ gösterimi terk edilip Hicâzkâr makamı gösterilmeye devam etmiştir.

Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Hüzzam Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.39: Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Şekil 3.39'da görülen taksim bölümünde (EK39) icrâcı; üçüncü satır sonunda Hicâzkâr makamını tamamlayıp, makam sesleriyle seyrederek Nevâ perdesi bölgesine gelmiştir. Ardından Mansur âhenk Hüzzam makamının Nevâ perdesi (Bolâhenk Rast perdesi) üstü bölgesini göstermeye başlamıştır. Taksimin sonlarına kadar bu gösterim devam edip Mansur âhenk Hüzzam makamının kararı olan Hüseynîaşîrân bölgesine gelip bu perdede karar ederek taksimi tamamlamıştır.

İcrânın sonunda Hicâzkâr makamından Mansur âhenk Hüzzam makamına araya farklı çeşni ve makam koymadan direkt geçilmeseinin sebebinin; Mansur âhenk Hüzzam makamının Nevâ perdesi (Bolâhenk Rast perdesi) ile Hicâzkâr makamının Rast perdesi üstü seslerinin aynı olmasıdır. İcrâcının; seslerin aynı olduğu bir geçkide seyri değiştirmenin yeterli olduğunu düşündüğü düşünülmektedir.

Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.40: Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı (EK40); notaya göre 3. satır başında Mansur âhenk Hüzzam makamını tamamlamış ve aynı perdede (Hüseyniaşîrân) Sabâ çeşnisi göstermiştir. Bu çeşni ile

Hüseyniaşîrân perdesinde bir Dügâh makamı oluşmuştur. Daha sonra icrâcı 5. satır sonunda Acemaşîrân perdesinde Nikriz çeşnisi göstererek Acemaşîrân perdesini yakalamıştır. Ardından Zirgüle-Dügâh perdesi değişikliği ile Sultânîyegâh makamına tam olarak geçmiştir.

İcrâcının, Sabâ çeşnisi gösteriminden sonra yarım perde üstünde Nikriz gösteriminde; Şevkefzâ makamının, karara giderken yaptığı karakteristik hareketinden faydalandığı görülmüştür. Bu tercihlerden yola çıkarak; geçki yapmak için gerektiğinde tercih edilecek dizileri veya seyirleri birleştirmenin daha faydalı olduğu düşünülmektedir.

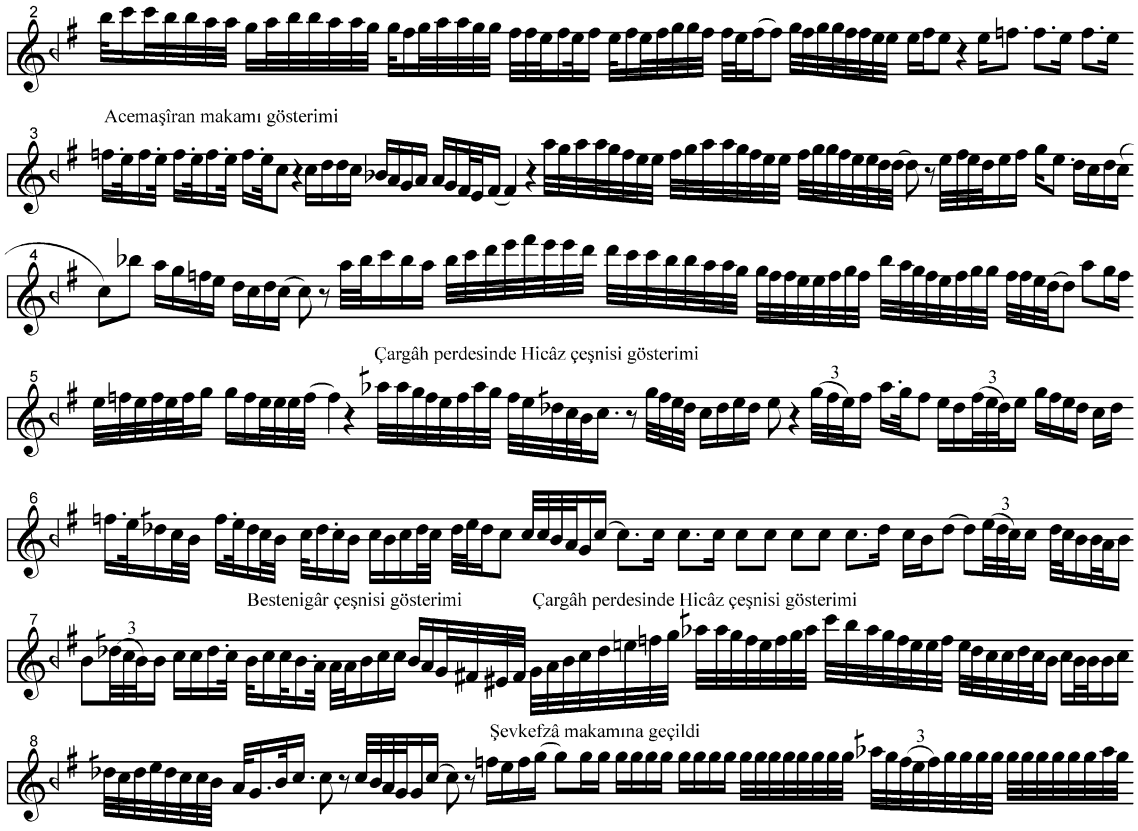
3.2.1.3 Ud Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

3.3.1.3.1 Udi Necati Çelik'in Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Kürdîlihicâzkâr Makamından Nihâvend Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

Şekil 3.41: Kürdîlihicâzkâr Makamından Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

Hüseynî Makamından Şevkefzâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.42: Hüseynî Makamından Şevkefzâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Geçiş bölümü verilen taksimde (EK42) icrâcı; Hüseynî makamını tamamlamadan Evç-Acem değişikliği ile birlikte Acem-Çargâh perde aralığını göstererek Acemaşîrân makamına geçmiştir. Ardından bu makam içinde sık gösterilen Çargâh perdesinde Hicâz çeşnisini uzun süre duyurmuştur. Bu çeşni, Şevkefzâ makamı içinde de bulunduğu için başka bir farklılık kullanmadan Çargâh perdesinde Hicâz çeşnisi ile Şevkefzâ makamına geçmiştir.

Kız Âhenk Karcığar Makamından Bolâhenk Âhenk Bûselik Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

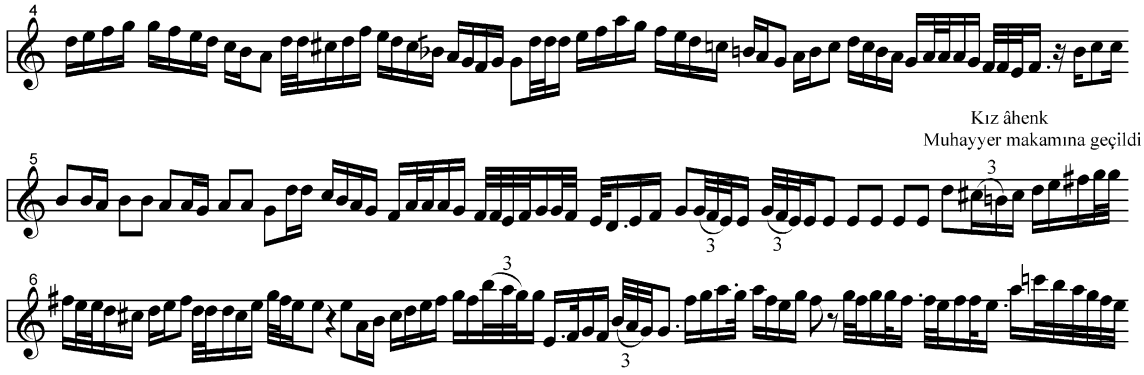


Şekil 3.43: Kız Âhenk Karcığar Makamından Bolâhenk Âhenk Bûselik Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

EK43'te tamamı görülen taksimde icrâcı; Kız Âhenk Karcığar makamını tamamladıktan sonra bir sekizli tiz perdede Muhayyer makamı işlemiştir. Ardından Kız âhenge göre Tiz Segâh-Sümbüle perde değişikliğine gitmiştir. Bu değişiklik, geçilecek âhengin Evç-Acem perde değişikliğine denk gelmektedir. Bu perde değişikliği ile icrâcı Bolâhenk Âhenk Bûselik makamına geçmiştir.

İcrâcının, makamları oluşturan önemli perdelerin değişim etkisinden faydalanarak âhengi ve makamı değiştirmiştir.

Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Muhayyer Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



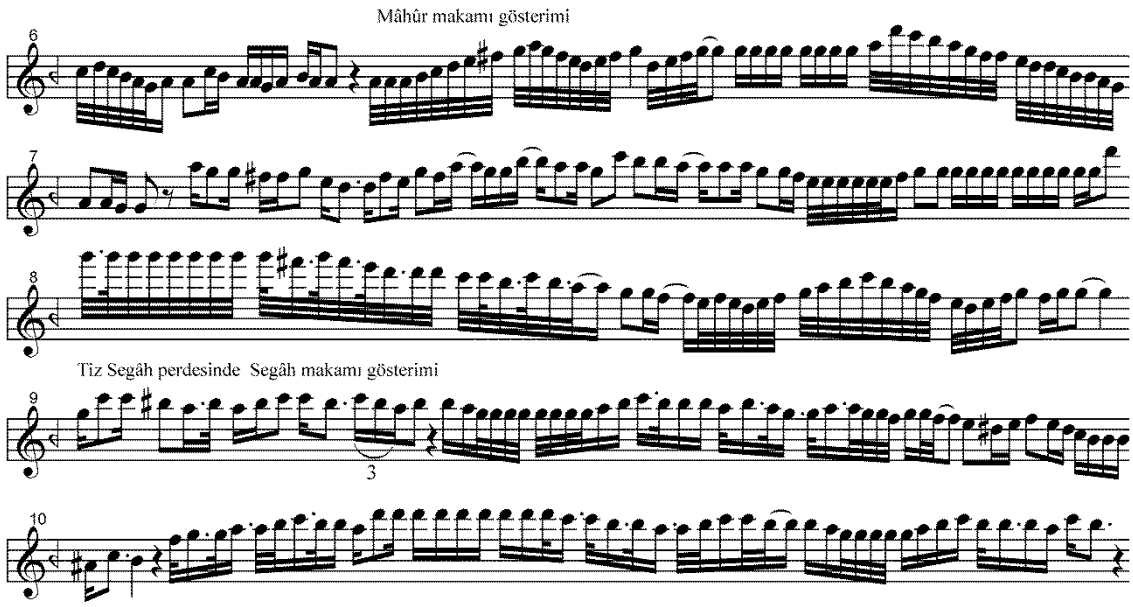
Şekil 3.44: Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Muhayyer Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

Bu geçiş taksiminde (EK44) icrâcı; Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr makamını tamamladıktan sonra Çargâh-Nim Hicâz perde değişikliği ile Kız Âhenk Muhayyer makamına geçmiştir.

İcrâcının; belirtilen âhenklerdeki bu makamların perdeleri tamamen aynı olduğu için bir perde değişikliğinin yeterli olacağını düşündüğü görülmektedir.

3.3.1.3.2 Udi Feti Barut'un Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Uşşâk Makamından Hüzzam Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.45: Uşşâk Makamından Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, şekil 52'de görülen taksim bölümünde (EK45); Uşşâk makamını tamamladıktan sonra araya bir dizi, makam koymadan Mâhûr makamında meyan açmıştır. Mâhûr makamı işleyişi 2 satırda yaptıktan sonra Mâhûr makamında sık kullanılan Tiz Segâh perdesinde Segâh makamı geçkisini göstermiştir. Ardından melodileri inici bir şekilde kullanarak Hüzzam makamına geçmiştir. Tiz Segâh perdesinde Segâh makamı geçkisinin, Hüzzam makamında da kullanıldığı için tercih edildiği düşünülmektedir.

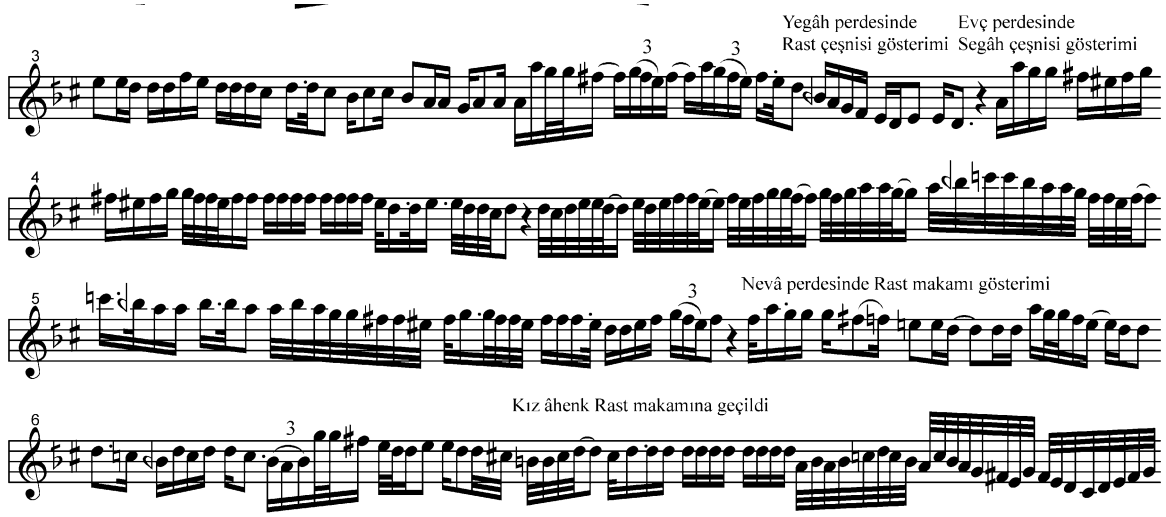
Hicâz Makamından Evcârâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.46: Hicâz Makamından Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu taksiminde (EK46); Hicâz makamını tamamladıktan sonra Evç perdesinde Segâh çeşnisini göstermiş ve hemen Evcârâ makamına geçmiştir. Bu gösterim ve bu araya bir aracı koymadan gösterme yolu; hem Hicâz makamında kullanılmakta hem de Evcârâ makamının giriş cümlelerini içerdiği için ciddi bir ortaklık durumu oluşturmuştur.

Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.47: Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Şekil 3.47 geçiş bölümü görülen taksimde icrâcı; Bolâhenk Âhenk Hicâz makamını işlerken Evç perdesinde Segâh çeşnisini göstermeye başlamıştır. Bir süre bu gösterimi yaptıktan sonra Nevâ perdesinde Rast makamını göstermeye başlamıştır. Nevâ perdesinde Rast makamı; gidilecek âhenk ve makam olan Kız Âhenk Rast makamının ikinci dizisini oluşturduğu için, tiz bölgede bir ortaklık oluşturulmuştur. Bu gösterimin ardından icrâcı; pest bölgelere Rast makamının (Nevâ perdesinde), Nevâ perdesi alt seslerini kullanarak inmiş ve Kız Âhenk Rast makamına tam olarak geçmiştir.

Kız Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Basit Isfahan Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.48: Kız Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Basit Isfahan yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı EK48'te görülen bu taksimde icrâcı; Kız Âhenk Hüzzam makamını tamamladıktan sonra tiz karar perdesinde Segâh çeşnisini işlemeye başlamıştır. Ardından

Bolâhenk âhenk Nişâburlu Isfahân makamına ve Basit Isfahân makamına geçmiştir. Evç perdesinde Segâh çeşnisi; Kız Âhenk Hüzzam makamında tiz karar perdesinde bir gösterim olurken aynı zamanda gidilecek âhenk ve makam olan Bolâhenk Âhenk Basit Isfahan makamının da kullandığı bir çeşni olmuştur. İcrâcının bu ortaklığı kullanmak için Evç perdesinde Segâh çeşnisini kullandığı düşünülmektedir.

3.3.1.3.3 Udi Osman Kırklıkçı'nın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

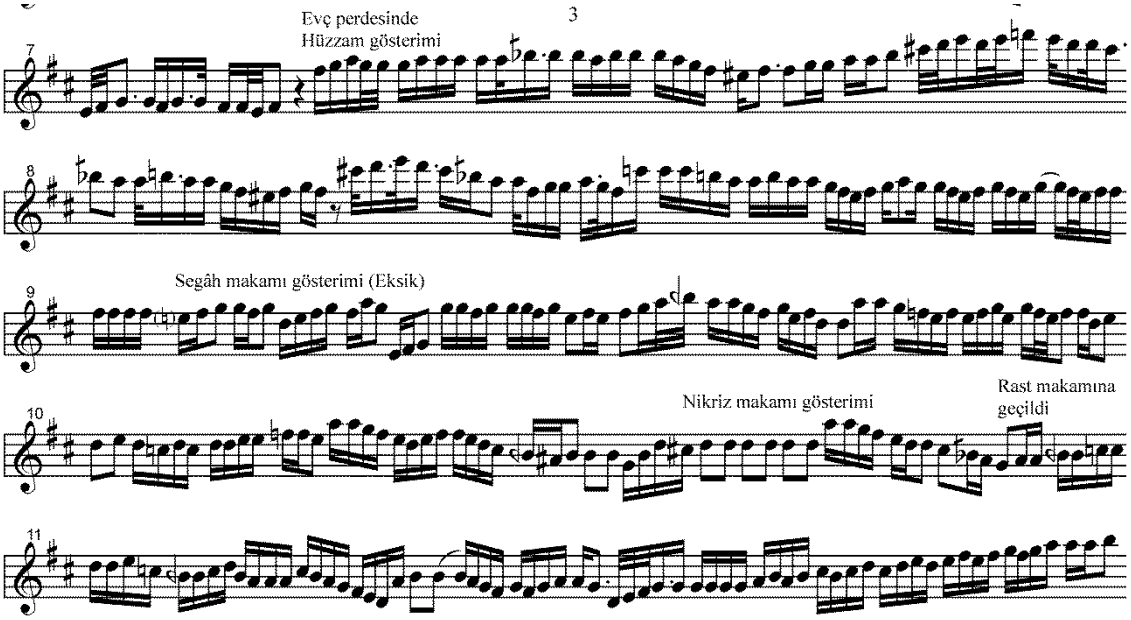
Hicâz Makamından Uşşâk Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.49: Uşşâk Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, tamamı EK49'da görülen bu taksim bölümünde; Hicâz makamını işlerken Hicâz makamı ailesinde çok kullanılan Bûselik perdesinde Nişâbûr çeşnisini sık sık göstermiştir. Bu çeşnin ardından Uşşâk makamına tam olarak geçmiştir. Çünkü bu çeşni, içinde Uşşâk kararı barındıran Isfahân makamında da kullanılmaktadır. İcrâcının Bûselik perdesinde Nişâbûr çeşnisini; Hem Hicâz hem de Isfahân makamlarında ortak olarak kullanılması sebebiyle seçtiği düşünülmektedir.

Ferahnâk Makamından Rast Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.50: Ferahnâk Makamından Rast Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı (EK50); Ferahnâk makamının etkisini dağıtmak için Evç perdesinde Hüzzam makamı gibi sık kullanılmayan bir çeşni göstermiştir. Ardından Segâh perdesinde Segâh makamını kullanmaya geçmiştir. Daha sonra Rast perdesinde Nikriz makamı gösterip Rast makamına geçmiştir.

Sırayla gidildiğince Hüzzam çeşnisi ile Segâh çeşnisi ilişkiliyken bu çeşni aynı zamanda, içinde çok kullanıldığı için Nikriz makamı ile de ilişkilidir. Nikriz makamı ile Rast makamı da güçlü, karar perdeleri ve dizileri ile ortak yönünün çok olduğu makamlardır. İcrâcı; geçilecek makama yaklaşmak için; kendi aralarındaki ilişkileri olan makamları gözeterek seçim yaptığı düşünülmektedir.

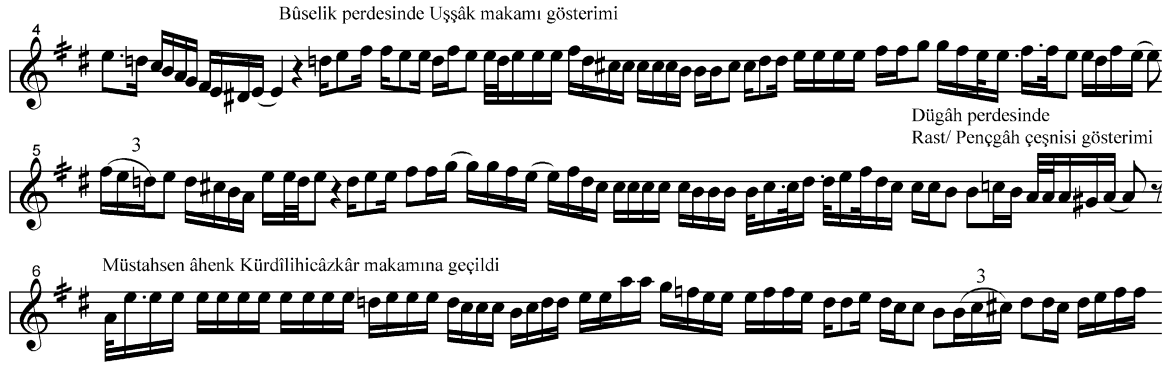
Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamından Kız Âhenk Hüseynî Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.51: Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamından Kız Âhenk Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı EK51'de görülen bu taksimde icrâcı; Bolâhenk Âhenk Hüseynî makamını tamamladıktan sonra Hüseyniaşîrân perdesine Hüseynî dizisini ekleyerek Hüseyniaşîrân makamını duyurmuştur. Bolâhenk Âhenkte bu sesler ile Hüseyniaşîrân makamı oluşturken aynı zamanda aynı perdeleri ile Kız Âhenk Hüseynî makamı da oluştmaktadır. Özetle icrâcı; Hüseynî makamına yaptığı ek ile âhenk değişimini kısa bir şekilde yapmıştır.

Kız Âhenk Bûselik Makamından Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



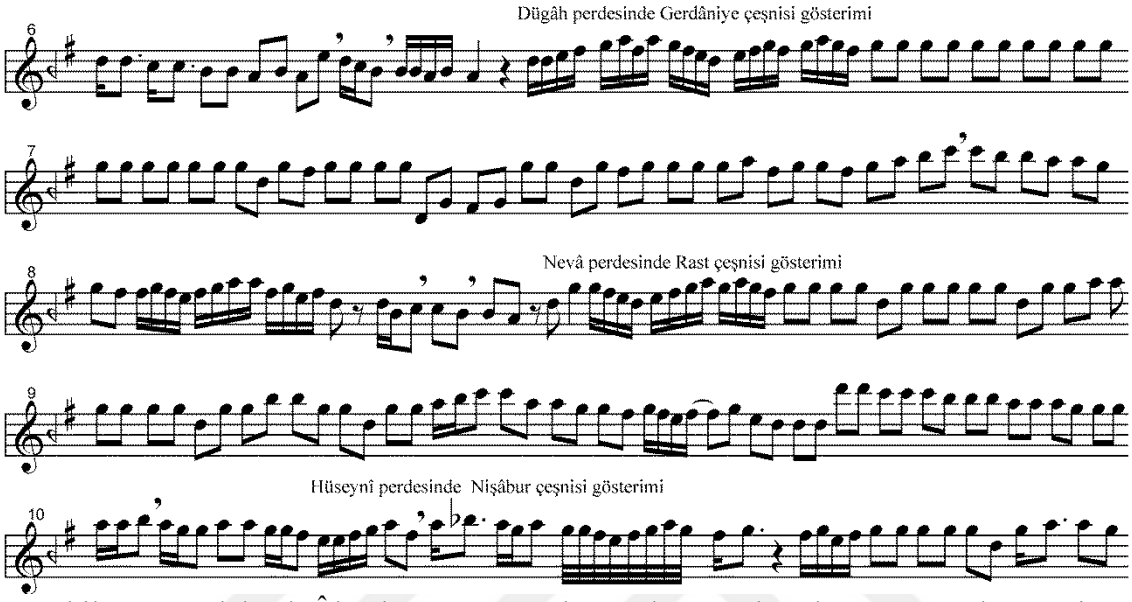
Şekil 3.52: Kız Âhenk Bûselik Makamından Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, şekil 3.52'de görülen taksim bölümünde; Kız Âhenk Bûselik makamını tamamladıktan sonra Bûselik perdesinde Uşşâk makamı gösterip ardında bir tam perde altında Rast/Pençgâh[19] çeşnisini çok az gösterdikten sonra Müstahsen âhenk Kürdîlihicâzkâr makamına geçmiştir. İcrâcının burada, Kürdîlihicâzkâr makamının Bolâhenk seyrinde işlenen Nevâ perdesinde Uşşâk ve Çargâh perdesinde Rast/Pençgâh çeşnilerini, geçilecek âhengin uygun perdelerinde (Bûselik ve Dügâh) işleyerek Kürdîlihicâzkâr makamına geçtiği görülmektedir.

[19] Itrî'ye atfedilen Rast Naat'taki gibi Kürdî'li bitişi gösterdiği düşünülmektedir. Aksi takdirde orada Rast/Pençgâh çeşnisi için Çargâh değil Nim Hicâz perdesi olmalıdır.

3.3.1.3.4 Udi Bekir Şahin Baloğlu'nun Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamından Zâvîl Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.53: Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamından Zâvîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yapmış olduğu taksimde (EK53); Hüseynî makamını altıncı satır ortasında tamamlamıştır. Ardından, iki makamın da ortak sesleri çok olduğu için direkt olarak Zâvîl makamına geçmiştir. Zâvîl makamının kullandığı çeşniler olan; Dügâh perdesinde Gerdâniye, Nevâ perdesinde Rast, Hüseynî perdesinde Nişâbur çeşnilerini duyurarak geçişi hissettirmeye çalışmıştır.



Şekil 3.35: Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yaptığı bu geçiş taksiminde (EK54); Kürdîlihicâzkâr makamını tamamlamadan Nevâ perdesinde Sabâ çeşnisini göstererek Evcârâ makamına geçki için hazırlık yapmaya başlamıştır. Nevâ perdesinde Sabâ çeşnisini, ileride gösterdiği Nevâ perdesinde Segâh çeşnisini ile birleştirip Dügâh makamını ve Segâh perdesinde Segâh çeşnisi ile birleştirip Bestenigâr makamlarını duyurmuştur. Notaya göre 12. satır başı itibari ile Çargâh perdesini uzunca göstererek 11. satır sonuna kadar işlediği Bestenigâr çeşnisini, Irâk perdesine taşımıştır. Böylece geçilecek olan Evcârâ makamının Irâk ve Segâh perdesi gibi seslerini yakalamıştır. Ardından 14. satır başında Evç perdesinde Segâh çeşnisi ile Evç göstererek Evcârâ makamına geçmiştir.

Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.55: Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, icrâ ettiği bu âhenkler arası taksiminde (EK55); Hicâz makamını işlerken makamın içinden diğer âhenkteki geçilecek makama geçmeyi tercih ettiği için karar etmeden hazırlık çalışmasına başlamıştır.

Bu hazırlıklar kapsamında Rast perdesinde Nikriz çeşnisi işlediği görülmektedir. Bolâhenk âhenk Nikriz çeşnisi, Kız âhenge göre Hicâzkâr makamının orta bölgesini oluşturduğundan dolayı icrâcının "ortak ses alanı" duyurmak için bu çeşniyi tercih ettiği düşünülmektedir. Çünkü Bolâhenk âhenge göre Rast-Nevâ perdeleri arasındaki sesler Bolâhenk âhenk Hicâz ve Kız âhenk Hicâzkâr makamlarında ortak ses alanı oluşturmaktadır. Daha sonra Nevâ perdesinde Hicâz çeşnisini göstererek, Kız âhenk Hicâzkâr makamının Gerdâniye üzerindeki Hicâz çeşnisini duyurmuştur. Böylelikle Kız âhenk Hicâzkâr makamına geçmiştir.

Kız Âhenk Şedaraban Makamından Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



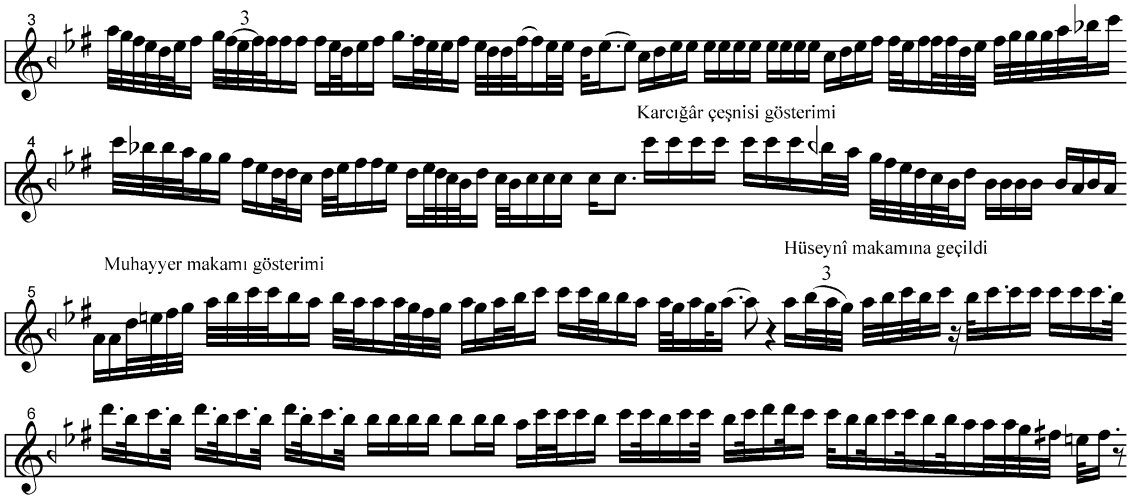
Şekil 3.56: Kız Âhenk Şedaraban Makamından Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı bu geçiş taksiminde (EK56); notaya göre beşinci satır ortasında Şedaraban makamını göstermeyi tamamlamıştır. Ardından ilerleyen üç satırda Hüseynîaşîrân ve Bûselik perdelerinde Hicâz çeşnisini göstererek Şedaraban makamından yavaş yavaş uzaklaşıp merkez perdeyi tizleştirmiştir. Hüzzam makamının Segâh perdesi üzerindeki Hicâz kısmı, Müstahsen âhenk Bûselik perdesindeki Hicâz çeşnisi olduğu için geçilecek makam olan Hüzzam makamının üst bölgesini de bu şekilde duyurmaya başlamıştır.

Müstahsen âhenk Hüzzam makamının karar sesi olan Zirgüle perdesinin oktavı Nim Şehnâz perdesinde makamın karar sesleri olan Segâh seslerini göstermiştir. Bu gösterim ile Hüzzam makamının karar bölgesini bir oktav yukarıdan duyurmuş olup, Müstahsen âhenk Hüzzam makamının Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz kısmını (Bûselik perdesindeki Hicâz çeşnisini) yedinci ve dokuzuncu satırlar arasında duyurduğu için hüzzam makamının hazırlığını tamamlamıştır. Son olarak Hüzzam makamının Sümbüle perdesi kullanımını da 11. satır başında Müstahsen âhenge göre Gerdaniye perdesini pestleştirerek duyurup Hüzzam makamına geçiş yapmıştır.

3.3.1.3.5 Udi Mithat Çömlekçi'nin Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Hüzzam Makamından Hüseynî Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

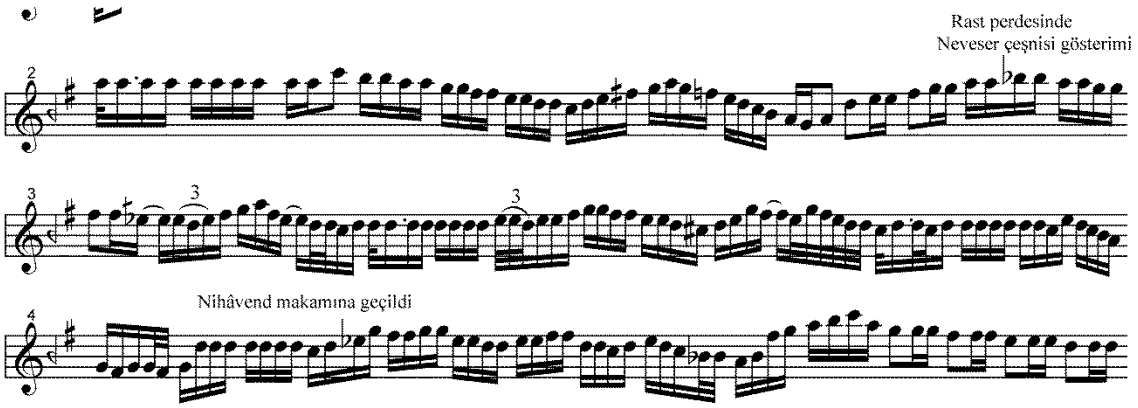


Şekil 3.57: Hüzzam Makamından Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı; tamamı EK57'de görülen geçiş taksiminde; Hüzzam makamını tamamladıktan sonra Karcığar makamını kısaca göstermiştir. Ardından Muhayyer perdesinde Uşşâk seslerini gösterip Hüseynî perdesine Hüseynî sesleri ile düşerek Hüseynî makamına geçmiştir.

İcrâcının; Hüzzam makamının Nim Hisâr perdesinin pestleştirilmesi ile oluşan yakınlığı ve Hüseynî makamının sesleri ile ortak sesler barındıran Uşşâk makamı seslerini gösterebilme imkânı verdiği için Karcığar makamını seçtiği düşünülmektedir.

Muhayyer Makamından Nihâvend Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.58: Muhayyer Makamından Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

EK58'te tamamı bulunan taksimde icrâcı; Muhayyer makamını tamamlamadan Muhayyer makamı sesleri ile Muhayyer perdesine kadar çıkmış ve Tiz Segâh- Sümbüle perde değişikliği yapmıştır. Bu değişiklik ile Nevâ perdesinde Humâyûn çeşnisinin duyumunu hazırlamış ve Hüseynî- Nim Hisâr, Çargâh- Nim Hicâz perde değişiklikleri ile bu çeşniyi duyurmuştur. Ardından Rast perdesine Nikriz çeşnisi ile inen icrâcı, önceki çeşni ile birlikte Neveser makamını işlemiştir. Neveser makamı içinde Rast-Nevâ beşli aralık duyurmasının ardından Nihâvend makamına tam olarak geçmiştir.

Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Kız Âhenk Bestenigâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.59: Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Kız Âhenk Bestenigâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam-Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu taksiminde (EK59); Hicâzkâr makamını tamamlamasının ardından hemen Kız Âhenk Bestenigâr makamına aracısız bir şekilde geçmiştir. Çünkü Bolâhenk Âhenkte Rast ve Nim Zirgüle perdeleri Kız Âhenkte Çargâh ve Nim Hicâz perdelerine denk gelmektedir. Bu uyum, geçilecek âhenk ve makam olan Kız Âhenk Bestenigâr makamının da perdelerini ve geçici durağını oluşturmaktadır. Bu ortaklıklar sebebiyle icrâcının geçiş yapmak için araya farklı bir ses, dizi, makam koymaya gerek duymadığı düşünülmektedir.

Kız Âhenk Bayatiaraban Makamından Müstahsen Âhenk Şevkefzâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.60: Kız Âhenk Bayatiaraban Makamından Müstahsen Âhenk Şevkefzâ Makamına

Yapılan Geçiş Taksiminin Makam-Âhenk Geçişi Bölümü

Şekil 3.60'da geçiş bölümü görülen taksimde icrâcı; Kız âhenk Bayatiaraban makamını tamamladıktan sonra aynı dizi ile çıkıcı bir seyir kurup sonunda bir Zirgüle perdesi göstermiştir. Kız âhenk Bayatiaraban dizisindeki Dik Kürdî-Nim Hicâz perdelerinin (Kız âhenge göre Nim Hisâr-Evç) varlığı ve Zirgüle perdesi birleştiği zaman, Müstahsen âhengin Acem perdesinde Nikriz dizisi oluşmaktadır. Bu dizi ile Şevkefzâ makamına geçilmiştir.

3.2.1.4 Tanbûr Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

3.3.1.4.1 Tanbûri Kağan Ulaş'ın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Çargâh Makamından Segâh Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.61: Çargâh Makamından Segâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı bu geçiş taksiminde (EK61); Çargâh makamını göstermesinin ardından Nim Hicâz-Nevâ perde değişikliği ve Nevâ- Segâh perde üçlü aralık gösterimi ile Segâh makamına geçmiştir.

Nihâvend Makamından Sûzidîl Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.62: Nihâvend Makamından Sûzidîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı (EK62); Nihâvend makamını gösterdikten sonra Rast- Hüseynî 6'lı aralık gösterip Hüseynî perdesinde Evç çeşnisi göstermiştir. İcrâcı bu çeşni ile Nim Hisâr ve Dik Acem perdelerini ele aldıktan sonra Sûzidîl makamı seslerinin çoğuna sahip olduğu için kısa bir seyirden sonra Sûzidîl makamına geçmiştir.

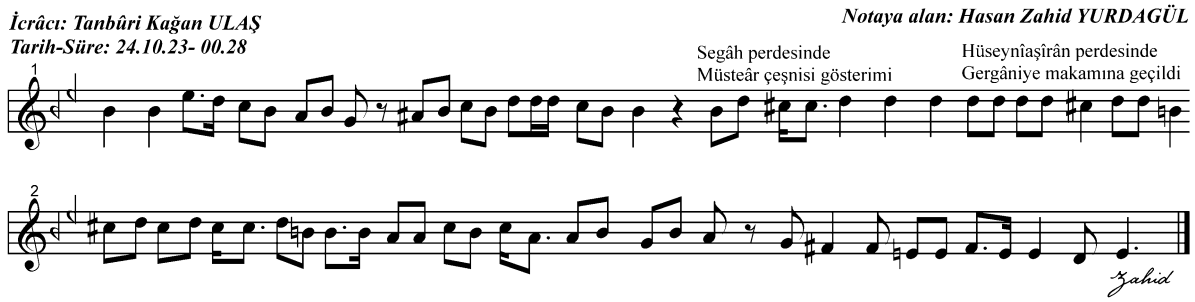
Bolâhenk Âhenk Acemkürdî Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.63: Bolâhenk Âhenk Acemkürdî Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Sunulan bu taksimde icrâcı (EK63); eldeki makamı gösterdikten sonra Acemaşîrân-Dügâh 3'lü tam aralık gösterimi ile Hüzzam makamına geçmiştir. Bolâhenk düzenine göre bu aralık, Rast-Segâh seslerinden oluşmaktadır. İcrâcı bu seslerin Hüzzam makamının karar bölgesinin duyumuna yardımcı olması bakımından tercih ettiği düşünülmektedir.

Bolâhenk Âhenk Segâh Makamından Kız Âhenk Gerdâniye Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

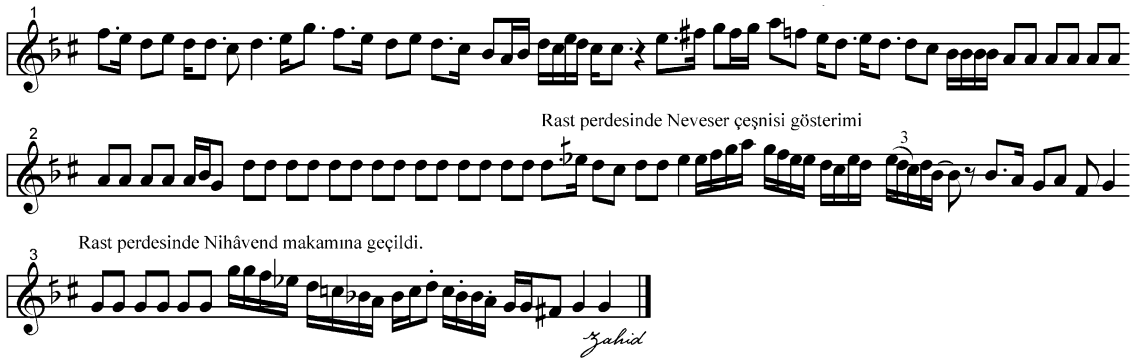


Şekil 3.64: Bolâhenk Âhenk Segâh Makamından Kız Âhenk Gerdâniye Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı; Bolâhenk Âhenkten Kız Âhenge geçtiği bu taksimde (EK64); Segâh makamını işlemeyi tamamladıktan sonra Hicâz perdesini alarak Müsteâr çeşnisini duyurmuştur. Daha sonra bu çeşnideki Hicâz perdesini pestleştirerek o perdeyi Kız âhenge göre Evç perdesi olarak duyurmuştur. Ardından Kız Âhenk Gerdâniye Makamına geçmiştir.

3.3.1.4.2 Tanbûri Murat Aydemir'in Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Hicâz Makamından Nihâvend Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.65: Hicâz Makamından Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yapmış olduğu bu taksimde (EK65); Hicâz makamını tamamladıktan sonra Hisâr perdesini alarak Neveser çeşnisi göstermiş ve bu çeşniden sonra Nihâvend makamına geçmiştir.

Bu çeşni hem Hicâz makamındaki Nim Hicâz, Dik Kürdî seslerini barındırırken aynı zamanda sonrasında Nihâvend makamı sesleri ile biten bir çeşnidir. Bu müşterek durumundan dolayı icrâcı Neveser çeşnisini araya koymayı uygun gördüğü düşünülmektedir.

Mâhûr Makamından Gülizâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.66: Mâhûr Makamından Gülizâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı (EK66)'da olan bu taksimde icrâcı; Mâhûr makamını tiz durak perdesinde tamamladıktan sonra araya farklı bir çeşni, makam, dizi almadan Gülizâr makamına geçmiştir. İcrâcının farklı bağlantılar kullanmadan geçmesinin sebebinin; sadece icrâ seyrinin değiştirmesinin yeterli görmesi düşünülmektedir.

Bolâhenk âhenk Mâhûr Makamından Mansur Âhenk Evcârâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.67: Bolâhenk âhenk Mâhûr Makamından Mansur Âhenk Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yapmış olduğu bu taksimde (EK67); Mâhûr makamını tiz durak perdesinde tamamladıktan sonra Tiz Segâh perdesinde Segâh çeşnisi göstermiştir. Bu çeşni hem Mâhûr makamında kullanılmaktadır hem de Mansur âhenk Evcârâ makamının Evç bölgesinin seslerini içermektedir.

Bu ortaklıktan dolayı icrâcı, tercih ettiği Tiz Segâh perdesinde Segâh çeşnisinden sonra Mansur âhenk Evcârâ makamına geçmiştir.

Kız Âhenk Sûzidîl Makamından Bolâhenk Âhenk Nikriz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.68: Kız Âhenk Sûzidîl Makamından Bolâhenk Âhenk Nikriz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

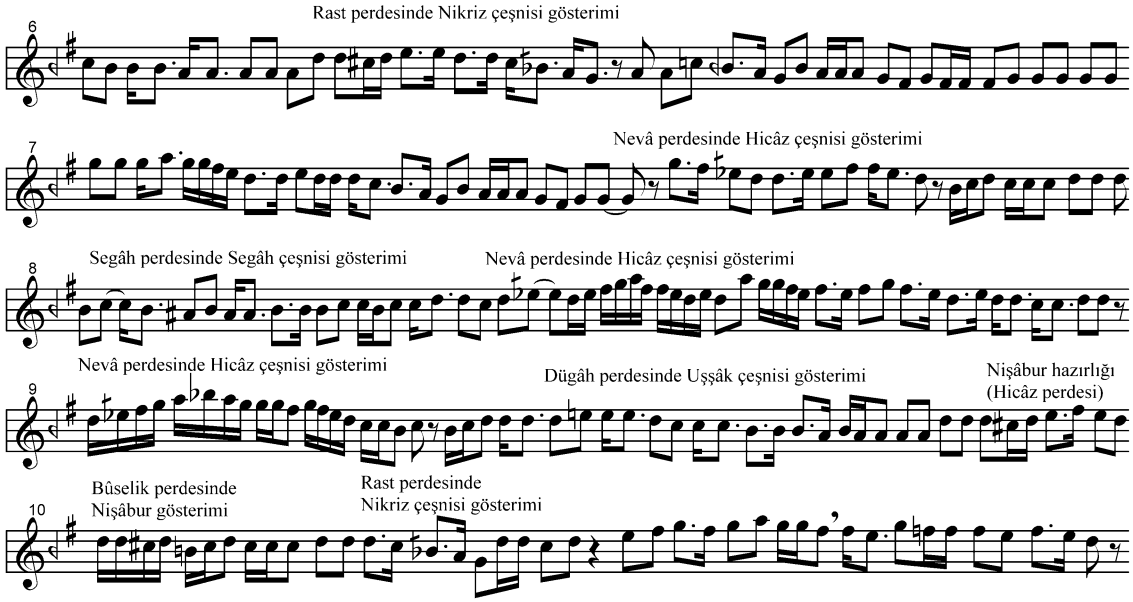
EK68'de tamamı görülen taksimde icrâcı; Bûselik perdesinde Sûzidîl makamını işledikten sonra aynı perdede Sabâ çeşnisi göstermiştir. Bu çeşniyi Nevâ perdesinde Hicâz ve Çargâh perdesinde Nikriz çeşnileri ile birleştirerek Çargâh perdesinde Şevkefzâ makamını uzun bir gösterim ile işlemiştir.

Çargâh perdesinde Nikriz çeşnisinin yeden sesi olan Bûselik perdesini Segâh ve Dik Kürdî perdelerini alacak şekilde pestleştirerek Bolâhenk âhenkte Nikriz makamına geçmiştir.

İcrâcının Şevkefzâ makamını seçme sebebinin; hem makamın karar bölgesinin Nikriz makamı olmasından dolayı olduğu hem de Nikriz makamını farklı perdede duyurarak Bolâhenk âhenkte Nikriz makamına hazırlık yapmak için olduğu düşünülmektedir.

3.3.1.4.3 Tanbûri Özata Ayan'ın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Rast Makamından Hicâz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.69: Bolâhenk Âhenk Rast Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yaptığı bu geçiş taksiminde (EK69); Rast makamını göstermeyi (Segâh ve Nikriz geçkilerini göstererek) tamamlamasının ardından Nevâ perdesinde Hicâz çeşnisi kullanarak Rast makamından çıkmaya hazırlanmıştır. Rast perdesinde Rast ve Nevâ perdesinde Hicâz sesleri, Sûzinâk makamını oluşturduğu için bu kullanımla kulağa farklı gelmeden bir hazırlayıcı zemin oluşturmuştur. Nevâ perdesinde Hicâz çeşnisinden sonra sekizinci ve dokuzuncu satırlarda yaptığı Segâh ile Hüzzam, Uşşâk sesleri ile Karcığar (teknik olarak) makamlarını duyurmuştur.

Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisi ile taksiminin karar merkezini Rast perdesinden Dügâh perdesine almıştır. Hemen sonra Hicâz perdesini gösterip Bûselik perdesinde Nişâbur çeşnisini duyurma hazırlığı yapmış ve akabinde bu çeşniyi duyurarak Hicâz makamı için Hicâz perdesini (Do Diyez) almıştır. Nişâbur çeşnisinin karar perdesi olan Bûselik perdesinden kurtulmak için Rast perdesinde Nikriz çeşnisini göstermiştir. Böylelikle Hicâz makamının bir temel sesi olan Dik Kürdî perdesini de almıştır. Dügâh perdesinde Hicâz ve Dik Kürdî seslerini icrâya aldıktan sonra Nevâ perdesi üzerinde Rast ve Bûselik çeşnilerini işleyerek Hicâz makamının Nevâ perdesi üstü bölgesini de duyurmuştur. Bu hazırlıklardan sonra Hicâz makamına geçmiştir.

Muhayyer makamından Evcârâ makamına Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.70: Bolâhenk Âhenk Muhayyer makamından Evcârâ makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu taksim icrâsında (EK70): Muhayyer makamını işledikten sonra Evç perdesinde Segâh göstermiştir. Ardından Muhayyer makamı karar bölgesini kullanıp Irâk perdesine inerek Irâk makamını göstermiştir. İcrâcı Irâk makamını göstermesiyle; Evcârâ makamının karar sesini (Irâk perdesini) ve Evç perdesini merkez almayı duyurmuştur. Ardından Gerdâniye-Nim Şehnâz perde değişikliği ile Evcârâ makamına geçmiştir.

<u>Bolâhenk Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Mâhûr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi</u>



Şekil 3.71: Bolâhenk Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Mâhûr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı; farklı âhenklerde olup aynı perde üzerinde olan, nazarî olarak aynı dizilere sahip Bolâhenk âhenk Acemaşîrân makamından Sipürde âhenk Mâhûr makamına yaptığı geçiş taksiminde (EK71); Acemaşîrân makamını altıncı satır ortasında tamamlamıştır. Ardından Sipürde Âhenk Mâhûr makamına hemen geçmiştir. İcrâcının, aynı perdeleri kullanan farklı âhenklerdeki iki makamın birbirine karışmaması için Mâhûr makamında kullanılıp Acemaşîrân makamında kullanılmayan çeşnilere (notada görülen) yer verdiği görülmektedir.

Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Dilkeşhâverân Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.72: Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Dilkeşhâverân Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

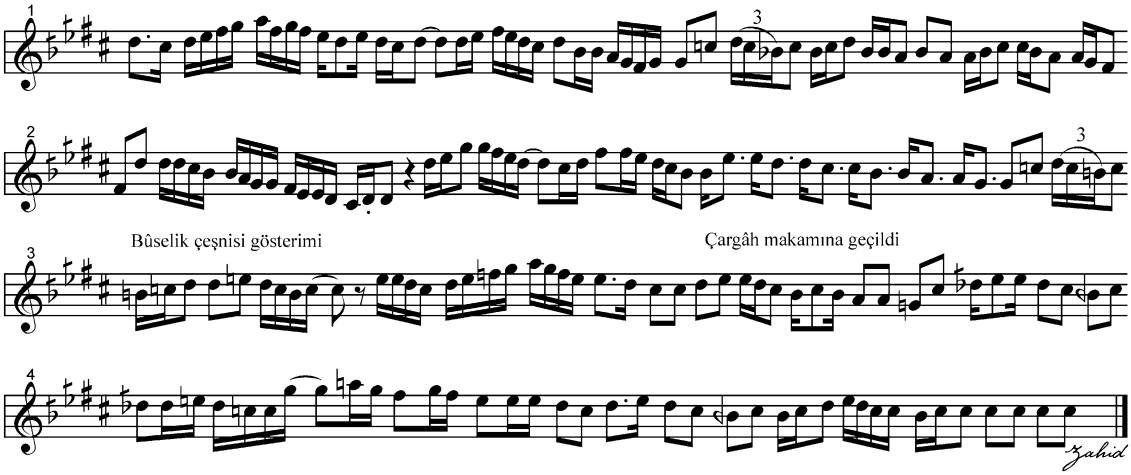
İcrâcı (EK72); Notaya göre ilk beş satırda Şevkefzâ makamını detaylı bir şekilde göstermiştir. Ardından Çargâh perdesinde Çargâh (Eski) göstererek ana makam dışına çıkmadan bir hazırlık zemini oluşturmuştur. Oluşturulan bu hazırlık zeminine Irâk perdesinde

Segâh çeşnisi katılarak bir Bestenigâr duyumunu sağlamıştır. Ardından Evç perdesinde Segâh çeşnisi duyurulmuş ve Dügâh perdesinde Hüseynî ve Irâk perdesinde Segâh çeşnisi ile âhenk değiştirmeden bir Dilkeşhâverân duyumu gerçekleştirilmiştir.

13-15. Satırlar arasında icrâcı ilgili perdelerde Hicâz çeşnilerini göstererek Bolâhenk akortta Sûzidîl makamını duyurmuştur. Hemen sonra 15. satır ortasında merkezi Bûselik perdesine almıştır. Bu perde aynı zamanda Kız âhengin Hüseynî perdesidir. Daha sonra notada Bûselik perdesinde (Kız âhenk Hüseynî perdesi) Uşşâk göstererek Kız âhenk Hüseynî makamı işlemelerine başlamıştır. 16. satır sonunda Kız âhenge göre Hicâz perdesi (notada Zirgüle) gösterilerek Dilkeşhâverân makamının karakteristik özelliği duyurulmuştur. Kız âhenge göre Irâk perdesi (notada Kaba Hicâz) gösterilerek Dilkeşhâverân makamına geçilmiştir.

3.3.1.4.4 Tanbûri M. Kazım Tığlıoğlu'nun Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Şedd-i Araban Makamından Çargâh Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.73: Şedd-i Araban Makamından Çargâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu taksiminde (EK73); ikinci satır başı itibari ile Şedd-i Araban makamını tamamlamıştır. Ardından Bûselik çeşnisini göstermiştir. Bûselik makamında kullanılan Rast-Çargâh dörtlü aralık duyurmasını da göstermiştir. Bu çeşnisi ile Çargâh perdesini önemseyen bir seyre geçen icrâcı, yine Rast-Çargâh dörtlü aralık duyurmasını ile Çargâh makamına geçmiştir.

İcrâcının, taksim seyrinde merkez perdeyi Çargâh perdesine taşımak için Bûselik makamını, Çargâh perdesini önemsemesinden dolayı tercih ettiği düşünülmektedir. İcrâcının geçilecek makama geçerken dörtlü aralık göstermeyi kullanması; çoklu aralığa sahip atlamaların, belirli makamları çağrıştırma atmosferi oluşturabileceğini akla getirmektedir.

Şehnâz Makamından Nihâvend Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

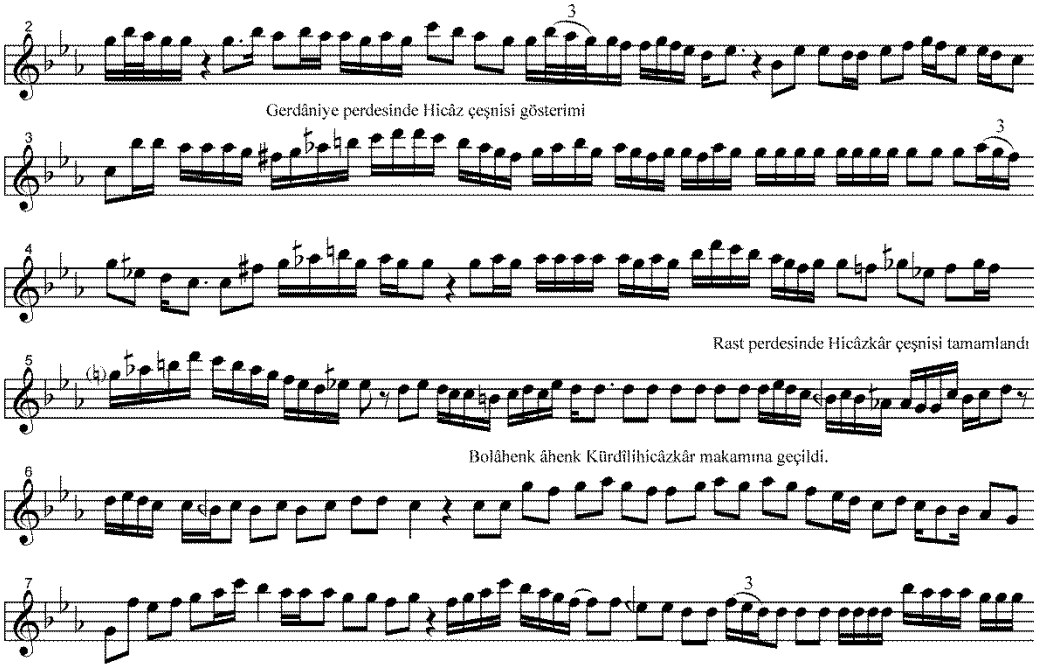


Şekil 3.74: Şehnâz Makamından Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

(EK74)'de tamamı görülen bu geçiş taksiminde icrâcı; Şehnâz makamını tamamladıktan sonra Dik Kürdî perdesini ısrarlı duyurup icrâ merkezini Rast perdesine taşıyarak Nihâvend makamına geçmiştir.

İcrâcının bu geçişte, bir perdeyi ısrarlı duyurma ile eldeki makamı unutturmaya ve geçilecek makama zemin hazırlamaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

Sipürde Âhenk Ferahfezâ Makamından Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.75: Sipürde Âhenk Ferahfezâ Makamından Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Şekil 3.75'te bir bölümü verilen taksimde icrâcı; çeşni olarak Kürdîlihicâzkâr makamı içindeki Hicâzkâr çeşnisini uzun uzun gösterip Bolâhenk âhenk Kürdîlihicâzkâr makamına geçmiştir.

İcrâcı bu taksimi yaparken Sipürde âhenk Ferahfezâ makamının sesleri ile Bolâhenk âhenk Kürdîlihicâzkâr makamının seslerinin aynı bemol-diyez alanında olmasından faydalanmıştır. Böylelikle hem âhenk değiştirme çabasına girmemiş hem de perde değiştirmek ile uzun zaman geçirmeyip seyir değişikliği ile âhenk ve makam geçişini yapmıştır.

<u>Bolâhenk Âhenk Evç Makamından Kız Âhenk Bûselik Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi</u>



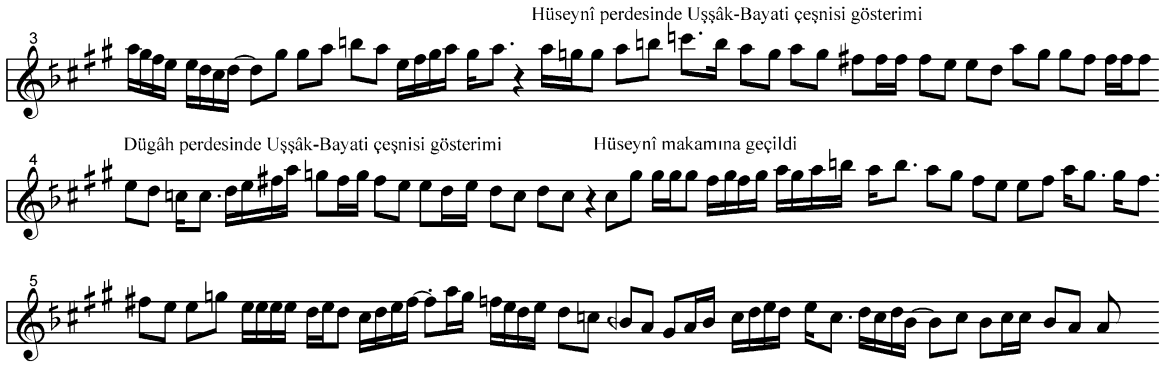
Şekil 3.76: Bolâhenk Âhenk Evç Makamından Kız Âhenk Bûselik Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı bu taksimde (EK76); ikinci satır sonunda Evç makamını tamamlamıştır. Ardından araya başka bir dizi, makam, perde koymadan direkt olarak Kız âhenk Bûselik makamına geçmiştir.

İcrâcı, bu geçişi yaparken; iki farklı âhenkteki iki farklı makamın karar perdelerinin birbirine yakın olması, Evç perdesi frekans bölgesinin hem Bolâhenk Evç makamının karar sesi hem de Kız âhenk Bûselik perdesinin Bûselik perdesi olarak önemli olması özelliklerinden faydalandığı görülmektedir. Bu taksim; özellikle âhenkler arası geçişler için önemli ve ortak perdenin/perdelerin, bazen perdenin frekansı ile oynanarak bulunmasına bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir.

3.3.1.5 Tanbûri Alper Uzkur'un Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Şehnâz Makamından Hüseynî Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.77: Şehnâz Makamından Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

(EK77)'de tüm notası bulunan taksimde icrâcı; üçüncü satır ortasında Şehnâz makamını tamamlayıp makam seslerini bozmadan Muhayyer perdesinde kalış yapmıştır. Daha sonra Şehnâz makamında yapılan Şehnaz-Gerdâniye perde değişikliği ile Hüseynî perdesinde Uşşâk-Bayati çeşnisini göstermiştir. İcrâcının bu geçkiyi hazırlık yapmadan yaptığı görülmektedir. Bu geçki ile birlikte Hüseynî makamının çoğu sesini yakalamış ve Hüseynî makamına geçmiştir. Şehnâz makamında yapılan perde değişikliklerinin Hüseynî makamı ile ortaklık kurmasından faydalandığı görülmektedir.

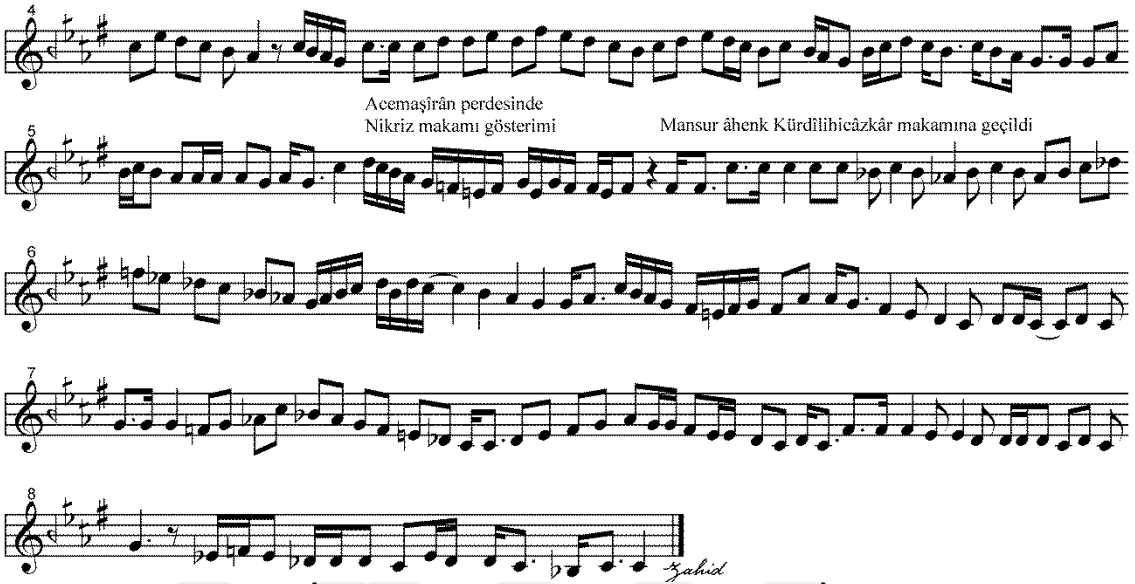
Rast Makamından Hicâz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.78: Rast Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı yapmış olduğu bu taksimde (EK78); Rast makamını tamamlamadan üçüncü satır ortalarına doğru Bûselik perdesinde Nişâbur çeşnisini göstermiştir. Nim Hicâz perdesini bu şekilde taksime katan icrâcı, daha sonra Evç-Acem perde değişikliği yaparak Hicâz makamına geçmiştir.

Bolâhenk Âhenk Sûz(i)nâk Makamından Mansur Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.79: Bolâhenk Âhenk Sûz(i)nâk Makamından Mansur Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, tamamı EK79'da bulunan geçiş taksiminde; Sûz(i)nâk makamıyla elde olan sesler ile Acemaşîrân perdesinde Nikriz çeşnisi ile kalıp Acemaşîrân- Çargâh beşli aralık gösterimi ile geçilecek makamının tiz durak bölgesine geçerek Kürdîlihicâzkâr makamına geçmiştir.

Bolâhenk Uşşâk Âhenk Makamından Sipürde Âhenk Sûz(i)nâk Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.80: Bolâhenk Uşşâk Âhenk Makamından Sipürde Âhenk Sûz(i)nâk Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

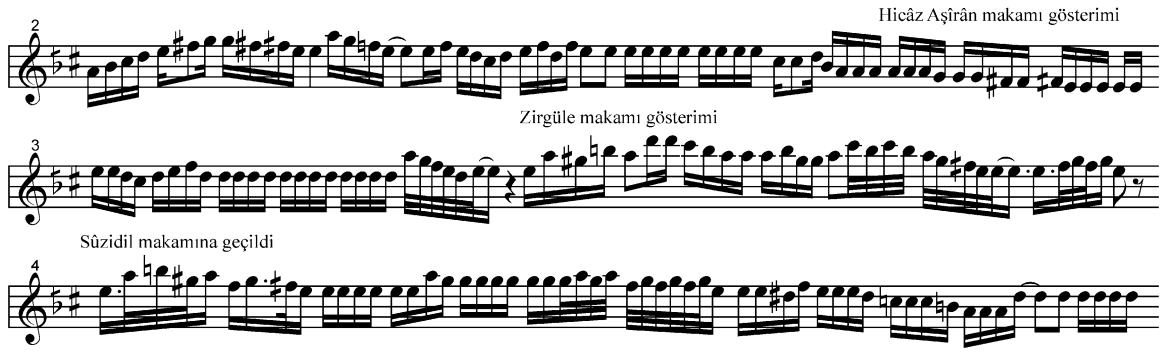
İcrâcı, şekil 3.80'de geçiş kısmı görülen geçiş taksiminde (EK80); geçilecek âhengi bulmak için öncelikle Bolâhenk âhenk Şevkefzâ makamını göstermiştir. Böylelikle icrânın merkez perdesi Acemaşîrân perdesi olmuştur. Sipürde âhenk Sûz(i)nâk makamı da Acemaşîrân perdesinde icrâ olunduğu için, Bolâhenk âhenkte Şevkefzâ makamıyla icrâ, Sipürde âhenge alınmıştır. Acemaşîrân- Çargâh beşli gösterimi ve Şevkefzâ makamı ile yakalanan ortak perdelerinin duyumu ile Sipürde âhenk Sûz(i)nâk makamına geçilmiştir.

İcrâcının geçiş yapmak için âhenk değişimini öncelerken aynı zamanda geçilecek âhenk ve makam ile ortak perdeler barındıran bir makam seçmesi dikkat çekici olmuştur.

3.2.1.5 Kanun Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

3.3.1.5.1 Kanuni Bekir Reha Sağbaş'ın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Hicâz Makamından Sûzidîl Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.81: Hicâz Makamından Sûzidîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçiş Bölümü

Tamamı EK81'de olan taksimde icrâcı; Hicâz makamını tamamlamadan, Hicâz makam ailesinden olan Hicâz aşîrân ve Zirgüle makamlarını işleyerek Nim Şehnâz perdesiyle Hüseynî perdesine düşüp Sûzidîl makamının merkez perde etrafındaki perdelerini göstermiştir. Bu şekilde Sûzidîl makamına geçmiştir.

İcrâcının, geçiş yapmak için; Hicâz aşîrân makamını, Hüseyni aşîrân perdesine ineceğinin haberini verebilmesi için, Zirgüle makamını da Sûzidîl makamının önemli perdelerinden olan Nim Şehnâz perdesini yakalamak istediği için seçtiği düşünülmektedir.

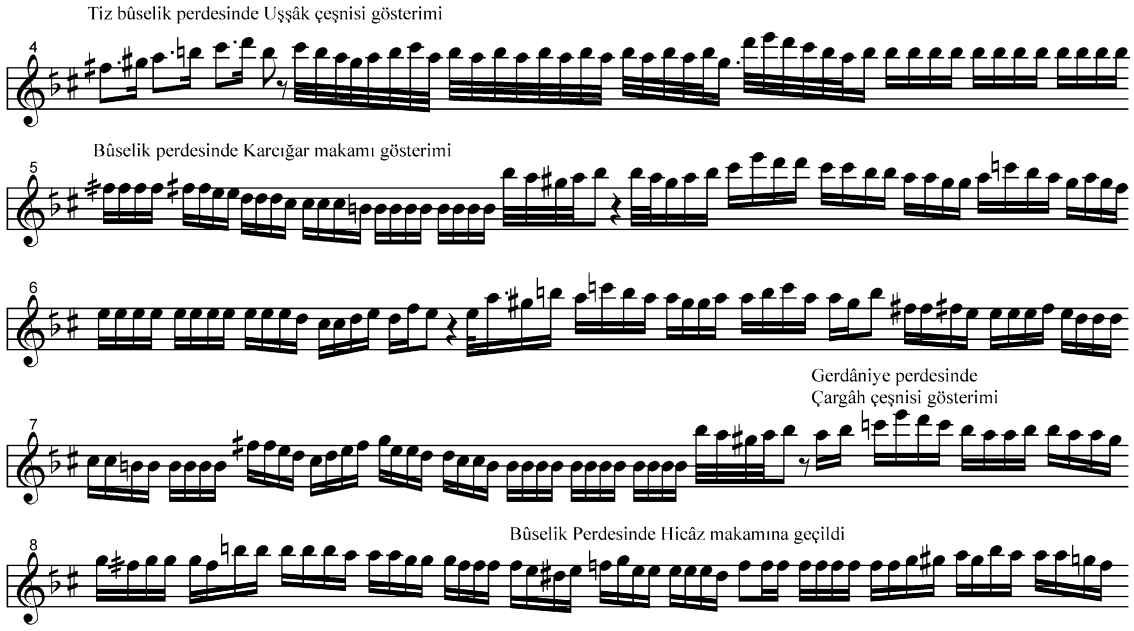


Şekil 3.82: Hicâz Makamından Nihâvend-i Kebîr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçiş Bölümü

İcrâcı şekil 88'de taksim (EK82) bölümünde; Hicâz makamını bitirmeden sırasıyla Rast perdesinde Nikriz, Neveser ve Yegâh perdesinde Şedd-i araban makamlarını icrâ ederek Nihâvend-i Kebîr Makamına geçmiştir.

Geçilecek makamın Yegâh perdesinde karar etmesi, Rast perdesini önemsemesi ve Bûselik karakteri ağırlıklı bir makam olması sebebiyle icrâcının bu perde ve sesleri barındıran makamları araya koymayı tercih ettiği görülmektedir.

Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Bûselik Perdesinde Hicâz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.83: Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Bûselik Perdesinde Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Âhenk Geçişi Bölümü

Âhenk/Makam Geçiş kısmı görülen taksimde (EK83) icrâcı; Bolâhenk âhenk Hicâz makamını tamamladıktan sonra Zirgüle perdesi ile Muhayyer perdesine kadar çıkıp Tiz Bûselik perdesinde Uşşâk çeşnisi ile kalış yapmıştır. Ardından Bûselik perdesinde Karcığar makamını bir süre göstermiş ve Gerdâniye perdesinde Çargâh çeşnisini kullanıp inici nağme icrâsında Nim Hisâr (Bûselik Perdesinde Hicâz makamının Nim Hicâz perdesi) perdesini alarak Bûselik Perdesinde Hicâz makamına geçmiştir.

İcrâcı, merkez perdeyi Bûselik/Tiz Bûselik perdesine alarak öncelikle icrâyı bir tam ses tizleştirerek geçilecek âhenge geçmiştir. Bu yol ile icrâcının bu taksiminde âhenk geçişine öncelik verdiği düşünülmektedir.

Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Hüzzam Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

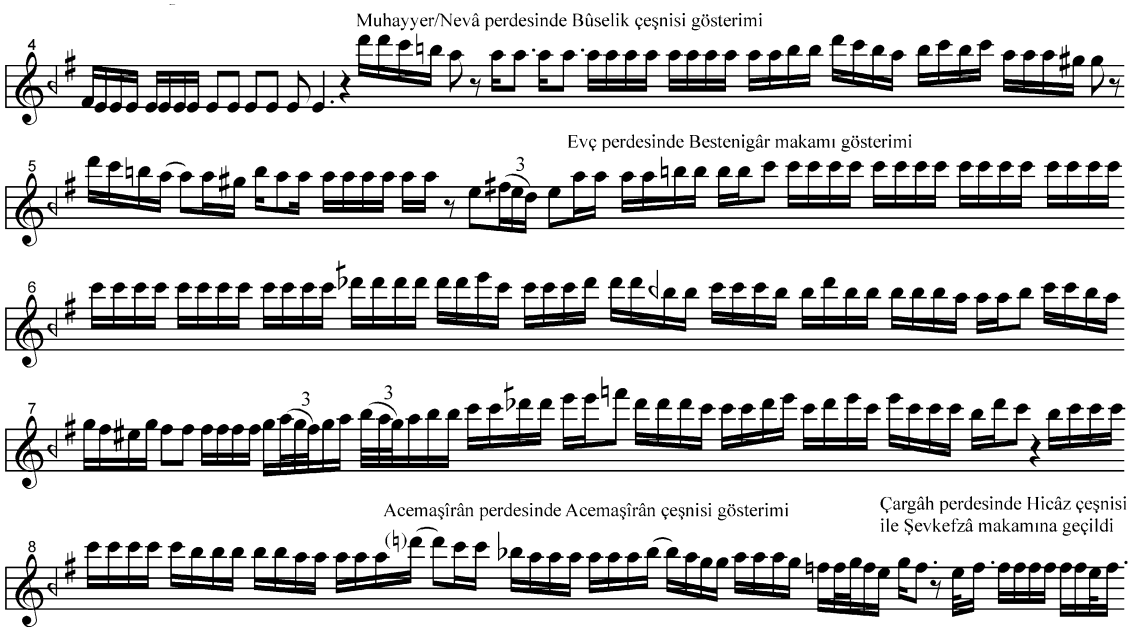


Şekil 3.84: Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, şekil 3.84'deki taksim (EK84) bölümünde; Kürdîlihicâzkâr makamını tamamladıktan sonra sırasıyla Dik Geveşt perdesinde Segâh, yerinde Hicâzkâr ve tekrar Dik Geveşt perdesinde Segâh makamlarını icrâ ederek Yıldız Âhenk Hüzzam makamına geçmiştir.

3.3.1.5.2 Kanuni Ayşe Serap Çağlayan'ın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

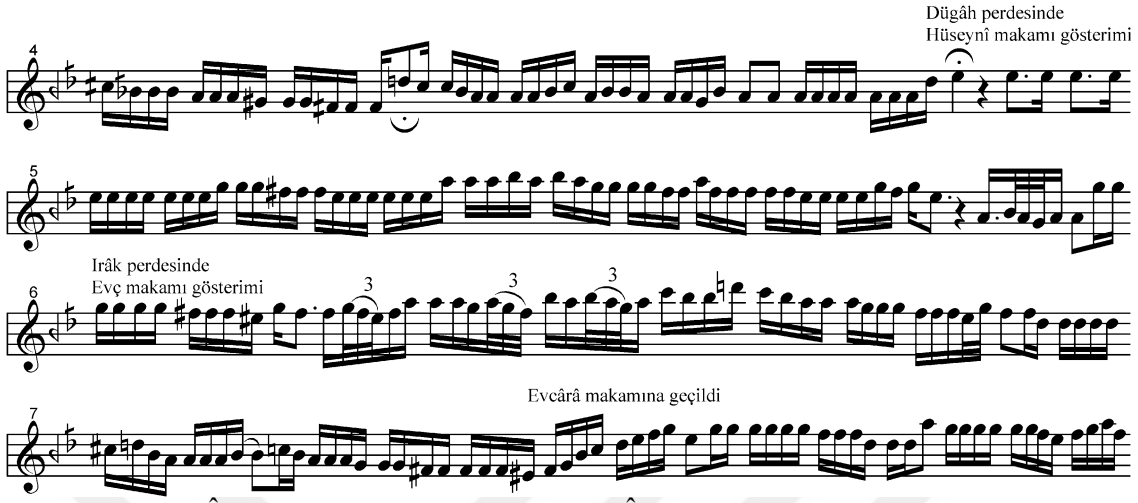
Kız Âhenk Hüseyniaşîrân Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.85: Kız Âhenk Hüseyniaşîrân Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı EK85'te görülen taksimde icrâcı; Hüseyniaşîrân makamını tamamladıktan sonra Muhayyer perdesinde Bûselik makamını direkt olarak göstermiştir. Ardından Tiz Çargâh perdesini uzunca duyurarak Evç perdesinde Bestenigâr makamını işlemiştir. Daha sonra Muhayyer-Tiz Nevâ dörtlü aralığını duyurarak Acemaşîrân makamının üst bölgesini duyurarak karar makamı olan Şevkefzâ makamına yaklaşmıştır. Acem perdesinin hem Acemaşîrân hem Şevkefzâ makamları için önemli ortak perde olmasından faydalandığı düşünülen icrâcı Şevkefzâ makamına geçmiştir.

Kız Âhenk Dügâh Makamından Kız Âhenk Evcârâ Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.86: Kız Âhenk Dügâh Makamından Kız Âhenk Evcârâ Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, şekil 3.86'da geçiş bölümü görülen taksiminde (EK86); Dügâh makamını tamamladıktan sonra kuvvetli duyumu olmasından dolayı Dügâh-Hüseynî beşli aralığını göstererek Hüseynî makamına geçiş yapmıştır. Daha sonra; Hüseynî makamıyla olan ortak perdelerinden ve gidilecek makam ile ortak karar perdesi olmasından dolayı Evç makamını göstermiştir. Evç makamının Irâk perdesi kararından sonra icrâcı, Evcârâ makamına geçiş yapmıştır.

Bolâhenk Âhenk Rahât'ül-Ervâh Makamından Kız Âhenk Hüzzam Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

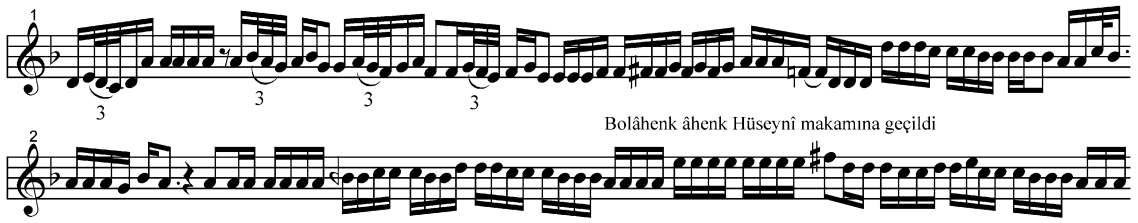


Şekil 3.87: Bolâhenk Âhenk Rahât'ül-Ervâh Makamından Kız Âhenk Hüzzam Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, şekil 3.87'de görülen taksim bölümünde (EK87); hem âhenk hem makam değişimi için hiçbir aracı perde, dizi, ses veya makam kullanmamıştır. Hesaplandığı takdirde Bolâhenk âhenk Rahât'ül Ervâh makamı ile Kız âhenk Hüzzam makamının perdelerinin aynı

olduğu görülecektir. Bu taksimde icrâcının hem âhengi hem makamı değiştirmek için; seyri ve durakları değiştirdiği görülmektedir. İcrâcı bu makamları; farklı âhenklerde aynı perdeleri kullanan makamlarda geçiş örneği olması için seçtiğini belirtmiştir.

Kız Âhenk Nihâvend Makamından Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.88: Kız Âhenk Nihâvend Makamından Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, şekil 3.88'de geçiş bölümü görülen taksiminde (EK88); Kız âhenk Nihâvend makamı kararından sonra Dügâh-Hüseynî beşli aralığını göstererek Hüseynî makamına tam olarak geçiş yapmıştır. Geçiş için bu aralığı duyurmasının sebebinin Dügâh-Hüseynî beşli aralığın Hüseynî makamını anımsatabileceğinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

3.3.1.5.3 Kanuni Atilla Akıntürk'ün Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Kız Âhenk Bûselik Makamından Kız Âhenk Sûzidîl Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.89: Kız Âhenk Bûselik Makamından Kız Âhenk Sûzidîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı; (EK89)'da tamamı görülen taksimde; Bûselik ve Sûzidîl makamlarının durak yeri olan Hüseynî perdesinin ortak oluşu ve Bûselik, Nim Şehnâz ve Nim Zirgüle perdelerinin ortak olmasından ötürü oluşan yakınlıktan dolayı arada bir perde, dizi, ses veya makam kullanmadan direkt olarak geçiş yapmıştır.

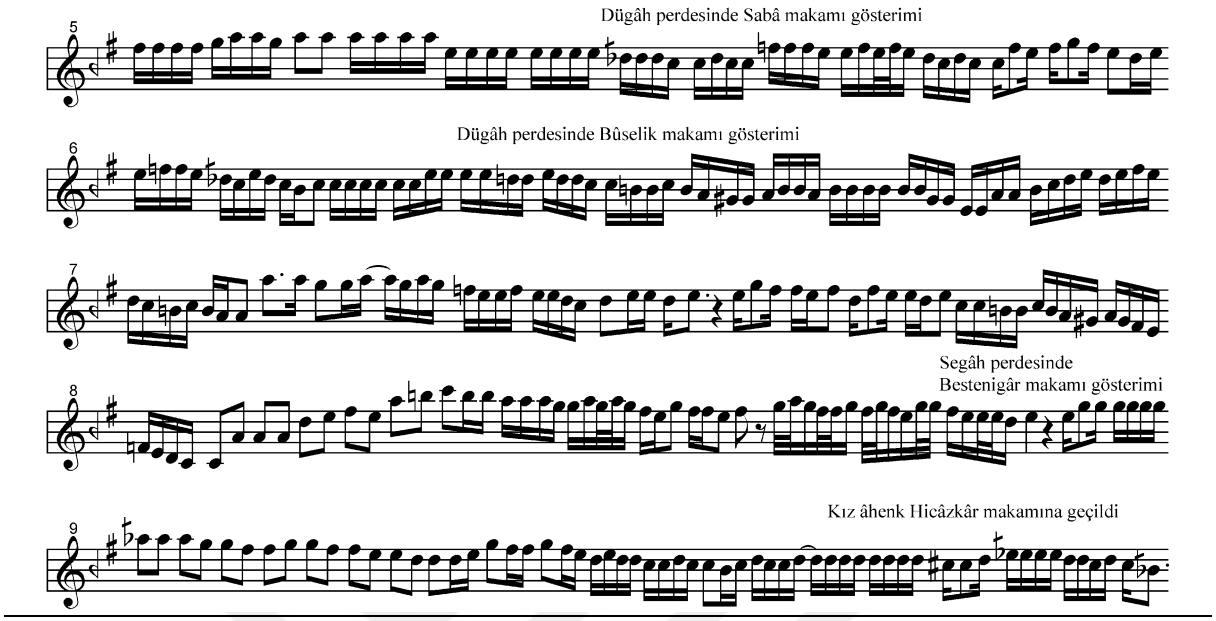
Kız Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.90: Kız Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

Tamamı (EK90)'da görülen taksimde icrâcı; Kız Âhenk Hicâz makamını tamamladıktan sonra Nevâ perdesinde kalış yaparak Kız Âhenk Sultânîyegâh makamı seyrine başlayarak Kız Âhenk Sultânîyegâh makamına geçmiştir. Diyez, bemol içeren perdeler iki makamda da frekans bölgesi olarak aynı olduğu için sadece seyir değişikliği ve pest perdelerin ilâvesi ile geçiş yapılmıştır.

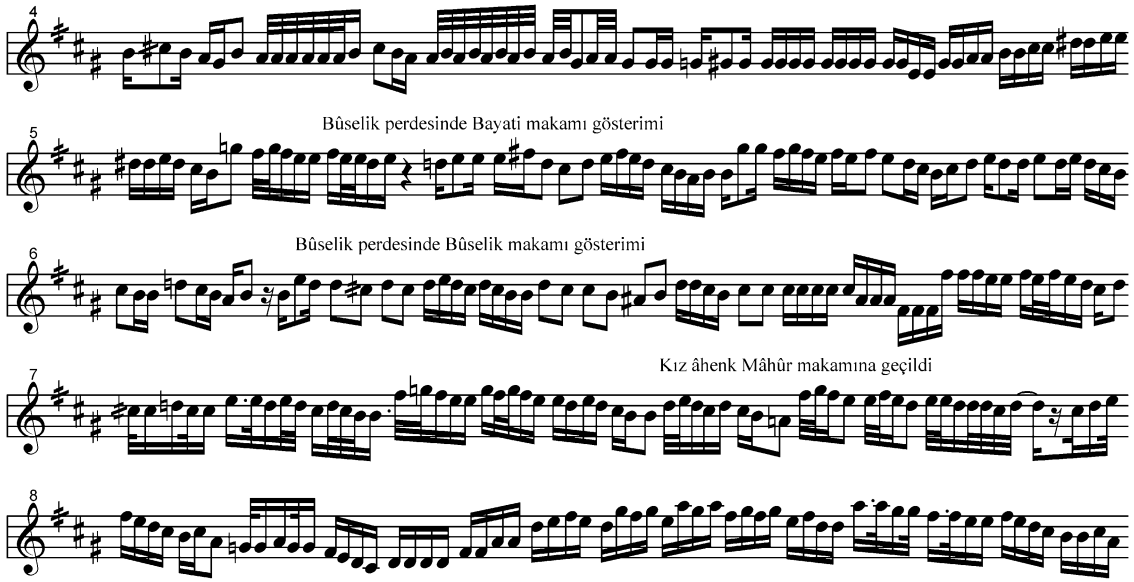
Bolâhenk Âhenk Rast, Pençgâh Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.91: Bolâhenk Âhenk Rast, Pençgâh Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

Geçiş bölümü görülen taksimde (EK91) icrâcı; Bolâhenk âhenk Rast makamını tamamladıktan sonra Sabâ makamını işlemiştir. Ardından Nihâvend makamına geçmiş ve bu makamı taksim süresine göre (03:26) uzun bir süre (00:38) duyurmuştur. Daha sonra Sabâ makamını kısa bir süre tekrar duyuran icrâcı Nim Hicâz perdesini alarak Kız âhenk Hicâzkâr makamına geçmiştir.

Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Mâhûr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.92: Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Mâhûr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu taksiminde (EK92); Müstahsen Âhenk Hüzzam makamını tamamladıktan sonra Müstahsen Âhenge göre Nevâ perdesinde Uşşâk ve Bûselik makamlarını göstermiştir. Müstahsen Âhenge göre Nevâ perdesinde Bûselik makamının sonunda Çargâh-Acem perde aralığı (Rast-Çargâh perde aralığı) gösterip Acem perdesinde uzun kalarak Kız Âhenk Mâhûr makamına geçmiştir.

Müstahsen Âhenge göre Nevâ perdesinde Bûselik makamının Çargâh-Acem perde aralığı gösterip Acem perdesinde kalmak; Kız Âhenk Mâhûr makamının Gerdâniye perdesinde kalmaya denk olmaktadır. İcrâcı bu şekilde geçilecek makamın hem merkez perdesini hem Mâhûr makamının Gerdâniye-Nevâ arası çoğu perdesini yakalamıştır.

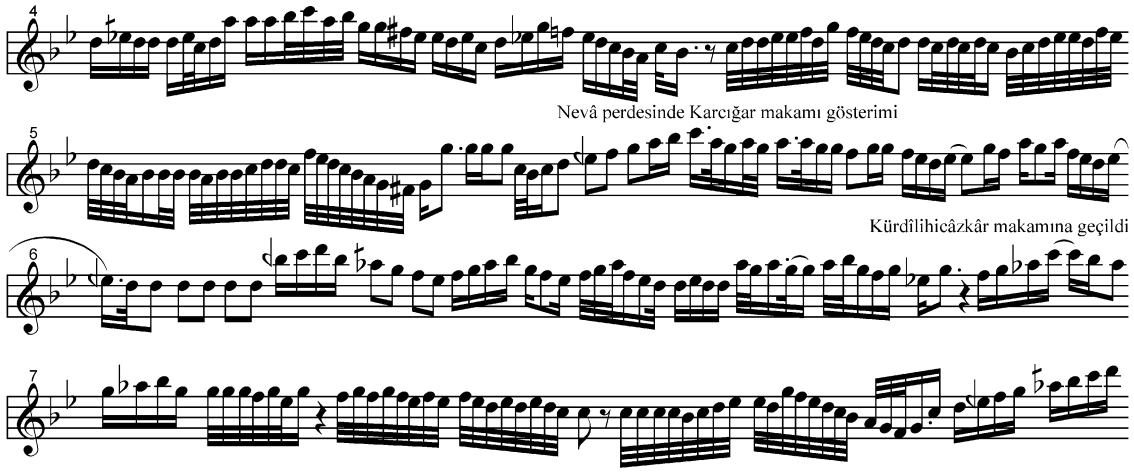
3.3.1.5.4 Kanuni Hakan Kılıçarslan'ın Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Isfahân Makamından Sûzidîl Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.93: Isfahân Makamından Sûzidîl Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

İcrâcı, şekil 3.93'te geçiş bölümü görülen taksimde (EK93); Evç Perdesinde Segâh, Hüseynî perdesinde Hüseynî-Uşşâk ve Hüseynî perdesinde Segâh çeşnilerini sırasıyla kullanarak Sûzidîl makamına geçmiştir. İcrâcı Hüseynî perdesinde Segâh çeşnisini, içerdiği perdeler itibariyle Sûzidîl makamını yakaladığı için seçtiği düşünülmektedir.

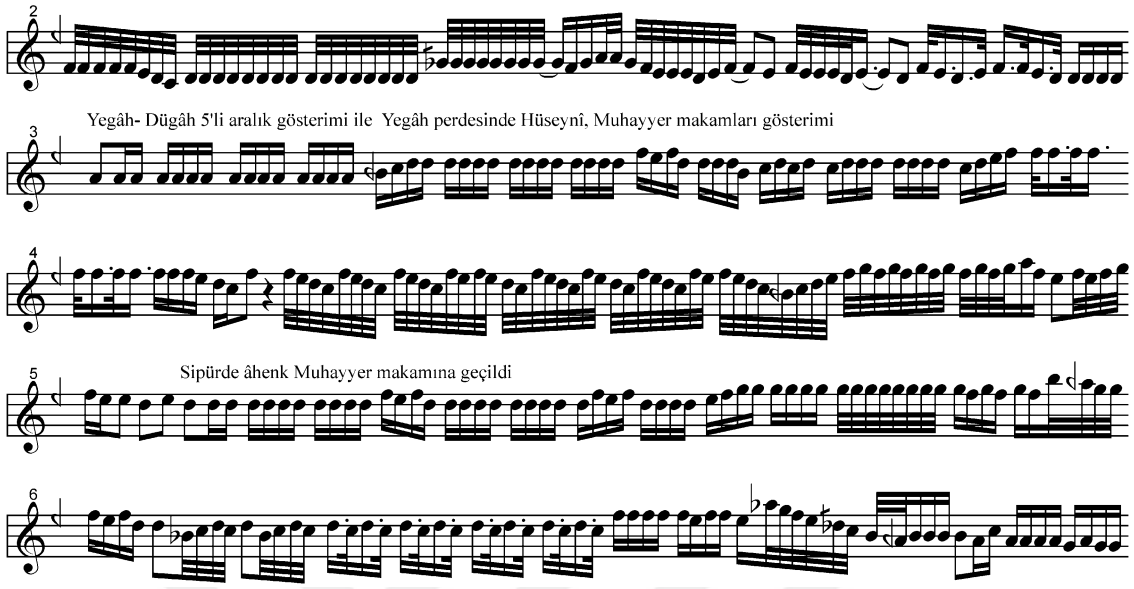


Şekil 3.94: Nihâvend Makamından Kürdîlihicâzkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

Bu taksimde (EK94) icrâcı; Nihâvend makamı içinde sıklıkla kullanılan Nevâ perdesinde Bayati makamını, Nihâvend makamını bitirmeden meyân olarak gösterip işlemiştir. Ardından Nevâ perdesinde Karcığar makamı gösterek Kürdîlihicâzkâr makamına geçmiştir.

İcrâcının Nevâ perdesinde Bayati makamını seçmesinin sebebinin Gerdâniye perdesini merkeze almak için olduğu görülmektedir. Ardından ilk çeşniyle uyumsuz olmaması ve geçilecek makamda kullanılması durumlarından ötürü ikinci çeşniyi Nevâ perdesinde Karcığar'ı seçtiği düşünülmektedir.

Mansur âhenk Sabâ Makamından Sipürde âhenk Muhayyer Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.95: Mansur âhenk Sabâ Makamından Sipürde âhenk Muhayyer Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

Tamamı EK95'te görülen âhenkler arası taksimde icrâcı; Mansur âhenk Sabâ makamını tamamladıktan sonra Yegâh- Dügâh perde aralığını göstererek göstererek Sabâ makamından kurtulmuştur. Bu gösterim ile Mansur âhenk Hüseynî, Muhayyer makamları duyuma geçip, bu makamları işlemeye başlamıştır. Taksimin ortalarına doğru icrâcı, Mansur âhenk Hüseynî makamının Muhayyer perdesi olan Nevâ perdesini, Sipürde Âhenk Hüseynî perdesi olarak kabul etmiştir. Bu kabule göre o perdeyi Hüseynî olarak duyuracak müzik cümleleri kurup Sipürde Âhenk Muhayyer makamına geçmiştir.

Mansur âhenk Rast Makamından Bolâhenk âhenk Rast Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

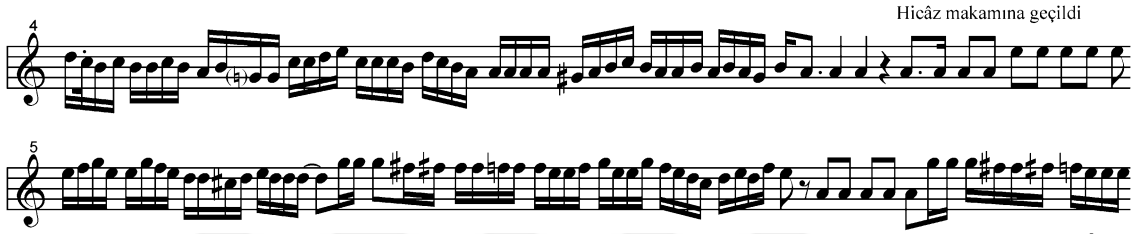


Şekil 3.96: Mansur âhenk Rast Makamından Bolâhenk âhenk Rast Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam Geçişi Bölümü

Bu geçiş taksiminde (EK96) icrâcı; Rast makamını işlerken Bûselik perdesinde Nişâbur ve Müsteâr çeşnilerini göstererek gidilecek âhenkteki makamın karar perdesini merkeze almıştır. Bu çeşniyle gidilecek âhenkteki makamın karar altında kullandığı çeşniyi de aynı zamanda göstermiştir. Ardından icrâcı, Evç perdesinde Segâh çeşnisi ile gidilecek âhengi duyurmayı güçlendirmiş ve Bolâhenk âhenk Rast makamına geçmiştir.

3.3.1.5.5 Kanuni Taner Sayacıoğlu'nun Taksimlerinin Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Bûselik Makamından Hicâz Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.97: Bûselik Makamından Hicâz Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, tamamı (EK97)'de görülen bu taksiminde; Bûselik makamını tamamladıktan sonra sonra Dügâh-Hüseynî 5'li aralığını göstererek Hicâz makamına geçiş yapmıştır. Geçiş için bu aralığı duyurmasının sebebinin Dügâh-Hüseynî 5'li aralığın verdiği hissin kuvvetli olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Uşşâk Makamından Hicazkâr Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi

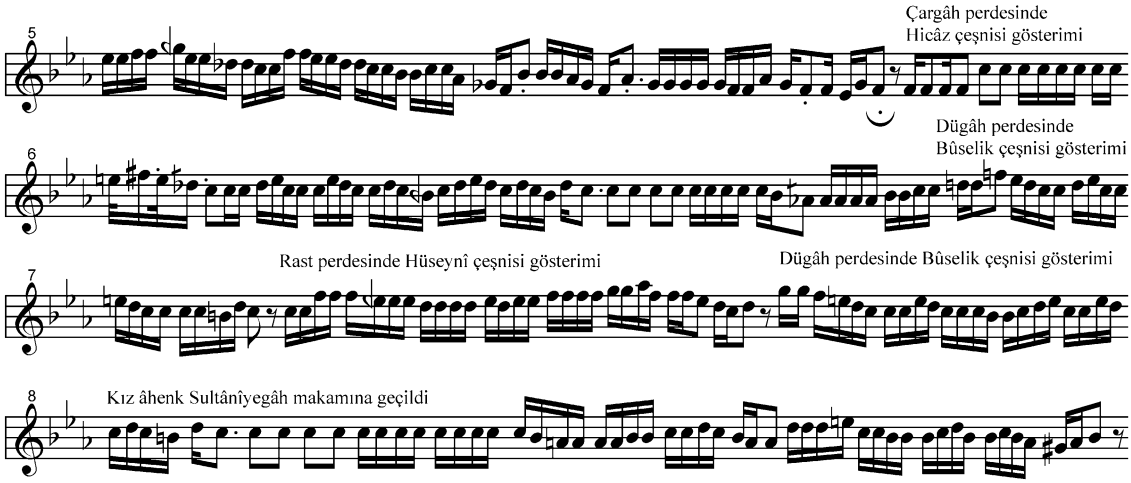


Şekil 3.98: Uşşâk Makamından Hicazkâr Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, görülen taksim bölümünde (EK98); Uşşâk makamını gösterip Nevâ perdesinde kalış yaptıktan sonra Nevâ perdesinde Hicâz seslerini göstermeye başlamıştır. Bu kullanım ile birlikte aslında Hicâzkâr makamına geçmiştir.

Bu kullanım hem Uşşâk makamına yabancı olmayan (Karcığar makamından ötürü) hem de Hicâzkâr makamı ile orta bölgeyi ortaklaştıran bir kullanım olmuştur.

Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.99: Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, tamamı (EK99) olan taksimde; Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr makamını tamamladıktan sonra Acemaşîrân-Çargâh beşli aralığını duyurarak Çargâh perdesinde Hicâz makamını göstermeye başlamıştır. Ardından Nim Hicâz- Nevâ perde değişikliği ile Bûselik seslerini duyurmaya başlamıştır. Bûselik gösterirken Rast perdesinde Hüseynî geçkisi yapıp tekrar Dügâh perdesinde Bûselik seslerine dönerek Kız Âhenk Sultânîyegâh makamına geçmiştir.

Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Nihâvend Makamına Yaptığı Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



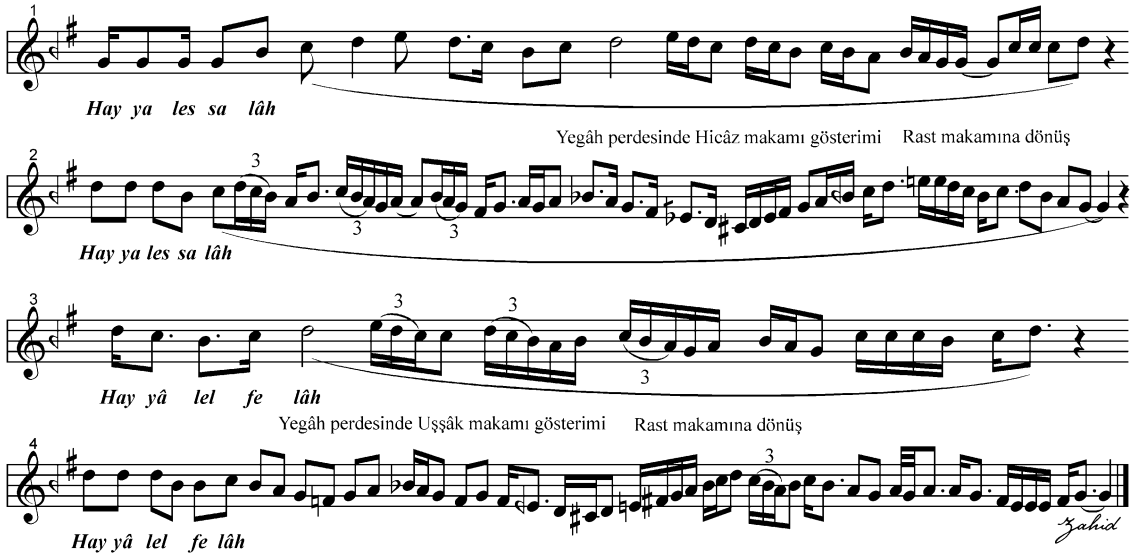
Şekil 3.100: Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Nihâvend Makamına Yapılan Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, bu taksiminde (EK100); Mansur Âhenk Hüzzam Makamını tamamlayıp aynı perdede Segâh makamını gösterdikten sonra Dik Hüseyniaşîrân- Hüseyniaşîrân perde değişikliği ile Kız Âhenk Nihâvend makamına geçmiştir.

3.2.1.6 Ses İcrâlarının Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

3.3.1.6.1 Ender Doğan'ın Ses İcrâlarının Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Ezân-ı Şerîf'ten Makamlar Arası Geçiş Örneğinin Geçki Analizi



Şekil 3.101: Ezân-ı Şerîf'ten Makamlar Arası Geçiş Örneğinin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Ezan icrâsı (EK101) ile örnek vermek isteyen icrâcı, ezanın "hayyâlessalâh-Hayyâlelfelâh" kısmında şekil 107'deki notada görüldüğü üzere; Rast makamında ezan okurken küçük birer cümle ile Kız âhenk Hicâz ve Uşşâk makamlarını gösterip tekrar Rast makamına geri dönmüştür. Bu gösterimleri yaparken bir hazırlık yapmamış olup birden belirtilen makamları gösterdiği anlaşılmaktadır.

Mevlîd-i Şerîf'ten Makamlar Arası (Sabâ-Evç) Geçiş Örneğinin Geçki Analizi



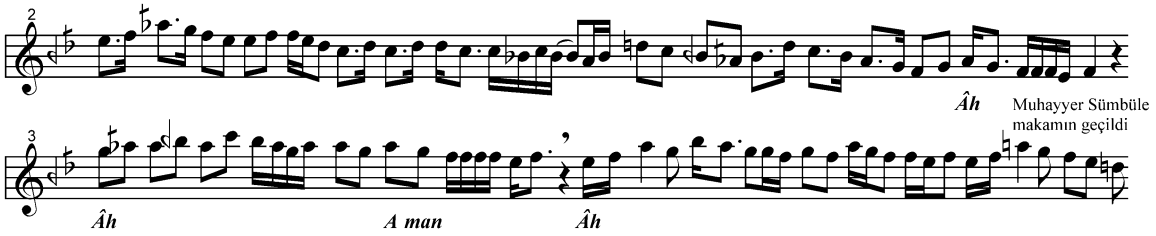
Şekil 3.102: Mevlîd-i Şerîf'ten Makamlar Arası (Sabâ-Evç) Geçiş Örneğinin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, Mevlîd icrâsının bir bahir örneği ile şekil 108'de görülen Sabâ makamı ile başlayan ses icrâsında (EK102); notada üçüncü satır başında Dügâh makamı ile Sabâ etkisini dağıtmıştır. Ardından Dügâh- Acem aralık gösterimi ve Acem sesini uzun duyurarak Acemaşîrân makamına geçmiş ve beşinci satır sonunda bu makamı tamamlamıştır. Altıncı satır ortasında Acem-Evç perde değişikliği ile -kromatik olarak- hiç beklenmeyen bir şekilde, aniden Evç makamına geçmiştir.

Bu geçişin; neyzen Niyâzî Sayın'ın bir Sultânîyegâh taksiminde yaptığı Acem-Evç perde değişikliğini kromatik olarak kullanıp Evcârâ makamına geçmesinden veya Enderûn usûlü terâvih namazı kılınırken Acemaşîrân ve Evç makamlarının okunduğu namaz bölümlerindeki geçişlerden esinlenildiği düşünülmektedir.

3.3.1.6.2 Hafız Ahmet Çalışır'ın Ses İcrâlarının Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Muhayyer Sümbüle Makamına Geçtiği Hanende Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.103: Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Muhayyer Sümbüle Makamına Geçilen Hanende Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, yaptığı hânende geçiş taksiminde (EK103); Şevkefzâ makamı gösterimini tamamladıktan sonra kısa bir süre daha Şevkefzâ seslerini göstermiştir. Ardından sadece Nim Şehnâz- Muhayyer perde değişikliği ile Muhayyer Sümbüle makamına geçmiştir. Ön hazırlık, köprü makam kullanımı gibi unsurları kullanmamıştır.

Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Karcığar makamına geçtiği Hanende Geçiş Taksiminin Geçki Analizi



Şekil 3.104: Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Karcığar makamına Geçilen Hanende Geçiş Taksiminin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, icrâ ettiği hânende taksiminde (EK104); Kürdîlihicâzkâr makamını icrâsından sonra notaya göre beşinci satırın yarısına kadar Hicâzkâr çeşnisini duyurmuş ve diğer yarısında Evç-Acem perde değişikliği ile Rast perdesinde Muhayyer çeşnisini duyurarak Karcığar makamının üst bölgesini duyurmaya başlamıştır. Daha sonra Rast perdesinde Muhayyer çeşnisini göstermiştir. Bu gösterimin sonrasında Nevâ-Gerdâniye dörtlü aralık gösterimi ve Nevâ perdesinin pestleştirerek duyurması yoluyla Rast perdesinde Karcığar makamına geçmiştir.

3.3.1.6.3 İbrahim Suat Erbay'ın Ses İcrâlarının Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamına geçtiği Gazelin Geçki Analizi



Şekil 3.105: Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamına Geçilen Gazelin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı (EK105)'de görülen bu âhenkler arası geçiş gazelinde Rast perdesinde Rast, Çargâh perdesinde Çargâh, Segâh perdesinde Segâh çeşnileri kullanımıştır. Son kullanılan Segâh çeşnisi, Dügâh perdesinde Hicâz ile birleşerek Dügâh makamı duyurulmuştur. Böylelikle icrâ Bolâhenk âhenge almıştır. Ardından Dügâh- Hüseynî beşli aralık gösterimi ile makam da değişmiş ve Bolâhenk âhenk Hüseynî makamına geçilmiştir. İcrâcının hem âhenk hem makam değişen bu kasîde icrâsında gidilecek âhengi bulmaya çalışmasına öncelik verdiği görülmektedir.

Mâhûr Makamında İcrâ Ettiği Gazelin Geçki Analizi

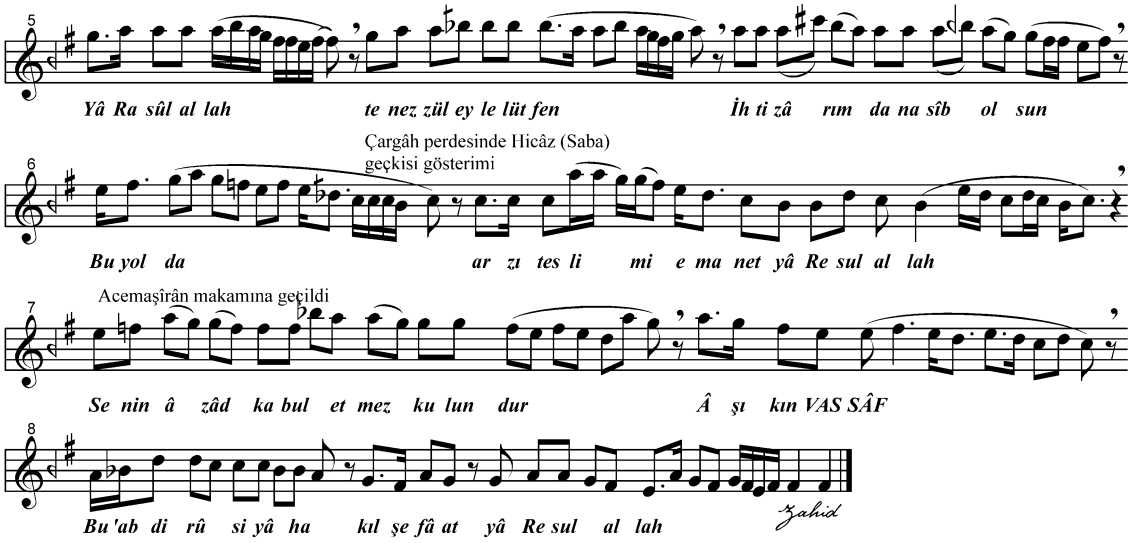


Şekil 3.106: Mâhûr Makamında İcrâ Edilen Gazelin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, Recâizâde Mahmud Ekrem'in bir şiirini okuduğu Mâhûr makamındaki gazelinde (EK106); Mâhûr makamını tamamlayıp meyan olarak tiz bölgede, -tiz Segâh perdesinde- Rast/Mâhûr makamlarında sıkça görülebilen Segâh makamı göstermiştir. Bu gösterimi bir hazırlık yapmadan icrâ ettiği görülmektedir.

3.3.1.6.4 Hâfız Murat Taştekin'in Ses İcrâlarının Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Evç Makamından Acemaşîrân makamına geçtiği Kasîdenin Geçki Analizi



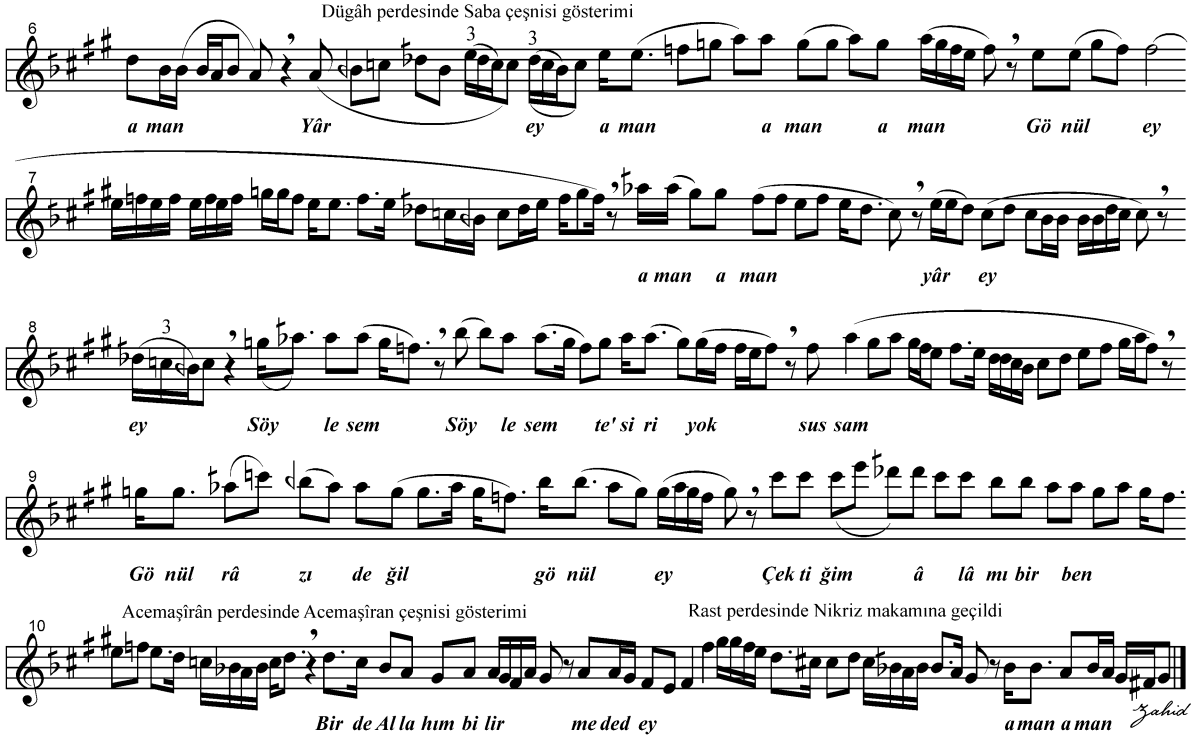
Enderûn usûlü Terâvîh namazı edasında Evç makamı icrâsından sonra Acemaşîrân makamına geçilmektedir. İcrâc, bu geçişi; günlük hayatta yeri olduğu için tercih ettiğini açıklamıştır.

Şekil 3.107: Evç Makamından Acemaşîrân makamına Geçilen Kasîdenin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Bu kasîde icrâsında (EK107) icrâcı; Evç makamını tamamladıktan sonra Muhayyer perdesini açarak meyan icrâsına geçmiştir. Muhayyer perdesinde Hicâz ve Dügâh perdesinde Sabâ geçkilerini göstererek Evç makamını duyumunu bozmuştur. Dügâh perdesinde Sabâ geçkisinden hemen sonra (notada yedincei satırın başı) Acemaşîrân makamına geçmiştir.

İcrâcının bu geçişi tercih etmesinin nedeni olarak; Acemaşîrân makamının içinde Sabâ makamı geçkisinin ve bu geçkiden sonra başka ses, dizi kullanılmadan Acemaşîrân makamına dönülmesinin çok tercih edilmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Şehnâz Makamından Nikriz Makamına Geçtiği Kasîdenin Geçki Analizi



Şekil 3.108: Şehnâz Makamından Nikriz Makamına Geçilen Kasîdenin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Şekil 3.108'de geçki kısmı görünen kasîde icrâsında (EK108) icrâcı; Şehnâz makamı icrâsını notaya göre beş satırda bitirdikten sonra altıncı satırın ortalarına doğru Sabâ makamı göstermiştir. Bu geçki, notaya göre üç satır sürmüş ve 10. satırın başında Acemaşîrân makamı geçkisine dönüşmüştür. İcrâcı, 10. satırın sonlarına doğru Acemaşîrân-Acem perdeleri oktav geçişi ile Nikriz makamına direkt geçmiştir.

3.3.1.6.5 Süleyman Özen'in Ses İcrâlarının Geçki Analizlerine Dair Bulgu ve Yorumlar

Bayati Makamından Zirgüle'li Sûznâk Makamına Geçtiği Kasîdenin Geçki Analizi



Şekil 3.109: Bayati Makamından Zirgüle'li Sûznâk Makamına Geçilen Kasîdenin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

Tamamı EK109'te görülen bu kasîde icrâsında icrâcı; Bayati makamını işlerken bayati makamında sıkça yapılan Nevâ perdesinde Hicâz çeşnisini uzunca gösterip bu çeşniyi Segâh perdesinde Hüzzam çeşnisi ile bitirmiştir. Bu çeşnilerden sonra Zirgüleli Sûzinâk makamına geçilmiştir.

Bu iki çeşni, icrâcının gideceği makam olan Zirgüleli Sûzinâk makamının içinde olan çeşnilerdir. İcrâcının bu çeşnileri, ortak kullanım sebebiyle tercih ettiği görünmektedir.

Hüseynî Makamından Rast Makamına Geçtiği Kasîdenin Geçki Analizi



Şekil 3.110: Hüseynî Makamından Rast Makamına Geçilen Kasîdenin Makam/Âhenk Geçişi Bölümü

İcrâcı, okuduğu bu kasîdede (EK110); Hüseynî makamını tamamladıktan sonra Gerdâniye perdesinde Rast çeşnisini duyurmuştur. Bu çeşni; Rast makamının ana seslerini ihtiva ettiği ve Hüseynî makamı seslerini dışına çıkmadan bu çeşninin duyurulabilmesi sebepleriyle icrâcının tercih ettiği anlaşılmaktadır. İcrâcı, Gerdâniye perdesinde Rast çeşnisini sık duyurduktan sonra kasîde sonuna doğru Segâh perdesinde Segâh çeşnisi yaparak Rast makamına geçmiştir.

3.2.2 Çalışmadaki İcrâcıların Taksimlerinin, Süre Kullanımlarına Göre Tasnifine Dair Bulgu ve Yorumlar

Geçki analizleri yapılan taksimlerdeki makamlar ve geçkiler için icrâcıların kullandıkları süreler aşağıda tablo halinde verilmiştir. Tablolar sazlara göre; ney, klasik kemençe, ud, tanbur, kanun ve ses icrâcılığı olmak üzere ayrılarak düzenlenmiştir[20].

Tablo 3.7: Çalışmadaki Ney İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo

İCRÂCI	ELDEKİ MAKAM ve SÜRESİ	GEÇKİ ve SÜRESİ	GEÇİLEN MAKAM ve SÜRESİ	TOPLAM SÜRE
YAVUZ AKALIN	Şevk-ü Tarâb Mak.-01:27	Şehnâz Mak.- 00:22	Sipihr Mak.-00:51	02:40
	Dügâh Mak.-01:23	Hüseynî Mak.-00:34	Hisâr Mak.-00:57	02:54
	Kız âh. Acemaşiran Mak.- 00:54	Direkt geçiş	Kız Mansur Mabeyni âh. Evcara Mak.-01:26	02:20
	Sipürde âh. Uşşak Mak.-00:56	Sabâ Mak.-00:33	Kız âh. Bayati Mak.--00:55	02:24
A. YAVUZ BALLIOĞLU	Pençgâh Mak.-01:35	Hicâz Mak.-00:30	Acemkürdî Mak.-00:47	02:52
	Rast Mak.-01:05	Segâh Mak.-00:09	Müsteâr Mak.-01:03	02:17
	Mansur âh. Bûselik Mak.-01:05	Hüseynî perdesinde Zirgüle çeşn.- 00:15	Sipürde âh. Segâh Mak.-01:07	02:27
	Kız âh. Acemaşîrân Mak.-01:22	Direkt geçiş[21]	Sipürde âh. Hicâz Mak.-00:55	02:17
CELALEDDİN BİÇER	Kız âh. Bayati Mak.-00:50	Sabâ Mak.- 00:38 Şehnâz Mak.- 00:25 Hüseynî perdesinde Hüseynî/Uşşâk-00:26 Çargâh perdesinde Nikriz- 00:06 Segâh/ Müsteâr-00:15	Kız âh. Rast Mak.-01:16	02:55
	Kız âh. Nihâvend Mak.-00:39	Hicâzkâr Mak.-00:39	Kız âh. Kürdîlihicâzkâr Mak.-00:32	01:50
	Kız âh. Humâyûn Mak.-00:33	Hüseyni-Nim Hisâr pestleşmesi	Bolâhenk âh. Hicâz Mak.-00:25	01:02
	Mansur âh. Uşşâk mak.-00:46	Direkt Geçiş	Sipürde âh. Uşşâk Mak.-00:19	01:05

[20] Tablolarda kullanılan kısaltmalar: **Mak.: Makam / Çeşn.: Çeşni / Y.: Yerinde / Âh.: Âhenk**

[21] Sipürde âhenk Hicâz makamı, icrâcının elindeki Kız neyde Sabâ çeşnisi ile aynı pozisyona denk düşmektedir. ve icrâcı bu duyum benzerliği kullanmıştır.

AHMET SAFA MIZRAK	Isfahan Mak.-02:15	Direkt geçiş[22]	Tâhir Mak.-01:56	04:11
	Muhayyer Sünbüle Mak.-01:19	Direkt geçiş[23]	Acemaşîrân Mak.-01:55	03:14
	Bolâhenk âh. Rast Mak.-01:57	Y. Nişâbur[24] Nevâ perdesinde Sabâ- 00:54	Sipürde âh. Ferahfezâ Mak.-01:09	04:00
	Kız âh. Hicâz Mak.-02:31	Direkt geçiş[25]	Şah Mansur Mâbeyni âh.- Sabâ Mak.-01:46	04:17
TOLGA SARAÇOĞLU	Neveser Mak.-02:21	Segâh perdesinde Bestenigâr- 01:44	Hüzzam Mak.-01:49	05:14
	Sabâ Mak.-01:21	Dügâh mak.- 00:25	Hicâz Mak.-01:30	03:16
	Mansur âh. Evcârâ Mak.-01:21	Direkt geçiş	Sipürde âh. Hüzzam Mak.-01:32	02:53
	Bolâhenk âh. Kürdîlihicâzkâr Mak.-01:31	Direkt geçiş	Mansur âh. Nihâvend Mak.-01:19	02:50

Tablo 3.8: Çalışmadaki Klasik Kemençe İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo

İCRÂCI	**ELDEKİ MAKAM ve SÜRESİ**	**GEÇKİ ve SÜRESİ**	**GEÇİLEN MAKAM ve SÜRESİ**	**TOPLAM SÜRE**
FİKRET KARAKAYA	Nişâbur Mak.-00:21	Hicâz Mak.-00:27	Dilbeste Mak.-00:22	01:10
	Sûzinâk Mak.-00:45	Direkt Geçiş[26]	Hicâzkâr Mak.- 01:04	01:49
	Bolâhenk âh. Sultânîyegâh Mak- 01:23	Bayati Araban Mak. -00:19	Kız âh. Kürdîlihicâzkâr Mak.-00:31	02:13
	Bolâhenk âh. Şevkefzâ Mak-00:51	Kaba Çargâh perdesinde Nikriz Çeşn. -00:14	Kız âh. Şevkefzâ Mak-00:36	01:41
	Hüzzam Mak.-01:15	Evç perdesinde Segâh çeşn. -00:11 Evç perdesinde Müsteâr çeşn.	Evcârâ Mak.-01:00	02:46

[22] Isfahan makamındaki Nevâ perdesinde Rast çeşnisi kullanılarak makamın dışına çıkılmamıştır.
[23] Muhayyer Sünbüle makamındaki Dügâh perdesinde Kürdî çeşnisi çıkıcı bir şekilde kullanılarak makamın dışına çıkılmamıştır.
[24] Bu çeşni ile icrâ âhengi, Sipürde olmuştur. Nişâbur çeşnisi bu sebeple kullanılmıştır.
[25] Eldeki ve geçilecek makamlar aynı perdeleri kullanmaktadır.
[26] Taksimin içerdiği makamlar aynı perdeleri kullanmaktadır.

		-00:09		
HASAN ESEN	Hicâz Mak.-01:20	Uzzâl Mak.-00:40	Ferahnâk Mak.-01:31	03:31
	Sipürde Âhenk Bûselik Mak.-01:06	Direkt Geçiş	Mansur Âhenk Muhayyer Mak.-01:24	02:30
	Mansur Âhenk Hüseynî Mak.-01:05	Yegâh perdesinde Muhayyer Çeşn.-00:26	Sipürde Âhenk Hicâz Mak.-01:38	03:09
LÜTFİYE ÖZER	Hüseynî Mak.-00:31	Direkt Geçiş[27]	Bûselik Mak.-01:52	01:23
	Segâh Mak.-00:26	Müstear Çeşn. 00:08	Nikriz Mak.-00:45	01:19
	Kız Âhenk Nihâvend Mak.-01:11	Nevâ perdesinde Uşşâk çeşnisi 00:13	Sipürde Âhenk Bayati Mak.-00:51	02:15
	Bolâhenk Âhenk Hicâz Mak.-00:40	Direkt Geçiş[28]	Kız Âhenk Şedd-i Araban Mak.-01:05	01:45
FURKAN BİLGİ	Uşşâk Mak.-01:23	Direkt Geçiş[29]	Bestenigâr Mak.-01:35	02:58
	Mâhûr Mak.-. 01:48	Tiz Segâh perdesinde Segâh Mak.-00:14	Evcârâ Mak.-01:52	03:54
	Mansur Âhenk Hüseyni Mak.- 01:44	Hüseyniaşîrân perdesinde Şehnâz çeşn. 00:31	Bolâhenk Âhenk Şedd-i Arabân Mak.-02:16	04:31
	Sipürde Âhenk Rast mak. 02:46	Bûselik perdesinde Sabâ ve Nişâbur[30] çeşn. 01:06	Kız Âhenk Rast mak. 01:18	05:10
	Hicaz- Humâyûn Mak.-01:25	Uzzâl Mak.-00:20	Hüseynî Mak.-01:05	02:50
	Hüseynî Mak.-01:13	Sabâ Mak.-00:47	Hicâzkâr Mak.-01:01	03:01

[27] Çok ortak perdesi olduğundan dolayı, seyir değişikliği ile geçiş yapılmıştır.
[28] İki farklı âhenkteki bu iki makam; dizi olarak aynı sesleri kullandığından dolayı, seyir değişikliği ile geçiş yapılmıştır.
[29] Çok ortak perdesi olduğundan dolayı, seyir değişikliği ile geçiş yapılmıştır.
[30] Nişâbur çeşnisi kullanımı, icrâyı Sipürde âhenkten Kız âhenge taşımak için kullanılmıştır.

EMRE ERDAL	Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Mak.-00:53	Direkt geçiş[31]	Mansur Âhenk Hüzzam Mak.-01:00	01:53
	Mansur Âhenk Hüzzam Mak.-00:41	Hüseyniaşîrân perdesinde Sabâ Çeşn. 00:43 Acemaşîrân perdesinde Nikriz çeşn. 00:03	Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Mak.-00:43	02:10

Tablo 3.9: Çalışmadaki Ud İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo

İCRÂCI	**ELDEKİ MAKAM ve SÜRESİ**	**GEÇKİ ve SÜRESİ**	**GEÇİLEN MAKAM ve SÜRESİ**	**TOPLAM SÜRE**
NECATİ ÇELİK	Kürdîlihicâzkâr Mak.		Nihâvend Mak.	
	Hüseynî Mak.-00:38	Acemaşîrân Mak. ve Çargâh perdesinde Hicaz çeşn.-01:15	Şevkefzâ Mak.01:12	03:05
	Kız Âhenk Karcığâr Mak.-00:25	Hüseyniaşîrân perdesinde Muhayyer Mak.-00:19	Bolâhenk Bûselik Mak.-00:26	01:11
	Müstahsen Kürdîlihicâzkâr Mak.-01:18	Direkt Geçiş[32]	Kız Âhenk Muhayyer Mak.01:19	02:37
FETİ BARUT	Uşşâk Mak.01:18	Mâhûr Mak.-00:37 Tiz Segâh perdesinde Tiz Segâh Mak.-00:28	Hüzzam Mak.00:36	02:59
	Hicâz Mak.-01:06	Evç perdesinde Segâh Çeşn.-00.14	Evcârâ Mak.-01.06	02:26
	Bolâhenk Âhenk Hicâz Mak.-00.48	Evç perdesinde Segâh Çeşn.-00.24 Nevâ perdesinde Rast Mak.-01.15	Kız Âhenk Rast Mak.-00.49	02.19
	Kız Âhenk Hüzzam Mak.-01.00	Tiz Segâh perdesinde Tiz Segâh Mak.[33]-00.26	Bolâhenk Âhenk B. Isfahân Mak.-01.29	02.57

[31] Çok ortak perdesi olduğundan dolayı, seyir ve merkez perde değişikliği ile geçiş yapılmıştır.

[32] Belirtilen âhenklerde bu makamların dizileri tamamen aynı görünmektedir. Bu sebep ile Kürdîlihicâzkâr makamı içinde kullanılan bir dizinin (Gerdâniye perdesinde Uşşâk) uzatarak kullanılması ile icrâcı, geçişi uygulamıştır.

[33] Evç perdesinde Segâh çeşnisi; Kız Âhenk Hüzzam makamında tiz karar perdesinde bir gösterim olurken aynı zamanda gidilecek âhenk ve makam olan Bolâhenk Âhenk Basit Isfahan makamının da kullandığı bir çeşni olmaktadır.

OSMAN KIRKLIKÇI	Hicâz Mak.-01.11	Nişâbûr Çeşn.[34]	Uşşâk Mak.-00.47	01.58
	Ferahnâk Mak.-01.32	Evç perdesinde Hüzzam Mak.-00.26 Nikriz Mak.-00.26	Rast Mak.-00.31	02.55
	Bolâhenk âh. Hüseynî Mak.-01.13	Hüseyniaşîrân perdesinde Hüseynî Çeşn.-00.47	Kız âh. Hüseynî Mak.-01.09	03.13
	Kız âh. Bûselik Mak.-00.55	Bûselik perdesinde Uşşâk Mak-00.26 Dügâh perdesinde Rast/Pençgâh Çeşn.-00.02	Müstahsen âh. Kürdîlihicâzkâr Mak.-01.10	02.33
B. ŞAHİN BALOĞLU	Hüseynî Mak.-01:14	Direkt Geçiş	Zâvîl Mak.-00:35	02:43
	Kürdîlihicâzkâr Mak.-01:43	Nevâ perdesinde Dügâh çeşn., Segâh perdesinde Bestenigâr çeşn., Bestenigâr çeşn., Evç perdesinde Segâh çeşn.,- 01:13	Evcârâ Mak.-01:02	04:08
	Bolâhenk Âhenk Hicâz Mak.-01:19	Nikriz çeşn., Neveser çeşn., Yegâh perdesi üzerinde Hicâz[35]-01:26	Kız Âhenk Hicâzkâr Mak.-00:35	02:20
	Kız Âhenk Şedaraban Mak.-01:02	Hüseynîaşîrân perdesinde Hicâz- Bûselik perdesinde Hicâz- Nim Hicâz perdesinde Nişâbur- Nim Şehnâz perdesinde Segâh-01:23	Müstahsen Âhenk Hüzzam Mak.-01:10	03:35
MİTHAT	Hüzzam Mak.- 00:49	Karcığar- 00:06 Muhayyer perdesinde Uşşâk -00:22	Hüseynî Mak.-01:18	02:35
	Muhayyer Mak.- 00:25	Neveser Mak.-00:18	Nihâvend Mak.-00:01	01:43

[34] 1 2 saniyelik zaman dilimlerinde birkaç kez bu çeşni gösterildiği için tam zaman aralığı yazılmamıştır.
[35] Bu taksimde kullanılan son çeşni; hem önceki çeşniler ile birleşince uyumlu olması (Şedaraban duyumu) için hem de icrâ âhengini Kız âhenge taşımak için kullanılmıştır.

ÇÖMLEKÇİ				
	Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Mak.-01:00	Direkt Geçiş[36]	Kız Âhenk Bestenigâr Mak.-00:42	01:42
	Kız Âhenk Bayatiaraban Mak.-00:58	Zirgüle perdesi, Hicâz Mak.-00:09	Müstahsen Âhenk Şevkefzâ Mak.-00:48	01:55

Tablo 3.10: Çalışmadaki Tanbur İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo

İCRÂCI	**ELDEKİ MAKAM ve SÜRESİ**	**GEÇKİ SÜRESİ**	**GEÇİLEN MAKAM ve SÜRESİ**	**TOPLAM SÜRE**
KAĞAN ULAŞ	Çargâh mak. 00:30	Direkt geçiş[37]	Segâh mak. 00:23	00:53
	Nihâvend mak. 00:44	Hüseynî perdesinde Segâh çeşn. 00:21	Sûzidîl mak. 01:11	02:16
	Bolâhenk Âhenk Acemkürdî mak. 00:24	Acemaşîrân-Dügâh-Çargâh perde atlaması Dügâh perdesinde Segâh çeşn. 00:04	Sipürde Âhenk Hüzzam mak. 00:18	00:46
	Bolâhenk Âhenk Segâh mak. 00:12	Müsteâr[38]- 00:06	Kız Âhenk Gerdâniye mak. 00:14	00:32
MURAT AYDEMİR	Hicâz mak.- 00:24	Neveser mak.-00:10	Nihâvend mak.- 00:09	00:43
	Mâhûr mak-00:21	Direkt geçiş[39]	Gülizâr mak.-00:26	00:47
	Bolâhenk âh. Mâhûr mak.- 00:20	Tiz segâh perdesinde Segâh[40]- 00:04	Mansur âh. Evcârâ mak.-00:28	00:52
	Kız Âhenk Sûzidîl mak.- 00:26	Rast perdesinde Şevkefzâ çeşn.- 00.27	Bolâhenk Âhenk Nikriz mak.- 00:16	01:09

[36] Bolâhenk âhengin Nim Zirgüle perdesinin Kız âhengin Nim Hicâz perdesi olması ve Karar verilen perde, Kız âhengin Çargâh perdesi olması ortaklığının dizi ortaklığı oluşturmasından dolayı direkt geçilmiştir.
[37] İcrâcı, merkez perdeyi Çargâh perdesinden, Segâh perdesine alarak geçiş yapmıştır.
[38] İcrâcı, müsteâr çeşnisinin sonunda Nim Hicâz perdesini pestleştirerek âhenk geçişini sağlamıştır.
[39] İcrâcı, merkez perdeyi Gerdâniye perdesinden, Hüseynî perdesine alarak geçiş yapmıştır.
[40] Bu çeşni Mâhûr makamında kullanıldığı gibi aynı zamanda geçilecek ahenkteki Evcârâ makamının da Evç perdesi bölgesini oluşturmaktadır.

ÖZATA AYAN	Rast mak.- 01:26	Nikriz Mak. Hüzzam Mak. Karcığâr Mak. Nişâbur Çeşn. Nikriz Çeşn. 01:01	Hicâz mak.- 00:43	03:10
	Muhayyer mak.-01:35	Evç Mak.- 00:32 Gerdâniye-Nim Şehnâz perde değişikliği	Evcârâ mak.-01:02	03:09
	Bolâhenk Âhenk Acemaşîrân mak.-01:28	Direkt Geçiş[41]	Sipürde Âhenk Mâhûr mak.- 01:35	03:03
	Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ mak.- 01:23	Bestenigâr Mak. - 00:33 Evç perdesinde Segâh Çeşn.- 00:14 Dilkeşhâverân Mak.- 00:25 Sûzidîl Mak.- 00:27	Kız Âhenk Dilkeşhâverân mak.- 01:00	04:02
M. KAZIM TIĞLIOĞLU	Şedd-i Araban Mak.- 00:26	Bûselik çeşn.- 00:12	Çargâh mak.- 00:18	00:56
	Şehnâz Mak.-00:52	Direkt Geçiş-	Nihâvend Mak.-00:25	01:17
	Bolâhenk âh. Evç mak.- 00:27	Direkt geçiş[42]	Kız â âh. Bûselik mak.- 00:23	00:47
	Sipürde Âhenk Ferahfezâ mak.- 00:32	Gerdâniye perdesinde Hicâz-Hicâzkâr- 01:00	Bolâhenk âhenk Kürdîlihicâzkâr mak. 01:12	02.44
ALPER UZKUR	Şehnâz mak.- 00:36	Hüseynî perdesinde Uşşâk-Bayati ve Uşşâk-Bayati çeşn.- 00:16	Hüseynî mak.- 00:55	01:47
	Rast mak.- 00:40	Nişâbur çeşn. 00:06	Hicâz mak.- 01:34	02:20
	Bolâhenk Âhenk Sûzinâk Mak.-01:22	Acemaşîrân perdesinde Nikriz Mak.- 00:07	Mansur âh. Kürdîlihicâzkâr Mak.- 00:52	02:21
	Bolâhenk âh. Uşşâk Mak.-01:12	Acemaşîrân perdesinde Nikriz çeşn.- 01:50	Sipürde Sûzinâk Mak.- 01:17	04:29

[41] Makamlar ve âhenkler farklı olsa da iki makamın sesleri aynı olduğu için icrâcının direkt geçiş yaptığı görülmektedir.

[42] Bolâhenk âhenkte evç makamının karar bölgesi ile Kız âhenk Bûselik makamının merkez perde alanlarında ortak perde çok olduğundan dolayı, ara geçiş unsuru kullanmadan geçiş yapılmıştır.

Tablo 3.11: Çalışmadaki Kanun İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo

İCRÂCI	ELDEKİ MAKAM ve SÜRESİ	GEÇKİ ve SÜRESİ	GEÇİLEN MAKAM ve SÜRESİ	TOPLAM SÜRE
BEKİR REHA SAĞBAŞ	Hicâz Mak.-00:37	Hicâz aşîrân Mak.-00:15 Zirgüle Mak.-00:14	Sûzidîl Mak-00:30	01:36
	Hicâz Mak.-00.36	Nikriz Mak.-00:41 Neveser Çeşn.-00:29 Şedd-i Araban Mak.-00:41	Nihâvend-i Kebîr Mak.-00:54	03:21
	Bolâhenk âhenk Hicâz Mak.-00:39	Bûselik perdesinde Karcığar Mak.- 00:48 Gerdâniye perdesinde Çargâh çeşn.- 00:08	Bûselik perdesinde Hicâz Mak.-00:40	02:17
	Bolâhenk âhenk Kürdîlihicâzkâr Mak.- 00:17	Hicâzkâr Mak.- 00:20 Dik Geveşt Perdesinde Dügâh Mak.- 00:20 Dik Geveşt Perdesinde Segâh Mak.- 00:30 Hicâzkâr Mak.- 00:53	Yıldız Âhenk Hüzzam Mak.-00:30	02:50
AYŞE SERAP ÇAĞLAYAN	Hüseyniaşîrân Mak. -00:55	Muhayyer perdesinde Bûselik- 00:17 Evç perdesinde Bestenigâr- 00:32 Acemaşîrân Mak.-00:05	Şevkefzâ Mak.-00:54	02:44
	Dügâh Mak.- 00:52	Dügâh-Hüseynî beşliatlama, Hüseynî Mak.- 00:17 Irâk perdesinde Evç- 00:06	Evcârâ Mak.-00:57	02:22
	Bolâhenk âh. Rahât'ül-Ervâh Mak.-00:36	Direkt Geçiş[43]	Kız âh. Hüzzam Mak.-00:31	01:07
	Kız âh. Nihâvend Mak.-00:26	Dügâh-Hüseynî beşli aralık gösterimi	Bolâhenk âh. Hüseynî Mak.-01:14	01:40
	Bûselik Mak.- 01:00	Direkt Geçiş[44]	Sûzidîl Mak.-01:16	02:16
	Hicâz Mak.-01:03	Direkt Geçiş[45]	Sultânîyegâh	02:37

[43] Bolâhenk âhenk Rahât'ül Ervâh makamı ile Kız âhenk Hüzzam makamının perdelerinin aynıdır. İcrâcının hem âhengi hem makamı değiştirmek için; seyir bölgesi, duraklama perdeleri vs… gibi hususları değiştirdiği görülmektedir.

[44] Bûselik ve Sûzidîl makamlarının durak yeri olan Hüseynî perdesinin ortak oluşu ve Bûselik, Nim Şehnâz ve Nim Zirgüle perdelerinin ortak olmasından ötürü oluşan yakınlıktan dolayı icrâcı; arada bir perde, dizi, ses veya makam kullanmadan direkt olarak geçiş yapmıştır

ATİLLA AKINTÜRK			Mak.-01:34	
	Bolâhenk Âhenk Rast, Pençgâh Mak. -00:57	Sabâ Mak.- 00:17 Nihâvend Mak.-00:38 Sabâ Mak.- 00:10	Kız Âhenk Hicâzkâr Mak. -01:24	03:26
	Müstahsen Âhenk Hüzzam Mak.-01:03	Nevâ perdesinde Uşşâk Mak.-00:14 Nevâ perdesinde Bûselik-00:26	Kız Âhenk Mâhûr Mak.-01:27	03:10
HAKAN KILIÇARSLAN	Isfahan Mak.-00:44	Evç Perdesinde Segâh Çeşn.-00:04 Hüseynî perdesinde Hüseynî Uşşâk Çeşn.-48 Hüseynî perdesinde Segâh Çeşn.-00:26	Sûzidîl Mak. -00.46	02:01
	Nihâvend Mak.-00:19	Nevâ perdesinde Bayati Mak.-00:20 Gerdâniye perdesinde Hicâz. Mak.-00:10	Kürdîlihicâzkâr Mak.-01.38	02:27
	Mansur Âhenk Sabâ Mak.-00:41	Hüseynî perdesi gösterimi, Nevâ perdesinde Hüseynî Uşşâk Mak.-00:57	Sipürde Âhenk Muhayyer Mak.-00:51	02:28
	Mansur Âhenk Rast Mak.-00:22	Nişâbur ve Müsteâr Çeşn.-00:09 Evç perdesinde Segâh Çeşn.-00:14	Bolâhenk Âhenk Rast Mak.-00:45	01:30
TANER SAYACIOĞLU	Bûselik Mak. 00:51	Dügâh-Hüseynî beşli aralık atlaması	Hicâz Mak. 01:00	01:51
	Uşşâk Mak.-01:12	Nevâ perdesinde Hicâz-00:18	Hicazkâr Mak.-01:23	02:53
	Sipürde âh. Kürdîlihicâzkâr Mak.-01:05	Çargâh perdesinde Hicâz-00:14 Bûselik çeşn.-00:09 Rast perdesinde Hüseynî-00.07 Bûselik çeşn.- 00:05	Kız âh. Sultânîyegâh Mak. - 00:47	02:17
	Mansur âh. Hüzzam Mak. 01:32	Dik Hüseyniaşîrân-Hüseyniaşîrân perde değişikliği	Kız âh. Nihâvend Mak. 01:03	02:35

[45] Diyez, bemol içeren perdeler iki makamda da frekans bölgesi olarak aynı olduğu için sadece seyir değişikliği ve pest perdelerin ilâvesi ile geçiş yapılmıştır.

Tablo 3.12: Çalışmadaki Ses İcrâcılarının Taksimlerindeki Süre Gösteren Tablo

İCRÂCI	ELDEKİ MAKAM ve SÜRESİ	GEÇKİ ve SÜRESİ	GEÇİLEN MAKAM ve SÜRESİ	TOPLAM SÜRE
AHMET ÇALIŞIR	Şevkefzâ Mak.- 00:58	Nim Şehnâz-Muhayyer perde değişikliği- 00:01	Muhayyer Sümbüle Mak.- 00:37	01:36
	Sipürde âh. Kürdîlihicâzkâr mak. 01:37	Rast perdesinde Muhâyyer mak.- 00:30	Yıldız âh. Karcığar mak.- 00:30	02:37
ENDER DOĞAN	Sabâ Mak.-00:36	Acemaşîrân Mak. -00.43 Acem-Evç Perde Değişikliği-00:08	Evç Mak.-	01:42
	Rast Mak.-00:32	Hicâz Mak.-00:04 Uşşâk Mak.- 00:07	Rast Mak.-00:20	01:20
İ. SUAT ERBAY	Kız âhenk Kürdîlihicâzkâr Mak.- 02:45	Rast Mak.-00:25 Çargâh Mak.-00:47 Dügâh Mak.-00:30	Bolâhenk âhenk Hüseynî Mak.-01:21	05:48
	Mâhûr Mak.- 01:43	Segâh Mak.- 00:32	Mâhûr Mak.- 00:51	03:06
MURAT TAŞTEKİN	Evç mak.- 01:30	Çargâh perdesinde Hicâz çeşn.- 00:15	Acemaşîrân mak.- 00:34	02:19
	Şehnâz mak.- 01:30	Dügâh perdesinde Sabâ çeşn.- 01:00 Acemaşîran Mak.- 00:11	Nikriz mak.- 00:08	02:49
SÜLEYMAN ÖZEN	Bayati mak.- 01:39	Nevâ perdesinde Hicâz- 01:14 Hüzzam Mak. - 00:14	Z. Sûzinâk mak.- 01:00	04:07
	Hüseynî mak.- 02:18	Gerdâniye perdesinde Rast- 00:40 Segâh Mak.- 00:10	Rast mak.- 00:22	03:30

Tablolar incelendiğinde taksimlerdeki makam, geçki kullanım süreleri ile geçişler için kullanılan aracıların sayı ve çeşit olarak farklılaştığı görülmektedir.

3.3 ÇALIŞMADAKİ İCRÂCILARIN TAKSİMLERİNE GÖRE KULLANILAN GEÇKİ TEKNİKLERİNE DAİR BULGU VE YORUMLAR

Çalışmadaki 30 icrâcının sunduğu 110 taksimden ortaya çıkan geçki teknikleri, sözel ve görsel örnekleriyle[46] birlikte aşağıda anlatılmıştır.

Aracılı Geçki Tekniği: Bu teknik; geçilen makamlar arasında farklı makam/makamlar ya da farklı makamın/makamların bir kısmını kullanarak geçki yapmak olarak tanımlanabilir. "Uzak geçki" adıyla tanımlanan geçkinin yapılma tekniğinin bu yol olduğu düşünülmektedir. Bu teknikte dikkat edilmesi gereken durum; gidilen makama/âhenge geçmeyi kolaylaştıracak, uygun makam/makamlar ya da makam bölümleri seçmektir.

Hüseynî makamından Hicâz makamına geçmek için aracı olarak Uzzâl makamını kullanmak, Dilkeşhâverân makamından Mâhûr makamına geçmek için Evç perdesinde Segâh gösterip Nevâ Perdesinde Rast seslerini kullanmak, Acemaşîrân makamından Kürdîlihicâzkâr makamına geçmek için Uşşâk, Karcığar ve Hicâzkâr makamlarını arada bu sıra ile kullanmak örnek olarak verilebilir.



Şekil 3.111: Aracılı geçki tekniğiyle; Hüzzam makamını kullanarak Mâhûr makamından Zirgüleli Sûz(i)nâk makamında geçiş örneği



Şekil 3.112: Aracılı geçki tekniğiyle; Rast makamını kullanarak Hüzzam makamından Nihâvend makamında geçiş örneği

[46] Yazılan örnekler, icrâcıların düşünce yapılarına göre; "verilen makamlarda örnektekinden farklı teknik kullanmak gibi" değişiklikler gösterebilir.



Şekil 3.113: Aracılı geçki tekniğiyle; Rast ve Sûz(i)nâk makamlarını kullanarak Irâk makamından Hicâzkâr makamında geçiş örneği

Aracısız Geçki Tekniği: Geçilen makamlar arasına; farklı bir makam, dizi, ses gibi değişkenlerin konulmadığı geçki yoludur. Genellikle sesleri tamamen aynı olan, ortak sesi çok olan makamlarda geçki yapılırken tercih edilmektedir. Sesleri ve seyirleri hiç benzemeyen makamlar arası geçişlerde de kullanıldığı görülmektedir.

Örneğin; Uşşâk makamından Bayati makamına geçerken; makamların gerekliliklerini uygulamak dışında sadece "seyir"in değişmesi yeterli olacağı için aracısız teknik kullanılabilir. Mansur Âhenk Nihâvend makamından Bolâhenk Âhenk Uşşâk makamına geçerken; Nihâvend makamında çoğunlukla yapılan Nevâ perdesinde Uşşâk makamı geçkisi Mansur âhenkte icrâ edildiği zaman, Bolâhenk âhenkte Uşşâk makamı olmaktadır.

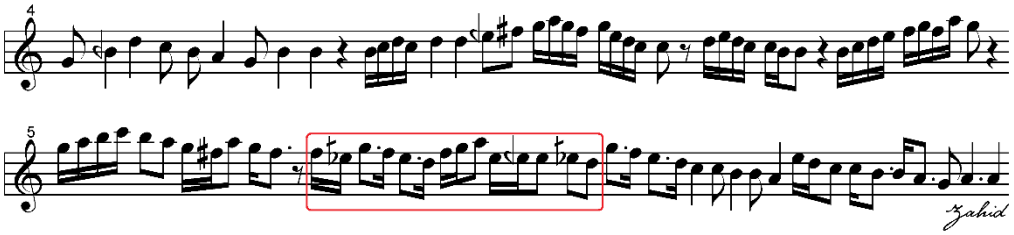


Şekil 3.114: Aracısız geçki tekniğiyle Dilkeşhâverân makamından Evç makamına[47] geçiş örneği

[47] Evcâra gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.



Şekil 3.115: Aracısız geçki tekniğiyle Rast makamından Bayati makamına[48] geçiş örneği



Şekil 3.116: Aracısız geçki tekniğiyle Segâh makamından Karcığar makamına geçiş örneği

Aralık Duyurma Tekniği: İcrâ edildiğinde, bir makam duymayı hissettiren geçiş tekniğidir. Art arda iki tanini aralığın Hüseynî makamını, 5'li aralığın Kürdîlihicâzkâr makamını, 4'lü aralığın Nevâ makamını, 3'lü aralığın Segâh, Sabâ makamlarını hatırlatması, örnek olarak düşünülebilir. Örnek verilen bu aralıklar her zaman belirtilen makamları hatırlatmayabilir. Kurulan cümle yapılarına göre duyurulacak aralıkların hatırlatacağı makamlar değişiklik gösterecektir.

ARALIK DUYURMA GEÇKİ YÖNTEMİNDE
ÖRNEK GEÇİŞ SEYİRLERİ



Şekil 3.117: Aralık duyurma geçki tekniğiyle Hümâyûn makamından Hüseynî makamına geçiş örneği



Şekil 3.118: Aralık duyurma geçki tekniğiyle Uşşâk makamından Nevâ makamına[49] geçiş örneği

[48] Uşşâk, Hüseynî gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.
[49] Isfahan, bayati, Pençgâh gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.



Şekil 3.119: Aralık duyurma geçki tekniğiyle Çargâh (eski) makamından Acemaşîrân makamına geçiş örneği

Perde Bozma Tekniği: Arada farklı bir makam veya bir dizi gibi uzun farklılıklar göstermeden bir veya iki perdeyi birden değiştiren geçki tekniğidir. Örneğin; Hüseynî makamından Sabâ makamına geçerken Hüseynî perdesinden Sabâ perdesine birden inmek, Acemaşîrân makamından Evcârâ makamına geçerken Acem-Evç perde değişikliğini yapmak; örnek teşkil etmektedir.

PERDE BOZMA GEÇKİ YÖNTEMİNDE
ÖRNEK GEÇİŞ SEYİRLERİ



Şekil 3.120: Perde bozma tekniğiyle; Kürdî makamından Sabâ makamına[50] geçiş örneği



Şekil 3.121: Perde bozma tekniğiyle, Segâh makamından Uşşâk makamına[51] geçiş örneği



Şekil 3.122: Perde bozma tekniğiyle; Bayati makamından Hicâz makamına[52] geçiş örneği

Perde Tutma Tekniği: Geçilecek makama geçmek için sadece bir sesi uzun tutmak ile geçmiş makamı unutturup gidilen makamın yolunu açmaya yarayan geçki tekniğidir. Enstrümanlarına uygun olduğu için çoğunlukla uzun sesli saz icrâcılarının tercih ettiği yoldur. Aralık gösterme geçki tekniğiyle birlikte de kullanılabilmektedir. Rast makamından Uşşâk makamına geçmek için Dügâh sesini uzun tutmak, Acem makamından Sabâ makamına geçerken Çargâh perdesini uzun tutmak örnek olarak düşünülebilmektedir.

[50] Bestenigâr, Sabâzemzeme, Şîvenümâ, Şevkefzâ, Çargâh, Şevkitarâb gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.
[51] Uşşâk makamı dizisini kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.
[52] Hicâzaşîrân, Rahât'ül-Ervâh gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.

PERDE TUTMA GEÇKİ YÖNTEMİNDE
ÖRNEK GEÇİŞ SEYİRLERİ



Şekil 3.123: Perde tutma geçki tekniğiyle; Hüseynî makamından Sabâ makamına[53] geçiş örneği



Şekil 3.124: Perde tutma geçki tekniğiyle; Nihâvend makamından Segâh makamına[54] geçiş örneği



Şekil 3.125: Perde tutma geçki tekniğiyle; Mâhûr makamından Muhayyer makamına[55] geçiş örneği

Frekans Bozma Tekniği: Bir perdeyi "belirli frekans aralıkları[56]" içinde; pestleştirme, tizleştirme, gidiş geliş yaparak perdeyle oynama vesilesiyle oluşan geçki tekniğidir. Hem makamlar hem âhenkler arası geçişlerde yoğun olarak kullanılabilir olduğu düşünülmektedir. Sipürde âhenk Nişâbur makamından Bolâhenk âhenk Uşşâk makamına geçmek için Nim Hicâz perdesini kendi frekans aralığı içinde pestleştirerek geçiş yapmak bu tekniği tarif edebilmektedir.

[53] Bestenigâr, Sabâzemzeme, Şîvenümâ, Şevkefzâ, Çargâh, Şevkitarâb gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.
[54] Hüzzam, Rast, Maye gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.
[55] Tâhir, Hüseynî, Gerdâniye, Gülizâr gibi makamlara da geçiş yapılabilir.
[56] Çevikoğlu, T. (2021). Halebli Dervîş 'Alî El-Mevlevî'nin Kürdîlihicâzkâr Âyîn-i Şerîfi. Mevlânâ Araştırmaları 7, Ankara: Akçağ Yayınları.

FREKANS BOZMA GEÇKİ YÖNTEMİNDE
ÖRNEK GEÇİŞ SEYİRLERİ



Şekil 3.126: Frekans bozma geçki tekniğiyle; Hüseynî makamından Karcığar makamına geçiş örneği



Şekil 3.127: Frekans bozma geçki tekniğiyle; Rast makamından Nihâvend makamına[57] geçiş örneği



Şekil 3.128: Frekans bozma geçki tekniğiyle; Bolâhenk âhenk Evcârâ makamından[58] Kız âhenk Uşşâk makamına geçiş örneği

Kabul Geçki Tekniği: Bir âhenkte icrâ edilen bir makamın seslerinin, başka âhenkte başka bir makamın seslerine eşit olmasını kullanan geçki tekniğidir. Âhenkler arasında en fark edilmeyen geçki tekniğinin bu teknik olduğu düşünülmektedir. Aynı perdelere sahip olan; Sipürde âhenk Evcârâ makamıyla Bolâhenk âhenk Sûzidîl makamları-, Bolâhenk Hüseyniaşîrân makamıyla Kız âhenk Hüseynî makamları, Kız âhenk Nihâvend makamıyla Mansur âhenk Bûselik makamları arasında geçiş yapılırken bu teknik kullanılabilir.

KABUL GEÇKİ YÖNTEMİNDE
ÖRNEK GEÇİŞ SEYİRLERİ



Şekil 3.129: Kabul geçki tekniğiyle; Mansur âhenk Rast makamından Bolâhenk âhenk Rast makamına[59] geçiş örneği

[57] Nihâvend-i kebir gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.
[58] Irâk makamı gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.
[59] Pençgâh, Rehâvî gibi bu diziyi kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.



Şekil 3.130: Kabul geçki tekniğiyle; Bolâhenk âhenk Hicâzkâr makamından Sipürde âhenk Hicâz makamına[60] geçiş örneği



Şekil 3.131: Kabul geçki tekniğiyle; Kız âhenk Nihâvend makamından Mansur âhenk Bûselik makamına geçiş örneği

Âhenk Önceleme Tekniği: Bu teknik ile âhenkler arası taksimlerde geçilecek makamdan önce geçilecek âhengin duyurulması hedeflenmektedir. Teknik kullanıldığı zaman öncelikle âhenk değiştiği için, geçilecek makamın perde, değiştirici işâret duruma göre daha sonra makamı da değiştirmek için başka geçiş teknikleri de kullanılabilir.

Müstahsen âhenk Uşşâk makamından Kız âhenk Bayati makamına geçerken; Kız âhenk Dügâh perdesinde Isfahan bir makamına geçilebilir. Çünkü Müstahsen âhenk Uşşâk makamı, Kız âhengin Bûselik perdesinde icrâ edilmektedir. Önce icrâ edilen seslerin Nişâbur sesleri olmasından dolayı bu sesleri kullanan bir makam olan Isfahan makamını seçmek, âhenk değiştirmek için yeterli olacaktır. Daha sonra Kız âhenge geçildiği için artık aynı âhenkte makamlar arası geçki teknikleri uygulanabilir[61].

ÂHENK ÖNCELEME GEÇKİ YÖNTEMİNDE
ÖRNEK GEÇİŞ SEYİRLERİ



Şekil 3.132: Âhenk önceleme tekniğiyle; Bolâhenk âhenk Bestenigâr makamından Kız âhenk Uşşâk[62] makamına geçiş örneği

[60] Hicâz ailesi dizisini kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.
[61] Teknik için verilen örneklerde âhenk geçişleri ilk kırmızı alanda, değişen âhenkteki makam geçişleri ise ikinci kırmızı alanlarda belirtilmiştir.
[62] Uşşâk makamı dizisini kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.



Şekil 3.133: Âhenk önceleme tekniğiyle; Kız âhenk Nevâ makamından Bolâhenk âhenk Rast[63] makamına geçiş örneği



Şekil 3.134: Âhenk önceleme tekniğiyle; Bolâhenk Kürdîlihicâzkâr makamından Sipürde âhenk Hicâz makamına geçiş örneği

Aracı Âhenk Tekniği: İcrâ edilen âhenk ile geçilecek âhenk arasına farklı bir âhengi ve makamı aracı kılan tekniktir.

Örnek olarak; Mansur âhenk Hicâz makamından Kız âhenk Nikriz makamına geçmek için; Müstahsen âhenk Şevkefzâ makamını icrâ edip, Nikriz kararı uzatmak düşünülebilir. Çünkü Müstahsen âhenk Şevkefzâ makamı, Yegâh perdesinde Nikriz sesleri ile karar etmektedir. Yegâh perdesinde Nikriz makamı da Kız âhenkte olmaktadır.

[63] Rast makamı dizisini kullanan farklı makamlara da geçiş yapılabilir.



Şekil 3.135: Aracı âhenk tekniğiyle; Sipürde âhenk Rast makamından Kız âhenk Dilkeşhâverân makamına geçiş örneği

Çalışmadaki yüz on taksimde uygulanan geçki tekniği tabloları aşağıda verilmiştir.

Tablo 3.13: Çalışmadaki Ney İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri

NEYZEN YAVUZ AKALIN	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Şevk-ü Tarâb makamından Sipihr makamına	Perde Bozma
Dügâh makamından Hisâr makamına	Aracısız Geçki
Kız âhenk Acemaşiran makamından Kız Mansur Mabeyni âhenk Evcara makamına	Kabul Geçki
Sipürde âhenk Uşşak makamından Kız âhenk Bayati makamına	Âhenk Önceleme, Aracısız Geçki
NEYZEN ADNAN YAVUZ BALLIOĞLU	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Pençgâh makamından Acemkürdî makamına	Perde Tutma
Rast makamından Müsteâr Makamına	Aracısız Geçki
Mansur Âhenk Bûselik Makamından Sipürde Âhenk Segâh Makamına	Kabul Geçki
Kız Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına	Aracısız Geçki
NEYZEN CELALEDDİN BİÇER	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Kız Âhenk Bayati Makamından Kız Âhenk Rast Makamına	Aracılı Geçki
Kız Âhenk Nihâvend Makamından Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına	Aracılı Geçki
Kız Âhenk Humâyûn Makamından Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamına	Kabul Geçki
Mansur Âhenk Uşşâk Makamından Sipürde Âhenk Uşşâk Makamına	Aracısız Geçki
NEYZEN AHMED SAFA MIZRAK	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Isfahan makamından Tâhir Makamına	Aracısız Geçki
Muhayyer Sünbüle makamından Acemaşîrân Makamına	Aracılı Geçki

Bolâhenk Âhenk Rast Makamından Sipürde Âhenk Ferahfeza Makamına	Âhenk Önceleme, Aracısız Geçki
Kız Âhenk Hicâz Makamından Şah Mansur Mâbeyni Âhenk Sabâ Makamına	Aracısız Geçki
NEYZEN TOLGA SARAÇOĞLU	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Neveser makamından Karcığar makamına	Aracılı Geçki
Sabâ makamından Hicâz makamına	Aracılı Geçki
Mansur Âhenk Evcârâ Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına	Aracısız Geçki, Aralık Duyurma
Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Nihâvend Makamına	Aracısız Geçki

Tablo 3.14: Çalışmadaki Kemençe İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri

KEMENÇEVÎ FİKRET KARAKAYA	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Nişâbur makamından Dilbeste makamına	Aracılı Geçki
Sûzinâk makamından Hicâzkar makamına	Aracısız Geçki
Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh makamından Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr makamına	Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ makamından Kız Âhenk Şevkefzâ makamına	Kabul Geçki
KEMENÇEVÎ HASAN ESEN	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Hüzzam makamından Evcârâ makamına	Aracılı Geçki
Hicâz makamından Ferahnâk makamına	Aracısız Geçki
Sipürde Âhenk Bûselik makamından Mansur Âhenk Muhayyer makamına	Aralık Duyurma, Perde Bozma
Mansur Âhenk Hüseynî makamından Sipürde Âhenk Hicâz makamına	Aracılı Geçki, Kabul Geçki
KEMENÇEVÎ LÜTFİYE ÖZER	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Hüseynî makamından Bûselik makamına	Aracısız Geçki
Segâh makamından Nikriz makamına	Aracılı Geçki
Kız Âhenk Nihâvend Makamından Sipürde Âhenk Bayati Makamına	Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Rast Âhenk Şedd-i Araban Makamına	Kabul Geçki
KEMENÇEVÎ FURKAN BİLGİ	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Uşşâk makamından Bestenigâr makamına	Aracısız Geçki
Mâhûr makamından Evcârâ makamına	Aracılı Geçki
Mansur Âhenk Hüseyni Makamından Bolâhenk Âhenk Şedd-i Arabân Makamına	Aracılı Geçki, Kabul Geçki
Sipürde Âhenk Rast Makamından Kız Âhenk Rast Makamına	Aracı Âhenk
KEMENÇEVÎ EMRE ERDAL	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Humâyûn makamından Hüseynî makamına	Aracılı Geçki
Hüseynî makamından Hicâz makamına	Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Hüzzam Makamına	Kabul Geçki
Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Makamına	Aracısız Geçki

Tablo 3.15: Çalışmadaki Ud İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri

UDİ NECATİ ÇELİK	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Kürdîlihicâzkâr Makamından Nihâvend Makamına	
Hüseynî Makamından Şevkefzâ Makamına	Perde Bozma, Aracılı Geçki
Kız Âhenk Karcığar Makamından Bolâhenk Bûselik Makamına	Perde Bozma

Müstahsen Kürdîlihicâzkâr Hicâz Makamından Kız Âhenk Muhayyer Makamına	Perde Bozma, Kabul Gçki
UDİ FETİ BARUT	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Uşşâk Makamından Hicâz Makamına	Aracılı Geçki
Hicâz Makamından Evcârâ Makamına	Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Rast Makamına	Aracılı Geçki
Kız Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk B. Isfahân Makamına	Aracılı Geçki
UDİ OSMAN KIRKLIKÇI	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Uşşâk Makamından Hicâz Makamına	Aracılı Geçki
Ferahnâk Makamından Rast Makamına	Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamından Kız Âhenk Hüseynî Makamına	Kabul Geçki
Kız Âhenk Bûselik Makamından Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına	Aracısız Geçki
UDİ B. ŞAHİN BALOĞLU	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Hüseynî Makamından Zâvîl Makamına	Aracısız Geçki
Kürdîlihicâzkâr Makamından Evcârâ Makamına	Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına	Aracılı Geçki
Kız Âhenk Şedaraban Makamından Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamına	Aracılı Geçki
UDİ MİTHAT ÇÖMLEKÇİ	
TAKSİM	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Hüzzam Makamından Hüseynî Makamına	Aracılı Geçki
Muhayyer Makamından Nihâvend Makamına	Perde Bozma, Aracılı Geçki, Aralık Duyurma
Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Kız Âhenk Bestenigâr Makamına	Kabul Geçki
Kız Âhenk Bayatiaraban Makamından Müstahsen Âhenk Şevkefzâ Makamına	Perde Bozma, Kabul Geçki

Tablo 3.16: Çalışmadaki Tanbur İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri

TANBÛRÎ KAĞAN ULAŞ	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Çargâh Makamından Segâh Makamına	Perde Bozma, Aralık Duyurma
Nihâvend Makamından Sûzidîl Makamına	Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Acemkürdî Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına	Aralık Duyurma
Bolâhenk Âhenk Segâh Makamından Kız Âhenk Gerdâniye Makamına	Frekans Bozma
TANBÛRÎ MURAT AYDEMİR	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Hicâz Makamından Nihâvend Makamına	Aracılı Geçki
Mâhûr Makamından Gülizâr Makamına	Aracısız Geçki
Bolâhenk Âhenk Mâhûr Makamından Mansur Âhenk Evcârâ Makamına	Aracılı Geçki
Kız Âhenk Sûzidîl Makamından Bolâhenk Âhenk Nikriz Makamına	Aracılı Geçki
TANBÛRÎ ÖZATA AYAN	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Rast Makamından Hicâz Makamına	Aracılı Geçki
Muhayyer makamından Evcârâ makamına	Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Mâhûr Makamına	Kabul Geçki
Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Dilkeşhâverân Makamına	Aracılı Geçki, Aralık Duyurma
TANBÛRÎ M. KAZIM TIĞLIOĞLU	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Şedd-i Araban Makamından Çargâh Makamına	Aracılı Geçki, Aralık Duyurma
Şehnâz Makamından Nihâvend Makamına	Perde Tutma
Bolâhenk Âhenk Evç Makamından Kız âhenk Bûselik Makamına	Frekans Bozma

Sipürde Âhenk Ferahfezâ Makamından Bolâhenk âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına	Kabul Geçki
TANBÛRÎ ALPER UZKUR	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Şehnâz Makamından Hüseynî Makamına	Aracısız Geçki
Rast Makamından Hicâz Makamına	Aracılı Geçki, Perde Bozma
Bolâhenk Âhenk Sûzinâk Makamından Mansur Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına	Âhenk Önceleme, Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Uşşâk Makamından Sipürde Sûzinâk Makamına	Aracılı Geçki, Aralık Duyurma

Tablo 3.17: Çalışmadaki Kanun İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri

KÂNÛNÎ BEKİR REHA SAĞBAŞ	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Hicâz Makamından Sûzidîl Makamına	Aracısız Geçki
Hicâz Makamından Nihâvend-i Kebîr Makamına	Aracılı Geçki
Bolâhenk âhenk Hicâz Makamından Bûselik perdesinde Hicâz Makamına	Âhenk Önceleme, Aracısız Geçki
Bolâhenk âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Hüzzam Makamına	Aracılı Geçki
KÂNÛNÎ AYŞE SERAP ÇAĞLAYAN	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Kız Âhenk Hüseyniaşîrân Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına	Perde Tutma, Aralık Duyurma
Kız Âhenk Dügâh Makamından Kız Âhenk Evcârâ Makamına	Aralık Duyurma, Aracılı Geçki
Bolâhenk Âhenk Rahât'ül-Ervâh Makamından Kız Âhenk Hüzzam Makamına	Kabul Geçki
Kız Âhenk Nihâvend Makamından Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamına	Aralık Duyurma
KÂNÛNÎ ATİLLA AKINTÜRK	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Kız Âhenk Bûselik Makamından Kız Âhenk Sûzidîl Makamına	Aracısız Geçki
Kız Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına	Aracısız Geçki
Bolâhenk Âhenk Rast, Pençgâh Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına	Aracılı Geçki
Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Mâhûr Makamına	Aralık Duyurma
KÂNÛNÎ HAKAN KILIÇARSLAN	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Isfahan Makamından Sûzidîl Makamına	Aracılı Geçki
Nihâvend Makamından Kürdîlihicâzkâr Makamına	Aracılı Geçki
Mansur Âhenk Sabâ Makamından Sipürde Âhenk Muhayyer Makamına	Aralık Duyurma, Aracılı Geçki, Kabul Geçki
Mansur Âhenk Rast Makamından Bolâhenk Âhenk Rast Makamına	Kabul Geçki
KÂNÛNÎ TANER SAYACIOĞLU	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Bûselik Makamından Hicâz Makamına	Aralık Duyurma
Uşşâk Makamından Hicâzkâr Makamına	Aracılı Geçki
Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına	Aralık Duyurma, Aracılı Geçki
Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Nihâvend Makamına	Perde Bozma

Tablo 3.18: Çalışmadaki Ses İcrâcılarının Taksimlerinde Kullandıkları Makam/Âhenk Geçki Teknikleri

HÂNENDE ENDER DOĞAN	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Rast Makamında Ezân-ı Muhammedî (Uşşâk-Hicâz geçkili)	Aracısız Geçki
Sabâ Makamından Evç Makamına	Perde Tutma, Perde Bozma
HÂNENDE AHMET ÇALIŞIR	
GEÇİŞ TAKSİMİ	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Şevkefzâ Makamından Muhayyer Sümbüle Makamına	Perde Bozma
Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Muhayyer Makamına	Kabul Geçki, Aralık Duyurma
HÂNENDE İ. SURAT ERBAY	
GEÇİŞ İCRÂSI	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Kız âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Bolâhenk âhenk Hüseynî makamına	Âhenk Önceleme, Aracılı Geçki, Aralık Duyurma
Mâhûr makamı (Segâh geçkili)	Aracısız Geçki
HÂNENDE MURAT TAŞTEKİN	
GEÇİŞ İCRÂSI	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Evç Makamından Acemaşîrân Makamına	Aracılı Geçki
Şehnâz Makamından Nikriz Makamına	Aracılı Geçki
HÂNENDE SÜLEYMAN ÖZEN	
GEÇİŞ İCRÂSI	**GEÇKİ TEKNİĞİ**
Bayati Makamından Zirgüleli Sûzinâk Makamına	Aracılı Geçki
Hüseynî Makamından Rast Makamına	Aracılı Geçki

3.4 MAKAMLAR ARASI UYGULANAN GEÇKİ TEKNİKLERİNE YÖNELİK ÖRNEK ETÜTLERE[64] DAİR BULGULAR VE YORUMLAR

3.4.1 Nihâvend Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.136: Nihâvend Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü Notası

İki makamın seyri, merkez perdeleri ve kullandığı perdeler farklı olduğu için geçki tekniği olarak "Aracılı Geçki Tekniği" kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Neveser makamı; hem Nihâvend makamı içinde kullanıldığı hem de Hicâz makamının karar bölgesi seslerini içinde barındırdığı için aracı olarak tercih edilmiştir.

[64] Bu bölümdeki etütlerde örnek olması açısından uygun görülen geçki teknikleri kullanılmıştır. Etütlerin belirlenen geçki teknikleri ile oluşması; o makamlar arası sadece bu teknikler ile geçiş yapıldığını göstermemektedir. Makam fark etmeksizin geçiş yapabilmek, icrâcının tecrübe ve bilgi birikimine dayandığı düşüncesi ile birden çok teknik ile makamlar arası geçiş yapılması mümkündür. Gerçek icrâlara yayılabilir örnekler olması için etütlerin bazısında ilk makam tamamlanıp geçiş yapılırken bazısında ilk makam tamamlanmadan geçiş yapılmıştır.

3.4.2 Nihâvend Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.137: Nihâvend Makamından Rast Makamına Geçki v Notası

Bu etütte ise iki makamın kullandığı perdeleri farklı olduğu için geçki tekniği olarak "Aracılı Geçki Tekniği" kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Nihâvend makamı içinde yapılan Gerdâniye perdesinde Bûselik çeşnisini kullandığı ve Rast makamının karar bölgesi perdelerini içerdiği için, Hüzzam makamı aracı olarak seçilmiştir.

3.4.3 Nihâvend Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.138: Nihâvend Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü Notası

Etütte görülen iki makamda ortak perdeler ve Nevâ perdesi üstünde ortak kullanım alanı olduğu için geçki tekniği olarak "Aracısız ve Frekans Bozma Geçki" tekniklerinin birlikte kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Nihâvend makamı içinde yapılan Gerdâniye perdesinde Bûselik çeşnisini Hüzzam makamı da kullanmasına (Aracısız geçki) aynı frekans bölgesinde yer alan Hisâr-Nim Hisâr perdelerinin değişikliğinin (Frekans Bozma) ilave edilmesi ile geçki yapılmıştır.

3.4.4 Nihâvend Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.139: Nihâvend Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü Notası

İki makamın seyri, merkez ve kullandığı perdeleri farklı olduğu için bu etütte geçki tekniği olarak "Aracılı Geçki Tekniği" kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Segâh perdesinde Bestenigâr makamı aracı olarak kullanılarak hem Nevâ üzerinde Bûselik duyumu dağıtılmış hem de Uşşâk makamında kullanılan Segâh perdesi icrâya dâhil olmuştur. Segâh perdesinin icrâya dâhil olması ve diğer tam perdeler ile Uşşâk makamının işlenmesi için uygun zemin oluşmuş ve işlenmiştir.

3.4.5 Hicâz Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.140: Hicâz Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü Notası

İki makamın seyri, merkez ve kullandığı perdeleri farklı olduğu için geçki tekniği olarak "Perde Bozma ve Aracılı Geçki Teknikleri" birlikte kullanılmıştır. Acem-Evç ve Hüseynî-Nim Hisâr perde değişiklikleri yapılarak Neveser makamı elde edilmiştir. Ardından Nim Hicâz- Çargâh ve Nim Hisâr- Hisâr perde değişiklikleri ile Nihâvend makamına geçilmiştir.

3.4.6 Hicâz Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.141: Hicâz Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü Notası

Bu etütte geçki tekniği olarak “Perde Bozma Geçki Tekniği” kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Bu kullanımda Hicâz makamı içinde Yegâh perdesine Rast sesleri ile iniş yapılması ve bu inişin aynı zamanda Rast makamı içinde de kullanılmakta olduğu için tercih sebebi olmuştur.

3.4.7 Hicâz Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.142: Hicâz Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü Notası

Farklı bir örnek olması açısından Hicâz makamında kullanılan Evç perdesinde Segâh çeşnisi geçkisinden hareketle "Aracılı Geçki" ve ardından Segâh perdesinin iki ölçü kadar uzun duyurulması ile "Perde Tutma Geçki" tekniklerinin birlikte kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir.

3.4.8 Hicâz Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.143: Hicâz Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü Notası

İki makamın farklı ârıza ve dizilere sahip olma durumu ile bu etütte "Aracılı Geçki Tekniği" kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Öncelikle içinde Hicâz makamını barındıran bir makam olarak Dügâh makamı aracı olarak seçilmiştir. Daha sonra Dügâh makamının içerdiği bir Diğer makam olan Sabâ makamı son aracı olarak görev almış ve ardından Uşşâk makamına, makam cümleleri kurularak geçilmiştir.

Sabâ makamı, Uşşâk makamı ile 1 perde (Nim Hicâz veya Sabâ perdesi) dışında bütün perdelerinin ortak olması açısından etüt için özellikle seçilmiştir.

3.4.9 Rast Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.144: Rast Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü Notası

Itrî'nin Rast naat-ı şerif bestesinin giriş kısmında Kürdî perdesi alınarak Rast perdesinde bir kalış yapılmaktadır. Bu kalış bir icrâyı, karar (Rast) ve bir perde (Kürdî perdesi) ile Nihâvend makamına yaklaştırmaktadır. Bu yaklaştırmadan ilhâm alınarak bu etütte; Segâh ve Kürdî perde değişikliği ile "Perde Bozma Geçki Tekniği" kullanılmıştır.

3.4.10 Rast Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.145: Rast Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü Notası

Etütte görülen iki makam, Bûselik perdesinde Nişâbur üçlüsünü uygun yerlerde Nevâ perdesinde Rast çeşnisi için kullanmaktadır. Bu ortak kullanım düşünülerek bu etütte; Segâh-Bûselik ve Çargâh-Nim Hicâz perde değişiklikleri vesilesiyle "Perde bozma Geçki tekniği" kullanılmıştır.

3.4.11 Rast Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.146: Rast Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü Notası

Sûzinâk makamı içinde bu etütte kullanılan iki makamın birlikte kullanımı örneğinden hareketle bu etütte geçki tekniği olarak "Aracısız Geçki Tekniği" kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir.

3.4.12 Rast Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.147: Rast Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü Notası

Etütte görülen iki makamın karar bölgesi perdeleri aynı görünmektedir. Yalnızca Segâh perdesi Rast makamında daah tiz icrâ edilirken Uşşâk makamında daha pest ve inici nağmelerde pestleştirilerek icrâ edilmektedir. Bu durumda Segâh perdesinin frekans değişiminin geçki için yeterli olduğu düşünülmüştür. Bu sebeple etütte geçki geçki olarak "Frekans Bozma Geçki Tekniği" kullanılmıştır.

3.4.13 Hüzzam Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.148: Hüzzam Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü Notası

Bu etütte İki makamın seyri, merkez ve kullandığı perdeleri farklı olduğu için geçki tekniği olarak "Frekans Bozma Geçki Tekniği" kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Frekans Bozma, Nim Hisâr-Hisâr perde değişikliği ile sağlanmış olup Nihâvend makamının Hisâr perdesi icrâya dahil edilerek Hüzzam makamından Nihâvend makamına geçilmiştir.

3.4.14 Hüzzam Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.149: Hüzzam Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü Notası

İki makamın seyri, merkez ve kullandığı perdeleri farklı olduğu için bu etütte geçki tekniği olarak Evç perdesinde Segâh çeşnisi kullanılarak "Aracılı Geçki Tekniği" kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Evç perdesinde Segâh çeşnisi, iki makamın meyan icrâlarında kullanılabilen bir çeşni olmasından dolayı ortak bir alan oluşturduğu düşünülmüştür.

3.4.15 Hüzzam Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü

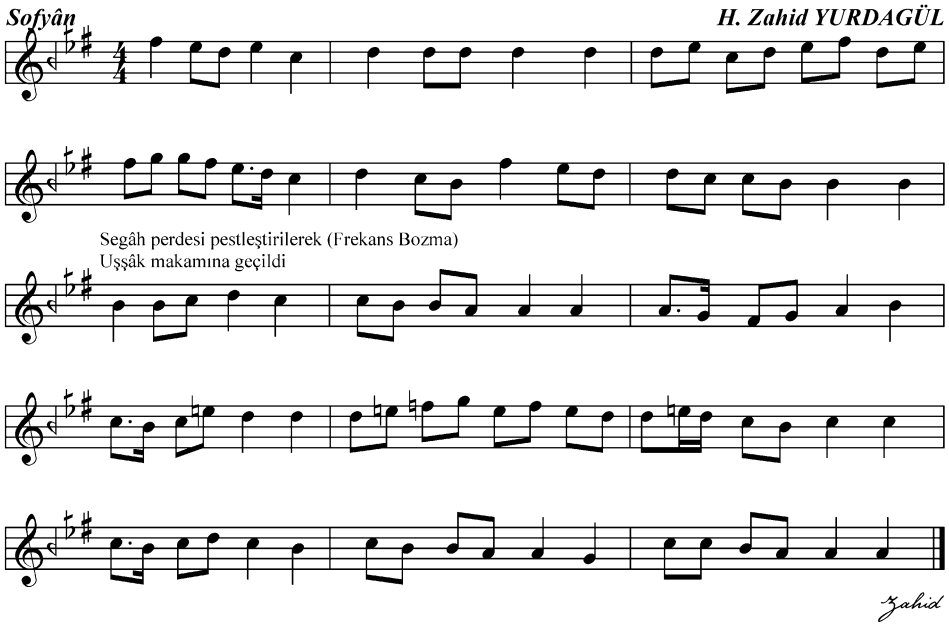


* Karar bölgelerinde ortak ses kullanımı olması ve seyir değişikliğinin yeterli olduğu düşüncesinden dolayı bu etütte; "Aracısız Geçki Yöntemi" kullanılması uygun görülmüştür.

Şekil 3.150: Hüzzam Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü Notası

Etütte Hüzzam makamı tamamlandıktan sonra Rast-Nevâ perdeleri arasında kalan bölgedeki bütün perdelerin ortak olmasından faydalanılarak ve merkez perde değişikliğinin yeterli olduğu düşüncesinden dolayı "Aracısız Geçki Tekniği" ile Hüzzam makamından Rast makamına geçilmiştir.

3.4.16 Hüzzam Makamından Uşşâk Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.151: Hüzzam Makamından Uşşâk Makamına Etüdü Etüdü Notası

İki makam arasında perde ve seyir anlamında birçok farklılık bulunmaktadır. Bu farklılıklardan birisi Hüzzam makamının kullandığı Segâh perdesinin frekans olarak daha tiz, Uşşâk makamının kullandığı Segâh perdesinin frekans olarak daha pest ve inici nağmelerde daha da pestleştirilmesi kullanımıdır. Bu farklılık üzerinden Segâh perdesinin kendi frekans aralığında pestleştirilmesi suretiyle "Frekans Bozma Geçki Tekniği" kullanılarak Uşşâk makamına geçiş yapılmıştır.

3.4.17 Uşşâk Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.152: Uşşâk Makamından Nihâvend Makamına Geçki Etüdü Notası

İki makamın seyri, merkez ve kullandığı perdeleri farklı olduğu için bu etütte geçki tekniği olarak "Aracılı ve perde Bozma Geçki" tekniklerinin birlikte kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Öncelikle Uşşâk makamı ile ortak sesleri çok olan Rast makamına geçilmiştir (Aracı Geçki Tekniği). Ardından Rast makamında kullanılabilen Segâh-Kürdî perdesi değişikliği (Frekans Bozma Tekniği) ile Nihâvend makamına geçilmiştir.

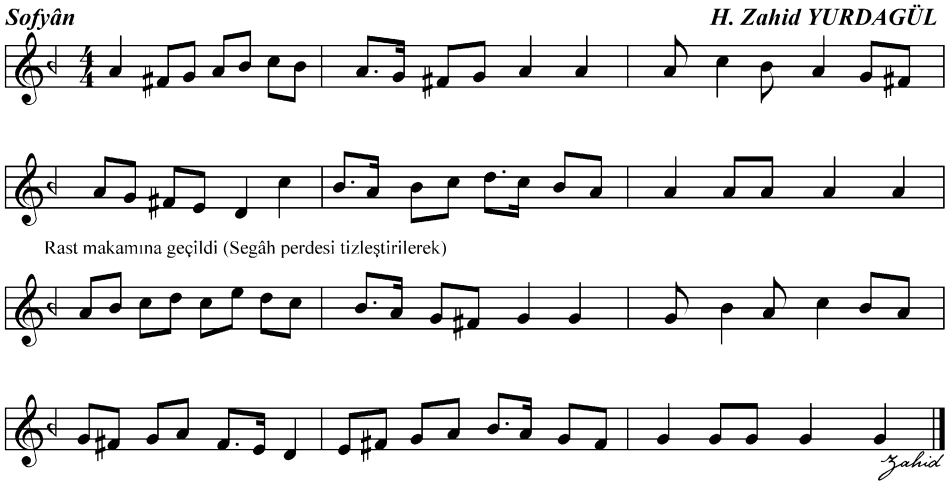
3.4.18 Uşşâk Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.153: Uşşâk Makamından Hicâz Makamına Geçki Etüdü Notası

İki makamın da merkez ve karar perdeleri aynı olsa da, farklı değiştirici işâretlere ve frekans hassasiyetlerine sahip oldukları için bu etütte Bûselik perdesinde Nişâbur üçlüsü ile "Aracılı Geçki Tekniği" tercih edilmiştir. Bu 3'lü; Uşşâk makamı ve kendisini barındıran Isfahan makamında hem de Hicâz makamında kullanıldığı için tercih edilmiştir. Böylelikle iki makamda da kullanılan bir çeşni icrâya dâhil olduğu için geçişin daha iyi olduğu düşünülmektedir.

3.4.19 Uşşâk Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.154: Uşşâk Makamından Rast Makamına Geçki Etüdü Notası

Karar bölgelerinde ortak seslerin çok olmasından dolayı bu etütte Segâh perdesinin Uşşâk makamındaki kullanımından daha dik bir şekilde icrâ edilmesi ile geçiş yapılmıştır. Bu kullanım "Frekans Bozma Geçki Tekniği"nde yer almaktadır.

3.4.20 Uşşâk Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü



Şekil 3.155: Uşşâk Makamından Hüzzam Makamına Geçki Etüdü Notası

İki makamın seyri, merkez ve kullandığı perdeleri farklı olduğu için bu etütte geçki tekniği olarak; "Aracılı ve Perde Bozma Geçki Teknikleri"nin birlikte kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Etütte Uşşâk makamı tamamlandıktan sonra Muhayyer perdesinde Uşşâk çeşnisi (Aracılı Geçki Tekniği) ile meyan kullanımı uygulanmıştır. Daha sonra Muhayyer perdesinde Uşşâk sesleri ile merkez perde Gerdâniye perdesine alınıp Tiz Segâh-sümbüle perde değişikliği (Perde Bozma Geçki Tekniği) ile Hüzzam makamındaki benzer kullanım yakalanmış ve hüzzam makamına geçilmiştir.

BÖLÜM 4. SONUÇLAR ve TARTIŞMA

4.1. "ÇALIŞMADAKİ İCRÂCILARIN GEÇKİ KONUSU HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ NELERDİR?" ALT PROBLEME DAİR SONUÇLAR

4.1.1 "Size Göre Geçki Nedir?" Sorusuna Dair Sonuçlar

Az sayıdaki farklı cevap ile birlikte %81.81 cevap oranı ile bu sorudan; icrâcıların çok büyük çoğunluğunun düşünüdüğü geçki tanımları ile literatürdeki geçki tanımlarının aynı-benzer olduğu sonucuna varılmıştır. Bu durum ile Türk mûsikîsi nazariyat-icrâ mukayesesi alanında nadir görülen bir uyumun yakalandığı düşünülmektedir.

4.1.2. "Sizce Geçki Türleri Nelerdir?" Sorusuna Dair Sonuçlar

İcrâcılar, kendi bilgilerine ve tecrübelerine göre geçki türlerini izâh ederken, %40.47 cevap oranı ile literatürden bilinen geçki türlerini anlatmışlardır. Kalan %59.53 cevap oranının farklı geçki türlerinin bahsedilmesiyle oluştuğu görülmektedir.

"Yakın, uzak, sürekli, süreksiz, kesin, geçici" şeklinde nazariyat kitaplarında bilinen başlıklar ile icrâcıların cevaplarından oluşan başlıklar[65]; nazariyattaki geçki anlatımların icrâyı bütünüyle kapsamadığını ortaya koymaktadır.

Sadece yakın ve uzak geçki tanımlarının; nazariyat ve icrâ alanlarındaki yerlerinin karşılaştırmasıyla bile bu sonuca ulaşmanın mümkün olduğu düşünülmektedir. Çalışmadaki icrâcıların geçki taksimlerinin süre tablo analizlerinden de aynı sonuç ortaya çıkmıştır

Geçki konusundaki ilk tanımlamalardan biri olan yakın-uzak geçki konusunun, var olandan farklı bir bakış açısı ile yeniden tanımlanması gerektiği düşünülmektedir. Geçki konusunu anlatan eserlerde[66] makamların birbirleri ile olan yakınlık-uzaklık durumlarının, içlerindeki benzer ses sayılarına göre anlatıldığı görülmektedir. Bu anlatım kitaplarda aşağıdaki gibi yer almaktadır:

> Dizilerinde dört tane veya daha ziyade ortak ses bulunan makamlar "yakın", dörtten daha az ortak ses bulunan makamlar "uzak" addolunur. Yakın makamlar arasındaki geçkiye "yakın geçki", uzak makamlar arasındaki geçkiye "uzak geçki" diyeceğiz. Yakın geçki kolay, uzak geçki zordur (Arel, 1993: s. 114).

Ses benzerliğinin geçkiye yansıması ise genellikle şu şekilde anlatılmaktadır:

[65] Şartlara bağlı geçki, uyumlu geçki, planlı geçki, yakışan geçki, saz müziği formlarına göre geçki, sıcak/soğuk geçki, makam nağmesi kullanan geçki, hassas perdeli geçki, güzel/çirkin geçki, birden fazla makam dizisi barındıran makamları kullanan geçki, benzer nağmeleri farklı perdeler üzerinde kuran geçki, kromatik geçki, bir perdeyi başka perde olarak kabul eden geçki, perde ısrarlı geçki, bilinçli, bilinçsiz geçki, kontrast geçki, âhenk merkezli geçki, çeşni, dizi merkezli geçki, anâsır-ı erbaa'ya göre geçki

[66] İlgili eserler, giriş başlığındaki literatür taramasında detaylı verilmiştir.

> İki makamın dizileri arasında ne kadar çok ortak ses bulunursa bu makamlar birbirine o derece yakın sayılır. Bilâkis, yabancı seslerin çokluğu nisbetinde makamlar birbirinden uzaklaşırlar. Meselâ, Hüseyni ve Nevâ makamlarının dizilerindeki bütün sesler eşit olduğu için bu iki makam pek yakındır (Arel, 1993: s. 113).

Bu tanımlama; eser besteleme, taksim yapma, gazel ve kasîde okuma alanlarına göre ayrım yapılmadan genele yayılarak yapılmaktadır. Taksim yapma, gazel ve kasîde okuma alanlarında makam geçişi yapılmasına ihtiyaç varsa, sadece bu ses benzerliğine göre icrâ yapmayı düşünmemek gerektiği düşünülmektedir. Bu tür irticâlî icrâlar; makamların karakterisik özellikleri, icrâ süresi, mekan, icrâ repertuvarı, irticâlî icrâyı yapacak kişinin müzikal birikimi ve tecrübesi gibi hususlara göre değişkenlik göstermektedir. Bu hususlardaki farklılıklar; yakın-uzak kavramlarını sabit bırakmayıp değişken olmasına yol açtığı düşünülmektedir.

4.1.3. "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusuna Dair Sonuçlar

İcrâcıların ilgili soruya verdikleri cevap ile geçiş yaparken nelere dikkat edilmesi gerektiğine dair farklı sonuçlar elde edilmiştir. %19.4 Cevap oranı ile "Hissettirmeden geçiş" %16.66 cevap oranı ile" Eldeki makamı kısa işlemek" ve %14.28 cevap oranı ile "Makam bilgisi" cevap kodları en çok ağırlığa sahip olan hususlar olmuştur. Bu cevaplardan, makamlar arası geçiş konusunda; geçişin dinleyiciye hissettirilmemesi, eser icrâları ile taksimden önce duyurulduğu için eldeki makamın kısa tutulup geçilen makama zaman olarak ağırlık verilmesi ve geçiş taksimi yapacak icrâcının makam hâkimiyetinin yüksek olması gerekliliği tespitleri yapılmıştır.

En fazla ağırlığa sahip olan bu 3 madde olsa da diğer maddelerin de en az ilk 3 madde kadar öneme sahiptir. Çünkü "geçki yapma teknikleri" bahsi, kişisel bilgi, birikim ve tecrübelere göre ciddi farklılık göstermektedir. Kimi icrâcı çokça belirtilen hususlara dikkat ederek geçki yaparken kimi icrâcı sayıca daha az belirtilen hususlara dikkat ederek geçki yapmaktadır. Bu durum, cevabı az olan hususların önemini azaltmamaktadır. Verilen cevaplara göre ulaşılan sonuçlar aşağıda anlatılmıştır.

Geçki yaparken "Eserlerdeki geçki ve makam kullanımı" hususuna dikkat edildiği takdirde icrâcıların; eserlerdeki cümle kullanımı ve geçki uygulamalarını taksimlerine katmayı öğreneceklerinin sonucuna varılmıştır. Böylelikle icrâcı, geçiş taksimi yaparken repertuvardaki eserlerin atmosferini, taksimlerine yerleştirme imkânı bulabilecektir.

Enstrümanın sağladığı imkânlar doğrultusunda, bir icrâcının enstrümanına uygun geçki teknikleri seçmesi gerekliliği sonucuna "Enstrümanı tanımak" cevap kodu ile ulaşılmıştır. Çünkü her enstrümanın fiziki yapısı farklı olduğu için icrâcılara tanıdığı icrâ imkânı da farklı olmaktadır. Kişi, bu imkânlara dikkat ettiği ölçüde enstrümanını daha iyi duyurup iyi geçiş taksimleri yapabilecektir.

Makamları oluşturan ana unsurlar olan; perdeler ve çeşnilerin durumlarına göre geçki yapılabileceği sonucuna "Perde ve çeşniyi önemseme" cevap kodu ile ulaşılmıştır. Bu sonuç ile geçiş taksimlerinde perde ve çeşninin önemsenmesinin dikkate değer bir unsur olduğu ortaya çıkmıştır.

Makamların icrâ içinde en çok durak yaptığı perdenin dikkate alınmasıyla bu perdenin uygun nağmeler ile değişiminin geçkiyi kolay kılacağı sonucuna "Güçlüyü önemseme" cevap kodu ile ulaşılmıştır. Güçlü perdeleri her makam için önemli bir perdedir. Bu sebeple bir perdeyi, güçlü perde yapacak müzik cümleleri kurmak; geçiş taksimleri için tercih edilebilir bir geçiş yolu olabilmektedir.

Makamları/âhenkleri birbirine bağlayacak uygun köprü cümlelerinin kurulması ile geçişin kolay ve güzel olabileceği sonucuna "Melodik köprü cümleleri" cevap kodu ile ulaşılmıştır. Bu madde ile geçli yapılacaksa; makamlara göre melodik cümleler kurulması ve bu cümlelerin aynı zamanda geçiş için köprü görevi görmesinin sağlanması gerekmektedir. Bu husus için icrâcının; makam, eser ve taksim bilgisinin iyi derecede olması gerekmektedir.

Tüm makamların ayrı ayrı kendi has cümleleri, seyirleri, durakları, kullandığı çeşnileri, gösterdiği aralıkları vs... bulunmaktadır. Bu hususiyetlerin kullanımı ile geçki yapılabileceği sonucuna "Makamı hissettirebilme" cevap kodu ile ulaşılmıştır. Bu husus için, icrâcının, makam, eser ve taksim bilgisinin iyi derecede olması gerekmektedir.

Yapılması önceden belli olan geçiş taksimlerinin çalışma ve planlama yapılması "Geçki çalışması, planlaması" cevap kodu ile belirtilmiştir. Bu husus hem genel olarak geçiş taksimlerinin kişinin çalışması gerekliliğine hem de zor sayılabilecek geçiş taksimleri için icrâcının çalışma ve planlamaya ihtiyacı olduğuna işaret etmektedir.

Geçki yaparken eldeki ve geçilecek makamlara ve icrâcının bilgi, tecrübe birikimine göre uygun makam, dizi, perde, çeşni seçiminin hayati önem taşıması sonucuna "Geçki için uygun seçimler" cevap kodu ile ulaşılmıştır. Bu seçimler ile bir geçiş taksiminin oluşması, yönlenmesi ve hem işe yarar hem de güzel bitmesi durumları oluşmaktadır.

Geçki esnasında dinleyicilerin dinleme beğenilerini düşürmemek için geçkinin alıştıra alıştıra yapılması sonucuna "Kulağı alıştırmak" cevap kodu ile ulaşılmıştır. Bu kod, gerek bazı perdelerin belirli aralıklarla duyurulması gerek bazı müzik cümlelerinin belirli aralıklarla duyurulması ile uygulanabilmektedir.

Bazı perdelerin, kişiyi bazı makamlara taşıdığı ve geçki yaparken bu perdelerin icrâya katılması gerekliliği sonucuna "Asansör perdeler" cevap kodu ile ulaşılmıştır.

Bir perde duyulduğu takdirde o perdenin 8'li, 5'li, 4'lü ve 3'lü aralığına sahip perdeleri geçki yaparken duyurmanın geçkiyi hissettirmeden yapılabileceği sonucuna "Doğuşkan perdeler" cevap kodu ile ulaşılmıştır.

Ardışık perdelerin frekans ilişkilerini ve doğuşkan perdelerinin kendi arasındaki çeşni ilişkilerini icrâya katmanın önemli olduğu sonucuna "Perdeler arası münasebet" cevap kodu ile varılmıştır. İki perdenin frekans uzaklıklarının doğru müzik cümleleri ile kullanılmasının bir geçiş taksimi için çok etkileyici olduğu düşünülmektedir.

Çoğu makamın kendine has müzik cümlelerinin olduğu ve bu cümlerinin geçki yaparken makamın hissedilebilirliğini artırdığı sonucuna "Makamlara özel nağmeleri kullanmak" cevap kodu ile ulaşılmıştır.

4.1.4. "Makamlar Arası Geçiş Yaparken Ne Gibi Geçiş Yolları Kullandığınızı Düşünüyorsunuz?" Sorusuna Dair Sonuçlar

Çalışmadaki icrâcıların kendi icrâlarında kullandıkları geçiş yollarının tespitine yönelik bu soruda %72.95 cevap oranı ile mülakatın 3. sorusu olan "makamlar arası geçiş yaparken genel olarak dikkat edilmesi gereken hususları" kendilerinin de kullandığı görülmüştür. Mülakatın 3. ve 4. sorularına cevap veren icrâcılar farklılık gösterse de verilen cevaplar aynı olduğu için "Anlatılan geçiş yolları" cevap kodu ile bulgular ve yorumlarda birlikte değerlendirilmiştir. Böylelikle çalışmadaki icrâcıların tavsiye edip anlattıkları hususları çok büyük oranda kendilerinin de uyguladığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu uygulamaların dışında kalıp farklı cevaplardan ulaşılan sonuçlar aşağıda anlatılmıştır.

"Kompozisyonu önemsemek" cevap kodu; taksim başlangıç cümleleri, gelişme cümleleri, geçiş için düşünülen cümleler ve geçiş sonrası makam gösterim cümleleri olarak bu düzeni planlayıp düşünmenin önemini vurguladığı sonucuna ulaşılmıştır. Çünkü geçiş taksimlerinde de farklı tip taksimlerde ve eserlerde olduğu gibi belli bir icrâ düzeni bulunmaktadır.

Geçiş taksimi eğer bir ses icrâcısının bir eseri seslendirmesinden önce yapılıyorsa "Solisti önemsemek" cevap kodu; bu taksimin solisti hazırlanmasına dikkat edilmesi gerektiğini anlatmaktadır. Solistin esere daha kolay, akıcı ve tesirli bir biçimde başlayabilmesinin, böylesi bir anlayışla yapılan taksimle daha iyi olacağı sonucuna ulaşılmıştır.

"Ortaklık yakalama" cevap kodu ile geçiş yapılacak makamlar arasında ortak ses, dizi, perde, makam bulmanın uygulandığı sonucuna varılmıştır. Bu uygulamanın geçiş taksimlerinde en çok yeri olan uygulama olduğu düşünülmektedir.

Yapılacak bir geçiş taksiminin; yeri, zamanı, süresi, hangi eserlerin arasında yapıldığı, içinde nelerin gösterilmesi gerektiği hususlarının dikkat edilmesi sonucuna "Şartlara göre düşünmek" cevap kodu ile ulaşılmıştır. İcrâcının içinde bulunduğu şartlara göre geçiş taksimleri; kısa, uzun, bol çeşnili, çeşnisiz, makamları tamamlayan, tamamlamayan şeklinde olabilmektedir.

"Asma kalışlara dikkat etmek" cevap kodu ile farklı perdelerde yapılan çeşnili veya çeşnisiz asma kalışların önemli olduğu sonucuna varılmıştır. Makamlar arası geçiş için asma kalış perdelerinden bağlantı kurulma imkânı varsa asma kalışlara dikkat etmenin önemli olduğu düşünülmektedir.

Yapılacak bir taksim dikkat çekici, var olanlardan farklı olması düşünceleri "Orijinallik arayışı" cevabını ortaya çıkarmıştır. Bu cevap ile bir geçiş taksiminin orijinal olması vesilesi ile akılda kalıcılığı artacağı için içerdiği geçki unsurlarının da zihinlerde yer etmesi ve geçki anlamında kişiye faydasının daha yüksek olması anlaşılmaktadır

"Makamların tam gösterimi" cevap kodu ile eldeki makamın da geçilecek makamın da tam olarak gösterilmesinin uygun olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Dinleyicilerin 2 makamı ve geçiş bölümümün dinleyip doyuma ulaşması gerekliliği fikri ile böyle bir cevap oluşmuştur.

Bir icrâcının makam ve dizilerin hangi perdelerde hangi görüntüye büründüklerini iyi bilmesi, ona geçki için farklı kullanım kapıları açmaktadır. Geçiş, makamlar arası olsa da icrâcının göçürme konusundaki bilgisi ve becerisi ona çok yardımcı olmaktadır. "Transpoze becerisi" cevabı ile bu husus vurgulanmıştır.

4.1.5. "Âhenkler Arası Geçiş Taksimi Konusu Hakkında Düşünceleriniz Nedir?" Sorusuna Dair Sonuçlar

Çalışmadaki icrâcıların âhenkler arası geçiş taksimleri hakkındaki düşünceleri farklılık göstermiştir. En yüksek cevap oranı ile oluşan "Âhenkler arası geçiş ile enstrüman ilişkisi" cevap kodundan makamlar arası geçişlerde olduğu gibi âhenkler arası geçişlerde de ilgili geçki tekniğinin enstrümana uygunluğun önplanda olması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Zira bu alanda makam değişimine ek olarak âhenk değişimi de bulunduğu için, taksimin enstrümana uygun olması gerekliliği daha elzem bir hal almaktadır.

"İcrâlarda âhenkler arası geçişin uygulanma zamanı" cevap kodu ile günümüz icrâlarında farklı âhenklerde icrâ yapan ses icrâcılarının arka arkaya icrâ yapmaları durumlarında âhenkler arası geçiş taksimlerinin yer bulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Günümüz icrâlarında âhenkler arası geçiş taksimlerinin konser ve kayıtlarda yer bulamadığı sonucuna "Âhenkler arası geçişin uygulanmaması" cevap kodu ile ulaşılmıştır. İcrâcılar geçiş taksimi icrâ etmek yerinde direkt olarak geçilecek âhenk ve makam ile taksim yaptıklarının görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu uygulamanın azalmasının âhenkler arası geçiş taksimi icrâsının yok olması gerektiğinin anlaşılmaması gerektiği düşünülmektedir. Zira bu taksim şeklini bilmenin, bütün enstrüman icrâcılarına çok ciddi faydalar sağlamaktadır.

Âhenkler arası geçisin çok büyük bir çoğunlukla sazlar ile yapıldığı, bu geçişlerin hânendeleri hazırlamak maksadı taşıdığı, enstrüman desteği olsa bile ses icrâsında bu geçişin uygulanma imkânının çok geniş yeri olmadığı sonucuna "Ses icrâsında âhenkler arası geçişin elverişliliği" cevap kodu ile ulaşılmıştır. Bu sonuca çalışmaya katılan ses icrâcılarının âhenkler arası geçiş icrâsı örneğinin çok az (2 adet) olmasıyla da ulaşılmaktadır.

"Âhenkler arası geçişte icrâ hâkimiyetin önemi" cevabı ile makam, âhenk ve taksim icrâsına hakim olmanın önemli olduğu, bu hakimiyetin olmasıyle âhenkler arası geçişin mümkün olabileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Âhenkler arası geçişin tamamiyle transpoze bilmeyle ve transpoze yapmaya ciddi anlamda hâkim olmayla alakalı olduğu "Âhenkler arası geçişte transpoze bilgisinin önemi" cevap kodu ile anlaşılmaktadır. Makam ile birlikte âhengin değişmesi, bu taksimi zorlaştırdığı için transpoze yapmaya hâkim olmak ile bu zorluğun aşılacağı ifade edilmektedir.

"Âhenkler arası geçiş taksimlerinin Türk müziği içindeki yeri" cevap kodu ile Türk mûsikîsinin eski radyo kayıtlarında âhenkler arası geçiş taksimlerinin olmadığı sonucuna

ulaşılmıştır. Ve "İcrâ repertuvarının makamlara dikkat edilerek hazırlanması" cevap kodu ile âhenk değişiminin hissedilmeyeceği makamların repertuvara dikkatli seçilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu iki cevap kodu birbiri ile ilişkili olduğu için sonuç değerlendirmesi birlikte verilmiştir. Çalışmaya katılan icrâcıların anlattıkları bilgi ve hatıralara göre; eski icrâlarda repertuvarlar hazırlanırken ses icrâcıların icrâ yaptığı âhenkler düşünülerek hazırlık yapıldığı öğrenilmiştir. Bu hazırlık ile birbiri ile uyum içinde olacak makamların seçimi ile âhenk değişse bile âhenkler arası geçiş taksimine ihtiyaç duyulmadan icrânın devam edilmesi planlanmaktadır. Ayrıca; repertuvar detayı yapılırken bu hususiyete dikkat edilmemesi, çok farlı âhenklerde icrâ yapan ses sanatçılarının peşpeşe icrâ yapması durumlarının yayılması ile âhenkler arası geçiş taksimlerine ciddi anlamda ihtiyaç duyulması sonucuna da bu kod ile ulaşılmaktadır.

"Âhenkler arası geçişin gerekliliği" cevap kodu ile bu taksimlerin icrâcıların gelişimi için gerekli olduğu ve konser/dinleti/program repertuvarının tek âhenk icrâya göre planlandığı takdirde gerekli olmayabildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu sorunun 3. cevap kodunda belirtilen, âhenkler arası geçiş taksimi çalışmanın ve icrâ etmenin icrâcılara faydalı olduğu düşüncesi, "Âhenkler arası geçiş taksimlerinin icrâcılara katkısı" cevap kodu ile sonuç olarak elde edilmiştir. Âhenkler arası geçiş taksimleri, icrâcılara, transpoze gelişimi, makam bilgisi gelişimi, geçiş bilgisi gelişimi gibi faydalar sağlamaktadır.

"Âhenkler arası geçişte makam hâkimiyetin önemi" cevabı ile makamların bütün detaylarına tamamıyla hâkim olmanın gerekliliği vurgulanmıştır. Makamlar yapılacak büyük-lüçüj değişikliklerin, icrâ edilen ve geçilecek âhenklerde ne gibi değişikliklere ışık tuttuğunu anlamak için makamlara bütün özellikleriyle hakim olmanın önemli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

4.1.6. "Âhenkler Arası Geçiş Taksimi Yaparken Hangi Hususlara Dikkat Edilmelidir?" Sorusuna Dair Sonuçlar

Makamlar arası geçiş yapılırken dikkat edilmesi gereken hususlar sorusunun cevaplarının birçoğunun bu soruda da olmasıyla; geçiş yaparken uygulanacak geçki yollarının iki alanda da birlikte uygulanabilmesi sonucuna ulaşılmıştır.

Enstrümana uygun icrâ, ortak ses bölgesi bulmak, köprü makam bulmak, eserlere uygun icrâ, ses icrâsında âhenkler arası geçişin elverişliliği, geçki çalışması yapmak, melodik

yapıyı bozmamak, transpoze çalışmak, makamları detaylı bilmek, asansör perdeleri önemseyen icrâ, taksim süresine dikkat etmek, müzik cümlelerini ortak ses bölgesinde yoğunlaştırmak, eldeki âhengi kısa işlemek, icrâ bütünlüğü, makamlar arası geçki tekniklerini bu alana uygulamak cevap kodlarının önceki sorularda aynıları-benzerlerinin olması ile bu sonuca ulaşılmıştır. Sadece bu soruda olan diğer sorularda olmayan 2 cevap kodu bulunmaktadır. "Batı müziği mantığını geçkiye adapte etmek" ve "Farklı âhenkleri icrâya katma".

"Batı müziği mantığını geçkiye adapte etmek" cevap kodu ile batı müziğinde olan; çevrimler, aughtmen akorlar, kadanslar gibi kavramları Türk mûsikîsine adapte ederek kullanmanın faydalı olacağı sonucuna ulaşılmıştır.

"Farklı âhenkleri icrâya katma" cevap kodu ile eldeki ve geçilecek âhenklerin dışında bir âhengi icrâya katarak geçişin daha uygun yapılabileceğini anlatmaktadır. Bu kod ile bir geçiş tekniği ortaya çıkmıştır. Örnek verilecek olursa; Mansur âhenk Hicâz makamından Kız âhenk Nikriz makamına geçmek için; Müstahsen âhenk Şevkefzâ makamını icrâ edip, Nikriz kararı uzatmak. Çünkü Müstahsen âhenk Şevkefzâ makamı, Yegâh perdesinde Nikriz sesleri ile karar etmektedir. Yegâh perdesinde Nikriz makamı da Kız âhenkte olmaktadır.

4.2 "ÇALIŞMADAKİ İCRÂCILARIN SUNDUKLARI GEÇİŞ TAKSİMLERİNİN; GEÇKİ ANALİZLERİ, SÜRE KULLANIMLARI NASILDIR?" ALT PROBLEMİNE DAİR SONUÇLAR

Tablolara göre yapılan geçiş taksimlerinde kullanılan makamlar ve geçkilerin süre tabloları incelendiğinde; icrâcıların makam ve âhenk değiştirmek için farklı süreler ve aracılar kullandığı tespit edilmiştir.

Arel'in tanımına bakıldığında icrâcılardan genel olarak; dizi ve perde görevi bakımından yakın makamlar arası geçişlerin veya 1 geçki aracısı kullanılarak yapılması beklenmektedir. Aynı şekilde teorik olarak uzak makamlar arası geçişlerin, birden fazla geçki aracısı kullanılarak yapılması beklenmektedir.

> Dizilerinde dört tane veya daha ziyade ortak ses bulunan makamlar "yakın", dörtten daha az ortak ses bulunan makamlar "uzak" addolunur. Yakın makamlar arasındaki geçkiye "yakın geçki", uzak makamlar arasındaki geçkiye "uzak geçki" diyeceğiz. Yakın geçki kolay, uzak geçki zordur (Arel, 1993: s. 114).

Bu tanım; eserler, taksimler, etütler vs. gibi bütün Türk mûsikîsi ses ve nota alanını kapsamaktadır. Ancak geçiş taksimi icrâlarına bakıldığı zaman durumun farklılaştığı görülmüştür.

Tablo 4.1: Çalışmadaki icrâcıların geçiş taksimlerindeki geçki kullanımı özet tablosu

ÂHENK DEĞİŞTİRMEDEN YAPILAN GEÇİŞ TAKSİMLERİ		**ÂHENKLER ARASI YAPILAN GEÇİŞ TAKSİMLERİ**	
Yakın makamlar arası NORMAL taksimler	23	Yakın makamlar arası NORMAL taksimler	10
Yakın makamları UZAKLAŞTIRAN taksimler	2	Yakın makamları UZAKLAŞTIRAN taksimler	-
Uzak makamlar arası NORMAL taksimler	17	Uzak makamlar arası NORMAL taksimler	10
Uzak makamları YAKLAŞTIRAN taksimler	18	Uzak makamları YAKLAŞTIRAN taksimler	29

Mevcut tanımlara göre uzak makamlar arası geçişin zor ve nispeten daha uzun sürmesi lazım gelirken; çalışmadaki icrâcıların yaklaşımları farklı olmuştur. Tablo 29'da görüleceği üzere, icrâcıların uzak makamlar arası yaptıkları taksimlerin büyük bir çoğunluğunda ya direkt ya da az sayıda geçiş aracısı kullanarak geçiş yaptıkları tespit edilmiştir. Bununla birlikte yakın makamlar arası geçişin uzun sürdüğü yalnızca iki taksimin olduğu görülmektedir. Tablo ve yorumlarından; icrâ-nazariyat uyumsuzluğunun bu alanda da olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu icrâlardan; bir geçiş taksiminde bulunan makam ve âhenklerin teknik olarak uzak olması; o taksimin uzun sürmesi beklentisinin olmaması gerektiği anlaşılmaktadır. Görülmektedir ki makam/âhenk yakın da olsa uzak da olsa, icrâcıların büyük bir çoğunluğu geçiş yapılacak makamları yaklaştırmayı ve icrâyı kısa, öz tutmayı hedeflemişlerdir.

4.3. "ÇALIŞMADAKİ İCRÂCILARIN TAKSİMLERİNE GÖRE TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANILAN GEÇKİ TEKNİKLERİ NELERDİR?" ALT PROBLEMİNE DAİR SONUÇLAR

Çalışmadaki 30 icrâcıdan alınan 110 taksime göre dokuz adet geçiş tekniği ortaya çıkarılmıştır. İcrâcıların taksimlerinde kullandıkları geçki tekniklerine bakıldığında bir taksimde bir veya birden fazla geçki tekniği kullanıldığı görülmektedir. Bir taksimde tek geçki tekniği kullanılma oranı %83.23 iken birden fazla geçki tekniği kullanılma oranı %16.77'dir. Ortaya çıkan teknikler; makamlar/âhenkler arası geçiş yaparken kullanılan tekniklerin yalnızca birkaçını oluşturmaktadır. Çünkü geçiş taksiminde kullanılacak

tekniklerin uygulanmasında icrâcıya, zamana ve mekâna bağlı birçok değişken bulunmaktadır. Bu değişkenlerin biri veya birkaçının değişmesi; icrâcıya aynı taksimde bile farklı geçki teknikleri kullandırtabilmektedir. Bu durumdan Türk mûsikîsinde kullanılan geçki tekniklerinin tamamımın tespitinin tek bir çalışmayla mümkün olmayacağı anlaşılmaktadır. Farklı icrâcılar, farklı makamlar/âhenkler, farklı icrâ şartları incelemeye alındıkça farklı geçki tekniklerinin ortaya çıkacağı düşünülmektedir.

Çalışmadaki taksimlerde kullanılan geçki tekniklerine sayısal olarak bakıldığında; Aracılı geçki 53 defa, Aracısız geçki 27 defa, Aralık duyurma tekniği 17 defa, Perde bozma tekniği 22 defa, Perde tutma tekniği dört defa, Frekans Bozma tekniği iki defa, Kabul geçki 18 defa, Âhenk önceleme tekniği 5 defa ve Aracı âhenk tekniği bir defa kullanılmıştır. (149)

İsimlendirilip anlatılan geçki teknikleri; hem makamlar arası geçiş yaparken hem de âhenkler arası geçiş yaparken kullanıldığı görülmektedir. Anlatılan teknikleri makamlar/âhenkler arası geçiş yaparken tek başlarına kullanılabileceği gibi, yapılacak taksimde uygun tekniklerin birlikte de kullanıldığı tespit edilmiştir. Geçki tekniklerini birlikte kullanmaya; aracılı geçki tekniğini perde bozarak kullanmak veya aracısız geçki tekniğini perde tutarak uygulamak örnek olarak düşünülebilir.

Çalışmada bulunan 110 taksimde kullanılan geçki tekniklerinin oran olarak az olanlarının az kullanıldığını, çok olanlarının çok kullanıldığını göstermemektedir. Çünkü geçiş taksimi yapılırken icrâcıların anlık düşünce durumları, geçiş için düşünülen uygun geçiş yolları çok değişken olabilmektedir. Bu sebeple tek bir taksimde dahi var olan bir geçki tekniği varsa bu teknik de en çok kullanılan teknik kadar varlığını sürdürmektedir.

4.4. "MAKAMLAR ARASI GEÇİŞLERDE KULLANILAN GEÇKİ TEKNİKLERİNE YÖNELİK ÖRNEK ETÜTLER NASILDIR?" ALT PROBLEMİNE DAİR SONUÇLAR

Çalışma için kaleme alınan etütlerde; ortaya çıkarılan geçki tekniklerinin bilinçli olarak kullanılması ve basit düzeyde usullü etütlerde örneklenmesi hedeflenmiştir. Böylelikle sahada uygulanan geçki teknikleri, etütlerde uygulanmış olup bu geçki tekniklerini çalışacak icrâcı ve öğrencilere çalışma materyali sunulmuştur.

BÖLÜM 5. TARTIŞMA

Bu çalışma, sahadan geçiş taksimi örnekleri toplayıp bu örnekleri notaya ve yazıya döktükten sonra analiz ederek enstrüman ve ses ile yapılan makamlar/âhenkler arası geçişlerde kullanılan geçiş tekniklerini ve mülakatlar ile birikim, tecrübe ışığında oluşan bilgileri sunmaktadır.

Bu tekniklerin sunumu, daha önce yapılan çalışmalar ile oluşan kıymetli zemin üzerine inşâ edilmiştir. Bu kıymetli zemini; geçki tanımları (Ezgi, 1940. Akdoğu 1993. Özkan, 1984) geçki çeşitlerinin anlatımı, eserlerde geçkilerin tespiti (Yayla, 1991. Hatipoğlu, 2010. Özhan, 2019. Yılmaz, 2021), geçki yapma yollarının yüzeysel de olsa anlatılması (Ezgi, 1940. Kalender, 1993. Çelikkol, 2000. Sayan, 2010), kayıtlar ile desteklenen kitaplar (Deran, 2017), geçkiyi farklı bakış ile ele alan çalışmalar (Sayan, 2010) ve seyir örnekleri ile geçki anlatımları (Altınköprü, 2018) oluşturmaktadır. Anlatılan zemini oluşturan çalışmaların saha verilerini içermemesi, nazari bilgilerin sahadaki karşılığının araştırılması ihtiyacını doğurmuştur.

Literatürde, görev değişikliği ve kimlik değişikliği olmak üzere iki tip geçki yapma yolundan bahsedilmektedir (Ezgi, 1940. Kalender, 1993. Akdoğu, 1993. Çelikkol, 2000. Sayan, 2010). Görev değişikliği; güçlü ve karar gibi görevlerini bir perdeden bir perdeye almak, kimlik değişikliği ise perdelerin diyez-bemol durumlarının geçki için gerektiği şekilde değişmesi olarak anlatılmaktadır (Akdoğu,1993: 113-116). Geçki yapma yollarının açıklama yapılıp eserlerden örnekler verilerek anlatılmasına karşın bu yolların uygulama şekillerine dair bir anlatım literatürde bulunmamaktadır.

Literatürdeki geçki yapma yolları; bu çalışmayla ortaya çıkan geçki teknikleri ile pratiğe dökülmektedir. Örneğin; Hüseynî makamından Sabâ makamına geçerken hem güçlü perdesi değişmeli hem de Nevâ-Nim Hicâz, Evç-Acem perde değişiklikleri yapılmalıdır. Literatüre göre hem görev hem kimlik değişikliği gerektiren geçkideki değişikliklerin; bu çalışmayla ortaya çıkarılan “perde bozma”, “aracısız”… gibi geçki teknikleri ile yapılması mümkündür.

Bunun yanında icrâcıların geçki konusundaki görüşlerinin alınması ile geçki tanımlarındaki nazariyat-icrâ uyumunun sahada yer bulduğu anlaşılmışken geçki türlerinin neler olduğu hususunda ciddi bir ayrımı ortaya koymuştur. Diğer yandan geçki yapma yolları, bahsedilen çalışmalarda iki ile sınırlı kalırken mülakatlarda bu yolların daha çok ve daha farklı olduğu da tespit edilmiştir.

Ayrıca saz ve ses icrâcılarının geçki konusundaki şahsi görüşleri; bu çalışma ile bir çalışmada ilk kez yer aldığı düşünülmektedir. İcrâcıların birikimleri, tecrübeleri ve hatıraları ile eskiye dair bilgilerin edinilmesinin; en az geçki uygulamaları kadar önem taşımakta olduğu mülakatların incelenmesi ile bulgularda anlaşılmıştır.

Diğer yandan bu çalışma geçiş taksimleri özelinde olduğu için diğer çalışmalardan tamamen ayrılmaktadır. Taksimlerin serbest icrâlar olmasından dolayı icrâcıların daha rahat, daha öğretici, daha estetik hareket etme imkânı bulması ile geçkinin en net anlaşılabileceği alan olarak geçiş taksimleri alanı çalışma için seçilmiştir. Bu kapsamda edinilen geçiş taksimlerinin 110 gibi bir sayıda olması, geçki çalışmak için çalışma verilerini çoğalttığı gibi geniş bir bakış açısını da ilgililere sunmaktadır.

Ayrıca bulgular ve yorumlar basamağında yazılan etütler; sahada icrâcılarca uygulanan geçki tekniklerinin usullü eserler alanında tatbikini gösteren ve ilgililere geçki çalışmaları için uygun bir yapıya sahiptir. Etütlerin bir sayfayı geçmemesi, sofyan gibi temel usulde olması ve tartım, cümle anlamında karmaşık olmamaları; ilgililere kolay düzeyde çalışma imkânı tanımaktadır. Böylelikle bu çalışmanın; sahadan alınan verilerden oluşan neticelere göre etüt yazımını içeren bir özelliği olmasıyla da literatürde farklı bir yeri olabileceği öngörülmektedir.

Çalışma 30 icrâcı, 110 taksim ve mülakatlar sınırlılıkları ile çalışılmıştır. Bu sınırlılıkların farklılaştırılması veya genişletilmesi, Türk mûsikîsinde kullanılan farklı geçki tekniklerinin tespit edilip anlatılmasına olanak sağlayabilir.

ÖNERİLER

- Geçki bahsi, içinde birçok çalışma alanı bulunduran geniş bir mûsikî sahasıdır. Bütün bir sahayı tek bir çalışmada çalışmak mümkün değildir. Bu sebeple çalışma için bu geniş sahanın geçiş yapılırken kullanılan teknikler, araştırmacı tarafından seçilmiştir.

- Bu araştırma; 30 icrâcının makamlar ve âhenkler arası toplam 110 geçiş taksimini ve bu taksimlerden ortaya çıkan geçki tekniklerini içermektedir. Eserlerde ve farklı serbest icrâlarda daha fazla tekniğin bulunabileceği düşüncesinden hareketle; araştırmada olmayan alanların (eserler, farklı irticâlî kayıtlar…) incelenmesi ile başka geçki tekniklerinin ortaya çıkarılmasına yönelik çalışmalar yapılması ilgililere tavsiye edilmektedir.

- Geçiş taksimi çalışacak öğrenci veya icrâcıların, çalışmadaki mülakatları ve mülakatlardan ulaşılan sonuçları dikkatli bir şekilde okumaları ve genel olarak tespit edilen hususları sazlarında veya sesleriyle madde madde uygulama yapmaları tavsiye edilmektedir. Zira çalışmadaki icrâcılarla yapılan mülakatların ve ulaşılan sonuçlarının; Türk müziği öğrenci ve icrâcılarına faydalı olacağı ve dikkate değer unsurlar taşıdığına inanılmaktadır. Mülâkatlarda teknik bilgilerin yanısıra hatıralar, tavsiyeler, görüşler gibi kişisel tecrübelere dayalı unsurlar bulunduğu için öğretim kıymetinin yüksek olduğunun görüleceği düşünülmektedir.

- Mülâkat ve taksim-süre-geçki kullanımı tablolarından, yakın-uzak geçki tanımlarına karşı farklı denilecek sonuçlar ortaya çıkmıştır. Yakın-uzak geçki tanımlarına karşın farklılık arz eden durumlar ile bu geçki tanımlarının genişletilmesi gerektiği düşünülmektedir. Makamlar kağıt üzerinde ne kadar yakın veya uzak oldukları görünse de; geçiş taksimi yapılırken, bir makam içinde geçki yapılırken; bir sonraki cümlede belirtilen hususların göz önüne alınması ile geçki türleri tanımların kapsayıcı bir şekilde yeniden yapılandırılmasının gerekmekte olduğu tavsiye edilmektedir. Bu hususlar; Makamların dizilerinde olmayan karakteristik özellikleri, icrâcının müzikal birikimi ve tecrübesi, icrânın yeri, zamanı, icrânın süresi, icrâ repertuvarı olarak sıralanabilir.

- Tespit edilen geçki tekniklerinin öğrenimi için; geçki teknikleri anlatımlarının ve etütlerinin dikkatli bir şekilde çalışılması gerekmektedir. Anlatılan geçki tekniklerinin, çalışmadaki ve başka taksimlerden dinleme yoluyla tahlil edilmesinde fayda görülmektedir.

- Çalışma ile ulaşılan geçki tekniklerinin tek başına kullanılabildiği gibi birlikte kullanılabilmesinin de unutulmaması gerekmektedir. Her halükarda kişinin, enstrümanının

imkânlarına göre uygun makamların/âhenklerin olduğu taksimleri üstlenmesi tavsiye edilmektedir.

- Geçki yaparken kolaylık sağlayacak, kendisinin direkt olarak köprü olduğu birçok bileşik makam bulunmaktadır. Bu bileşik makamların; icrâcıyı "geçki yapmayı" düşünmeden kendiliğinden makamdan-makama/âhenkten âhenge geçiren makamlar olduğu düşünülmektedir[67]. Bu makamların listesi, gidilecek makamların çoğunluğuna göre aşağıda verilmiştir. Listedeki köprü makamların kullanımıyla yapılacak geçkilerin teknik olarak hem bir makam kullanıldığı için "Aracılı Geçki Tekniği", hem de direkt geçiş hissi uyandıracağı için "Aracılı Geçki Tekniği" olmaktadır.

Tablo 4.2: Makam-Geçki Eşleştirmeleri Tablosu

ELDEKİ MAKAM	KÖPRÜ MAKAM	GİDİLECEK MAKAM
Mâhûr	Mâhûrbûselik	Bûselik
Nevâ	Nevâbûselik	Bûselik
Muhayyer	Muhayyerbûselik	Bûselik
Şehnâz	Şehnâzbûselik	Bûselik
Tahir	Tahirbûselik	Bûselik
Evç	Evçbûselik	Bûselik
Acem	Acembûselik	Bûselik
Arazbar	Arazbarbûselik	Bûselik
Bayatiaraban	Bayatiarabanbûselik	Bûselik
Bayati	Bayatibûselik	Bûselik
Gerdâniye	Gerdâniyebûselik	Bûselik
Hicâz	Hicâzbûselik	Bûselik
Hisâr	Hisârbûselik	Bûselik
Sabâ	Sabâbûselik	Bûselik
Dügâh	Dügâhbûselik	Bûselik
Şehnâz	Sipihr	Uşşâk ve ailesi
Evç	Evchûzî	Uşşâk ve ailesi
Hicâz	Hicâz-ı Türkî	Uşşâk ve ailesi
Hicaz ve ailesi	Rahatfezâ	Kız âhenk Uşşâk ve ailesi
Hüseynî	Hüseyniaşîrân	Kız âhenk Uşşâk ve ailesi
Uşşâk ve ailesi	Arazbar	Kız âhenk Uşşâk ve ailesi
Bûselik	Bûselikaşîrân	Kız âhenk Uşşâk ve ailesi
Sabâ	Sabâaşîrân	Kız âhenk Uşşâk ve ailesi
Arazbar	Vech-i Arazbar	Segâh, Evcârâ, Evç
Sabâ	Dügâh	Sipürde âhenk Segâh
Sabâ	Bestenigâr	Kız âhenk Segâh, Evcârâ, Evç
Segâh	Rûy-i Irâk	Kız âhenk Segâh
Segâh, Müsteâr	Revnaknümâ	Kız âhenk Segâh
Hüzzam	Hüzzam-ı Cedîd	Kız âhenk Segâh
Hüseynî	Dilkeşhâverân	Evcârâ, Evç
Uşşak	Beste Isfahan	Segâh, ailesi ve Kız âhenk Evcârâ,
Hicâz ve ailesi	Rahât'ül-Ervâh	Kız âhenk Hüzzam
Sabâ	Sabâzemzeme	Kürdî
Hicâz	Hicâzzemzeme	Kürdî
Hüseynî	Hüseynîzemzeme	Kürdî
Sabâ, Çargâh	Canfezâ	Kız âhenk Kürdî

[67] Musa Kazım TIĞLIOĞLU, mülakatının "geçki türleri" sorusunda bu konuya değinmiştir.

Bûselikaşîrân	Aşîrânzemzeme	Kız âhenk Kürdî
Sipürde Hicâz	Şevkefzâ	Sipürde âhenk Nikriz, Bolâhenk âhenk Acemaşîrân
Mansur Nikriz	Nikrizeyn[68]	Bolâhenk âhenk Nikriz
Mâhûr	Zâvîl	Bolâhenk âhenk Nikriz
Mansur Hicâz	Reng-i Dil	Sipürde âhenk Nikriz
Şevkefzâ	Dilefzâ	Ferahfezâ
Sabâ	Şîvenümâ	Ferahfezâ, Sultânîyegâh
Hüseynî	Dilkeşîde	Ferahfezâ, Sultânîyegâh
Nihâvend	Anberefşan	Ferahfezâ, Sultânîyegâh
Hicâz	Hicâzeyn	Kız âhenk Hicâz
Hisâr, Hisârbûselik	Hisâr Vech-i Şehnâz	Şehnâz
Segâh, Müsteâr	Revnaknümâ	Kız âhenk Hicâz
Rast	Yegâh	Kız âhenk Rast
Hüseynî	Dilnişin	Rast
Sipürde Hüzzam	Şedd-i Sabâ	Bolâhenk âhenk Sabâ
Isfahan	Isfahanek	Sabâ
Hüzzam	Lâlegül	Şedd-i Araban
Segâh, Müsteâr	Sultânîsegâh	Şedd-i Araban
Sabâ	Şevk-u Tarâb	Acemaşîrân
Şevkefzâ	Tarz-ı Nevin	Kürdîlihicâzkâr
Ferahfezâ	Nihâvend-i Kebîr	Nihâvend
Kız kürdî	Ferâhnümâ	Bolâhenk âhenk Nihâvend
Muhayyer	Gülbûse	Şevkefzâ
Bolâhenk âhenk Nikriz	Dilbeste	Mansur Âhenk Nişâbur

Listede yer alan köprü makamları kullanarak geçki yapmak için o makamdan eserler geçmenin hatta ezberlemenin hem makam bilgisini geliştirmeye hem de bu makamları geçki için kullanmaya faydası olacaktır.

Fakat bu makamların geçki için köprü amacıyla kullanılmasında dikkat edilecek bir husus vardır. Bileşik makamın ikinci makamı olan makam ne ise onu, uzun ve karakteristik özelliklerini taksime katarak işlemek gerekmektedir. Çünkü bileşik makamlarda karar bölgesinde olan makam çok kısa işlenir. Kısaca duyurulup karar edilir. Bu bileşik makamlar geçki için kullanılacaksa karar bölgesinde olan makam uzun işlenirse geçilecek o zaman makam tam olarak hissedilecektir.

- Geçki teknikleri uygulamaları için yazılan etütler, makamlar arası geçki alanındadır. Farklı çalışmalar ile âhenkler arası geçki alanında etütlerin oluşturulup konuyu öğrenmek isteyenlerin istifadesine sunulması tavsiye edilmektedir.

- Çalışma ile tespit edilen geçki tekniklerinin ve etütlerinin; öğrencilere konuyu daha iyi anlamaları açısından yardımcı olacağı düşünülmektedir. Bu düşünceden dolayı bu başlıkların

[68] Hafız Ahmed ÇALIŞIR'ın terkîb ettiği bir makamdır.

devlet konservatuvarların nazariyat, meslek sazı derslerinde veya geçki ile ilgili derslerde öğretim materyali olarak kullanılması tavsiye edilmektedir.

- Farklı âhenklerde solo okuyacak icrâcıların bulunduğu bir konser repertuvarı hazırlanırken dikkat edilmesi gereken hususlar, araştırmadaki mülakatlardan ulaşılmıştır. Bu verilere göre toplu okunacak eserlerin makamları/âhenkleri ve farklı âhenklerdeki sololoların sıralamasının, icranın güzelliğini bozmayacak şekilde dizayn edilmesi önerilmektedir.

Örneğin Nihâvend makamında Nevâ perdesi üzerinde sık kullanılan Uşşâk/Sabâ geçkileri düşünüldüğünde; Mansur âhenk Nihâvend makamında solo okuyan bir hanım sesin ardından Bolâhenk âhenk Uşşâk/Sabâ makamı solo okuyan bir erken sesin gelmesi yerinde olacaktır. Ya da Kız âhenk Çargâh makamı solo okuyan bir hanım sesin ardından Sipürde âhenk Hicâz makamı solo okuyan bir erken sesin gelmesi de yerinde olacaktır. Çünkü iki farklı âhenkteki bu makamlar dizi olarak aynı perdeleri kullanmaktadır.

Makamların aslında veya karakteristik kullanımlarındaki bu gibi hususlara dikkat edilerek repertuvar hazırlanması, yapılacak konserin müzikalite seviyesini ciddi derecede artıracaktır.

- Âhenkler arası geçiş taksimi icrâsı, ney sazı için her zaman başlı başına farklı bir alan olmuştur. Âhenkler arası geçiş taksimi yapacak bir ney icracısının transpoze, makam hâkimiyeti ve perde hassasiyetinin çok iyi derecede olması gerekmektedir. Bu hususların kişide eksik olması veya üzerine uzun çalışma yapmaması durumunda kişinin âhenkler arası geçiş taksimi yapmayı üstlenmemesi tavsiye edilmektedir.

Ney dışındaki sazların icrâcıları, tek boy enstrümanları olduğu için âhenkler arası geçiş yaparken tek bir transpoze yolu düşünmektedirler. Buna karşılık, her âhenge göre farklı boy ney sazının olması; istenen âhenkler arası geçişi, ney icrâcısına farklı farklı neylerden yapma imkânı vermektedir. Bu sebeple ney icrâcısının âhenkler arası bir geçiş taksimi için eline alması gereken ney çeşidinin hangisi olması gerektiği, anlatılmaya ihtiyaç olan bir konudur.

Âhenkler arası bir geçiş taksiminde, geçilecek âhenklere göre tını, ses renkleri ve transpozeye uygunluğu gibi ney seçimini değiştiren farklı etkenler vardır. Âhenkler arası bir geçiş taksiminde ney icrâcısından başlangıç veya gidilecek âhenklerdeki neylerden birini seçmesi gerektiği akla gelmektedir. Buna karşılık ilgili âhenklerin dışında bir neyin ele

alınmasının, icrâyı tını açısından daha estetik ve transpoze için daha kolay kılabileceği durumlar da oluşmaktadır.

Örneğin; Kız âhenk Rast makamından Sipürde âhenk Uşşâk makamına geçiş taksimi yapacak bir ney icrâcısının, genellikle Kız veya Sipürde neylerinin birini kullanması düşünülebilir. Sazın tınlaması ve doğru duyum için daha kolay transpoze yapabilme durumları göz önüne alındığında Mansur neyin kullanılmasının daha uygun olacağı görülecektir. Çünkü Kız neyde Sipürde âhenk Uşşak makamı kararı Çargâh perdesine geleceği için transpozesi zor ve duyumu tatsız olacaktır. Aynı şekilde Sipürde neyde Kız âhenk Rast makamı kararı Hüseyniaşîrân perdesine gelmesi zor bir transpoze icrâsı oluşturacaktır. Böylesi bir icrâda Mansur neyin kullanılması durumunda Sipürde âhenk Uşşak makamı kararı Nevâ perdesine, Kız âhenk Rast makamı kararı Dügâh perdesine gelecektir. Böylelikle hem transpoze kolay yapılacak hem de makamlar daha iyi duyurulabilecektir. Bir neyzenin âhenkler arası geçiş taksimi yaparken eline alacağı neyin seçiminde bu olguları göz önüne alması, daha sağlıklı bir icrâ yapmasına vesile olacaktır.

KAYNAKÇA

Altınköprü, H. (2018). *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makam Geçkileri*. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi(12), 1-11. https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.467218

Akdoğu, O. (1993). *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri*, Kültür Bakanlığı.

Akalın, Yavuz, -Neyzen- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Şahsi Sanat Atölyesi/Buca İzmir, 24.10. 2023.

Akıntürk, Atilla, -Kanuni- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Çalışma Yeri, 20.02.2024.

Ayan, Özata, -Tanburi- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Şahsi Sanat Atölyesi/İstanbul Kadıköy, 18.08.2023.

Belge, Ozan. (2019). Türk Müziğinde Makam Geçkileri, *Uluslararası SANAD Kongresi*, s.747-758.

Baloğlu, Bekir Şahin, -Udi- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, YTÜ Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Hoca Odası, 14.08.2023.

Ballıoğlu, Adnan Yavuz, -Neyzen- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Ev, 23.10.2023.

Barut, Feti -Udi- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Şahsi Sanat Atölyesi/ Nalçacı Konya, 20.09. 2023.

Biçer, Celaleddin, -Neyzen- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Turkuaz Sanat Atölyesi Ankara, 15.05.2024.

Bükülmez, Haluk. (2021). *Peşrevlerin makam tahlilleri doğrultusunda Türk Müziği keman eğitimine yönelik geçki ve çeşni etütlerinin oluşturulması*" [Yayınlanmış Doktora Tezi], Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

Büyüköztürk, Şenel. Vd. (2019) Eğitimde Bilimsel Araştırma Teknikleri , Pe*gem Akademi Yayınları*, Ankara.

Çalışır, Ahmet, -Hafız Hanende- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Makam Odası, 18.09. 2023.

Çağlayan, Ayşe Serap, -Kanuni- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu Prova Salonu, 23.05.2024.

Çelik, Necati, -Udi- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Şahsi Sanat Atölyesi/ İstanbul Kadıköy, 16.08.2023.

Çelikkol, E. (2000) Türk Mûsikîsi Bilgileri, *Özsan Matbaacılık,* Bursa.

Çömlekçi, Mithat -Udi- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Konya Dilek Sabâncı Devlet Konservatuvarı Hoca Odası, 20.09. 2023.

Deran, E. (2017). Makamdan makama geçki örnekleri, *PAN yayıncılık,* İstanbul.Doğan, Ender, - Hafız Hanende- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Tarihi Türk Müziği Topluluğu Çalışma Yeri, 18.05.2024.

Doğrusöz, N. (2012). Yusu Kırşehrî'nin müzik teorisi, *Bilge ajans yayın,* Kırşehir.

Erbay, İbrahim Suat, -Hanende- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, İYV Genel Merkezi/ Fatih İstanbul, 21.05.2024.

Esen, Hasan, -Kemençevî- Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Online, 12.06.2024.

Ezgi, S. E. (1940) Amelî ve Nazarî Türk Mûsıkîsi, C. I, C. IV, İstanbul.

Feyzioğlu, N. (2005). *Geleneksel Türk Sanat Mûsıkîsi Bestekârlığı'nda Söz-Beste İlişkisi*, Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi.

Gökçen, İ. (2006). Makam, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.

Hatipoğlu, E. (2010). *Mevlevihaneler döneminde bestelendiği tespit edilmiş 46 ayinin makam ve geçki açısından tahlili,* [Yayınlanmış Doktora Tezi], Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara Üniversitesi.

Kahyaoglu, Y. (2023). *Türk Saz Musikisinde Geçki (Modulasyon)*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 8(2), 117-127. https://doi.org/10.22252/ijca.1206182

Kalender, R. (1993). *Türk Mûsikîsi makamlarında Geçki.* Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 34, sy. 1-4, s.75-86.

Karasar, N. (1995). Bilimsel Araştırma Yöntemi, *Nobel Yayınları*, Ankara.

Karakaya, Fikret, -Kemençevî- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Şahsi Sanat Atölyesi/Maltepe İstanbul, 25.205.2024.

Kılıçarslan, Hakan, -Kanuni- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu Sanatçı Odası, 18.09. 2023.

Mızrak, Ahmet Safa, -Neyzen- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Şahsi Sanat Atölyesi/Karatay Konya, 21.09. 2023.

Ovalı, A. (1995). *Bünyesinde artmış (artık) ikili aralığı bulunan çeşnilerin geçkiye sağladığı kolaylıklar,* [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi], Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Özhan, T. (2019). *Hacı Arif Bey, Bimen Şen, Tanbûri Cemil Bey ve Yorgo Bacanos'un Kürdilihicazkâr makamındaki sözlü eserlerinin usûl ve geçki bakımından karşılaştırmalı analizi,* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.

Özkan, İ. H. (1984). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, *Ötüken Yayınevi*, İstanbul.

Özkan, İ. H. (2006).Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, *Ötüken Yayınevi*, İstanbul.

Özkan, İ. H. (2010). *Taksim*, Ansiklopedi Maddesi, 39. Cilt. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.

Öztuna, Y. (2006) Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü, *Orient Yayınevi*.

Özen, Süleyman, -Hafız Hanende- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu Sanatçı Odası, 20.09. 2023.

Sağbaş, Bekir Reha, -Kanuni- "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi" konulu görüşme, Ev, 22.05.2024.

Saraçoğlu, Tolga, -Neyzen- “Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi” konulu görüşme, Şahsi Sanat Atölyesi/Ankara Kızılay, 16.09. 2023.

Sayan, E. (2010) *Ulusal Müziğimiz, Boyut yayıncılık*, İstanbul.

Paçacı Tunçay, G. (2017). Osmanlı Müziğinde Külliyat ve Fihristler, *İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama Araştırma Merkezi yayınları*.

Sayan, B. (2006) *Göçürülmüş basit makam dizileri üzerine kurulan ve farklı isimler taşıyan makamlar arasında geçki*, [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haliç Üniversitesi.

Sevinç, M. (2017). *Klasik Türk Mûsikîsinin Temel Sazlarından Neyde Basit Göçürme (Şed) Teknikleri*, Journal of History Culture and Art Research, 6(6), s. 613-627.

Tığlıoğlu, Musa Kazım, “Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi” konulu görüşme, Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu Sanatçı Odası, 21.09. 2023.

Tura, Y. (2000). Kitabu İlmu'l Musiki Ala Vechi'l-Hurufat- Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı, *YKY yayıncılık*.

Ulaş, Kağan, -Tanburi- “Türk Müziğinde Geçki Teknikleri Doktora Tezi” konulu görüşme, Ev, 24.10. 2023.

Ünlü, C. (2016) Git Zaman Gel Zaman Fonograf - Gramofon - Taş Plak, *Pan Yayıncılık*.

Üstünakın, H. (1998). *Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde Geçki Üzerine Bir Araştırma*, [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Fen Bilimleri Enstitüsü, Gazi Üniversitesi

Yıldırım, A. Şimşek, H. (2018). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, *Seçkin yayıncılık*, Ankara.

Yılmaz, M. (2021). *Mehmet Sadettin Heper'in Hisar Buselik Mevlevi ayininin usul, geçki ve makam açısından incelenmesi,* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep Üniversitesi.

Yavuzoğlu, N. (2011). Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri, *Pan Yayıncılık*.

Yayla, N. (1991). *Basit makamlarda bestelenmiş büyük formlu eserlerde kullanılan geçkiler,* Yüksek Lisans Tezi.

EKLER

EK. 1 Taksim ve Etüt Kayıtlarının Karekod ile Link Bağlantısı



https://drive.google.com/drive/folders/18VKBKgYhX1eEZdZ3sM2kAWsqjv8D59dM?usp=drive_link

EK. 2 Geçiş Taksimi Notaları

EK 2.1 Neyzen Yavuz AKALIN'ın Şevk-ü Tarâb makamından Sipihr makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.2 Neyzen Yavuz AKALIN'ın Dügâh makamından Hisâr makamına Geçtiği Taksimin Notası

DÜGÂH MAKAMINDAN HİSÂR MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



*Kız ney ile icrâ edilmiştir.

EK 2.3 Neyzen Yavuz AKALIN'ın Kız âhenk Acemaşiran makamından Kız Mansur Mabeyni âhenk Evcara makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.4 Neyzen Yavuz AKALIN'ın Sipürde âhenk Uşşak makamından Kız âhenk Bayati makamına Geçtiği Taksimin Notası



*Kız ney ile icrâ edilmiştir. Sipürde âhenk uşşâk makamı, kız neyde Çargâh perdesinde olmaktadır.

EK 2.5 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU'nun Pençgâh makamından Acemkürdî makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.6 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU'nun Rast makamından Müsteâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası

RAST MAKAMINDAN MÜSTEÂR MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.7 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU'nun Mansur Âhenk Bûselik Makamından Sipürde Âhenk Segâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası

MANSUR ÂHENK BÛSELİK MAKAMINDAN
BOLÂHENK ÂHENK SEGÂH MAKAMINA
GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâcı: Adnan Yavuz BALLIOĞLU
Tarih-Süre:23.10.23- 02.20

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



*Mansur ney ile icrâ edilmiştir.

EK 2.8 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU'nun Kız Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası

KIZ ÂHENK ACEMAŞÎRÂN MAKAMINDAN
SİPÜRDE ÂHENK HİCÂZ MAKAMINA
GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâcı: Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU
Tarih-Süre: 23.10.23- 02.10

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



*Taksim, kız ney ile yapılmıştır.
Kız neyde gösterilen makam yerinden yazılmıştır. Geçilen makam, transpoze yazılmıştır.

EK 2.9 Neyzen Celaleddin BİÇER'in Kız Âhenk Bayati Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası

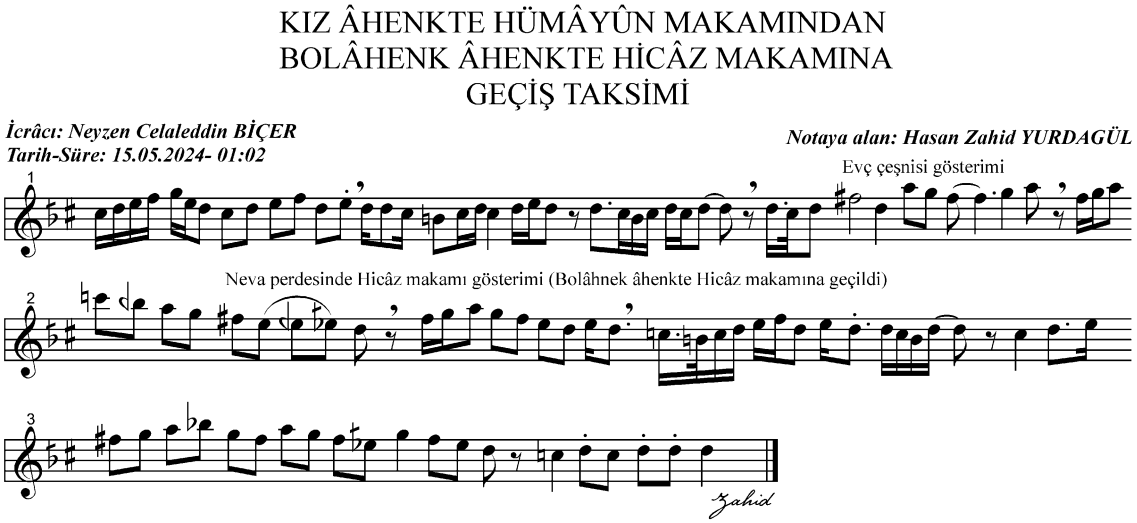


*Taksim, kız ney ile icrâ edilmiştir.

EK 2.10 Neyzen Celaleddin BİÇER'in Kız Âhenk Nihâvend Makamından Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.11 Neyzen Celaleddin BİÇER'in Kız Âhenk Humâyûn Makamından Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.12 Neyzen Celaleddin BİÇER'in Uşşâk Makamından Sipürde Âhenk Uşşâk Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.13 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK'ın Isfahan makamından Tâhir Makamına Geçtiği Taksimin Notası

ISFAHAN MAKAMINDAN TÂHİR MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.14 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK'ın Muhayyer Sünbüle makamından Acemaşîrân Makamına Geçtiği Taksimin Notası

MUHAYYER SÜNBÜLE MAKAMINDAN
ACEMAŞÎRÂN MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâcı: Neyzen Ahmed Safa MIZRAK
Tarih-Süre: 20.09.23- 03.11
Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



EK 2.15 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK'ın Bolâhenk Âhenk Rast Makamından Sipürde Âhenk Ferahfeza Makamına Geçtiği Taksimin Notası



*Taksim, Sipürde ney ile icrâ edilmiştir. Bolâhenk âhenkte Rast makamı,Sipürde neyde Acemaşîrân perdesinde icrâ edilmektedir.

EK 2.16 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK'ın Kız Âhenk Hicâz Makamından Şah Mansur Mâbeyni Âhenk Sabâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası

KIZ ÂHENK HİCAZ MAKAMINDAN
ŞAH MANSUR MÂBEYNİ ÂHENK SABA MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâcı: Neyzen Ahmed Safa MIZRAK
Tarih-Süre: 20.09.23- 04:17

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



*Taksim, kız neyle icrâ edilmiştir. Şah mansur mâbeyni âhenkte Saba makamı, kız neyde Irâk perdesinde icrâ edilmektedir.

EK 2.17 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU'nun Neveser makamından Hüzzam makamına Geçtiği Taksimin Notası

KIZ ÂHENK NEVESER MAKAMINDAN
KARCIĞAR MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâcı: Neyzen Tolga SARAÇOĞLU
Tarih-Süre: 16.09.23- 05.13

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



*Taksim, kız ney ile icrâ edildiği için makamlar yerinden yazılmmış, transpoze yazılmamıştır.


11
12
13
14
3
3
3
Zahid

EK 2.18 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU'nun Sabâ makamından Hicâz makamına Geçtiği Taksimin Notası

KIZ ÂHENK SABA MAKAMINDAN
HİCÂZ MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâcı: Neyzen Tolga SARAÇOĞLU
Tarih-Süre: 16.09.23- 03.10

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



*Taksim, kız ney ile icrâ edildiği için makamlar yerinden yazılmış, transpoze yazılmamıştır.

EK 2.19 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU'nun Mansur Âhenk Evcârâ Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası



*Taksim, Mansur ney ile icrâ edildiği için ilk makamlar yerinden yazılmış, geçilen makam transpoze yazılmıştır.

EK 2.20 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU'nun Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.21 Kemençevî Fikret KARAKAYA'nın Nişâbur makamından Dilbeste makamına Geçtiği Taksimin Notası



* Bu makam, icrâcının kendi terkibidir (Şubat, 2001).
Rast perdesinde Nikriz makamı ile başlayıp Hüseyniaşîrân perdesinde Nişâbur sesleri ile karar etmektedir.

EK 2.22 Kemençevî Fikret KARAKAYA'nın Sûzinâk Makamından Hicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.23 Kemençevî Fikret KARAKAYA'nın Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Makamından Kız Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.24 Kemençevî Fikret KARAKAYA'nın Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.25 Kemençevî Hasan ESEN'in Hüzzam Makamından Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası

HÜZZAM MAKAMINDAN EVCÂRÂ MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.26 Kemençevî Hasan ESEN'in Hicâz Makamından Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.27 Kemençevî Hasan ESEN'in Sipürde Âhenk Bûselik Makamından Mansur Âhenk Muhayyer Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.28 Kemençevî Hasan ESEN'in Mansur Âhenk Hüseynî Makamından Sipürde Âhenk Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası



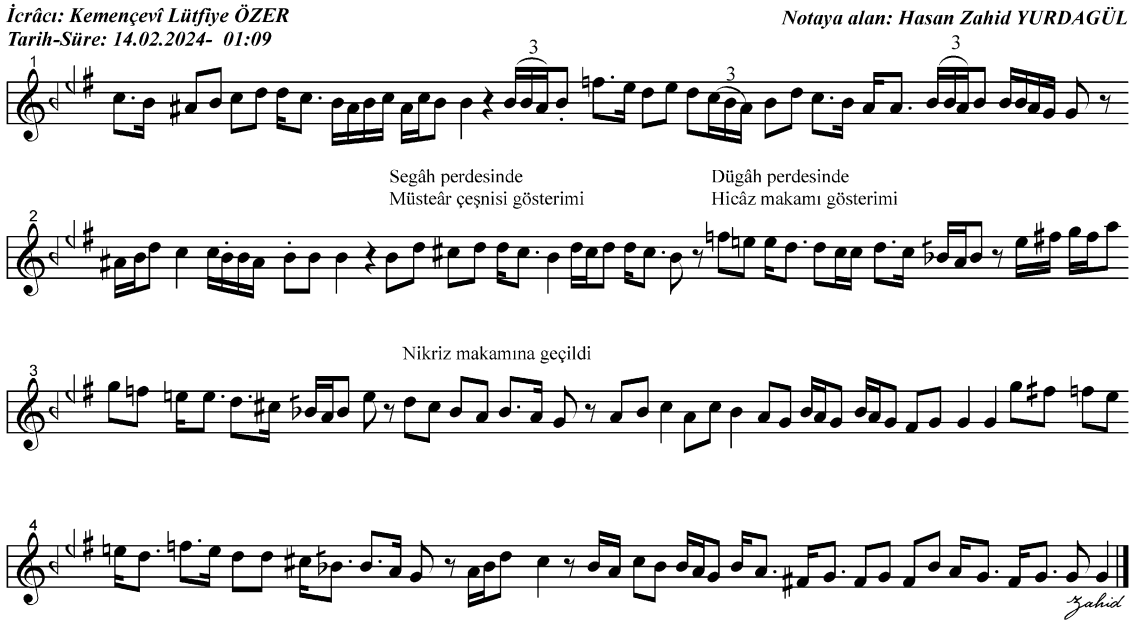
EK 2.29 Kemençevî Lütfiye ÖZER'in Hüseynî makamından Bûselik makamına Geçtiği Taksimin Notası

HÜSEYNÎ MAKAMINDAN BÛSELİK MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.30 Kemençevî Lütfiye ÖZER'in Segâh makamından Nikriz makamına Geçtiği Taksimin Notası

SEGÂH MAKAMINDAN NİKRİZ MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.31 Kemençevî Lütfiye ÖZER'in Kız Âhenk Nihâvend Makamından Sipürde Âhenk Bayati Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.32 Kemençevî Lütfiye ÖZER'in Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Rast Âhenk Şedd-i Araban Makamına Geçtiği Taksimin Notası

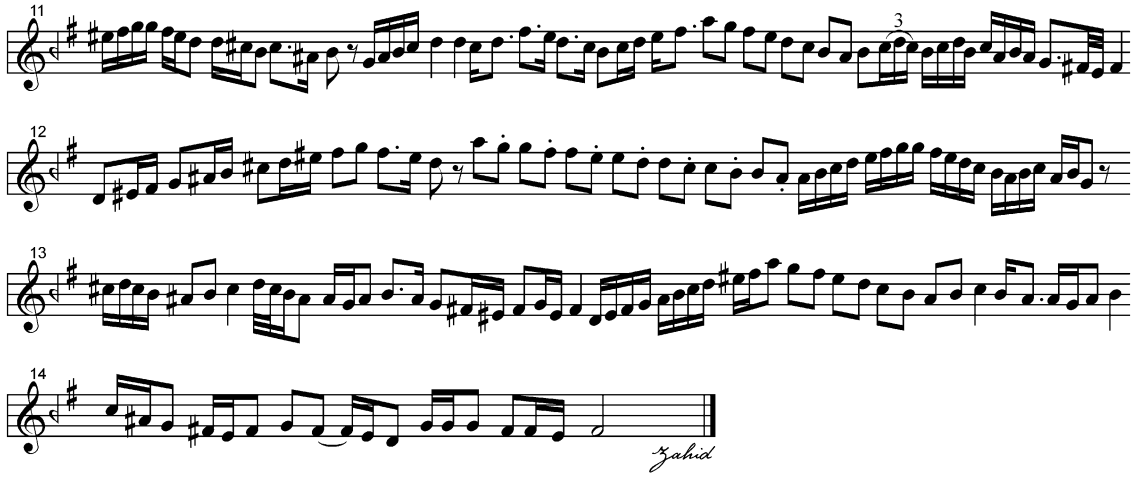


EK 2.33 Kemençevî Furkan BİLGİ'nin Uşşâk makamından Bestenigâr makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.34 Kemençevî Furkan BİLGİ'nin Mâhûr makamından Evcârâ makamına Geçtiği Taksimin Notası




11
12
13
14
3
Zahid

EK 2.35 Kemençevî Furkan BİLGİ'nin Mansur Âhenk Hüseyni Makamından Bolâhenk Âhenk Şedd-i Arabân Makamına Geçtiği Taksimin Notası




11
12
03:08
13
14
15
16
17
3
zahid

EK 2.36 Kemençevî Furkan BİLGİ'nin Sipürde Âhenk Rast Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası




Bûselik perdesinde Nişâbur çeşnisi gösterimi
12
Yegâh perdesinde Rast çeşnisi gösterimi
13
14
15
Kız âhenk Rast makamına geçildi
16
17
Zahid

EK 2.37 Kemençevî Emre ERDAL'ın Humâyûn makamından Hüseynî makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.38 Kemençevî Emre ERDAL'ın Hüseynî makamından Hicâz makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.39 Kemençevî Emre ERDAL'ın Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Mansur Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası



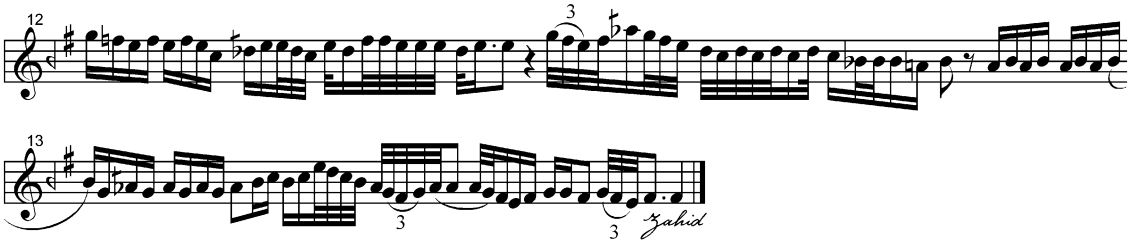
EK 2.40 Kemençevî Emre ERDAL'ın Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Sultânîyegâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.41 Udi Necati ÇELİK'in Kürdîlihicâzkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası

EK 2.42 Udi Necati ÇELİK'in Hüseynî Makamından Şevkefzâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası





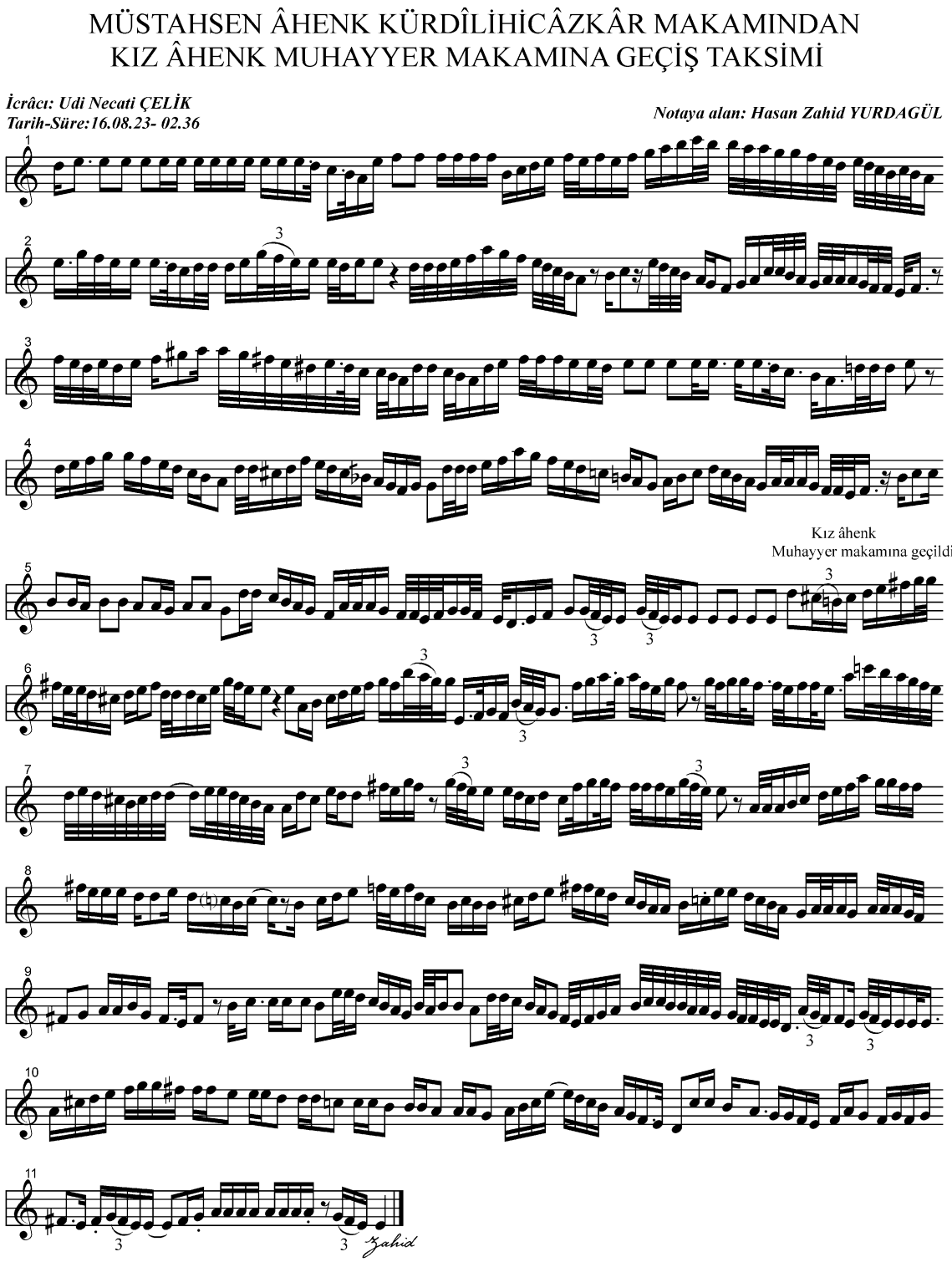
* Bu taksim, icrâcının 2010 yılında çıkardığı "Sûzidîl" adlı albümünden alınmıştır.

* Taksim, kız âhenginde icrâ edilmiştir. Ud sazında, Bolâhenk düzenin bir tel üstünden icrâ yapıldığında kız âhenk yakalanabildiği için transpoze yazım tercih edilmemiştir.

EK 2.43 Udi Necati ÇELİK'in Kız Âhenk Karcığar Makamından Bolâhenk Âhenk Bûselik Makamına Geçtiği Taksimin Notası

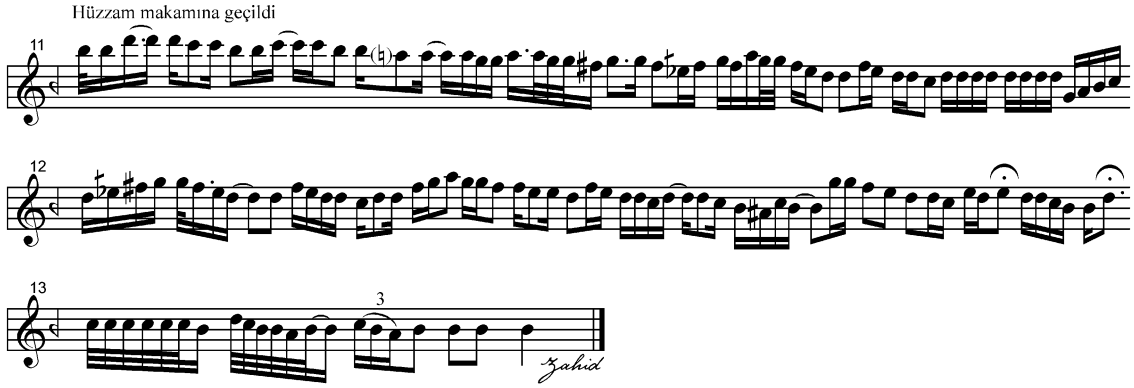


EK 2.44 Udi Necati ÇELİK'in Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Muhayyer Makamına Geçtiği Taksimin Notası



K 2.45 Udi Feti BARUT'un Uşşâk Makamından Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası




Hüzzam makamına geçildi
11
12
13
3
Zahid

EK 2.46 Udi Feti BARUT'un Hicâz Makamından Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.47 Udi Feti BARUT'un Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.48 Udi Feti BARUT'un Kız Âhenk Hüzzam Makamından Bolâhenk Âhenk Basit Isfahan Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.49 Udi Osman KIRKLIKÇI'nın Uşşâk Makamından Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.50 Udi Osman KIRKLIKÇI'nın Ferahnâk Makamından Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.51 Udi Osman KIRKLIKÇI'nın Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamından Kız Âhenk Hüseynî Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.52 Udi Osman KIRKLIKÇI'nın Kız Âhenk Bûselik Makamından Müstahsen Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.53 Udi Bekir Şahin BALOĞLU'nun Hüseynî Makamından Zâvîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası




Zâvîl makamına geçildi
11
12
13
Zahid

EK 2.54 Udi Bekir Şahin BALOĞLU'nun Kürdîlihicâzkâr Makamından Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası




Segâh perdesinde Segâh çeşnisi gösterimi
(Öncesindeki Saba ile; Bestenigâr makamı gösterimi)
11
Dügâh perdesinde Saba çeşnisi gösterimi
12
Irâk perdesinde Segâh çeşnisi gösterimi (Öncesindeki Saba ile; Bestenigâr makamı gösterimi)
13
Evç perdesinde Segâh çeşnisi gösterimi
14
Evcârâ makamına geçildi
15
16
17
18
19
Zahid

EK 2.55 Udi Bekir Şahin BALOĞLU'nun Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası



*Kız âhenkte Hicâzkâr makamı, Bolâhenk akorda göre Yegâh perdesinde karar etmektedir.
İcrâcı, Neveser göstererek Kız âhenkte Hicâzkâr makamının üst bölgesindek, (Gerdâniye perdesi üzerinde) Hicâz çeşnisini duyurmuştur.

EK 2.56 Udi Bekir Şahin BALOĞLU'nun Kız Âhenk Şedaraban Makamından Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası




Hüzzam makamına geçildi
11
12
13
14
15
16
3
3
Zahid

EK 2.57 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ'nin Hüzzam Makamından Hüseynî Makamına Geçtiği Taksimin Notası (Kız âhenk)

HÜZZAM MAKAMINDAN HÜSEYNÎ MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ
(KIZ ÂHENK)



* Taksim, kız âhenginde icrâ edilmiştir. Ud sazında, Bolâhenk düzenin bir tel üstünden icrâ yapıldığında kız âhenk yakalanabildiği için transpoze yazım tercih edilmemiştir.

EK 2.58 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ'nin Muhayyer Makamından Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası



K 2.59 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ'nin Bolâhenk Âhenk Hicâzkâr Makamından Kız Âhenk Bestenigâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası

BOLAHENK AHENK HİCÂZKÂR MAKAMINDAN
KIZ AHENK BESTENİGÂR MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.60 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ'nin Kız Âhenk Bayatiaraban Makamından Müstahsen Âhenk Şevkefzâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.61 Tanbûrî Kağan ULAŞ'ın Çargâh Makamından Segâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası

ÇARGÂH MAKAMINDAN
SEGÂH MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ

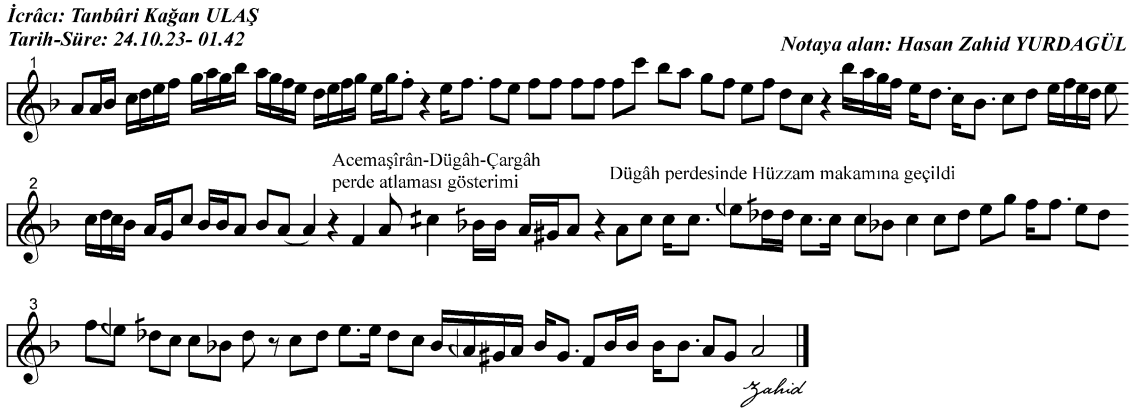


EK 2.62 Tanbûrî Kağan ULAŞ'ın Nihâvend Makamından Sûzidîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası



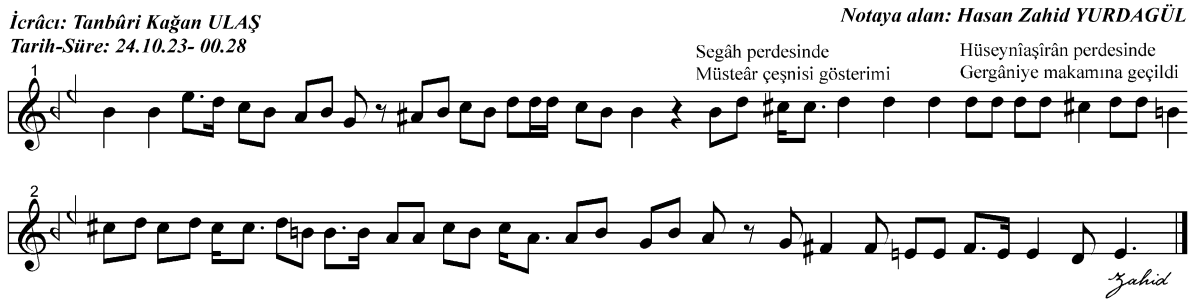
EK 2.63 Tanbûrî Kağan ULAŞ'ın Bolâhenk Âhenk Acemkürdî Makamından Sipürde Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası

BOLÂHENK ÂHENK ACEMKÜRDÎ MAKAMINDAN
SİPÜRDE ÂHENK HÜZZAM MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



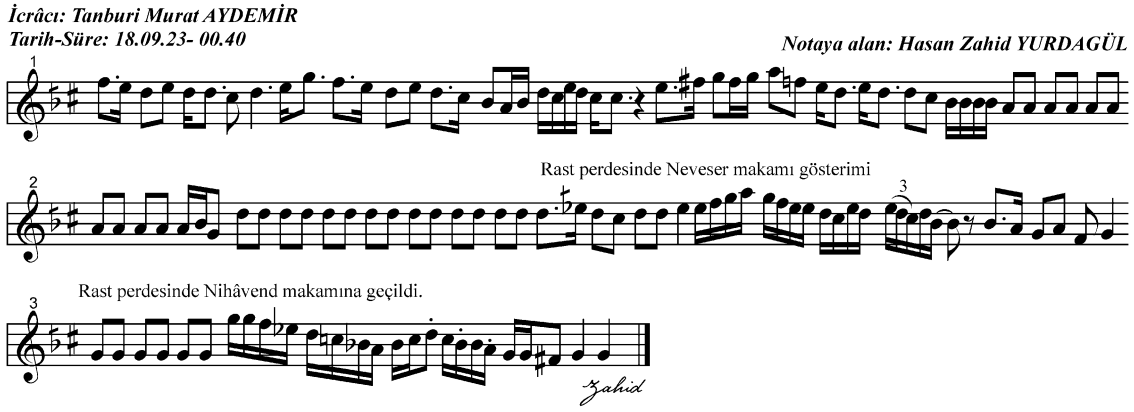
EK 2.64 Tanbûrî Kağan ULAŞ'ın Bolâhenk Âhenk Segâh Makamından Kız Âhenk Gerdâniye Makamına Geçtiği Taksimin Notası

BOLÂHENK ÂHENK SEGÂH MAKAMINDAN
KIZ ÂHENK GERDÂNİYE MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.65 Tanbûrî Murat AYDEMİR'in Hicâz Makamından Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası

HİCÂZ MAKAMINDAN NİHÂVEND MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



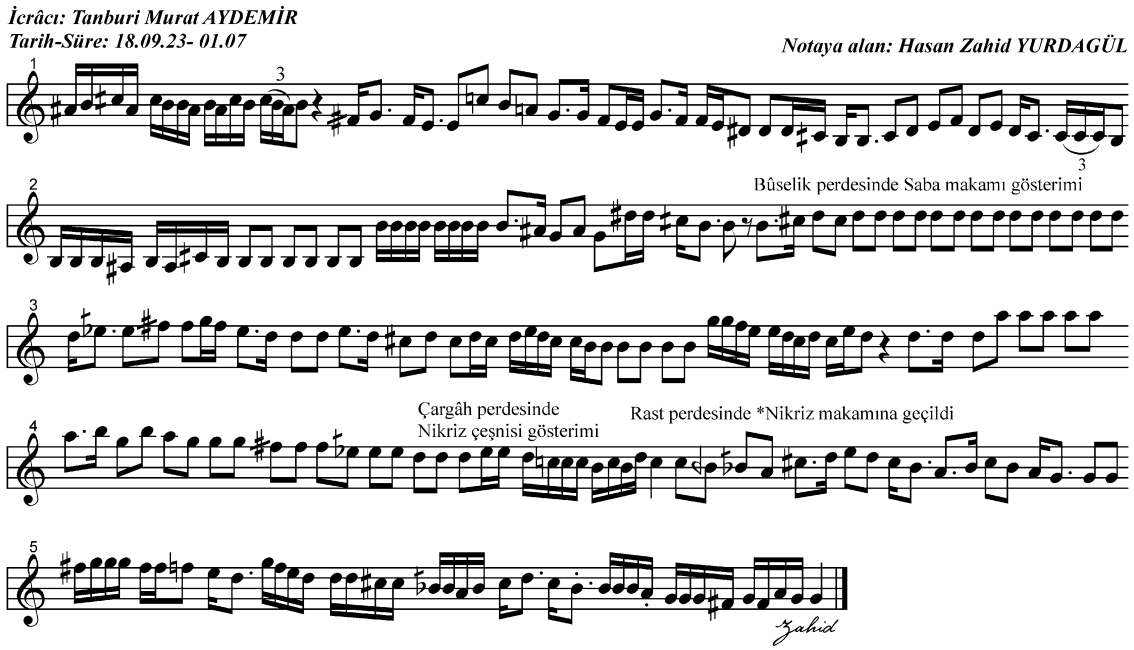
EK 2.66 Tanbûrî Murat AYDEMİR'in Mâhûr Makamından Gülizâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası

MAHUR MAKAMINDAN GÜLİZÂR MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.67 Tanbûrî Murat AYDEMİR'in Bolâhenk Âhenk Mâhûr Makamından Mansur Âhenk Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası

KIZ ÂHENK SÛZİDÎL MAKAMINDAN
BOLAHENK ÂHENK NİKRİZ MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



*Önceki çeşniler ile beraber düşünüldüğünde icrâcının Rast perdesinde Şevkefzâ yaptığı anlaşılmaktadır. Şevkefzânın son basamağı olan Nikriz çeşnisini yoğun duyurarak Nikriz makamı hissini kuvvetlendirmiştir.

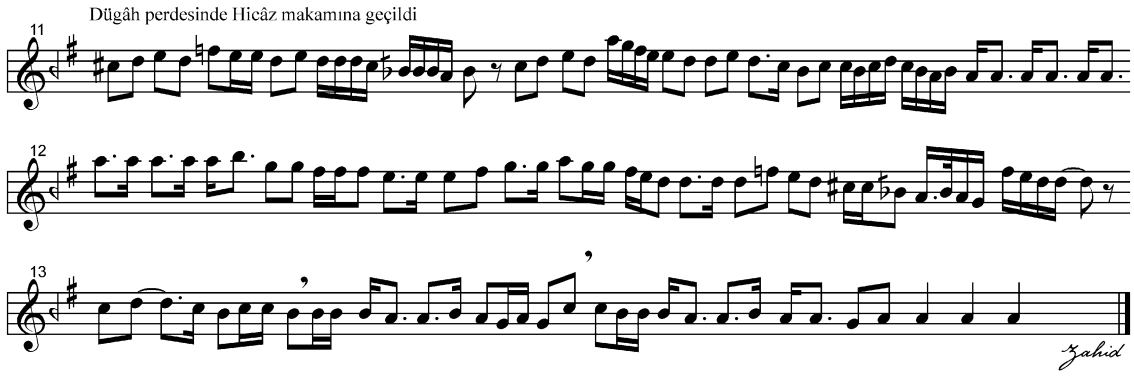
EK 2.68 Tanbûrî Murat AYDEMİR'in Kız Âhenk Sûzidîl Makamından Bolâhenk Âhenk Nikriz Makamına Geçtiği Taksimin Notası

BOLAHENK ÂHENK MAHUR MAKAMINDAN
MANSUR ÂHENK EVCARA MAKAMINA GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.69 Tanbûrî Özata AYAN Rast Makamından Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası




Dügâh perdesinde Hicâz makamına geçildi
11
12
13
Zahid

EK 2.70 Tanbûrî Özata AYAN Muhayyer makamından Evcârâ makamına Geçtiği Taksimin Notası




Evcârâ makamına geçildi
11
12
13
14
15
Zahid

EK 2.71 Tanbûrî Özata AYAN Bolâhenk Âhenk Acemaşîrân Makamından Sipürde Âhenk Mâhûr Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.72 Tanbûrî Özata AYAN Bolâhenk Âhenk Şevkefzâ Makamından Kız Âhenk Dilkeşhâverân Makamına Geçtiği Taksimin Notası




Hüseynî perdesinde Hicâz (Zirgüle) çeşnisi gösterimi
Bûselik ve Hüseynî Aşîrân perdesinde
Hicâz (Zirgüle) çeşnisi gösterimi
Bûselik perdesi
merkeze alındı
Hüseynî Aşîrân perdesinde Hüseynî makamı gösterimi
Hicâz perdesinde Segâh çeşnisi gösterimi (Öncesindeki Hüseynî ile Dilkeşhâveran makamına geçildi
Zahid

EK 2.73 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU'nun Şedd-i Araban Makamından Çargâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.74 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU'nun Şehnâz Makamından Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.75 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU'nun Sipürde Âhenk Ferahfezâ Makamından Bolâhenk âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.76 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU'nun Bolâhenk Âhenk Evç Makamından Kız âhenk Bûselik Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.77 Tanbûrî Alper UZKUR'un Şehnâz Makamından Hüseynî Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.78 Tanbûrî Alper UZKUR'un Geçtiği Rast Makamından Hicâz Makamına Taksimin Notası



EK 2.79 Tanbûrî Alper UZKUR'un Geçtiği Bolâhenk Âhenk Uşşâk Makamından Sipürde Sûzinâk Makamına Taksimin Notası




Sipürde ahenk Sûz(i)nâk makamına geçildi
12
13
14
15
16
Zahid

EK 2.80 Tanbûrî Alper UZKUR'un Bolâhenk Âhenk Sûzinâk Makamından Mansur Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası

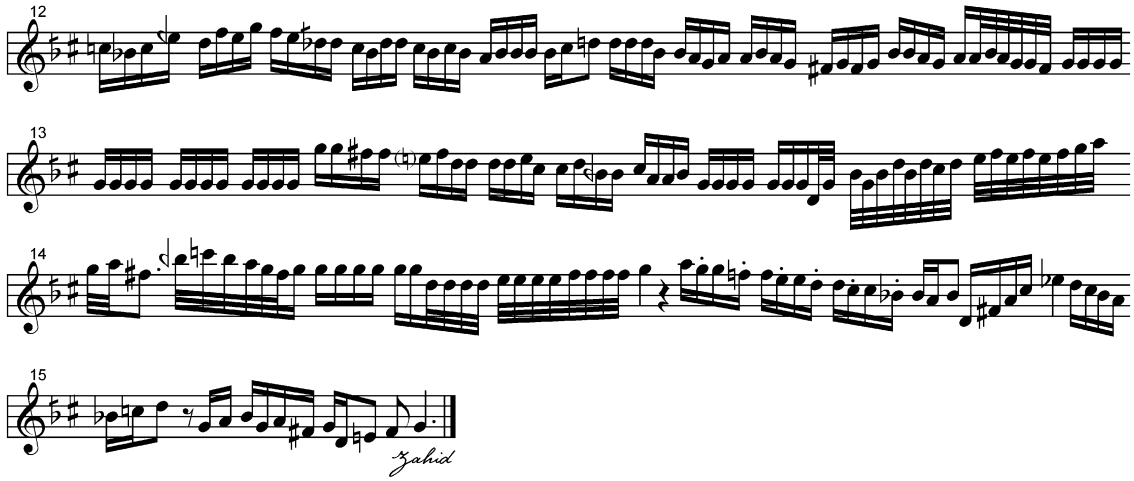


EK 2.81 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ'ın Hicâz Makamından Sûzidîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.82 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ'ın Hicâz Makamından Nihâvend-i Kebîr Makamına Geçtiği Taksimin Notası




12
13
14
15
Zahid

EK 2.83 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ'ın Bolâhenk Âhenk Hicâz Makamından Bûselik perdesinde Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.84 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ'ın Bolâhenk Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası




Yıldız âhenk Hüzzam makamına geçildi
12
13
14
Zahid

EK 2.85 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN'ın Kız Âhenk Hüseyniaşîrân Makamından Kız Âhenk Şevkefzâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası



* Taksim; Bolâhenk âhenkte yazılmış olup, kız âhenkte icrâ edilmiştir.

EK 2.86 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN'ın Kız Âhenk Dügâh Makamından Kız Âhenk Evcârâ Makamına Geçtiği Taksimin Notası

DÜGÂH MAKAMINDAN EVCÂRÂ MAKAMINA
GEÇİŞ TAKSİMİ*

İcrâcı: Kânûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN
Tarih-Süre:23.15.24- 02:22

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



* Taksim; Bolâhenk âhenkte yazılmış olup, Kız âhenkte icrâ edilmiştir.

EK 2.87 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN'ın Bolâhenk Âhenk Rahât'ül-Ervâh Makamından Kız Âhenk Hüzzam Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.88 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN'ın Kız Âhenk Nihâvend Makamından Bolâhenk Âhenk Hüseynî Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.89 Kanûnî Atilla AKINTÜRK'ün Kız Âhenk Bûselik Makamından Kız Âhenk Sûzidîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası

BÛSELİK MAKAMINDAN SÛZİDÎL MAKAMINA
GEÇİŞ TAKSİMİ*

İcrâcı: Kânûnî Atilla AKINTÜRK
Tarih-Süre:20.05.24- 02:16

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



*İcrâ; bolâhenk âhenkten yazılmış olup kız âhenkte yapılmıştır.

EK 2.90 Kanûnî Atilla AKINTÜRK'ün Kız Âhenk Hicâz Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası



*İcrâ; bolâhenk âhenkten yazılmış olup kız âhenkte yapılmıştır.

EK 2.91 Kanûnî Atilla AKINTÜRK'ün Bolâhenk Âhenk Rast, Pençgâh Makamından Kız Âhenk Hicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası




11
12
13
14
3
-Zahid

EK 2.92 Kanûnî Atilla AKINTÜRK'ün Müstahsen Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Mâhûr Makamına Geçtiği Taksimin Notası



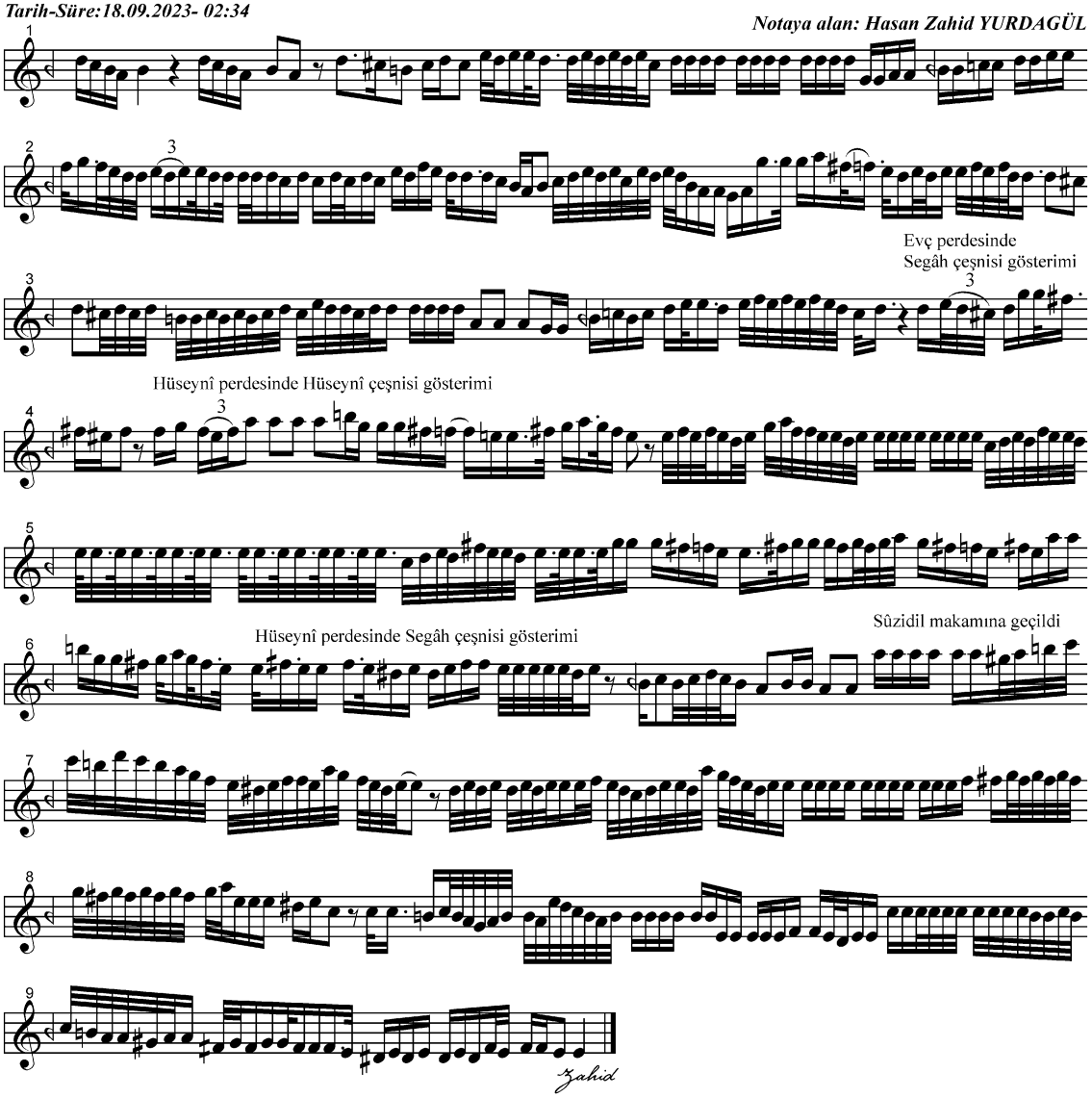
EK 2.93 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN'ın Isfahan Makamından Sûzidîl Makamına Geçtiği Taksimin Notası

ISFAHAN MAKAMINDAN SÛZİDÎL MAKAMINA

GEÇİŞ TAKSİMİ

İcrâcı: Kânûnî Hakan KILIÇARSLAN
Tarih-Süre:18.09.2023- 02:34

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



EK 2.94 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN'ın Nihâvend Makamından Kürdîlihicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası

NİHÂVEND MAKAMINDAN KÜRDÎLİHİCÂZKÂR MAKAMINA

GEÇİŞ TAKSİMİ



EK 2.95 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN'ın Mansur Âhenk Sabâ Makamından Sipürde Âhenk Muhayyer Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.96 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN'ın Mansur Âhenk Rast Makamından Bolâhenk Âhenk Rast Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.97 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU'nun Bûselik Makamından Hicâz Makamına Geçtiği Taksimin Notası

BÛSELİK MAKAMINDAN HİCÂZ MAKAMINA
GEÇİŞ TAKSİMİ

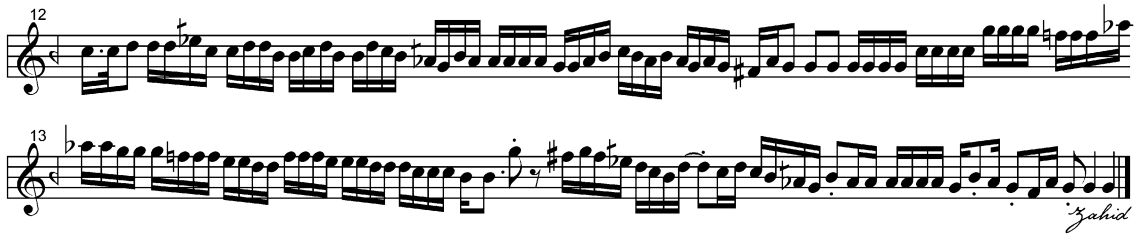
İcrâcı: Kânûnî Taner SAYACIOĞLU
Tarih-Süre:23.11.23- 01:42

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL



EK 2.98 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU'nun Uşşâk Makamından Hicâzkâr Makamına Geçtiği Taksimin Notası



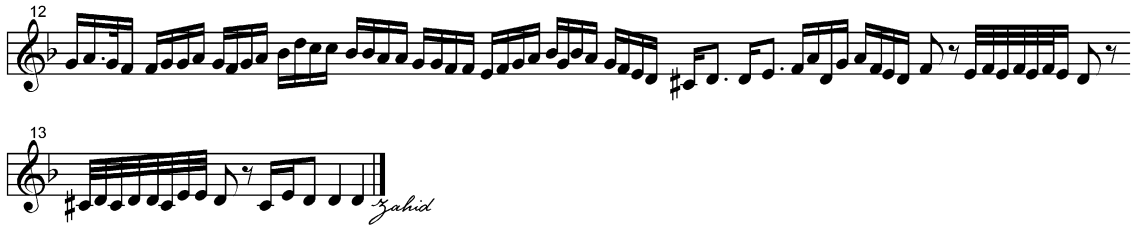

12
13
zahid

EK 2.99 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU'nun Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Kız Âhenk Sultânîyegâh Makamına Geçtiği Taksimin Notası



EK 2.100 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU'nun Mansur Âhenk Hüzzam Makamından Kız Âhenk Nihâvend Makamına Geçtiği Taksimin Notası




12
13
Zahid

EK 2.101 Hânende Ender DOĞAN'ın Sabâ Makamından Evç Makamına Geçtiği Mevlîd-i Şerîf İcrâsının Notası



Allah âdın zikredelim evvelâ
Vâcib oldur cümle işde her kulâ

Allah âdın her kim ol evvel anâ
Her işi âsân ider Allah anâ

Allah âdı olsa her işin önü
Hergiz ebter olmaya ânın sonu

Her nefesde Allah âdın di müdâm
Allah âdıyle olur her iş tamâm

Bir kez Allah dese aşk ile lisân
Dökülür cümle günah misl-i hazân

EK 2.102 Hânende Ender DOĞAN'ın Rast Makamında (Uşşâk-Hicâz geçkili) okuduğu Ezân-ı Muhammedî Bölümünün Notası



EK 2.103 Hânende Ahmed ÇALIŞIR'ın Şevkefzâ Makamından Muhayyer Sümbüle Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası



EK 2.104 Hânende Ahmed ÇALIŞIR'ın Sipürde Âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Yıldız Âhenk Muhayyer Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası



EK 2.105 Hânende İbrahim Suat ERBAY'ın Kız âhenk Kürdîlihicâzkâr Makamından Bolâhenk âhenk Hüseynî makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası





Gözü dünya mı görür âşıkı dîdar olanın
Dilberi sen gibi bir mâh-ı dilâzâr olanın

Gayra meyli olamaz aşkın ile yâr olanın
Yücedir rütbesi mihrinle hevâdar olanın

Ayağı yer mi basar zülfüne berdâr olanın
Aşk u şevk ile verir cân ü seri döne döne

Osman Şems Efendi

EK 2.106 Hânende İbrahim Suat ERBAY'ın Mâhûr makamındaki (Segâh geçkili) Serbest İcrânın Notası

MÂHÛR GAZEL (GEÇKİLİ)

Bûseler vâd eylemiştin âşık-ı hayrânına



Bûseler vâd eylemiştin âşık-ı hayrânına
Leblerin hatta kefil olmuştu bu ihsânına
Sanma âşık isteğinden vaz geçerde boş kalır
Sen inat et sevgilim âşık kefilinden alır

Recâîzâde Mahmud Ekrem

EK 2.107 Hânende Murat TAŞTEKİN'in Evç Makamından Acemaşîrân Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası

EVÇ MAKAMINDAN ACEMAŞÎRÂN MAKAMINA GEÇİŞ* KASÎDESİ



Enderûn usûlü Terâvîh namazı edasında Evç makamı icrâsından sonra Acemaşîrân makamına geçilmektedir. İcrâcı, bu geçişi günlük hayatta yeri olduğu için tercih ettiğini açıklamıştır.

Nigâh-ı iltifatınla beni dil-şâd buyur canım
Dil-i nâ-şâdıma gelsin meserret yâ Resûla'llâh
...
Tulû'-ı mihr-i dîdâra dü çeşmim intizâr eyler
Kerem ey şems-i iklîm-i hidâyet yâ Resûla'llâh
...
Tenezzül eyle lütfen ihtizârımda nasîb olsun
Bu yolda 'arz-ı teslîm-i emânet yâ Resûlallâh
...

Senin âzâd kabul etmez kulundur 'âşıkın Vassâf
Bu 'abd-i rû-siyâha kıl şefâ'at yâ Resûlallâh

EK 2.108 Hânende Murat TAŞTEKİN'in Şehnâz Makamından Nikriz Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası



EK 2.109 Hânende Süleyman ÖZEN'in Bayati Makamından Zirgüleli Sûzinâk Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası





* Kasîde, sipürde âhenkte icrâ edilmiştir.

Ey cânıma cânânı,
Ey derdime dermânım
Âlemlere sultânım
Medet Allah'ım medet

Bu derdim olmaz gibi
Azrail gülmez gibi
Umduğum olmaz gibi
Medet Allah'ım medet

Dünyayı bâkî sandım
Gaflet içinde kaldım
Ölüm var imiş bildim
Medet Allah'ım medet

Yine zârî kılayım
Çalab'a yalvarayım
Allah'a sığınayım
Medet Allah'ım mede

Aşık Yunus kıl zârî
Günahın yuğsun bari
Göresin Peygamberi
Medet Allah'ım medet

Yunus Emre

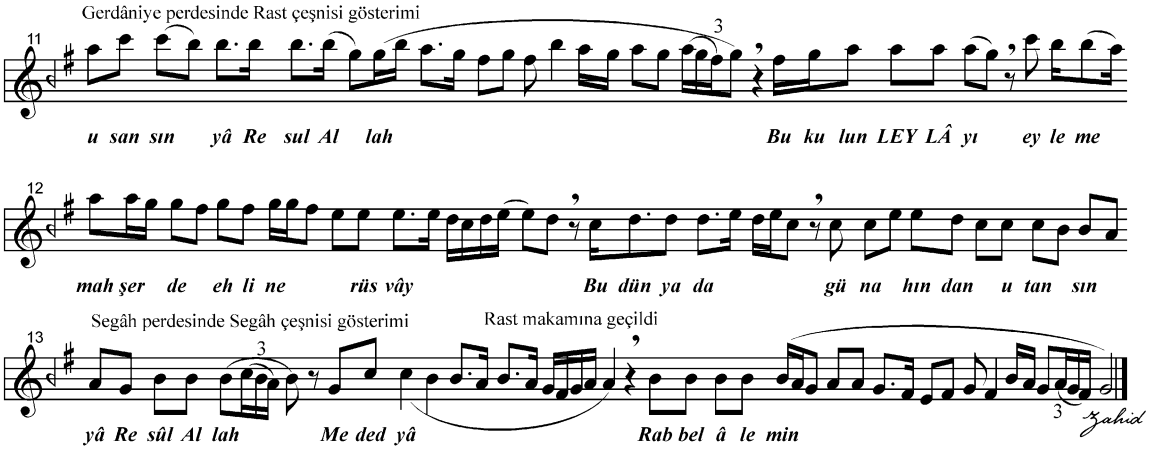
EK 2.110 Hânende Süleyman ÖZEN'in Hüseynî Makamından Rast Makamına Geçtiği Serbest İcrânın Notası

HÜSEYNÎ MAKAMINDAN RAST MAKAMINA GEÇİŞ KASİDESİ
(BU CİSMİM ATEŞİ AŞKINLA YANSIN)

İcrâcı: Hânende Süleyman ÖZEN
Tarih-Süre: 20.09.2023- 03:30

Notaya alan: Hasan Zahid YURDAGÜL





Bu cismim âteş-i aşkınla yansın yâ NebîAllah
Dü çeşmim hâb -ı gafletten uyansın yâ ResulAllah

Takıp boynuma zinciri varaydım "Ravza-i pâk"e
Görenler hep beni dîvâne sansın yâ Nebî Allah

O rütbem ağlayan çöllerde feryâd eden ben kim
Sirişk-i dîdem kâne boyansın yâ ResulAllah

Buzâlîm nefsin elinden bu dîl-i dîvâneyi kurtar
Yeter bu fısk-ı kabahatten usansın yâ ResulAllah

Bu kulun LEYLÂ'yı eyleme mahşerde ehline rüsvây
Bu dünyada günahından utansın yâ ResûlAllah

Şâire Leyla Hanım

EK. 3 İcrâcılarla yapılan mülakatlar[69]

EK 3.1 Neyzen Yavuz AKALIN İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki, adı üstünde olduğu gibi makamdan makama kulağı ve ortama alıştırmak için yapılan taksim çeşididir.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Yani uzak yakın geçkiler olduğu gibi kontrast geçkiler, birbiriyle hiç alakası olmayan makamların arasındaki geçkiler de olabilir. Bu, neyin uzun sesli olmasının getirdiği avantajı da kullanarak diğer sazlarda yapılmayacak olan geçkileri neyle yapabiliriz. Buna örnek olarak demin konuştuğumuz gibi Niyazi Hoca'nın o Acemaşîrân'dan Evcârâ'ya geçişi gibi. Başka bir sazda bunun neydeki olduğu kadar iyi olabileceğini düşünmüyorum.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bir kere büyük ihtimalle böyle bir taksimi bir program içinde yaptığımız için, yani başında bir eser var; ondan sonra da geçeceğimiz makamdan eserlerle icrâ ile devam edeceği için ilk makamı çok fazla duyurmamıza gerek yok. Bir iki cümle yapıp esas ağırlığı veya yapacağımız meyanı, geçtiğimiz makamda yapmamız doğru diye düşünüyorum. (BU, kulakları) daha ısındırır makama.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Aralara köprü makamlar kullanılabilir. Bir de yaptığımız makamların tam bütün özelliğini (göstermeliyiz). Yani (taksim), didaktik olmalı. Bence yapılan taksimlerde eksik bir şeyi kalmamalı. Girdiğimiz makamda, arada yapacağımız makamda ve geçtiğimiz makamda (her unsur tamam olmalı).

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Ne zaman çıktığı konusunda bilgim yok ama şu anda çok kullanılmayan bir şey. Taksim formu bile şu anda böyle hep ikinci, üçüncü planda kalmış olan bir form. Maalesef ki bence en önemli bir form. (Taksim), konserin bir akışın olmazsa olmazı olmalı.

[69] İcrâcılardan bazıları birden fazla soruyu tek cevapta cevaplamışlardır. Bu sebeple ilgili cevabın başına o cevabı kapsayan sorular yazılmıştır.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Perdelere dikkat etmeliyiz. Yani olmayacak bir şey yoktur da ama (neyde) çok zor perdeler geldiği oluyor. Bu perdelere dikkat etmek lazım. (Dinleyiciyi) ısındırmak lazım o perdelere, o makama.

EK 3.2 Neyzen Adnan Yavuz BALLIOĞLU İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki, bir makamdan başka bir makama geçmektir sesle veya enstrümanla. Başka makama geçme olayının adıdır.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Bence rahat olan var, olmayan var. Mesela ölü (zor) bir makamda taksim yaparken başka bir makama geçiş, kullandığımız enstrümanda zorsa, o /geçiş) zor olur ve sıkıntı olabilir. Yakışan yakışmayan diyeyim. Bu şekilde ayırabiliriz.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Geçiş taksimi yaparken özellikle geçeceğim makamı düşünerek yaptığım makamın güçlüsünü esas alırım ben. Mesela Hüseynî makamında taksim yapıyorum. Onun güçlüsü Hüseynî perdesi. O Hüseynî perdesini tutarak onun üzerinden geçi yaparım. Uygun oluyorsa tabii. Güçlü benim için hem dinleyiciyi de rahatlatır, zorlamaz ve mümkün olduğu kadar uzun seslerle (geçiş yapılmalı).

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Güçlüden (güçlü perdesinden), zaten mesela en önemli şey o. (Makam için) en rahat neresi geliyorsa onu tercih ederim açıkçası. Rahat olana en yakın perde neyse o(nu düşünerek geçiş yaparım).

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Mesela, mansurla üflüyorsan bir bayan solistle özellikle eşlik ederken, hemen akabinde 1 ses okunacaksa onun (o âhengin) dominantı ya, O uygun olur. Bir sesten (Mansur âhenkten geçiş) olabilir, her zaman rahat gelmeyebilir ama genelde uygun oluyor.

Mansurla üflerken, eşlik ederken 1 ses icrâ edilebiliyor veya kız ney ile dört ses icrâ ederken bolâhenk akort bize uygun oluyor. Ben mesela Bolâhenk ney kullanmıyorum çok. Zorlanıyorum kontrol açısından. Yani çok güzel üfleyenler var tabi ama ben kullanmıyorum. Kız neyle transpoze yapıyorum. O rahatlatıyor beni.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

(Bana) rahat gelen yer olması lazım orada. Yani abartmaya, aslanlığa gerek yok. Artistiğe de gerek yok. (Geçişin) yakışması lazım. En önemli şey o, (geçişin) güzel olması lazım. Rahat gelen yer, uygun perde (ne ise o). Mesela beş sesten diyelim Hüseynî üflüyorsun. Hüseynî perdesini esas tutup oradan Hicâz yapabilirsin, Segâh yapabilirsin, Hüseynî kararlı. O zaman yerinden (icrâ) yapmış oluyoruz.

EK 3.3 Neyzen Celaleddin BİÇER İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki, dediğim zaman benim aklıma başta bizim en büyük formda eserlerimiz (olan) Mevlevi ayinleri var. Mevlevi ayinlerin içinde yapılan; mesela, Bayati Mevlevi ayini başlıyor, sonu Hicâz bitiyor. Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevi ayini başlıyor, öyle bir yerde Nihâvend yapıyor ki Hüzzam'la Nihâvend'in hiçbir alakası yok. Klasik formdaki eserlerde bu şekilde geçkilere rastlıyoruz.

Bir de biz icrâcı olarak taksim yaptığımız zaman, herhangi bir makamda hangi taksimi yapacaksak; o makamın özelliğini gösterip de geçmişte o makamda yapılmış olan, -büyük üstadlar tarafından- o makama yakışan (geçkileri kullanmayılız). Mesela Bayati makamı yapıyorsun, Nevâ'da Hicâz bırakıyor. Ondan sonra işte Bayati Makam'ı tarif ederken Acem yapıyor. Sen (de) taksim yaparken zaman içerisinde bunlar sana yerleşmiş oluyor ve sen de geçki yapılacaksa ustalığını gösteriyorsun. Yani salt bir Hicâz yapmıyorsun da ya da Bayati yapmıyorsun da aralara (bu farklı çeşnileri) serpiştiriyorsun. O anki ruh haline, duyguna, düşüncene, vermiş olduğun konsere (göre). Şimdi bir klasik müzik konseriyle -T.R.T sanatçısı olarak ben- T.R.T'de vermiş olduğumuz konserler çok bambaşka kulvarlarda. Evet T.R.T'de de klasik müzik icrâ ettiğimiz zamanlar oluyor ama ona göre bu şekilde düşünüyorum ben geçkileri.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Yakın makamlarda birbirine yakışıyor bazı geçkiler ama mesela çok eski dönemlerde, radyoya ilk girdiğimiz dönemlerde karma fasıl(lar) vardı. Hicâz faslı yaparken bir bölümünü, ikinci bölümü bir geçki taksimiyle Segâh faslına bağlanıyordu mesela. Orada taksim gerekiyor. O esnada hangi saz müsaitse (geçiş taksimi yapıyordu).

Bir de Mustafa ERSES hocada, T.R.T'nin eski hocalarında eski şeflerinde de birkaç defa şuna şahit oldum; mesela bir bölümünü dört ses Şedaraban yaparken, ikinci bölümünü bir ses Sûzidîle bağladığı çok ustaca şeyler (oluyordu)... Kendi o anda aranağme yazıp, koda yazıp Sûzidîle geçtiğimiz fasılda da çalmışlığım vardır. Bir anda saz yatmıştır. Çünkü önündeki nota (değiştiği için) adapte olmak çok enteresan ama bunlar çalışılıp da saza anlatılırsa yapılmayacak işler değil.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bu, taksimi nerede yaptığına bağlı. Diyelim bir tasavvuf müziği programıdır. (Örneğin) Hicâz yapacağız. Hicâz'dan nereye geçelim? Rast'a geçersin, Uşşâk olur, Hüseynî olur. Ya da Hüseynî yapıyorsun mesela. Sabâ çok güzel olur. Peki Dilkeşhâverân olur mu? Olur yani. Bu senin o müzikal biriktirmişliklerinle alakalı bir durum olduğunu düşünüyorum bence.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Ben o andaki hâlet-i rûhiyeme bakarım. Günümüzde tabii konser programları geçmişteki gibi yani ya da mevlevî âyinindeki baş taksimler gibi değil. Artık bu konuda ben biraz dertliyim açıkçası. Yani artık saz mûsıkîsine ne bakanlık korolarında ne T.R.T'de ne de özel konserlerde çok fazla önem vermiyorlar.

Yani eskiden dinlediğimiz; (eski sazlar) bir başlarlardı 10 dakika, 15 dakika -Niyazi (SAYIN) hoca'nın taksimlerini, kendi babacığım rahmetli (Arif BİÇER) onların-konserlerdeki vermiş olduğu taksimlerde 7 dakika (örneğin) taksim yapıyor. Şimdi böyle bir durum hiç söz konusu değil. Sen taksime en fazla bir buçuk dakika, üç dakika arası (zaman veriyorsun) . Üç buçuk, dört dakikaya çıktığın zaman artık koro şefi bitir bitir diye sana işaret eder. Bir kere bu ayıp bir şey. Ama tabii biz radyoda belli bir süreye bağlı olduğumuz için de mecburen bir an evvel bunu yapıyoruz. Ve dolayısıyla artık radyoda geçki taksimi ya da fazla uzattığın bir taksim formu maalesef yok. Yani Hicâz şarkı okunacaksa başına bir iki dakikalık gösteriyorsun. Yani o anda ustalarını gösterdin gösterdin. Bu şekilde değerlendiriyorum. Bu Türk mûsikîsi adına iyi bir şey değil.

Geçiş taksimi yaparken artık günümüze o makamın hissiyatını verebiliyor muyum? Ya da solist ne okuyacak mesela? Kürdîlihicâzkâr bir şarkı okuyacaksa tutup da Muhayyer Kürdî bir taksim yapmamaya özen gösteriyorum ben. Ya da Hicâz bir şarkı okuyacaksa işte bestekârına hemen bakarım kimdir diye? Yani eğer o Zekai TUNCA'nın bir eseriyse ona göre taksim yaparsın. Selahattin PINAR'ın bir eseriyse o nağmelerini o taksimin içine mutlaka gömmek zorundasın.

Günümüzde öyle değil. Mesela bir eser, Arazbar'lı girmiş değil mi? Taksime Hicazkâr'lı gir(il)se ona yine razıyım. Ama Neşet ERTAŞ'ın Muhayyer Kürdî bir türküsü gibi bir taksime girersen işi de zorlaştırıyorsun. Sâzendenin bu biraz kültürüyle alakalı. Ben radyo

geleneğinden yetişmiş biri olarak solist ne okuyorsa onu ona hazırlamak durumundayım taksim yaparken. Kendimi göstereceğim diye kel alaka başka başka yerlere gitmemem lazım.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Genel olarak ben kendi sazım (ney) için düşünüyorum. Ama biliyorsun ben kanun da çalıyorum. Ney sazında (âhenkler arası taksim) açıkçası çok hoşuma gitmiyor. Eğer mesela dört ses neyle yerinden (Bolâhenk) bir şey çalacağım. Evet yapılabilir. Ya da Mansur ney ile Sipürde ne arasında. Hani böyle gidip gelebilirsin. Ama ses sahasını çok kısıtlıyor neyin. Zaten iki buçuk oktava yakın bir ses sahası var. O da bir buçuk oktava iniyor. Zorlamanın anlamı yok.

Bir de günümüzde böyle bir şey yok. Yani günümüzde bir koro şefinin repertuvarında ya da kafasında böyle bir düşünce olamaz anlatabiliyor muyum? Ben çok amatör korolara da çaldığım için amatör korolarda akord sürekli değişir. Yani bir ses, dört ses, beş ses… Radyoda canlı yayında bile değişir. Bir ses, yerinden Hicâz çalarken bir anda dört ses Hicâz'a gidersin.

Bunu da hep eleştirmişimdir. Eski, geçmişteki şefler bunu böyle yapmıyorlardı. Ona göre solistleri seçiyorlardı. Yani bir erkek ses, Bolâhenk ya da Sipürde akordundan okurken onun arkasına bir hanım, soprano bir ses okursa ya da yerindene yakın o tarz makamlar seçip okutuyorlardı. Böyle geçişler ani bir şekilde olmuyor. Günümüzde şefler buna maalesef dikkat etmiyorlar. Onun için de böyle taksimlere gerek olmuyor.

Açıkçası ben bu konuda mahir değilim çok fazla yapmadığım için. Geçmişten de bir örneğini vereyim. Devlet korolarından bir tanesinin şefi bilinçsiz bir şekilde bir konser provasında bana dört ses kız neyi Hicâz'dan bir ses Hicâz'â (geçiş) taksimi vermişti. Ben evde oturdum, o zamanki gençlik hırsı ile çalıştım ama bunun mümkün olmayacağını o zaman anlamıştım.

Mümkün değil. Kendini ona adaman lazım. Değer mi bu kadar zamana böyle bir şey için. (Peki) biz ne yapıyoruz? Ney kutumuzda her çeşit sazı taşıyoruz. Hele böyle ara akortlar vardır bizim. Genelde radyoda karşılaştığım şey şudur. Kürdîlihicâzkâr dört ses bir eseri Müstahsen çaldırmak mesela. Değil mi? (Hesap edince) Muhayyer kürdîye denk gelir. Bununla karşılaşıyoruz ama taksim yapan adam da -ben değil başka saz da- bunu direkt Muhayyer kürdî yapıyor. Kürdîlihicâzkâr yapamıyorsun. Buna kendini adaman lazım ki yani böyle bir ortam da maalesef günümüzde artık kalmadı.

Ama geçmişte hakikaten bunu yapmışlar. O genel bir saatlik fasıllarda, dinleyeni sıkmama adına. Birinci bölümü işte bir fasıl yapmış. İkinci bölüm başka bir makamda bir fasıl yapmış. Hakkını vermiş. Ama düşünerek yapmış bunu. Yani hangi makam hangi makama gider (diye). Yani işte mesela Kürdîlihicâzkâr faslı başlamış da ikinci bölümü Nihâvend faslı bitirmiş. Ya da Segâh faslı başlamış da ikinci bölümü işte Karcığâr'a döndürmüş. Yani bak uç makamlar bunlar yani hani Hüzzam'a döndürmemiş mesela. Yani çünkü Hüzzam da Segâh da birbirine benziyor değil mi? Ama Karcığâr'ın kalış itibariyle Dügâh'ta falan kalması işi değiştirmiş ve hani dinleyende de bir monotonluğu da yok etmiştir.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Ben açıkça söyleyeyim böyle bir şeye girmem ve şu ana kadar da 30-35 yıldır bu işin içindeyim. Biraz önce anlattığım gibi bir defa başıma geldi böyle bir şey. O (şef de) sonradan yanlış olduğunu anladı ve direkt bir ses yaptırdı taksimi.

EK 3.4 Neyzen Ahmet Safa MIZRAK İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Bana göre geçki mevcut makamdan geçilmek istenilen makama en ideal köprüyü kullanarak nağmelerle geçiş sağlamaktır. Geçki budur.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Şöyle olmalı dediğimiz geçki türü; kulağa el batmayacak, en uygun yeri bulup geçmek yani yakından kasıt da budur.

Direkt geçiş olduğu zaman her makamda olmuyor. Bazı makamlarda direkt geçiş yapıldığı zaman da oturabiliyor ama her makamda bu oturmuyor. Onun için ideal, uygun köprüyü bulup onunla geçki yapmak lazım. Uzaklık-yakınlığı buna göre belirleyebiliriz. İkisi de olabilir makamın durumuna göre.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Başladığımız makamı çok uzatmamalıyız bence. Kullanacağımız köprüye, kulağı ısındırıp, geçiş de aynı oranda sert olmamalı. Başladığımız makamı çok uzattığımız zaman taksim çok uzuyor. Bu sefer olay başka yerlere gidebiliyor.

Birden fazla geçki yapmak icâb edebiliyor. Tabi makamdan makama da değişir (bu durum). (Meseka) Uşşâk'tan Şedaraban'a geçeceksen mecbur birkaç tane köprü kullanman lazım sma hem karar olarak hem yapısal olarak birbirine benzeyen makamlarsa (taksim) çok uzun olmamalı. En azından başlanılan makam (çok uzun olmamalı). Yani ona göre bir kompozisyon düşünmek lazım.

Bizim baş taksimlerde daha çok başımıza geliyor ve ekseri Rast'tan bir yerlere geçiyoruz sürekli. Yani bunun en önemli hususu bence başlanılan makamı uzatmamak olduğunu düşünüyorum. Bir de (bu durum) eserin veya konserin detayın neresinde nasıl (taksim) yapıldığına göre de değişir tabii. Mesela başta bir taksimse zaten uzun uzadıya o makam yapılır. Ama arada kısa bir taksimse kullanılan makama kulak aşina olduğu için orayı uzun tutmadan daha kısa tutup uygun köprüleri kullanıp (diğer makam) geçmek lazım.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Yani duruma göre hepsini kullanmak îcâb ediyor. Bu, standart "sadece şunu yapıyorum" demek yeterli olmuyor. Bir de ayin-i şeriflerin başında naat-ı şerif okunuyor. Naat-ı şerifin ardına taksim edeceğimiz için (naar icrâsı) başladığımız akortta bitmeyebiliyor mesela. (Naathanın) bıraktığı perdeden artık nereye geçilecekse ona göre bir plan/programı yapıyoruz kafamızda.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Akort değiştirerek taksim yapmak zor iş. Bu mızraplı enstrümanlarda, perdesiz enstrümanlarda daha kolay ama bu durum neyde daha da zorlaşıyor, ustalık gerektiren bir iş.

Öyle olmak (akort değiştirilmek) zorunda mı? Burası da tartışılır yani. Direkt mesela akort değiştirerek taksim yapmak yerine başlanan akort neyse direkt o akortta taksim yapılabilir.

(Neyde niye zor?)

Çünkü neyde transpoze yapmak çok kısıtlayıcı olabiliyor. Yerine göre ya pest bölge daralıyor ya tiz bölge daralıyor. Yani enstrümanın kullanım alanı daraldığı için bundan dolayı zor oluyor neyde.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

İlave olarak dikkat edeceğimiz en önemli mevzu bence başladığımız makamın ve geçeceğimiz makamın illaki bir ortak sesi, güçlü sesi olmak zorunda. Nağmeleri buraya doğru çekmek lazım ki hem akort geçişini hem makam değişikliğini daha böyle anlaşılır hale getirsin. Ortak bir yeri bulmaya çalışmak zorundayız. Yoksa (geçiş) tutmayabilir.

EK 3.5 Neyzen Tolga SARAÇOĞLU İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki; herhangi bir makam ya da terkipten yine başka bir makam ya da terkibe hareket etmektir. A noktasından B noktasına gitmektir.

İcralarda nasıl uygulama yapılmalıdır (konusu ise); bulunduğumuz, o icrâ yapacağımız konsept ve formla alakalıdır. Bu icrânın süresini de başta olmak üzere belirler.

Ney özelinde başta olmak üzere Mevlevi âyinindeki baş taksim mesela. Rast naat'tan alıp âyinin ilgili makamına gireriz. Bu form olarak da uzun öğretilir. Yani baş taksim uzun yapılır. Bu formun gereğidir. Geçişin kalitesini duruma göre belirler. İyi bir sâzende çok kısa sürede geçebilir.

Dinleyici olarak örneği de şöyle vereyim. Ben dinlerken şunu yapıyorum "gözümü kapattım, taksim dinliyorum. Gözümü açıyorsam taksim anında kulağımı tırmalamıştır. Ama huşu içinde sonuna geldin ve sonunda dedim ki "ne ara geçti?" Bir daha geri alıp geçtiği noktayı yakalamak için tekrar dinliyorsam ustalık oradadır. (Taksim) yağ gibi akıp gidecek. Uygulama da böyle, bunun üstatlık seviyesi budur.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Sürekli-süreklisizi (geçki) pek anlamamışımdır. Tarifi de hatırlamıyorum. Şu anda ismen de ilk söyleyişte de benim için pek bir anlam ifade etmiyor sürekli geçki, süreklisiz geçki.

Yakın- uzak kelimesi kullanılabilir. Fakat bu yakınlık da teoride başka icrâda başka oluyor. Birbirine çok yakın gözüken -teoride bir perde var arasında Rast ile Uşşâk'ın- makam geçişi "denendiği için de biliyorum bizzat tecrübe ettiğimiz için" çok zor olabiliyor. Yani örnek veriyorum iki buçuk dakika Rast dolaştık. O Rast oturdu zihnimize. Bir ses yukarıya kaldırmak eğer doğru nağme yapılamıyorsa mümkün olamayabiliyor. Yani bunu özellikle Mevlevi âyini baş taksimlerinde ben de bizzat yaşadım. Çok ciddi yaşayan arkadaşlarımız oldu. On dakika sürdü gelemiyor makama. Çünkü bir öncekinin etkisinde o kadar kalıyorsun ki ve bir sonrakinin de nağmesi gelmiyor aklına. Bu tamamen tecrübesizliktendir. Henüz ustalaşamamaktan kaynaklanıyor. Genelde bizim yaşıtlarımızın gençlik zamanında yaşadığı şeyler bunlar icrâ alanında. Dolayısıyla yakın-uzak diyebilirim ama bu da neye göre oluyor? Teoride yakın gözükür. İcrada uzak kalır. İcrada uzak gözükür. Teoride yakındır.

Bir de yine ney üzerinde sürekli ses kullanan, klarnette de böyle olacaktır, kemanda da böyle olacaktır; bir perdeyi uzun tutmak. Örnek veriyorum Sabâ öncesi Çargâh'ı çok uzun tutmak Sabâ'yı getirebiliyor. Ya da Hüseynî perdesini uzun tutmak, Bûselik ya da Hüseynî makamını getirebiliyor. Aracı bir unsur nağme kullanmak ya da tek bir ses kullanmak da geçki türü olabilir.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Ney üzerinde, neyin zaten kendi içinde icrâsı, akordu, pozisyonu zor bir enstrüman. Dolayısıyla geçiş yaparken bazı seslere diklik ve pestlik vermek gerekebiliyor. Bu perdeyi elimizle bastığımız yerde değil, boynumuzu açarak ya da kapatarak oluşturduğumuz bir ses oluyor.

Dolayısıyla geçiş yaparken ney üzerinde dik ya da pes basarken, örnek veriyorum başımızı açtık; devamında o açış halinde kalırsak bu sefer finalde en başladığımız akorttan dikleşme ihtimalimiz yüksek olacak. Dolayısıyla genel pozisyonumuzu da kaçırmamamız lazım.

(Bu musiki) perdesiz bir musiki. Sazlarımız perdesiz. Ney dışında bence diğer sazlarda da olma ihtimali var, genel anlamda dik kalmak ya da pest kalmak, zorluk derecesine göre makamın. Ve en önemli husus da muhtemelen en başta dediğim gibi başta kendimiz ve sonrasında dinleyici de bir kasis etkisi yaratmayacak. Yumuşacık geçecek gidecek. O hissiyatı, sert olmayacak geçiş yaparken en önemli ikinci (husus) da bu olsa gerek.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Bu biraz süreyle alakalı (bir durum). Eğer şef tarafından bir buçuk dakikam söylendiyse burada (geçiş) bir perde tutarak da olabilir. Ama vakit sıkıntım yoksa bir köprü makamı da kullanabilirim.

Biraz ortamın, icrâ yaptığımız form yine bunu bağlar. Mesela Mevlevi âyininden yine sonunda niyaz ilahisi okunacaksa kalınan âyin makamından Segâh'a geçmek gerekiyor ve çok kısa süremiz var.

Dolayısıyla makam hâkimiyeti, makamlara hâkimiyet (önemlidir). Bu anlamda geçiş yolları açısından da çok önemli. On tane makam, terkip bilen birinin geçiş taksimlerindeki rahatlığıyla yirmi makam bilenin aynı olmaz.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

O zaman bunu ikiye ayırırız. Birincisi mecburi yerler diyelim. O da nedir? Solist konseri var. Önce bir hanım sesi okudu. Peşine erkek ses gelecek. Biri kız ahenginden okurken beyefendi geldiği zaman Nısfiye akordundan okuyacak. Dolayısıyla burada bir geçiş taksimi, kulakları yormadan gerekli olabilir. Dolayısıyla burada bir gereklilik olur.

Onun dışında (âhenkler arası geçiş) bir saz resitalidir. Orada sazende'nin ustalığını göstermesi için akortlar arası geçiş taksimi de önem arz eder. Ama A makamından B makamına peşrev bitti. Saz Semâî'si çalınacak. Başka bir Saz Semâî'sine bağlanmak isteniyor. Durmaksızın oradan oraya geçiş taksimi yapılabilir.

Akortlar arası geçiş taksiminde ney çok problemli bir müşkül bir saz. Aslında imkân da veriyor belki. Tırnak içinde "piyasadaki genel akışla" bu iş bize düşmediği için çalışmıyoruz. Yani böyle bir şey geldiği zaman hemen herkes uda, kanuna… bakıyor. Hâlbuki aslında bizim sazda da oluyor, olmuyor değil. Ama hususen buna çalışılması gerekiyor.

Diğer sazlar pratikte bunu prova ettiği için, yani dört sesten peşrev çal oradan bir sesten A makamına, peşrevine geç. O pozisyonu ezberlediği için (o pozisyonda) taksim geldiği zaman ondan ona geçebiliyor.

Ama biz (akord değiştiğinde) ney değiştirdiğimiz için kendi kendimize de bunu hiç muhatap tutmuyoruz (notada) ne görüyorsak öyle çaldığımız için. Bu (âhenkler arası taksim), çok özel olarak bir ilgili için hocası yoksa ve bunu çalıştırmıyorsa belki birçok insan aklına da gelmez. Çünkü birinci derece ihtiyaç değil. Bey üzerinde de böyle (bir) problemimiz var.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Evet kısmen cevap da verdik buna. Birinci husus; doğru entonasyonda, akortta geçmek. Ney özelinde kendi yerindeki bir makamı icrâ etmek zorken transpoze halini icrâ etmek zaten zor. O entonasyon, akort problemini hallettikten sonra dik kalma, pest kalma konusu (geliyor). İkincisi de akortlar arası geçişte yumuşak geçiştir. Nir makam mı kullanacağız yoksa neyin bize sürekli ses üfleme avantajıyla bir tek sesi tutarak mı geçeceğiz? Bunlara dikkat etmek lazım. Planlama vaktimiz varsa bunu planlamak lazım. Yoksa Ya Allah bismillah deyip üflemeye başlayacağız ne olursa. Kervan yolda düzülecek.

EK 3.6 Kemençevî Fikret KARAKAYA İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki en basit tarifiyle; "makam değiştirme, bir makamdan başka makama geçme". Ama bunun mûsikîde çok önemli bir manası var. Bizim mûsikîmidde vaktiyle, geçki zevki yoktu pek. Yani geçki merakı yoktu. Aşağı yukarı bütün eser aynı makam içinde kalıyordu 16. yüzyılda, kısmen 17. yüzyılda da. 17. yüzyılda bu biraz değişmeye başlıyor, geçki merakı artmaya başlıyor ve bu aslında Osmanlı mûsikîsini önceki gelenekten de ayıran en önemli vasıflardan biri haline geliyor.

(Aslında) İran kökenli bir musiki, Osmanlı musikisi. İran'da hala Santur gibi bir alet kullanılabiliyor. Diyatonik. Yani makam değişince akordunun değiştirilmesi gereken bir saz Santur. Makama göre akord ediliyor. Hümâyûna göre akorde edersin, onunla şuğul çalamazsın, Segâh çalamazsın. Bizde de başlangıçta öyle olduğunu tahmin etmek zor değil. Nitekim Ali Ufki'nin ve Kantemir'in notaya aldığı eserlerin içinde genellikle üçüncü hânede bir makam değişikliği olur. Bazen o da olmaz. Bu da, (örneğin) eğer Nevâ işte peşrev, (geçkiler) Hicâz olabilir, Sabâ'ya dokunup geçebilir, o kadar.

Geçki, 18. yüzyılda asıl önem(ini) kazandı. Tahmin etmek zor değil fakat 19. yüzyılda artık geçki, en büyük hüner haline gelmiş neredeyse. Bestekârın en önemli hüneri haline gelmiş. Hem geçeceksiniz, bir de ondan tekrar dönüş var. Dönüşün de çok hünerli olması lazım.

Hasılı; bizde bestekârlık, bir bakıma neredeyse geçki ustalığına ve geçki zenginliğine indirgenmiş. Ama bu tabi Kani Karaca'nın bir besmele çekerken kırk makamda dolaşması gibi değil. Bu, eski İstanbul üslûbunda aslında makbul bir şey değil. Bana Kemal Hoca şöyle demişti; (Kemal BATANAY, Rauf Yekta Bey'in talebesi Kemal BATANAY, o da Zekai Dede'nin talebesi, Zekai Dede de İsmail Dede'nin talebesi. Böyle bir silsile var). Kemal BATANAY demişti ki -Nikriz âyinini geçerken bize- "ben böyle kırk makamı bir hafta kullandım. Eskiler böyle yapmazdı" demişti. Makbul değil demişti. "Bir makam içinde uzun zaman kalacaksın, kalmalısın aslında" demişti.

Size göre geçki türleri nelerdir?

Yani şimdi ben o terimlerin bazılarını ben de kullanabilirim. Bazılarının yerine başkalarına teklif edebilirim. Şimdi öncelikle bir defa geçkiyi ikiye ayırmak lazım. "Aynı

âhenk içinde bir makamdan başka makama geçme" bir de "farklı âhenk içinde makam değiştirme" Yahut da "aynı makamı peş peşe farklı âhenklerde kullanma".

Bunun çok örneği var eserlerimizde. Mesela III. Selim'in Sûzidilârâ birinci murabba'ı "Keman-ı aşkını çekmek o şûhun hayli müşkilmiş". Sanki zeminin başlangıcını aynı bir 5'li yukarıya taşımış gibi meyanda. Tabi bu meyanda yapılıyor daha çok. Tabii o cümle tamamen zemin cümlesinin taklidi değil, kopyası değil ama en azından öyle başlıyor.

Öyle başlaması ne demek? Şimdi sol, mi, fa, sol (Hüseyniaşîrân perdesinde Nişâbur) diye başlıyor zemin. Re, si, do, re (Bûselik perdesinde Nişâbur) diye başlıyor meyanda. Şimdi orada Rast gibi bir makamda sol mi fa sol hiç alışılmamış bir şey değildir. Yani çok kullanılan bir şeydir değil mi? Ama onu meyanda yaptığı zaman Nişâbûr oluyor tabii. Aşağıdan niye Nişâbûr değil, aşağıdan da Nişâbûr aslında tabii ki. Ama yani o Rast'ta zaten çok duyduğumuz, bildiğimiz bir şey. Meyanda ama o bilden bire Nişâbûr gibi duyuluyor haliyle. Yahut işte pençgâh'a geçmiş gibi duyuluyor rasttan sonra. Ama yakın olduğu düşünülerek böyle söylenebilir.

"Bir aynı âhenk içinde kalarak makam değiştirme", bir "farklı âhenklerde makam değiştirme" veya "farklı âhenklerde aynı makamı tekrarlama". Geçki çeşitlerini önce böyle ayırmak lazım bence. Sonra katalizörlü geçkilerden, katalizörsüz geçkilerden bahsedilebilir. Benim rahmetli Kemençe hocam bu katalizör kelimesini kullanırdu. O da belki başkasından duymuştu ama ben ondan duydum.

Katalizör ne demek? Kimyada iki maddenin birleşmesini kolaylaştıran üçüncü bir maddedir. Yani bir makamdan diğerine geçerken arada bazı perdeleri ısıtmayı sağlayan aracı makamlar, katalizör makamlar kullanılabilir. Bu bir de olabilir, iki de olabilir, üç de olabilir tabii ki. Artık o tercihe bağlı tabii.

Katalizörsüz geçki ne demek? Ismarlanan her geçkiyi katalizörsüz yapmak mümkün değil. Bazı geçkilerin mutlaka katalizörlü olması lazım.

Şimdi yakın geçki, uzak geçki diye çok eskiden beri kullanılan terimler var. Bunu yeniden tarif etmeme gerek yok. Mesela Evcârâ'dan Şevkefzâ'ya geçmek uzak geçkidir. Ama Evcârâ'dan Ferahnâk'a geçmek yakın geçkidir. Veya Ferahnâk'tan Yegâh'a geçmek yakın geçkidir. Rast'tan Segâh'a yakın geçkidir. Hüzzam'dan Segâh'a yakın geçkidir. Ama Hüzzam'dan Kürdîlihicâzkâr'a geçiş uzak geçki sayılır. İşte bu uzak geçkiler için katalizör bence kaçınılmaz. Tabii onların daha önce provalarının yapılmış olması lazım. Hangi

katalizör o yolu kısaltır, o yolu rahatsız etmeden aldırır insanlara, dinleyicilere. Onun için prova yapmakta fayda var elbette.

Rahmetli Cahit GÖZKAN, öğrencilerini hep öyle yetiştirirmiş. benim tanıdığım, en iyi öğrencisi rahmetli Fahrettin ÇİMENLİ'ydi. Fahrettin ağabey ne dense en olmayacak geçkileri bir dakikada yapardı. Otuz saniyede yapardı hatta. İddialıydı bu konuda. Çünkü çalışmış hepsine. Provası var, birikimi var, tecrübesi var.

Sazı da o kadar müsait değil aslında (Tanbur). Biz çok sık beraber olduğumuz, çok sık görüştüğümüz zamanlarda o daha çok yaylı Tanbur çalıyordu. Ama yaylı veya mızraplı ne fark eder? Aynı sap neticede. O kadar geçkiye elverişli bir saz değil Tanbur. Özellikle âhenk değiştirmeye elverişli bir saz değil ama Fahrettin abi vallahi yıldırım gibi yapardı. Allah rahmet eylesin.

… Isıtarak, ısındırarak veya ısındırarak yapılabilir geçki. Yine katalizör gerekebilir. Bir de ani geçkiden bahsedilebilir. Bunun tersi bence. İkisinin de değeri ayrı. Eğer ani geçkide; özel, duyulmamış bir lezzet yakalanıyorsa o çok değerli tabi. Bir perdeyi değiştirip anında istenen makama, ikinci makama geçmek mümkün olabilir. Ama bu da elbette yine tecrübe ister, prova ister.

Ben radyodayken bazı sâzendeler birbirlerini imtihan ederlerdi. "hadi şuradan şöyle şöyle geç bakayım falan" diye. Bunu vaktiyle Sadi IŞILAY da yaparmış. Ben tabii Sadi IŞILAY'ı görmedim, tanımadım. Fahrettin Ağabey (ÇİMENLİ) anlattı bana. Sadık IŞILAY'la ilgili çok şey anlattı. Sadi IŞILAY, bilinmeyen, pek tanınmayan makamları, çok kullanılmayan makamları anlatırmış. Sonra tekrar o müzisyene koridorda, şurada/burada rastladığı zaman tekrar sorarmış. "Anlat bakayım nasıldı" diye. İmtihan edermiş yani. Sadi Bey'in makam bilgisi genişmiş oldukça. Zaten eserlerinden anlamak mümkün. Bir de onun Dilkeşhâverân'a özel bir sevgisi varmış. Neredeyse bütün taksimlerinde anlık bir Dilkeşhâverân geçkisi var. Tabi yani her makamda olmaz ama yine veriyor. Birçok taksimde duydum ben gerçekten. İşte bu ani taksim meselesi de böyle. Bir de ısındırarak yapılan taksimden söz edilebilir. O da taksim türü(dür).

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bence geçiş taksimi yapılırken birinci makama fazla zaman ayırmamak lazım. En kısa sürede ikinci makama geçmek lazım. En önemli şey bence bu. Zaten az önce onu (ilk makamı) dinledik. Önemli olan dinleyiciyi gelecek makama hazırlamak.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Isındırarak yapmaya dikkat ederim, etmişimdir yani. Ani geçkilerden, soğuk kaçabilecek geçkilerden uzak durmuşumdur.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Ben radyoya girdiğim dönemde de Sazendeler âhenk değiştirirken birinci âhenk'e bağlı kalmadan doğrudan ikinci ahenge, ikinci makama geçirilirdi çoğunlukla. Ben radyoya 1982'de intisâb ettim. O yıllarda bile artık birinci makam hiç düşünülmüyordu. Birinci makamdan ikinci makama geçki diye bir mevzu yoktu. Doğrudan ikinci makama girivériyordu sâzende.

Ama bunun istisnaları vardı tabi. Mesela -yine rahmetle yâd etmem lazım- Baki DUYARLAR asla böyle bir şey yapmazdı. Çok taksim yapan birisiydi. Hiç nazlanmazdı. Ne derlerse hemen "peki" derdi ve başlardı. Uzun da taksim yapardı. Eğer kısıtlanmazsa "yani aman işte iki dakikayı aşmasın, bir buçuk dakikayı aşmasın falan" denmezse beş dakika filan taksim yapardı.

Baki DUYARLAR daima birinci makama, birinci âhenge bağlı kalırdı ve mutlaka arada uygun katalizörler kullanarak ikinci makama, ikinci âhenge geçerdi.

Fahrettin ÇİMENLİ de yine -tabii burada da zikretmem lazım- keza, katiyen aniden girmezdi ikinci makama, ikinci ahenge. Mutlaka birinci makamda, birinci âhenkte dolanırdı ve en uygun şekilde, en tatlı şekilde ikinci âhenge, ikinci makama geçerdi.

İstisna idi onlar. Sâzendelerin, taksim yapanların büyük çoğunluğu, neredeyse tamamı dediğim gibi hemen ikinci makamdan başlardı. Yani maalesef Necdet YAŞAR gibi, Niyazi SAYIN gibi müzisyenlerle, üstadlarla, radyoda beraber çalmak müesser olmadı bana. Onların elimizde epey taksimleri var malum. Ama genellikle giriş taksim yapmışlar. Dolayısıyla nasıl geçki yaparlardı? Pek fikir vermiyor yani elimizdeki kayıtları (çoğu) açıkçası. Arada yapılan taksimler de var ama geçiş taksimi değil. Yani programa renk katmak için veya program eksik kalmasın, kısa kalmasın diye yapılmış taksimler.

Geçiş taksimi; Necdet YAŞAR, Niyazi SAYIN İhsan ÖZGEN, O üçlünün kayıtlarında var. Onların radyo kayıtları sınırlı tabi. Daha çok televizyon için yaptılar. Bir Ramazan ayında, bir Ramazan ayı boyunca her gün için kayıt yapmışlardı. Bu elimizdeki kayıtların

çoğu onlar aslında. İftar programı için (kayıt) yapmışlardı. Yıl 1976-77-78 de olabilir emin değilim. O yıllarından birinde bir Ramazan için (kayıt yapmışlardı). İkincisi olmadı yani bunun maalesef. Ama tabii ki çok değerli kayıtlar yaptılar.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Dediğim gibi birinci âhengi de birinci makamı da çok uzun uzun doyurmaya gerek yok. Yani mümkün mertebe çabuk, ikinci âhenge, ikinci makama geçmek lazım. Ama bu arada yine katalizör bir âhenk de kullanılabilir. Düşününce insan, "ha şimdi burada Sipürde'ye geçmek için Mansur'a bir geçsem daha iyi olur" falan denebilir tabii, başka bir makam için. Yahut da aslında ikinci makamı önce bir Mansur'da yapar mesela, oradan Sipürde'ye çeker. Olabilir böyle şeyler.

EK 3.7 Kemençevî Hasan ESEN İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki hem taksim'de hem eserler'de olan bir şey. Taksimle ilgili konuşmak gerekirse bizim ilk anladığımız şu oluyor; ben T.R.T'de uzun yıllar çalıştığım için, solistler seçiyor eserleri. İki tane Hüzzam getiriyor. Arkasına iki tane Sûzinâk getiriyorsa arada bir taksim yapmamız gerekiyor. Yani Hüzzam'dan Sûzinâk'a taksim yapmamız gerekiyor. Bunun aynısı korolarımızda da aynı şekilde oluyor.

Türk müziğinin geleneğinde (olan) -aslında çok karakteristik bir şey bu- bizde taksimsiz, peşrevsiz bir şeye başlanmaz. Başta bir şey olmadan (icrâya) başlanmaz. Arada da eğer makam değişiyorsa geçki yapılmadan da kulaklarımız rahatsız olur. Bu rahatsızlığı düşünerekten geçkinin, (bu rahatsızlığı gidermek için) kullanılmak üzere yıllardır böyle bir gelenek var.

Tabii eserlerde de bu durum böyle. Şöyle ki en basit şarkıdan (ele) alalım. Yani meyanda bir geçki yapılmıyorsa, o (eser) sanatlı olmamış oluyor. Orada muhakkak bir şey yapılıyor. En basit makamlarda bile bir geçki yapılır. Böyle bir adet vardır.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Bununla ilgili yazılmış bir şey okumadım açık söyleyeyim. Veya kaçırdım onu da bilmiyorum yazıldıysa da. Ben kemençe metodu yazdım. Orada biraz bahsetmişimdir.

Bir de taksim'le ilgili, ismi taksim olan bir çalışmam vardı. Onun içerisinde böyle geçki teknikleri gibi bir başlığım var aslında. Bizim kaçtığımız bir şey vardır. Yani "gerçekten" kaçıyoruz aslında. "Gerçekten" kaçtığımızın altına şunu söylersem daha anlaşılmış olurum. Mesela Uşşâk, Hüseynî, Nevâ, Tâhir, Muhayyer (yani) Dügâh'ta kalan Uşşâk Çeşnili (makamlar) diyorum ben. Hüseynî bile olsa. Bunların birbiriyle alakasının olmadığını söyleyelim. Hiçbirinin birbiriyle alakası yok. Bunların hepsi ayrı adresler. Fakat ben bunlara Uşşâk çeşnili makamlar diyorum. Dügâh'ta bu arızaları kullanan, Dügâh'ta kalıp Segâh arızasını kullanıp da Uşşâk'lı kalan ne kadar makam varsa, Uşşâk çeşnili diyorum.

Şimdi bunları baz alaraktan taksim yapıyorum veya taksim yapan kişi Hicâz'dan Muhayyer'e geçecek diyelim veya Hüseyin'e geçecek veya bir yere geçecek. O Uşşâk'ı yakaladığı zaman geçmiş oluyor. Orada Muhayyer yapıyorsa Muhayyer açar. Karcığâr yapıyorsa Karcığâr'ın özelliklerini kullanır.

Şimdi böyle bir geçki tekniği ile alakalı bir de şema oluşturdum aslında. Çizmedim ama kafamda oluşturdum bir şema. Tabii birbirlerine çok yakın makamlar var. Şunu demek istiyorum, Uşşâk'tan Hüseynî'ye geçmek için bir şey istemez. Yani direkt geçseniz hiçbir şey olmaz. Hüseynî açtın mı bitti. Muhayyer açtın mı Muhayyer olur. Tâhir kolay, Nevâ açtın mı Nevâ…

Burada uzak olarak ne var, uzak (makam) düşünelim. Mesela Hüzzam-Hicâz birbirine uzaktır aslında. Burada araya bir şeyler koymak gerekir. Veya daha iyi buluşlar (olabilir). Niyazi SAYIN'ın vardır ya Acemaşîrân'dan Evç'e geçişi. Direkt geçiştir (ve bence) buluştur… Dahiyane bir şey ve hiçbir şekilde de rahatsız etmiyor.

Mesela bizim İhsan Bey de yapardı, Nihâvend'den Rast'a... Aslında biri majör, biri minör. Kolay da zor da. Ne yaptığına bağlı. Fakat o direkt, geçerdi. Tersini de yapardı. Rast'tan Nihâvend'de ve Nihâvend'den Rast'ta.

Böyle bir şema vardı kafamda oluşturduğum. Şu şu makamlardan Uşşâk'a geçtiysen bir sürü makama geçmiş oluyorsun. İşte şu şu şu makamlardan Rast'a geçtiysen Hüzzam dahil geçmiş oluyorsun. (Hüzzam'ın) Rastla alakası kesinlikle yok. Bundan hep kaçınırız biz biliyor musun? Bunu bir kitaba yazdığımız zaman korkarız yanlış anlaşılmaktan. "Sen bu kadar zenginliğimizi daraltıyor musun?" (diye) anlaşılabilir.

AREL'in nazariyatındaki şedlere itiraz ederiz. Halbuki Arel'in de haklı bir yanı var; Bunu kolay öğretmek için, kolay anlaşılır olmasından yana (böyle) yapmıştır. Evcârâ hiçbir zaman Zirgüle'li Hicaz'ın şeddi değildir. Kendisi de sağ olsaydı zannetmiyorum böyle diyeceğini. Kolay anlatmak için (böyle yapmıştır). Ben konservatuvardaki, hemen hemen bütün nazariyatçılarının öğrencisi oldum. Hiçbirisi Evcârâ'ya şed demedi. Hiçbir zaman.

…Bir de Hüzzam, Sûzinâk, Segâh, işte Üçüncü Selim'in terkipleri olsun; Sûzidilârâ, ne varsa. Bunların hepsi, Rast grubundadır. Bunun dışında Yegâh'taki Sultânîyegâh, Ferafeza bunlar bir grup vs... Aslında o kadar küçülüyor ki nazariyat. O (bahsettiğim Uşşâk'lı, Rast'lı) gruplardan birbirine geçmekle ben işi kolaylaştırmak istiyorum.

Yani bunların yollarını da birçoğunu bulabildiysem yazdım. Şedaraban'dan Uşşâk'a veya Hicâzkâr'dan Sûzidîl'e… (taksim isimli çalışmamda) hepsinin olması lazım. Ben bir ara çok çalışıyordum bu taksimlerle ilgili. Konunun dışına çıkmak istemiyorum ama ismi "Taksim" olan bir çalışmaydı. Her makamdan 8-10 tane taksim notası yazıyordum. Hatta onları, Bûselik taksim 1, Bûselik taksim 2, Bûselik taksim 3. (diye yazdım). Sonra o Bûselik

taksimleri çaldırdım ben. Mesela Özata AYAN var, Tanbûrî. Dedim ki, "Bundan ne anlıyorsun? Bana bunu kayda döker misin notadan?" (dedim ve) yaptı.

Ama (taksim notası yazarken) şuna çok titizlikle uyulması lazım. Zor notalar yok. Çok zorunlu olmadıkça fazla çarpma yok. Şimdi her sazın çarpması denk gelmeyebilir. Bu ortak bir şey. Allah selamet versin Volkan YILMAZ, o yaptı neyle taksimi. Kanunla Serkan HALİLİ yaptı, Tanbûrla da Özata AYAN yaptı ve üçünün yaptığı da aynı. Bu çok önemli. Herkes kendi çarpmasını yapıyor kendi tavrıyla. Bir de kendi tavrını da katıyor. Bunu başarı olarak gördüm. Taksim yapma hep problemdir. Hep sorarlar "nasıl taksim yapacağız?" diye.

Makamlar arası geçiş yaparken nelere dikkat edilmelidir?

Zaman burada önemli. Ne kadar zaman var? İkincisi de zor bir geçki ise, sondakine az zaman kalmış oluyor baş taraf uzun süreceği için. Onları ayarlamamız lazım. Mümkünse bir an evvel geçip (diğer makamı uzun işlemek gerekir) -bir an evvel derken tabii kötü bir şey anlaşılmaması lazım öyle. Telaş yok-.

Mesela Cinuçen (TANRIKORUR) Bey'le Bursa'da bir konserimiz vardı. (Yaptığım taksimde) Şehnâz'a geçiyorum. Nereden geçtiğimi şu an hatırlamıyorum. Beş dakika falan yapmışım. Hoca dedi ki "çok uzun sürdü taksimin, yani güzel fakat taksim uzundu"… (Hülasa); Zaman birincisi. (Taksimdeki makamlardan) ikincisi uzak makamlarsa ilk girdiğimiz makam uzun olacağı için öbürü (daha kısa zamanda icrâ edilebiliyor)...

(Taksimlerde tanınan zaman) bazı makamları tanıtmaya yetmiyor. "Şurada şunu yapacağım, burada bunu yapacağım, burada bunu yapacağım" ki o makam olsun. Sûzidilârâ yapacaksın veya Pencgâh yapacaksın. Ama Mâhûr etkisinde kalmasın, öyle benzemesin. Yani (dinleyen) o kişi de Sûzidilârâ desin.

Geçtiğimiz noktanın kesinlikle belli olmaması lazım. En önemli şey o bağlantı yeri belli olmamalı. Bizde çok olurdu bu; (bir icrâcı taksiminde başka makama) geçer ama çok bariz belli olur yani.

Bir de en çok olan budur; (icrâcı) helir gelir (makam) giremez. Birdenbire (geçiş) olacağını anlıyor. Geliyor geliyor dönüyor. O hissiyatı vermemek lazım. Yapılan dönüş anlaşılıyor. Hüzzam'a geçeceksin, Geliyorsun, Ama dönüyorsun, "Olmayacak" hissi var. "Çok belli olur" hissiyatı var. O da anlaşılıyor. Yani bu hissiyatı vermemek lazım.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Bizde (T.R.T'de) canlı yayın çoktu. Canlı yayınlarda da ben çok taksim yapıyordum tabii. T.R.T'de 1-2 saat çalıştıktan sonra yayına giriyoruz biz -bunu T.R.T için konuşuyorum çünkü konser biraz daha farklı-. Taksim yapacağımızı da zaten o anda öğrenmiş oluyoruz. Kimse birkaç gün önceden, bir hafta önce sana Evcârâ yapacaksın demiyor. Fakat (icrâ bir) konserse eğer sen başka türlü bir hazırlık yapabilirsin. Bir hafta 15 gün vardır. Şimdi Kültür Bakanlığı Devlet Korolarının 15 gün veya belirli bir zamanları var. Çalışıyorlar. Aslında doğal olan bu yani. Çalışırken o da (geçiş taksimi de) pişiyor kafada.

Şimdi mesela benim bir taksim var. Meral UĞURLU'ya yapıyordum. Evcârâ okuyor. Ondan sonra bana dediler ki "Hasan sen yap". Şimdi dört ses Evcârâ'nın karar sesi yok bizde (Kemençede). Yani Do diyez yok. Ben de dedim ki "yapayım tamam ama karar sesi yok". Bir tane öyle bir taksimim var benim. Viyolonsel vs. karar sesi tuttuğu için böyle bir şey yaptım ama normalde yapmamak lazım. Saza uygun değil çünkü.

Bunu hep yerinden düşünmemek lazım. Hep transpoze çalıyoruz. Kimse yerinden okumuyor. Dört ses, beş ses, bir ses… Bazı bir ses transpozeler var çok ters mesela. Onun için eğer saza uygun değilse yapmayacaksın. Bu bir. İkincisi, dediğim gibi hazırlık yapamıyorsun. İkincisi bu.

Eğer hazırlanabiliyorsan kendine bir (yol) çizersin. Hatta (taksimi) yazabilirsin bile. Güzel olma adına yapabilirsin ama sen (yazdın diye) onu yapman şart değil ki. Orada içinden başka bir şey gelebilir. Fakat bir plan olabilir. "Nereden geçeceğim planı" gibi. Duygu, his vs. bir takım maneviyatları bulunduran bir müzik bu. Öyle hesapla, kitapla, matematikle çok giden bir müzik değil.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Kadın erkek arka arkaya okuyor (olunca) oluyor ama programları daha çok biz hazırladığımız için. Mesela bir ses Bir ses Sultânîyegâh yapıyorum. Arkasında Sultânîyegâh'tan sonra Hicâz okunacak. Arada taksim var. Bir ses Sultânîyegâh'a ne uyar ben onu düşünerek koyuyorum ama. çok alakasız bir makam genelde tercih edilmemeli başlangıçta. Ben ondan yana böyle yaptım hep. -Ben şeflik de yaptım orada. T.R.T'deki (şeflik) yanlış anlaşılıyor. T.R.T'deki şeflik değildir. İşin başında, kontrolü elinde bulunduran birisi(dir şef). Bir adam olmazsa olmuyor orada. Bu kişinin ismi şef olur, müdür olur, başkan olur… Orada bir kişiye ihtiyaç var. Benim yaptığım şahsen şeflik değildi-.

Hatta şöyle yapıyordum, bir tane program var. Mecbur da kaldım. Yarısı Selahattin PINAR'dan olması lazımdı. Sipürde Sultânîyegâh (ve) Mansur Hüzzam. Taksimi de güzel. Taksim yapan da güzel yaptı. O anda uç gibi geldi bizim arkadaşlara. Böyle uzak gibi duruyor. Ama çok uzak duran şey çok geldi. Yakın oldu. Orijinal de bir şey oldu.

(Bir de) Genel düşüncem neden böyle çok alakasız şeyler bir araya getirelim? Bir de bazı makamlar var ki arka arkaya iyi tınlamıyor, olmuyor. Mesela bir konsere gitsen, bir konser afişi görsen; iki makam, bazen tuhafına gidebilir insanın. Sûzidilârâ- Muhayyer Kürdî mesela. Bana tuhaf geliyor.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Baştan kesinlikle bir plan yapmak gerekiyor buna. (Mesela) ney olarak düşünürsek aynı neyde belki çok kolay olan (icrâ), perde değiştiği zaman çok absürt bir şey olmuş oluyor.

Kemençe de bu konuda çok imkânlı bir saz değil. Kapasite dar olduğu için ses, sazın dışına çıkıyor. Dışına çıktığın zaman do diyez tizde (farklı telde) kalıyor. Tabii (bu taksimleri) genelde almamak lazım diyorum. Ben şahsen kaçarım bu tip şeylerden. Ama mecbur da kalırsak, yapacak kimse yok (o zaman yapabilirim). Fakat (böyle bir taksim) yapmak da gerekiyorsa kesinlikle bir plan şart tabii burada. Planlama yapmak lazım.

Bazen yıldız bile çaldığımız oldu bizim. Müstahsen çaldığımız oldu. Bazı koroların akordu bir ara Müstahsendi. Başka yerden çalmıyorlardı. Şimdi bizim sazda mümkün değil. Çalarsın da taksimi çok zor olur.

Bekir Bey (Sıdkı SEZGİN) yıldız çok okurdu eskiden. Yıldız çok çaldık ama bir takım ayarlarla çaldık biz. Kanuniler de "mandal yok diyor, vs.." Tanbûrîler perdelerini ayarlıyorlar. O uzak akortlar çok imkânlı değil. İmkânsız bile olabilir bazen. Çünkü perdesi yoktur Tanbûrun mesela. Durup perdeyi ayarlaması gerekebilir. Diğer makama göre.

(Bir de) Niye olsun ki mesela? -çok uçlardan bahsediyorum-. Sipürde, Kız, Mansur ve Bolâhenk ile beraber bu dördünün dışında o Yıldız ile Müstahsen'in olduğu yerlerde (taksim yapmak) imkânsıza gelir. Çok zor. O Akordlarla ilgili bir şey hazırlamak istiyorsan eğer belki basit bir takım makamlar olabilir de bazılarında Bûselik bile çalamayabiliriz. Dediğim gibi neyde Mansur'la Sipürde beraber gider, Kız'la Bolâhenk uyumludur. Aynı şeyler bizde de (kemençede) var esasında. Uda, Tanbura çok zor gelen bazı makamlar, Evcârâ falan bize çok

basit gelir mesela. Neye de kolay gelir. Sabâ; ters gelen çok durum vardır. (Sabâ'yı) neye bıraksan (kendiliğinden) Sabâ olacak gibi. Bir de böyle şeyler var.

EK 3.8 Kemençevî Furkan BİLGİ İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

İlk önce selamlar Zahidciğim çok güzel bir çalışma yapıyorsun. Bu konuda seni de tebrik ederim. Allah'a muvaffak etsin inşallah.

Türk müziğinde her zaman konservatuarda da tartıştığımız, bazen işin içinden çıkamadığımız; hep bir metod problemi yaşadık. Neden yaşadık? Çünkü Türk müziğinde Arel sistemi (var). Şu ana kadar gelmiş en gelişmiş sistem gibi gözükse de icrâda ciddi farklılıklar çıkıyor. Notada gördüğünü çalmamak herhalde bizim mûsikîmize ait bir şey. Yani bir Hüzzam eser çalarken, bir Uşşâk eser çalarken ya da bir Hüseynî peşrev çalarken notada gördüğünü çalamamak, kendi ruhunla o komaları bulabilmek, Hüzzamdaki Dik Hisârı yakalayabilmek (gibi farklılıklardan bahsediyorum). (Hüzzamdaki Dik Hisâr) 2-2 buçuk koma mıdır artık onu müzisyen, enstrümanist ya da solist kendine göre baskısıyla ayarlıyor. Halbuki biz onu 4 koma bemol görüyoruz. Dolayısıyla bu metot problemi hep yaşandı.

Bu tabii geçkiye de sirayet etti. Bir makamda -biz konservatuvarda iken- seyirler yapardık. Fakat seyir yaparken; "şu makamdan şu makama geçki yapacaksın, bunun kuralı şu, bunun kuralı bu" (olarak gösterdiler). Ama bu, bir kurala sığdırılacak kadar, basite indirilecek kadar küçük bir konu değil. Çok büyük bir konu. Çünkü geçki demek; dünyayı yeniden keşfetmek demek mûsikî içinde.

Yani biz hocalarımızdan, çok değerli enstrüman üstatlarından özellikle dinledik geçki taksiminin ne demek olduğunu. Bununla ilgili mesela beni en etkileyen enstrümanistlerin başında Necdet YAŞAR gelir. Çünkü YAŞAR Yaşar geçkileri çok çalışan bir hocaydı, çok çalışan bir Tanburiydi.

Bir makamdan bir makama geçerken onu hissettirmeden geçmek çok önemli. Yani Uşşâk'tan Hicâz'a geçeceksin -basit makamlardan bahsedeyim-, bu iyi bir enstrümanist için çok zor bir geçki olmayabilir. Ama seyrettiğin dizi esnasında öyle bir şekilde onu yedirirsin ki enstrümanda, bir anda Hicâz'a geçersin ve kimse hiçbir şey anlamaz. Çok tatlı bir şekilde geçersin. Yani oradaki komalarla oynarsın. O andaki o geçki, bambaşka bir hal alır.

Solist bir yerden bir yere geçmiyor. Sonuçta enstrümanist geçiyor. Bir enstrümanistin geçkisi iç dünyasında yaşadığı müzikle çok bağlantılı. Yani onun müziğe bakış açısı, onun makamları hazmedişi klasik icrâdaki dinlediği üstatları, bugüne kadar içinde harmanladığı müziği… Bunlar hep o enstrümanisti besleyen öğeler. Dolayısıyla o enstrümanist, bir

makamdan bir makama geçerken, o geçkiyi kendi iç dünyasındaki mûsikîyle harmanlayabiliyor.

Kısacası sorunun tam cevabı, geçki nedir dersen; bir makamdan başka bir makama geçmek, başka bir diziye geçmek(tir). Bunu da, bu zamana kadar kendi öğrendiğim kültürle hiçbir zaman bir metoda sığdıramam. Ben kemençemi çalarken bir makamdan bir makama geçerken o anki ruh halimle bunu yaparım.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Bir enstrümanist bir taksim yapacağı zaman daha öncesinde o taksime çalışabilir, beyninde bir jimnastik yapabilir. Mesela Kürdîlihicâzkâr'dan Mâhûr'a geçilecek diyelim. "Kürdîlihicâzkâr'ı bir dizi olarak göstereceğim. Ondan sonra Mâhûr'a geçerken şuradan şurayı alacağım, buradan buraya alacağım. Şuradan şöyle yaparsam böyle…" Bu bir planlanmış geçki olur. Kafasında bir beyin jimnastiği yapar.

Ama bazen öyle bir şey oluyor ki; ben bazen öyle hissediyorum, hiç kafamda planlamadan geçiyorum. O anki doğaçlamayla oluyor.

Yakın geçki (ve) uzak geçkiye şöyle örnek verilir, yakın geçkiler genellikle birbirine yakın makamlarda çok ortaya çıkan geçkilerdir. Yani demin örneğini verdiğim gibi Uşşâk'la Hicâz arasında bir geçki yakın geçkidir. Ama bir Kürdîlihicâzkâr'dan Evcârâ makamına geçmek uzak geçkidir. Burada bambaşka iki makamdan bahsediyoruz ve başka karar perdeleri olan yani biri Rast perdesinde karar veriyor biri Irâk perdesinde karar veriyor. Dolayısıyla dizileri çok farklı birbirinden iki makamın. Bunlar çok uzak geçkiler olabilir

Kafanda o geçkiyi bir beyin jimnastiğiyle oturttuğun zaman; bazen çok güzel sonuçlar çıkabiliyor ortaya. Ama bazen de diyorsun ki "Allah ne verdiyse ben bu konserde böyle çalacağım, buradan geçeceğim bakalım ne olacak" diyorsun. Aslında bu işin birazcık da heyecanlı tarafı oluyor.

Mesela Necdet YAŞAR, Allah rahmet eylesin. Taksimlerinde dinlediğimizde çok planlı geçkiler duyuyoruz. Hoca çok çalışırmış. Taksim geçkilerine çok çalışırmış. "Nereden nereye bağlayabilirim" diye. Çok başarılı tabii yani o planlanmış geçki çok çalışılmış olduğu için de (taksim çok iyi duyuluyor).

Mesela (Necdet) hocanın bir Hicâz taksimi var; meyanı açıyor, meyanda Muhayyerkürdî iniyor, oradan Evç açıyor falan böyle bambaşka bir yere (gidiyor). Böyle saz

açıldıkça açılıyor, dizi açıldıkça açılıyor Diyorsun ki, müzik açıldıkça açılıyor içinde. Bu bir Hicâz'dı, tam bir Şehnâz meyan açtı ama hoca diyorsun.

Erol Deran bunu çok güzel kullanan bir üstat. Mesela rahmetli Halil Karaduman'ın bana bir lafı vardı. Derdi ki "Erol, bir perde indirir, dünyaları değiştirir" derdi. Yani bir anda mesela "Hicazkârdasın, bir perde indirir, ortalığı bir anda evç yapardı" derdi. Hani belki de planlıyordu o anda o geçkiyi. Ama o bir ustalık artık, yani orada senin müziği yorumlayışın (ustalıktır).

Bir kere önemli olan nokta şu; geçki iyi sağlayabilmek için altın kural nedir? Altın kural şudur; makam yapılarını çok iyi bilmen lazım. (Makamların) gittiği dizileri (çok iyi bilmen lazım). Dolayısıyla altın kural; sen eğer makamın dizilerinin içinde o makamlara hâkim olarak dizileri icrâ ediyorsan ve çok hakimsen o zaman geçki yapman çok daha kolaylaşıyor. Çünkü arada asansör perdeleri bulabiliyorsun.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

En önemli nokta, asansör perdelerdir. Beni bu konuda en etkileyen insanlardan biri Kani KARACA'ydı. Kani babayla ben de çok çalışma fırsatı yakaladım şükür. Onda benim hep duyduğum şey şuydu; iki makam arasında belli asansör perdeleri yakalardı hoca. Yani bir Nevâ tutardı. O Nevâ'dan inerken bambaşka bir yere inerdi. Mesela hocanın Rast kararlı dizileri (kayıtları) var. Onu muhakkak görmüşsündür. (Seyir yaparak Rast kararlı makamları gösteriyor). Hep Rast karar veriyor ama hep o asansör perdelerle bir Sabâ yapıyor, bir Hicâz yapıyor, bir Rast yapıyor, bir Evç yapıyor… Sırıtmıyor. Çünkü o perdeleri yakalıyor hoca.

Dolayısıyla geçki yaparken en önemli şey, iki makamın içindeki armonikleri duymak. Muhayyer makamında bir taksim yaparken bir anda Evç'e geçeceksin diyelim. Orada bir Evç var, Evç'e götürecek bir armonik var orada. (Seyir yaparak gösteriyor) Tamamen bir Evç'e geçtim mesela. Ama orada Evç perdesini Muhayyerde de de alıyorsun diyorsun ki "Bu Evç benim bir armoniğim, orada onu yakalamam lazım" (diyebilesin). Yani bunu iki makam arasında verdim. Bunu çoğu makamda çoğaltabilirsin.

Burada benim için önemli olan geçki yaparken, 2 dizi arasında neler var, Asansör perdeler, armonik tınlayan notalar neler, ikisinin de ortak kullandığı neler? (Bunlara dikkat ederim).

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Yani ben de geçiş yaparken; hep asansör perdelere, dizinin içindeki ortak perdelere (dikkat ediyorum). Diyeceksin ki bazen öyle makamlardan öyle makamlara geçiliyor ki hiç alakası yok. Orada da neyi yakalayacaksın? Kürdîlihicâzkâr'dan Evcârâ'ya geçiyorsun. Hiçbir ses birbirine benzemiyor. Orada Kürdîlihicâzkâr'ın Hicâzkâr'ında aldığın bir Nevâ üzerinde Hicâz var. Orada bir Evç perdesini yakalayabilirsin. Evç'ten Nevâ üzerine Rast'ı göçürüp Evcârâ'ya doğru açılabilirsin. Yine ortak makamları birbirine yakalıyorsun. Ben mesela onu çok kullanırım.

Yani hiç benzemeyen iki makam arasında şunu çok yakalamaya çalışırım; "bunun komşu makamından öbür makama nasıl geçebilirim?" Mesela bir Nihâvend çalıyorsun. Nihâvend çalarken Nişâburek'e geçeceksin. Nihâvend'le hiç alakası yok değil mi? Nihâvend çalarken Ni o anda düşüneceksin ki "ben ne yapabilirim, Nikriz yapabilirim mesela" Nikriz yaptıktan sonra La üzerinde ufak ufak kalarak Hicâz'ı, Hicâz'dan da o do diyez'li si bekâr'lı Nişâbur'u yakalayıp Nişâburek'e geçebilirim. Ama onu böyle yedire yedire ufak ufak (yapacaksın). Nikriz, Nihâvend'in komşusu ama Nikriz'de Hicâz'lı bir ortaklık geliyor, Hicâz'lı ortalıkta yakaladığın zaman ortada bir Müsteâr, Nişâburek… Her türlü şeye açılabileceğin bir dizi yakalama şansı yakalıyorsun.

Yani o komşu geçişler çok önemli iki benzemez makam arasında. Bunlar zor geçkiler. Nihâvend yaparken bir anda pat Nişâburek'e geçemezsin, çok sırıtır. Çünkü hiçbir perde hiçbir dizi birbirine benzemiyor. Dolayısıyla komşu makamlar içinde neler barındırıyorsa o yapılabilir. Böyle bir formül olabilir. Ben bunu çok kullanırım; "Öbür geçeceğim makamın komşu makamlardaki ortak noktaları neler var?" olayını.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Şöyle özetlemek lazım; bu biraz solistle bağlı bir kavrama giriyor. Yani şöyle ki bir saz meclisi şunu hiçbir zaman demez "bir saz eseri çalıyoruz. Bunu yerinden çalıyoruz. Hadi bunu şimdi bir aynı makamı bir dört ses çalalım", pek tercih edilen bir durum değildir. Yapan da vardır ama çok tercih edilmez.

Dolayısıyla âhenkte şu geliyor, bir solistle eşlik ederken o solist erkek solisttir, (örneğin) Bir ses Hicâz okur. Ama bir bayan soliste gelir iş, bayan solistlerin genellikle akordu kız akort dört ses olur. O zaman dersin ki "bir ses Hicâz'dan dört sess Hicâz'a bir

âhenk göçürelim yani. Ton değiştirelim.” Bu kültür böyle gelişti. Yani solist eşliğiyle gelişmiş bir kültür oldu.

Yoksa hani bir sâzende topluluğunda şu olmuyor; “Hadi bir Muhayyer’i yerinden çalıyoruz, hadi bir de beş ses Muhayyer çalalım”, olmaz. Ben hiç rastlamadım öyle bir şeye ya da “beş ses çalıyoruz. Hadi bir de Si üzerinden Muhayyer açılalım oraya taksim yapalım” denmez. Ama bir soliste eşlik edeceksen ya da eser çalıp bir sonra solist ona eşlik edecekse ve o eseri yerinden Rast çalıyorsundur. O eser bittikten sonra refakat edeceğin solist dört Nihâvend okuyordur. O zaman ne yaparsın yerinden Rast’ı bir geçiş taksimi ile dört ses Nihâvend’e çekersin. Âhenk kültürü biraz böyle gelişti gibi geliyor bana.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Aslında birbiriyle ilintili bir konu bu. Eğer sen kalkıp yine asansör perdeler ve armonik sesleri yakalarsan (bunu da yaparsın). Yerinde bir Hicâz yaparken dört ses Hicâz’a nasıl düşüyorsun dersen; komşu makamları birazcık göz önünde bulundurursan, bu sefer yerindeki Hicâz dizisini dört ses Hicâz’a o şekilde göçürebilirsin.

Mesela bu konuda Allah rahmet eylesin, Sadun (Aksüt) beyin bize emeği çoktu. Tam da senin tezinle alakalı bir örnek vereceğim. Sadun bey bize ne derdi biliyor musun okulda okurken? Böyle dolaşırdık koridorda. Bakardı bana “Furkan” derdi, “buyurun hocam” derdim. “Yerinde Sûzidîl’desin. Acemaşîrân’da Nihâvend(e geç), 60 saniyen var.” Yerinde Sûzidîl Acemaşîrân’da Nihâvend. Hemen biz böyle tak tak tak tak hocaya hemen yapıyorduk; (Seyir yaparak gösteriyor) hemen bir ses Nihâvend tak oturtuyorduk. Ne yaptık mesela orada Şevk-i Tarab’ı yakalıyorduk, Sabâ’yı yakalıyorduk oradan Sûzidîl’den uzaklaşıp nelere geçebiliriz? Artık Sabâ bizim ortak noktamız oluyordu mesela o anda. Beyin cimnastiği (yapıyorduk) ya da hoca bize öyle anlatıyordu.

Şimdi bunlar altın değerinde hiçbir kitapta olmayan (şeyler) İlk sorunda bahsettiğim şey bu yani, bu metoda sığacak bir konu değil, sığmaz. yani sadece bu bir fikir (verir) ama hiçbir metotta sen Yerinde Sûzidîl’den bir ses Acemaşîrân’a şöyle götüreceksin diyemezsin. O anki senin o yakaladığın komşu makam (algın ne?). Nereyi kerteriz alıyorsun? “Sabâ makamını kerteriz alıyorsun. Sabâ’dan Şevk-i Tarab’ı yakalıyorsun Şevk-i Tarab’dan indiğin anda Acemaşîrân’a tak düşüyorsun zaten. Orada Nikriz’li düştüğü için tak Nihâvend’i yakalayabiliyorsun” falan gibi beyin jimnastikleri (yapıyorsun).

Aslında âhenk geçkilerinde de böyle şeyler çok önemli. Asansör perdeleri bulmak… Yerinde Hicâz yaptın sonra hemen Çargah'ı yakalıyorsun. Bir Bûseliğe gitmeye başlıyorsun yerinde Bûseliği yakaladıktan sonra zaten Nim Zirgüle ile aşağı indiğin anda kendi iç armoniğinde Hicâz'a düşmüş oluyorsun. Çünkü yerinde Bûseliğin tarifinde Hüseynî üzerinde bir Hicâz dörtlüsü de var eserlerde. Sen Hüseynî üzerinde zaten Hicâz'ı göçürmüş oluyorsun. Bu sefer ne oluyor? Hemen diyorsun ki "Ben Hicâz yapıyorsam hemen Bûseliği yakalamalıyım." O Bûseliği yakaladıktan sonra zaten Bûselik'in içinde dört ses Hicâz'ı dizi barındırıyorum. Hemen âhenk değişimini de görmüş oluyorsun. Hüseyniaşîrân üzerindeki geçkin, bu sefer tamamen Hicâz'a göçmüş oluyor.

(Veya bunu) yakaladığın anda da bu sefer Sûzidîl de oranın perdesi (olduğu için) Sûzidîl'den kaçmak için bu sefer Dügâh üzerinde Rast'lara çıkmaya çalışıyorsun ki dört ses Hicâz'ın karakteristik özelliğini göstermen lazım.

Bir de benim çok dikkat ettiğim önemli unsurlardan biri şudur; -bu, çoğu insan tarafından yapılmıyor. Bu biraz eleştirel bir şey olabilir. Haddimi aşarsam da özür dilerim tabii ama benim gördüğüm bu-.

Bir solist bir eseri okuyacaksa o solistin önüne bir geçki taksimi yapacaksan ya da herhangi bir ses gösterme taksimi yapacaksan; o solistin okuduğu esere çok sadık kalmalısın. Yani (solist) Kürdîlihicâzkâr bir eser okuyacak. Taksim yapacaksan, eserin Kürdîlihicâzkâr girişine bakacaksın. Bu (eser) Hicâzkâr'lı mı girmiş, Arazbar'lı mı girmiş, nasıl girmiş? Şimdi ben öyle taksimler dinliyorum, Kürdîlihicâzkâr düşüyor ama Hicâzkâr'lı giriş var. Yani Hicâz'lı girmiş tepede. Taksim'le solistin girdiği eserin birbirine bir örtüşmesi yok yani âhengi uymuyor. Çünkü sen kafandaki basma kalıp makamı çalıyorsun.

Soliste taksim yaparken en önemli unsur ne? Onu, esere sen hazırlıyorsun aslında. Yoksa bocalar. Mesela onu çok duyuyorum. Eserde Sabâ geçkisi yok. Sen taksimde Sabâ geçkisi yapıyorsun deli gibi. Sabâ'yı geçiyorsun onu geçiyorsun, oradan oraya geçiyorsun ama eser hiçbir (yerinde), meyanında da (o geçki) yok. Yani bestekâr o eseri öyle bestelememiş. E güzel kardeşim, o zaman sen onu öyle yapma. Meyan nereye açılmış bak. Çünkü solist senden o taksimi dinlediğinde güç alıyor. Diyor ki "beni o seslere doyuruyor ki ben bu eseri daha hâkim okuyayım, daha güzel ifadeli okuyayım diye".

Şimdi sen bambaşka yerde bir taksim yaparken bir tek karar perdesini veriyormuş gibi sonunda oraya indiğinde, solistin okuduğu eser ile alakan yok. O zaman ne oluyor solist

senden ses almış oluyor sadece. O zaman ben ses vereyim, bir tane ses vereyim. Solist girsin mesela ya da orada bir dörtlü yapayım (Seyir yaparak gösteriyor) girsin solist esere. Bu maalesef biraz atlanıyor. Yani basmakalıp çalıyorlar. “Benim kafamda bir Mâhûr var. Benim kafamda bir Hicâz var. Benim kafamda bir Sabâ var. Benim kafamda bir Evcârâ var ya da Kürdilihicâzkâr var. Ben bunu böyle taksim ediyorum”. Burada da âhenk giriyor işin içine anladın mı? Âhenk aslında o demek. Âhenk ne demek seslerin uyumu demek. Senin taksimin ile solistin uyumu da bir olmalı.

Umarım aydınlatabilmişimdir.

EK 3.9 Kemençevî Lütfiye ÖZER İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Ben kitaptaki tarif dışında içinde bulunduğumuz meslek icabı, mûsiki adına düşündüğümde; bir makamdan herhangi bir makama bir yolculuk olarak düşünüyorum. Özet olarak benim kafamdaki geçki tanımı bu.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Onunla ilgili de düşüncem yakın ve uzak (geçki). Yani bunları aslında hiç bu şekilde düşünmemiştim. Şimdi seninle olan muhabbetten sonra kafamda kaynaklara baktığımda okuduğumda karıştırıcı geliyor. Bana çok karmaşık geliyor. Özet olarak yakın ya da uzak geçki tanımlıyorum ben bunu.

Yani o da nasıl? Yakın olan malum. Segâh'tan Hüzzam'a düşünebiliriz. Segâh'tan Rast'a düşünebiliriz. Nihâvend-Neveser diyebiliriz. Hicâzkâr-Kürdîlihicâzkâr diyebiliriz.

Uzaklar da (geçkiler) bambaşka alakasız (olarak) Dilkeşhâverândan KürdîliHicâzkâr mesela. Ya da Sultânîyegâh'tan Hüzzam'a diyebiliriz.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Şimdi benim kendi düşündüğüm, (dikkat edilmesi gereken husus) içinde bulunduğum makamı minimum (sürede) ifade etmektir.

Mesela bir icrâ içindeyiz. Bu koral icrâ olabilir, bir soliste refakat olabilir ya da bir sâzende olarak solo performans sergileniyor olabilir. İçinde bulunduğum makamı, zaten oraya bir örnekle ya da birkaç örnekle gelmişizdir. (Sonra içinde bulunduğum makamı) minimum ifade edip maksimum (olarak) geçtiğim makamı ifade etmek olarak düşünüyorum ben.

Bana göre dikkat edilmesi gereken önemli şey; Koroyu, solisti çok fazla ayakta tutmadan, yormadan, sâzendenin kendi kendini gösterme çabasından uzak kalıp ne yapması gerekiyorsa onu yapmaktır. Yani kişisel şeyden uzak durarak (geçiş taksimi yapmak gerekiyor.)

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Geçiş taksim yaparken yine daha önce bahsettiğim gibi (şu hususa) çok önem veriyorum ben. Bir saygı çerçevesinde olması gerektiğini düşünüyorum icrâ içinde.

(Geçiş taksimi) Bir solist performansı değilse -yani tek başına ya da 1-2 sazın sergileyeceği bir şey değilse eğer- genelde içinde bulunduğum makamda dolaştıktan sonra bir sonra icrâ edilecek eser, -bu saz eseri olabilir sözlü eser olabilir- genelde benim yol haritam oluyor. Yani onun (eserin) içindeki motifler; bir şarkıysa melodisi, aranağmesi… Bununla beraber (icrâya) kendi katabileceğim, kendimden olan şeyleri (dahil etmeye çalışırım). Ama çok düşünürüm ben. Yani soliste taksim yapacak olduğum zamanda, okuyacağı eseri kafamda hayal ederek de (taksim) yapmaya çalışırım. Yani (eserle) çok farklı gitmem yakın giderim.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Âhenkler arası taksim, bir kere çok profesyonellik ve ustalık gerektiren bir şey bana göre. Geçiştirilecek bir şey değil. Buna talip olan kişi -yine bir topluluk içindeki bir sâzende-, Şefi bile ona bunu yapması konusunda bir direktif verirse, kişinin bu konuda yeterliliğini ya da yetersizliğini (kendisi) bilmesi lazım. Yani çok bilinçli olması gereken bir şey. Artistik bir şeyler yapayım diye atlanacak bir şey değil. Çok çok önemli bir mesele. Yani çok fazla tecrübe edilmesi gereken bir şey.

Bu daha çok solistlerin istekleriyle ortaya çıktı son zamanlarda. Yani solistlere bir ses dört ses beş ses imkânı çok fazla sunulmaya başlandı ya da solistler rahat oldukları yerden okumak ihtiyacını hissettiler. Eskiden bu kadar özgürlük yoktu. Biz devlet korosunda -benim 35 sene olacak- büyük hocalarımız olduğu zamanlarda dört sesten (kız âhenk) Nevzat (Atlığ) bey zamanında da çok fazla dışarıya çıkmamaya çalışılıyordu. Çünkü âhenk bozulabiliyor. Sazların akort ahengi bozuluyor.

Şimdi mesela kemençe de ben Uşşâk çalarkenki Rast'ımla ya da Uşşâk çalarken bastığım Dügâh'la, kendimle oynamadan başka bir makam icrâ ettiğimde telimle oynamak ihtiyacı hissediyorum bazen. Çok da anlatılamayacak bir şey bu. Yani ifade edilemeyecek bir şey. O yüzden çok karmaşık bir durum ortaya çıkabiliyor icrâda. Yani herkes savaşıyor. Bir savaş oluyor.

Akort (saz akortu) değişikliğinde bile böyle ki Ahenkler arası değişiklikte bu durum maksimum riskli bir (yere) çıkabiliyor. Yani ben öyle olduğunu düşünüyorum.

Yani makamı çok iyi ifade etmek lazım. İçinde olduğumuz değil de geçeceğimiz makamı yerine oturtmak icap ediyor. Çok kıymetli bir hocamızdan dinlemiştim. -Radyoda da mesaisi olan- Bir solistinin ricası üzerine Kürdîlihicâzkâr makamını Hüseynîaşîrân üzerinden yani Muhayyer Kürdî gibi (istenmiş). Kendisine verilmiş, rica edilmiş. Yaptıktan sonra

taksimi; “lütfen bunu yayınlamayalım” demiş Neşriyatta yani kayıt yapılıyor, sonra yayınlanacak bir şey. Olmadığını hissetmiş. Yani Kürdîlihicâzkâr’ı Hüseynîaşîrân perdesinde kendi içine sindirememiş, Muhayyer Kürdî gibi olmuş ve iptal etmiş o taksimi. Yani gerçekten çok büyük ustalık gerektiren bir mesele o açıdan ben de çok içinde açıkçası olmak istemem.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Ben yine herhalde icrâ edilecek eseri düşünürüm. Ben buna çok önem veriyorum. Benim için çok yardımcı oluyor bu. Ortak bir çeşni yakalamak önemli.

Mesela Hüzzam’dan Kürdîlihicâzkâr’a geçeceğiz. İkisinin ortak (olan) Nevâ’daki Uşşâk ya da Çargâh’taki Rast çeşnisini tahayyül etmek lazım kafada. Geçtiğimiz makamdaki orası neresiyse (âhenkler arasında bu çeşniler hangi âhengin neresine denk geliyorsa) çok düşünmek lazım.

Mesela Ferahfezâ’dan Evç(e geçiş). İkisindeki ortak şey, Uşşâk. Dügâh’taki Uşşâk, yerindeki Uşşâk. Bunu nereden alıp nereye götürüyorsam onun Uşşâk’ını düşünürsek (o taksimi yapabiliriz). Böyle ortak çeşniyi düşünürsek yakalayabiliriz ama bunu -benim kendi performansım olarak söylüyorum- o anda düşünerek yapmak icap eden bir şey olarak algılıyorum. Böyle ben yaparım atlarım diyeceğim bir şey değil benim. Özet olarak zor bir şey âhenkler arası (taksim), çok zor bir performans.

Akort edilmiş sazda bile -kemençeye (göre) söylüyorum- makamlar değiştiği zaman açık olarak çektiğim bir teli kapalı basmak ihtiyacı duyuyorum. Çünkü akordu birebir akort aletine göre tam olsa bile (denge olmuyor).

İşte makam, anlatılamayan şey. Makam; yani çok izafi. İsmi konulamayan şeyler var Türk mûsikîsinde, nazariyatta. Hiç ifade edemeyeceğiniz şeyler var. Böyle söylerken bile tüylerim diken diken oluyor. Başka bir şey o, hissedilecek bir şey. Snlatılmayacak bir şey. O açıdan o hassas noktaları çok iyi yakalamak lazım.

EK 3.10 Kemençevî Emre ERDAL İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki, adı üstünde -çok karışık tanımlamayacağım- bizim saz müziğimize göre -bir sâzende olarak konuşuyorum-; bir makamdan başka bir makama, yani bir âhenkten başka bir âhenge geçmek anlamına geliyor. Adını üstünde; geçki, geçmek.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Şimdi bazı sâzendeler, kendilerinden -özellikle taksim üzerine konuşuyorum- geçki yapılması istendiğinde bulundukları ortama ve (taksim) yapmaları gereken zaman dilimine göre geçkide değişik psikolojik hallere girebilirler. O hallerden yola çıkarak bazı tanımlamalar yapabilirler. Ben bunu yapmayacağım.

Yakın geçki, uzak geçki diye bir şey de bence yok. Bir geçkiyi ne kadar yakınlaştırıp ne kadar uzaklaştırabileceğiniz, -onların düşüncesine göre- geçki taksimini yapan kişinin elindedir. Örneğin; çok daha önceden konuşulmuş ve hazırlık için zaman olan çalışmak için zamanı olan bir sâzende, bu taksimin süresi de belliyse eğer, örneğin bir radyo emisyonunda klasik eserler icrâ edilirken bir makamdan bir makama geçki taksimi lazım bu senaryoya göre. Ve süresi de belli; üç dakikadan aşağı dört dakikadan yukarı olmayacak şekilde bir taksim isteniyor. O zaman sâzende bu süreyi de doldurabilmek için çeşitli kurgular yapabilir geçki ile ilgili.

Ama çok kısa sürede yapılması gereken bir taksimse -planlı ya da plansız önceden bilgi var ya da yok- tabi buna göre kurguyu tamamen değiştirebilir. Şimdi hangi geçki uzak geçki, hangi geçki yakın geçki. Burada süre ve şartların getirdiğine göre nasıl bir kurgu yapıcaksın, O önemli geliyor bana.

Çünkü Niyazi sayın dinliyoruz mesela. Bir glissandoyla geçki yapmış. Şimdi bu geçki yakın mı, uzak mı? Çünkü Acemaşîrân'dan Evc'e geçiyor. Mesela Scem perdesinden Evc'e, şimdi nazarî olarak baktığın zaman makam kurgularına hiç birbirleriyle alakalı olmayan makamlar. Ama bir anda geçiliyor.

Biraz şartlar, sâzendenin tercih ettiği yollar (önemli). Ha bunun için çok büyük tecrübeyi de gerek yok. Bu çok matematiksel, basit bir şey, öyle düşünüyorum. Geçki türleri diye ayıramayacağım.

Belki şöyle bir şey olabilir; aynı makamda bir taksim (yapılacak). Nihâvend bir fasıl içerisinde taksim yapılıyordur. Nihâvend başlar Nihâvend biter ya taksim. Arada meyan olarak kullanacağın makam tamamen taksim yapan kişinin elinde olan bir şeydir. Tamam, beylik geçkiler var "a işte şimdi tam bir Nihâvend makamı oldu" yorumunun geleceği geçkiler var. (Sâzende) bunları tercih edebilir, etmeyebilir. Bu da bir geçki taksimi aslında. Geçiyorsun, sonra geri dönüyorsun. Bir de az önce de konuştuğumuz gibi kayıttan evvel bir makamda başlayıp başka bir makama geçiren taksimler var. Bu ikisini belki ayırabilirim ama temelde aynı şey yani. Aynı rengin biraz açık tonu biraz koyu tonu onu gibi (düşünebiliriz).

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Geçiş taksimi yaparken benim en çok dikkat ettiğim şu; genel olarak taksimlerde, taksimin bir amacı var. Sâzende kendini göstersin de içini döksün diye bir şey değil. özellikle klasik takım dizilme işinde hânendelerin dinlenmesi için ve birazcık da o toplu icrâ bütünün içerisinde farklı bir renk olması için yapılmış bir şey bu (taksim).

O takımın genelinde makamın nasıl işlendiği benim için çok önemli. Makamın hangi perdelerinde daha çok hangi motiflere yer vermiş? Bir de bu eserlerin meyan kısmında hangi makamlara yer verimiş, bu çok önemli. Zira o bütünün içerisinde bir uyum, âhenk içerisinde olmalı taksim. Bu bütünlüğün içinde olmak benim için önemli olduğundan dolayı o eserlerdeki kurguya dikkat ederim.

Yine Nihâvend'den konuşayım. Eğer (eserlerin) meyanlarında genelde, Nevâ üzerinde Sabâ yapıldıysa, ben taksimde mutlaka ona değinirim. Bu ufak bir dokunma olur. Mesela Arazbar yapıp biraz Sabâ duyurabilirim gibi. Hani o kurgular bana ait. Mutlaka o bahçenin çiçeklerinden biriyle yaparım taksimimi.

Geçiş taksiminde de, buna teknik olarak bir makamdan bir makama nasıl geçersin sorusuysa eğer; az önce konuştuğumuz kriterleri bir kere göz önünde bulundururum. (Bunlar) Süre ve hazırlık aşamamdır. Pat diye bazen sahnede oluyor. Bu çalıştığım toplulukta da defalarca oldu. Bir eserin bitmesine daha böyle 20 saniye kala bir göz işareti (geliyor), "Taksim sende". Hemen o an yapıyorsun. Orada çok fazla faktör var aslında. Birikimin, içinde olduğun duygu durumun, icrâ ettiğin mekân, seni dinleyenler ve elinin, kolunun, kulağının, zihninin zindeliği. Bunlar çok önemli. Eğer bunların hepsi olumluysa. Birazcık daha zorlu geçkiler kullanırım.

Örneğin -bilinen makamlardan konuşuyorum- Rast makamından Nihâvend makamına geçerken şöyle geçebiliriz; birazcık Nevâ merkezli, Nevâ çerçevesinde melodiler ürettikten sonra -hani Rast makamı gösterdikten sonra tabi bu geçiş aşaması-. Daha sonra Nevâ üzerinde Hicâz gösterip, Sûzinâk olabilir yani Rast-Nevâ kutuplayabileceğim iki perdeyi de, (sonrasında) Neveser olabilir, Nikriz olabilir. Bunları kullanıp en basit yoluyla, perdeleri kulaklara iyice doyur. Daha sonra Nevâ ve Rast arasında istediğin çeşniyle inebilirsin aslında. Çok acele etmemek kaydıyla, bu olabilir. Mesela bu çok basit bir geçiştir.

Ama (diyelim ki) vaktim var. Bir kere Rast makamını bolca duyururum. Daha sonra daha sürprizli makamlara da geçkiler yapabilirim. Bunlar neler olabilir? Mesela Hüzzam yapabilirim. Hüzzam yaptıktan sonra Segâh karar perdesi üzerinde Sabâ yapabilirim, Sabâbuselik yapabilirim, Dügâh yapabilirim. Daha sonra tekrar Nevâ'yı tutarım. Tekrar Gerdâniye tutarım. Bir Hicâzkâr gösterebilirim. Hicâzkâr gösterdikten sonra Nevâ üzerinde Uşşâk yapıp zaten onu yaptığımda (seyircilerden) "artık galiba Nihâvend'e şimdi geçmeye başladı bu çalan" (düşüncesi) olur. O Uşşâk'ı yaptıktan sonra yine belki Sabâ çeşnileri kullanılabilir ve Nihâvend'e geçerim. Bu, o an ki durumla çok alakalı, zamanla ilgili.

Ama hangi makamları kullanılacağımız tamamen sâzende ile ilgili. Mesela bir örnek vereyim. Bu bir kesinlikle eleştiri değil, iyi bir örnek olduğu için veriyorum. Necdet Yaşar'ın sanıyorum Avrupa'da yaptığı bir konser var. Nihâvend fasıl çalınıyor. Ara taksim, Ahmet METER'in ve çılgınca bir taksim yapıyor. Teknik olarak inanılmaz, müthiş bir taksim. Ama yapılan müziğin ne öncesiyle, ne sonrasıyla -yani o fasıl düşünürsen- taksimde öncesiyle, sonrasıyla ilgisi alakası yok gibi. Yani sâzendenin tercihidir. Mesela, az önce anlattığım mevzunun tam tersi. Şimdi orada nerelere geçki, neler yapıyor, acayip şeyler yapıyor. Demek ki Ahmet hocamız o an onu hissetmiş, etrafa bakmış, öyle bir ruh halinde öyle hissetmiş. Eli, kolu vücudunun zindeliği yerinde. Taksimi yapmış. Buna söylenecek bir şey yok.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Şimdi ben. 16 yıldır neredeyse. O koyu, muhafazakâr, klasik Türk müziğinin klasik eserlerin geçildiği -%90 repertuarımız böyle- bir toplulukta çalışıyorum. Bugüne kadar hiç âhenkler arası taksim yapmadım çünkü âhenk değişmiyor. Çünkü ahenk değiştirmiyoruz. Ulaşabildiğimiz en eski kayıtlara baktığımız zaman işte Ruşen beyin (Ferit Kam), Mesut beyin (Cemil) yönettiği korolar aklıma geliyor. Açıkçası hafızam yanıltıyor mu bilmiyorum ama orada da böyle bir âhenkler arası taksime denk gelmedim.

Bu ahenkler arası taksim, bence farklı solistlerin peş peşe icrâlarından doğmuş bir mecburiyet. Çünkü herkesin, her solistin akordu bir değil. Şarkıya göre de (âhenk) değişiyor.

Mesela bir Ferahfezâ şarkı okunuyor. Yegâhtan tiz Nevâ'ya kadar. Nerdeyse kemençedeki bütün ses aralığı kullanılıyor. Fakat bir sonraki solist, işleyiş yönünden basit bir Rast eser okuyacak. E şimdi ona başka bir akorttan çalmamız lazım. Çünkü pesti olmayacak çok tizi de olmayacak ama eserin genelini düşündüğümüzde bir parlaklığı da kaybetmemek lazım. Dolayısıyla o solistin tercih ettiği perde üzerinden icrâ ediyoruz.

Ben T.R.T'de çalıştığım dönemde buna çok denk geliyordum. Zaman zaman ben de yaptım. Zaman zaman başkalarından da dinledim. Fakat yine de çok yapılan bir şey değil. Çünkü bu genelde canlı yayınlarda olan bir şey ve arada mutlaka spikerin konuşmaları gibi ya da bazı metinler gibi, telefonla başka seyircilerin bağlanması gibi şeyler yaşıyorduk. Ve genelde de direkt o makamdan ve o âhenkten taksime girilirdi.

Ve bu zor bir şey bizden de için. Hani âhenkler arası taksim çok zor ve sazın da sunduğu imkânlar çok önemli. Yani şöyle bir örnek vereyim;

Bolâhenkte Sabâ makamındayız diyelim, Yıldız âhenginde Şevkefzâ makamına geçilecek. Kanunun böyle bir perdesi yok. Yani Yıldızda (âhenk) re bemolü basabileceği bir perde, kanunların çoğunda çakılı değil. Yani icrâcı o perdeyi önceden çaktırmış olmalı, çaktırsa bile sıkıntı olabilir.

Neyzenler içinde böyle bazı şeyler var. Çok zor (şeyler) var. Bazen Bolâhenkte icrâ ediyoruz birkaç saz. Aramıza neyzen de var. Bolâhenk neyle üflüyor, (o ney) sıkıntılı. Ve ney zor bir saz, tizlerde hem akort hem ses hem ton kontrolü çok zor. Bu sefer kız ne alıp Bolâhenk akordu transpoze şeklinde yakalamaya çalışıyor. Ama kolay değil, çok zor.

Belki şöyle bir şey olabilir, Bolâhenk'ten Kız akorda bir taksim yapan neyzen, kız neyi ile bunu yapabilir. Ama yapabilene helal olsun, çünkü tam anlamıyla perdeleri duyurmak çok çok zor.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Söylediğim gibi geçilecek makamın, geçilecek perdede mutlaka birebir yada benzer perde dizilimine sahip bir şekli vardır. Onu ilk başta aklıma getiririm. Sonra düşündüğüm şey şu; iki farklı âhenk arasında iki farklı makam var ya, ortak perdeleri ne olabilir? Ortak perdeler hemen aklıma geliyorsa, o perdede üzerine yürürüm.

Hemen az önceki örnek gibi kız akort Nihâvend'den, Kürdîlihicâzkâr'dan yada Hicâzkâr'dan Bolâhenk Uşşâk'a, Sabâya geçmek gibi. Çünkü Nihâvend, Kürdîlihicâzkâr, Nevâ üzerinde zaten o Uşşâk'ı gösterir ya zaten. Ben işte bu Ahenkte Uşşâk'a geçiyorum zaten taksim yaparken. Ne kadar güzel geçersin, o gün perdeleri ne kadar doğru bastın? Bu o günkü performansla ilgili ama teknik olarak benim yaklaşımım bu.

EK 3.11 Udi Necati ÇELİK İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Bizim Türk müziğinde sanırım hiçbir eserde, taksimde, bestede tek bir makam üzerinde durulmamıştır. Mutlaka ama mutlaka başka bir makama geçki yapılmıştır.

Bunun birçok yolu var. Sırf Hicâz ailesi dediğimiz dört makam vardır. Hicâz, Zirgüle, Uzzâl, Humâyûn gibi. Sadece Hicâz'dan sadece Humâyûn'dan sadece Zirgüle'den bir eserde bile dört makam karışmıştır birbirine. Ya da zaten bütün makamlarda olmazsa olmaz geçkiler var. Rast makamında taksim yaparken, eser bestelerken Çargâh'ta Çargâh'lı Segâh'ta Segâh'lı Dügâh'ta da Uşşâk'lı duraklar yapılır. Ondan sonra Rast karara geçilir. Bu demektir ki o duraklarda o makamlar üzerinde geçki yapmak gerekiyor. Aynı buna benzer.

Bu tekke adetlerinde şeyler vardır; perde kaldırma dediğimiz olay vardır mesela orada da öyle devamlı perdeyi değiştirirsin, makam da değişir. 2 türlü yapılıyor gerçi. Aynı makamı başka perdelere göçürerek yapılıyor ya da her perdeye göçürdüğünde o perdeye uygun makamlar (yapılıyor)

Mesela Nevâ'dan başlıyorsun, Nevâ makamı gösteriyorsun. Çargâh'a düştüğün zaman Çargâh makamına geçiyorsun. Segâha düşünce Segâh'tan, Dügâh'a düşünce Uşşâk'tan gibi. Ama şey de gördüm; Nevâ perdesindeyken Nevâ makamından bir şeyler okunuyor, Çargâh'a düşüyorsun Çargâh'ta Nevâ yapılıyor. Segâh'ta Nevâ'da yapılıyor gibi. Tekkelerde yapılıyor bu.

Biz Necdet Yaşar'la bu işi (perde kaldırma) yapmıştık zamanında ama enstrümantal olarak yaptık. Biz orada makam değiştirerek yani; Çargâh üzerine Çargâh makamında Segâh üzerine Segâha makamında taksimler yapıp altta öbür sazlarla pedal tutarken böyle bir şeyler yaptık. O perde kaldırmanın âdeti öyle.

Şimdi makam gelişmelerine geleceğim, bütün eserlerde mutlaka başka makamlara geçkiler yapılmıştır. Geçki dediğimizde; makamın kendi içinde şartları olan gelişmeler var. Mesela Evcârâ makamı. Evcârâ makamı, Müsteâr ile başlıyor. Müsteâr makamına bir şeyler göstermek gerekiyo ilk başta o sol diyez kullandığımız yerde. Zaten kendi kendine Evcârâ yaparken Müsteâr'a geçmek artık sorun değil.

Mesela bir de sürpriz geçkiler var. Benli Hasan Ağa'nın Rast peşrevini buna çok iyi bir örnek olarak gösteririm. Daha bir, ikinci adımda, üçüncü adımda kocaman bir Kürdî

perdesi kullanıyor. Niye kullandın onu kardeşim diyorsun. İşte efendim ben burada Nişâbur makamına Irâk'ta Nişâbur makamına geçtim, daha doğrusu Nişâbur gösterdim diyor. Peki, Rast makamının Nişâbur mı başlardı diyorsun? Yok tabii, benim böyle hoşuma gitti. Ben böyle yaptım diyor.

Burada sanatkârın hürriyeti söz konusu. Tabi ki buna bakıp da ben yaptım oldu dememek lazım. Güzel olmak zorunda. Geçki (diye) yaparsan da yapmazsan da sanatta güzellik birinci şarttır. Bunu bu geçkiyi yapınca çok güzel bir şey yapmadıysan, o geçki de bir işe yaramaz. Cinuçen abi derdi rahmetli; "oğlum birinci şart, güzel olmak zorunda" derdi. Ne yaparsan yap doğu müziği, batı müziği, Arap müziği, Türk müziği neyse. Güzel olmak zorunda. Zaten güzel olduktan sonra bu doğu müziği mi batı müziği mi diye sormazsın. Güzel olması şart.

Bunun (güzellik) için de bu geçkilerden istifade ediyoruz. Sürpriz geçkiler dediğim bu. Yani böyle hiç kel alaka gibi duran, çok fazla aklımıza gelmeyen ama sanatkârın orada yapmak istediği bir şey. Nihâvend (Hüzzam ayini 3. selâmı kastederek) gibi geçkiler yapılmış Hüzzam'da. Ben ona sürpriz diyorum. Birden, çok aniden geçiyorsun ve rahatsız etmiyor. Bir anda perde kalkıyor başka bir odadasın gibi yani.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Ben öyle ayırmıyorum. Geçkinin türü mü olur? Geçki, geçkidir. Bir tek sürpriz geçki olabilir. Yani yakın geçkiler var. Rast yaparken Segâh'a geçmek çok kolaydır. Hicâz yaparken Evç'e geçmek çok kolaydır. O da aynı Rast'ın içindeki Segâh çeşnisinden istifadeyle Hicâz makamında Nevâ'da Rast yaparken Evç perdesi; o Rast dörtlüsünün Segâh'ı yerine geçiyor. Onu yakaladıktan sonra Evç gibi devam edebiliyorsun. Böyle şeyler olabiliyor. Yakın geçkiler; (makamın) içinde var olan şeyler.

Bir de uzak geçkiler diyelim. Yani böyle isim takmak hoşuma gitmiyor da Nişâbur'la Rast'a başlamak; sürpriz bir şey yani hiç kimsenin aklına gelmeyen. Hoş ben şunu da gördüm; (Benli Hasan Ağa'nın Rast Peşrevinin bir nüshasını) hamparsum notasından tercüme etmişler; si bemol olmayan notasını gördüm. Ama bu böyle (Kürdî perdesi olan) çok güzel olmuş. Ben bunu kabul ediyorum. Dedim ya güzel olmak şartı var; ben bunu seviyorum.

Acemaşîrân makamında Sabâ geçkisi olmazsa olmaz çünkü ortak noktalar var. Çargâh perdesi ikisinde de ortak nokta. Çargâha gelip durduktan sonra ya re bemol basıyorsun ya da re naturel basıyorsun. Ya Sabâ'ya geçiyorsun ya da Acemaşîrân'a geçiyorsun gibi. Şevkefzâ

ile Bestenigâr; ne kadar yakın makamlarmış bir parmak oynatma ile oradan oraya geçiyorsun. Bir çizgi var arada bir tarafı sınır çizgisi gibi. Öyle oluyor.

Geçki yaparken şu şey önemli; gerçekten sürprizle yapsan, yakın geçki de yapsan çok ısıtarak, (makamları) birbirlerine çok yakıştırarak geçmek önemli. Önce hazırlığını yapıp, çeşni olayını iyi bilmekte fayda var. Çeşni dediğimiz olay; küçük motiflerdir. Esas işin mesela *(Seyir yaparak gösteriyor)…* dediğimiz zaman bu bir Sabâ çeşnisidir. Bunu nerede yaparsan yap böyle bir şey duyunca "aa Sabâ mı oluyor" dersin, onu hatırlatıyor. Buna benzer bütün makamların çeşnileri var. Bunu kullanabileceğin ortamları hazırlayıp oraya koyduğun zaman o makama geçmiş oluyorsun.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Güçlü perdeler çok iş yapar. Mesela Uşşâk'tan Hicâz'a geçerken, ortak noktası Nevâ'nın ikisinde de güçlü olmasıdır. Nevâ'ya geldikten sonra ister Hicâz gibi devam edersin ister Uşşâk gibi devam edersin. Uşşâk makamında; Nevâ'dan sonra Rast gibi devam edersen Nevâ makamı oluyor. Ama Rast gibi devam eder alt tarafı Hicâz gibi bitirebilirsin. O zaman Hicâz makamı olur.

Ben şöyle değerlendiriyorum. Şimdi şurası bir havuz. İçinde taşlar var, değişik yerlerde. Sen bu taşlardan birbirine atlayarak öbür kıyıya geçmek istiyorsun? Uygun, yakın olan taş hangisiyse ona atlamak zorundasın Çok uzak olan bir taşa (da atlarsın) -çok iyi atlayıcıysan belki- ama suya düşme ihtimalin yüksek orada. O da iyi bir şey değil.

Bir de burada hemen şunu söyleyeyim; sanatta sakın ola sakın hiçbir zaman zorlamayla iş yapmayın. Zorlandığınız zaman bir yerden patlak veriyor mutlaka. Sen onu yutturdum zannedersin ama perde arkasında yani şuur altında rahatsızlık verir. Ondan sonra patlar bir yerden.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Ben saza göre düşünmüyorum çünkü sazımla aşağı yukarı 55-60 senedir uğraşıyorum. Artık sazda yapabildiğim şeyleri geçki olarak düşünmüyorum. Ben kafamda çözüp sazıma dökebiliyorum. Yani o ayrı bir şey.

Yani şöyle diyelim, üç beş kelime İngilizce öğrendin, bu bildiğin İngilizceyle şiir yazmaya kalkıyorsun olmuyor, eksik kalıyor, duygularını anlatamazsın. Yani Türkçede bile aynı. Bu konuda zorlanıyoruz, şiir yazarken duygularımızı en iyi anlatan kelimeyi ararken.

Şairleri de o yüzden çok kıskanmışımdır hep. *"Korkma sönmez bu şafaklarda yüzen Al sancak"* ben bu kelimelerin hepsini tek tek biliyorum. Her gün de gündelik hayatta kullandığım kelimeler. Ama adam öyle bir dizayn etmiş ki tüylerim diken diken oluyor. Bütün milletin harika hoşuna gidiyor. İşte sanat böyle bir şey; yani geçki de yapsan geçkisiz de yapsan böyle güzel şeyleri dizayn edebilmek(tir mesele).

Ben sazımda ona dikkat ediyorum. Mesela ud'da klişe pozisyonlar vardır. Acemaşîrân makamının ud'da yanlış pozisyonu vardır. Mâhûr makamı. Malum Arel sistemine göre Mâhûr makamı ve bir ses Acemaşîrân transpozesiyle oluşuyor diyor. Yani Acemaşîrân üzerinden Mâhûr yapmaya kalktığın zaman aynı pozisyonları kullanıyorsun. O zaman o sıkışıyoruz iki dakika sonra. Hâlbuki Mâhûr'u kafanda kurup da hangi perdede olursa olsun nerede olursa olsun Mâhûr yapıyorsan, bu zorluğu atlamış oluyorsun.

Ya da işte Rast üzerinde Acemaşîrân yaptığını düşün, o da aynı Mâhûr pozisyonunda. Ama kafandan Acemaşîrân yapmayı planladığın hangi perdede olursa olsun Rast'tan da olsa Dügâh'tan da olsa o Acemaşîrân olur.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Bu bizim Türklere mahsus bir şey. Ben şeyde Azeri televizyonunda seyrettim. Orada böyle ses yarışması vardı. Herkes aynı perdeden okumaya çalışıyordu. "Benim sesime dik gelir, benim sesime pest gelir" denmiyor. Öyle bir hakkın yok. Okuyabiliyorsan buradan okursun kardeşim okumuyorsan Rabbim selamet versin. Anlayış buydu. Aynı şekilde Murat BARDAKÇI da transpoze yapamadığı için o kızcağızı (eserlerin) hepsini Bolâhenk'ten okutmaya çalıştı. O da iyi değil.

Türklerde, kağıt üzerinde yazmadan transpoze yapma kabiliyeti gelişti. Aynı makamı istediğimiz perdeden çalabiliyoruz. Malum işte bir sürü ney isimleri var. Kız ney, Mansur, Bolâhenk, Şah, Davud neyse. Herkes bunları ney isimleri zannediyordu aslında bunlar ahenk isimleridir.

Biz rahmetli Bekir Sıtkı SEZGİN'in solist olduğu bir konserde aynalıkavak kasrında yıllar önce Necdet YAŞAR filan varken ara taksimini ben yaptım. Bekir Bey -Allah rahmet eylesin- Sipürde'den okuyordu. Ben de Sipürde'den çalmayı çok sevmediğim için. Udun akordunu yarım ses çekip müstahsen pozisyonunda çalıyordum. O işi hallettiğini zannederken Asuman Aslım arkadaşımız Bekir Bey'den sonra birkaç şarkı okuyacaktı. O da Mansur'dan 5 sesle Nikriz okuyacak. Biz normal bir buçuk sesten Hicâzkâr bitirdik. Oradan oraya geçiş

taksimi bana düştü ve işin kötüsü akordu da yarım ses çekik olduğu için ben beş buçuk ses üzerinden taksim yaptım.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Gene aynı aynı kurallar geçerlidir. Yani ortak nokta yakaladığınız zaman yol ayrımına geliyorsun. Sağdan mı gideyim, soldan mı gideyim? Kararını biraz geç verirsen, ortadan girersin (kaza yaparsın). Tabii bizim böyle bir hayati tehlikeleri yok ama sanat olarak da büyük yara alırsın.

Perdeler, makamlar, renkler arasında gene aynı şey; nereden nereye geçeceğini düşünürsün. Şimdi Hicâz makamından taksim yapıyoruz.. Dügâh'ta Hicâz yaparken Sipürde'de de Hicâz bitireceğiz. Şimdi bu ikisinin bir yerde gelişmesi lazım. Mesela ne yapabilirim? Nevâ'yı güçlü tutup. Nevâ üzerinde bir Hicâz yakıştırıp Hicâzkâr gibi inebilirim aşağı. Hicâzkâr gibi indiğim zaman sol üzerine zaten Hicâz'ı yakalamış oluyorum. Yani bu bir nevi kestirme yolları ara yolları bilmekle ilgili bir şey.

T.R.T'nin kayıtlarında özellikle dakikaya dikkat (ederler), bir dakika sana taksim süresi veriyor. Sen geçki yapıyorsun orada. Piyasada hakezâ plaklarda bir buçuk dakika süre şu taksimi yapacaksın (derler). Şuradan şuraya gibi böyle şartlı şeyler var. Onların biraz sanat gayesinden uzak, iş bitirme gayesi olduğu için çok taraftar değilim ona.

EK 3.12 Udi Feti BARUT İle Yapılan Mülakat

Sizce geçki nedir?

Sözlük anlamı itibari ile söylediğin tanıma katılıyorum. Ancak bu o kadar basit değil, öyle görüyoruz. (Geçki,) artistik bir şekilde ki hiçbir dikiş izi olmadan seni alıp başka bir şeyden, bir melodiden farklı bir melodiye götürüyor. Bu enteresan bir durum(dur), tarifi imkânsız.

Öncelikle şunu belirteyim (müziğe) başladığım 78'li, 80'li yıllardan itibaren biz de modaya uyup Arel sistemini öğrenmeye çalıştık. Yani bu işi matematiksel olarak öğrenmeye çalıştık ama onun o yöntemle "bu iş ne kadar zor"a gidiyormuş (durumunu) epey bir zaman sonra öğrendik. Ama Arel sisteminin izlerini silmek pek de mümkün olmuyor. Şimdi Hazreti Ali'nin meşhur lafı vardır ya "ilim bir noktadır, onu cahiller çoğalttı." Bu işi ne kadar analiz edersen et, ettiğin oranda işi çıkmaza sokuyorsun.

Bu (mûsikî) meşk sistemiyle gelmeli. Meşk sistemiyle göre bu işler açıklanmalı. Meşk sistemine göre bunu açıklamak gene imkânsız (aslında). Cinuçen Bey'in bir sözü; "Gül nasıl kokar? Yaz bana. Yazamazsın. Ama gül kokusu burnuna geldi. Beyaz gül nasıl, karanfil nasıl kokar?" Bizim makamların durumu bu.

(Makamları) analiz etmek için bir kere perdelerin sabit olması lazım. Gene Cinuçen Bey'in ifadesiyle "Türk musikisininde sabit perde yok." Perdeler, melodi'nin durumuna göre iniciyse peste doğru çıkıcıysa tize doğru bir çekme eğiliminde(dir). Onun için bu makamları bir kere meşk sistemine göre çok iyi bilip çok iyi oturtmak gerekiyor kafaya. Ondan sonra o makamlar arasındaki geçkileri (öğrenmek gerek), zaten klasik âsârdaki bestelerde çok bariz bir şekilde bu görünüyor.

Eskiden radyolarda ne olurdu? Beraber ve solo şarkıları olurdu. Orada âhenkler arası geçiş taksimleri olurdu. Onları biz dinlerdik. Şimdi onların hiçbirisi kalmadı. Tevfik abinin (Soyata) yanında ben on sene durdum. Çok şey öğrendik kendisinden. O bu taksimlerin yapılabilmesi için öncelikle detayın (konserin, icrânın) çok güzel hazırlanması gerektiğini söylerdi.

Şimdi detay ne? Beraber ve sola şarkılar yapıyorsunuz Bir okunacak eserleri detaylandırdınız. "Şimdi bu rastgele olmuyor" dedi. Mesela dört ses Nihâvend (bir eseri), bir bayan okudu. Nihâvend'in karakteristiğinde ne var? Nevâ'da Uşşâk var mesela. Yerinden Uşşâk okuyan bir erkek solist de yerinden Uşşâk bir eser verilir. Yerinden Uşşâk hangi

makamın karakteristiğinde var? Hüzzamın var. Hüzzamda sık sık kullanır. Yerinden Uşşâk, kapalı Nevâ'ya yakın şeyler kullanın. Ondan sonra Yerinden Uşşâk okuduktan sonra 4 ses Hüzzam'a geçmek daha kolay olur. Bir taksimle alınıverir gibi. "O sıra, o detaylarda aslında" derdi. Yani kalkıp da bir müstahsen rühnuvaz yap. Oradan getir de Yıldız akordundan Şehnâz bırak. Bunlar hayalî şeyler. Bunlar mûsikîmizde de kullanılan şeyler değil. Anca sınavda çuvallatmaya yönelik(tir). E zaten melodik bir şey ortaya çıkmaz.

Klasik âsârda görüyoruz. Adam bir makamda seyrederken, tek bir perdeyle öyle ustalıkla diğer makama geçiyor ki inanılır gibi değil. Onlar referans alınmalı diye düşünüyorum. Ama şu var; onu söyleyebilirim. Malumun, basit makamlar var. Diğer basit makamlar diğer makamlar onların şeddi ve mürekkebi olarak (bilinir). Bu doğru. Bu analiz doğrudur.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Geçki yapıldıktan sonra bu tanımlar, tanımlanabilir. Bizim hocalarımızdan gördüğümüz, duyduğumuz kendisine en yakın makama veya o melodinin içerisinde en yakın makamın durumuna göre yapılan ve mümkün olduğu kadar arada dikiş izi olmayan melodilerle yapılan şeydir geçki. Yani uzak geçki, yakın geçki, keskin geçki. Bunları bilmiyoruz. Dediğim gibi yapıldıktan sonra bunlar nitelendirilmiş şeyler.

Mesela gene Tevfik ağabeyden (Soyata) konuşalım. Öyle keskin geçkiler kabul görmezdi. Ondan sonra işte birisi öyle yaptı mı işte adını söylerdi; "Ali Tezgeçer" bir de soyadı uydururdu böyle. "Hasan Keskin eçer" gibi falan. Yani oradan şu anlaşılıyor. Gelenekte çok sert ve uzak geçkiler, pek kabul gören şeyler değil.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Yani dediğim gibi arada dikiş izi (olmasın diye) hangi yoldan gidersem daha kolay olur. Keskin viraj almayız. Ondan sonra dikiş izi olma(dan) melodik güzelliği, insicamı bozmadan bir diğer makama nasıl geçilir? Onlar gözetilmesi gerekir diye düşünüyorum.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Fihrist taksimlerde de görmüşsünüzdür onu. Ve klasik âsârın beste formlarında da bu çok bariz görülür. Özellikle çıkıcı makamlarda bizim eski üstatlardan duyduğumuz, İzmir'li fasılcılardan duyduğumuz taksim formu şöyledir; çıkıcı bir makam gözümüze getirelim. Mesela Hicâz ara taksimi yapıyorsunuz. Hicâz makamını yaparsanız güçlüsü Nevâ, Hicâz

olur. Sonra Uzzâl açarsınız. O bir perde, işin rengini değiştirir. Uzzâl perdesi olmuş olur artık o Hüseynî. Orada bambaşka bir makam olur Uzzâl. Daha sonra perde kaldırır gibi Evç açarsınız Ama Evç açmadan önce de onu hazırlarsınız melodiyi, Uzzâl'den geçerken. "Ben biraz sonra Evç yapacağım" der gibi bir kokutmayla getirir tekrar Uzzâl bırakırsınız. Ondan sonraki nağmede Evç açarsınız Evç üzerinde artık Evç yaparsınız, Irâk yaparsınız, Evcârâ yaparsınız. Ama zeminde Hicâz asla bozmayacaksınız. O duyulacak yani. Çok kısa geçkiler (olacak). Ondan sonra Gerdâniye açarsınız. Gerdâniye'de yapabileceğiniz nağmeleri yaparsınız. Mâhûrlar yaparsınız, Gerdâniye yaparsınız... Ama küçücük bir noktayla gene Hicâz'a gelirsiniz.

Şimdi mesela Dede efendiye atfedilen Rast Kâr-ı Nâtık malumunuzdur. O Rast Kâr-ı Nâtık yirmi küsur makam dolaşır ama zeminde Rast hep duyulur. Yani Rast'ı hiç bırakmaz o, işte ustalık burada. Geçkinin en güzel örneği orada. Taksimlerde zaten böyle yaptığınız zaman (güzellik) kendiliğinden ortaya çıkmış oluyor.

Mesela Hacı Arif Bey'in "meyhane mi bu bezm-i tarabhaneyi Cem mi" diye bir eseri vardır Uşşâk. Ben diyorum bu okullarda hep okutulması gerekir. Şu söylediğim kompozisyondadır o. Önce Hüseynî açar sonra -Uşşâk Eser ama- Sonra Evç açar, sonra Gerdâniye, Muhayyer, perde kaldırır gibi. Böyle melodiler yaparak, sonra geriye döner.

Yani böyle yaptığınız zaman zaten kulağımızda da o klasik âsârın beste formu, hep melodik yapı kulağımızda olduğu için kulağı bozmuyor deriz. Bozulmaz. Bu kompozisyonlara dikkat etmek gerekiyor. Tabii böyle olunca da makamı çok iyi bilmek gerekiyor. Yani makamı çok iyi sindirmek gerekiyor. Çünkü Arel sistemine göre bildiğiniz zaman makamı, hiçbir yere varamazsınız. Yani o az evvel dediğim koku olarak makamı bilmek gerekiyor. Nerede olursa o kokuyu hissettirdiğiniz zaman o ortaya çıkıyor.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

En baştan başlanması gereken bu işte akort konusunun kendisi. Yani (mesele) akort konusunun kendisi. Madem analiz edilmesi gerekiyorsa akort mesela Dügâh kararlı eserler mi çalacaksınız? Veya dört sesten mi eserler çalacaksınız) Akort bence ona göre yapılmalı.

Akordun hassasiyetinin farkına bana Reha Sağbaş vardırmıştı. (Biz) udu yıllardır kulağımızdan akort ederiz Yani Nevâ perdesini sıfır çekeriz. Dügâhla Nevâ arasındaki o dörtlü-beşli armoniyi duyduğumuz zaman akort tamamdır. Veya Nevâ'yla Gerdaniye arasındaki o beraber tınlamayı duyduğumuz zaman akort tamamdır. O tınlamayı duyduktan

sonra akord aletine baktığımız zaman Dügâh dik gösteriyor üç-beş semt. Gerdaniye de bir o kadar pest gösteriyor akort aletinde.

Bu işin tamamen sihri burada. Mesela özellikle günümüzdeki icrâlarda "aman kanun referans alınsın". Kanunun da sesini açıyorlar ama kanunun akordu bozuk. O zaman tatsız tuzsuz bir şey çıkıyor ortaya. O beş-on sent var ya. Tüm sırrı ortaya koyuyor.

Şahin'in (Akort)'u Sipürdedir. Ben udu iki tane kullanırım; Sipürde ud kullanırım, bir de Bolâhenk kullanırım. Yorgo Bacanos da öyle kullanmış. Yorgo Bacanos bilmiyor muymuş transpose yapamayacak. Hayır. Bundan dolayı kullanmış (tını güzel olsun diye).

Eskilerin kulağa sıcak gelmesinden büyük sebebi bence bu akort. Hepsi yerinden okumuşlar. Veya 1 ses okumuşlar. Ama akort bu.

Yani Dügâh Dik, Gerdâniye pest, Rast Pest, Çargâh pest. Akort aletine göre pest. (Normalde) pest değil. Piyano akordu (alete göre) doğru. O armoniye göre yapıyorlar. Akordu aletine göre pes. Ama siz akord aletine göre sıfır yaparsanız kanun akordunu; o zaman ortaya tatsız tuzsuz bir şey çıkar.

Mesela bir (Ahmet Şahin) konserini çalıyorduk. Rehâ abi (Sağbaş) dedi ki "Feticiğim beraber bir akort yapalım". Olur hocam dedim. Nevâyı sıfır aldım diyapozondan veya akort aletinden, gerisini kulağından yapıyorum. O da dinliyor. İşte tamam tuttu. O dike bakıyor. Bu peste bakıyor. Yani armoni'den kulaktan udu akortladım. Şimdi ben bu sesleri senden alacağım. Yani o da kanunun (1 ses icrâ olduğu için) Nevâ'sı Çargâh'a gelecek şekilde sıfır aldı. Ve diğer sesleri aldı. Armoni şeklinde çekti. O zaman akort tutuyor. Yani başka türlü tutmaz. Tatsız tuzsuz bir şey geliyor. Şimdi ben dinliyorum Dügâh pest geliyor hepsinin. Öyle duyuyorum, hakikaten de öyle. Çünkü akord aletine göre çekiyorlar. Ama işte neyzen, tanburi, onlar kendileri akortlu (olması) gerekiyor. Kendisinin içeride olması gerekiyor.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Akortlar arası geçiş, dediğim gibi detay yaparken belirleniyor. Birbirine yakın, birbirinin karakteristiğinin içerisinde hangi makamın olduğu makamları yakalamak suretiyle o şekilde geçiş yapılabilir.

Diğer konuda da mesela az evvelki söylediğim perde kaldırır gibi bir kompozisyon olması gerekir dediğim taksimlerde. Hicâz taksimde, Hüseynî açtın. Yahut Uzzâl açtın veya

Evç açtın veya Hüzzam yapıyorsun. Hüzzamda tiz Bûselik açtın. Oradan Evcârâ'ya… gelebilirsin. Bu akortlar arası bir taksim olmuş olabilir. Âsârda çok görünüyor.

Mesela en aklıma geliveren Selahattin Pınar'ın "aşkınla sürünsem" diye bir eseri vardır. Orada anında Evcârâ'dan bir Nikriz'e (geçen) meyanda iki melodi (bulunur). Farklı perdelerden bir düşüş vardır. Hiç de kulak bozmaz. Hüzzam bozulmadan. Yani her şeyden evvel melodik yapı (gelir).

Bir de şu var. Mesela Necdet Hoca (YAŞAR) derdi ki "ben yapacağım her taksimi çalışırım" derdi. "Her taksime bakarım" derdi. Ya bu irticâlen olur da bir de böyle kritik geçişlerde de (olur). Özellikle akortlar arası geçişlerde bakılırsa; o birikimle, o bakmayı (birlikte) yoğurursanız ortaya güzel şeyler, dikişsiz şeyler çıkar.

Bir anda küt diye Necdet YAŞAR yapmadıktan sonra, zorlamaya gerek yok. Her zaman karşılaştığın bir şey değil ki çünkü (çalışırsan) ortaya çok güzel şeyler çıkar.

EK 3.13 Udi Mithat ÇÖMLEKÇİ İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Klasik Türk müziğinde geleneksel seyir esnasında bir makamdan başka bir makama geçerken, dizide yer alan seslerin değişimlerinden kaynaklanabilecek uyumsuzluğu en aza indirerek, seyrin bütünlüğünü ve ahengini bozmadan geçiş yapma olarak değerlendirilebilir.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Geçki en temel düzeyde düşünüldüğünde esasında bir çeşniyi başka bir çeşniye dönüştürme / çeşni değişikli / perde değişikliği / arıza değişikliği / ton değişikliği gibi unsurların hepsiyle ilişkilidir. Ancak makamdan makama geçişin ne amaçla yapıldığına bağlı olarak birkaç türde ele alabiliriz;

- Bir makamda seyrederken başka bir makama veya çeşniye küçük bir atıfta bulunup tekrar asıl makama dönmek, örneğin hicaz bir şarkının meyanda eviçte segah yapıp nakaratta tekrar ana makama dönmesi gibi.
- Diğer bir tür, geçiş taksimi olarak karşımıza çıkmaktadır ki yaygın olarak kullanılan ve geçki kavramını belirgin bir şekilde gözlemleyebileceğimiz tür olarak düşünülebilir.
- Bir de fihrist taksim diye bir taksim formu çeşidi var, bildiğim kadarıyla orada da icrâcı bir makamdan başlar ve makamdan makama geçerek gidebildiği yere kadar gider, bir nevi makamlar arasında serbest bir gezinti yapmış gibi olur.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Makamlar arası geçiş yapabilmek için makamları çok iyi tanımak lazım, geçiş uygulamasından önce makamların müstakil olarak kendi içerisinde seyrini güzel yapabilmek lazım. Temel çeşnilere hakim olmak gerekir. Makamların içinde bulundurdukları çeşnileri, güçlü, karar ve tiz durak gibi özelliklerini iyi bilmek gerekir ki geçiş tekniği uygulayabilmek için bu unsurlardan hareket edilerek ortak noktalar yakalanabilsin. Geleneksel Türk müziğinin doğasında var olan zengin nağme hazinesine hakim olmak, melodi hafızasının güçlü ve geniş olması gerekir

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Makamlar arası geçiş yaparken yukarıda da bahsettiğim gibi ortak çeşni, ortak güçlü perdesi gibi özellikleri kullanmaya çalışıyorum. İki makam arasında varsa ortak çeşni

üzerinden yoksa ortak güçlü, karar veya tiz durak gibi perdeler üzerinden bağdaştırmaya çalışıyorum. Geçiş esnasında ortak yönlerin olduğu bölgeye ağırlık veriyorum. Perde değişikliğine gitmeden önce geçiş yapmak istediğim makama özgü geleneksel motifler üzerinde durup çeşniden önce melodi yapısındaki oynamalarla o makamın zemini hazırlıyorum. Geçiş yapmak istediğim makamın hissiyatı oluştuğunda çeşni veya perde değişikliğini yapmayı daha uygun ve mantıklı buluyorum. Bazı durumlarda da kromatik melodiler de geçiş için çok faydalı olabiliyor.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Akortlar arası geçişte, akorduna ve makamına göre değişkenlik göstermekle birlikte bazen çok zor bazen de oldukça kolay geçiş yolları bulunabilir. Geçişin zor olduğu durumlarda ayrıyeten başka aracı makamlar kullanılması gerekebilir. Bu makamlar sayesinde geçiş esnasında doğabilecek ses uyumsuzlukları hafifletilebilir. Çeşni veya perde değişikliği yapılan bölgede nağme ve motiflerle bezenip yumuşatılarak duygu geçiş rahatsızlığı en aza indirilebilir. Bunlar tamamen uygulamaya yönelik doğaçlama melodi üretme becerisi ve kompozisyon kurgulama tecrübesiyle yakından ilişkili faaliyetlerdir. Deneyerek ve düşünerek birçok makam arasında çok çeşitli geçki yöntemleri bulunabilir. Bazen de taksim yaparken çok zor olabilecek akortlar arası geçişin çok akıcı kolay rahatsız etmeyecek şekilde basit yollarının tesadüfen ortaya çıktığını fark etmişimdir. Temel çeşniler her makamın dizisinin içerisinde girift bir şekilde yer almaktadır. Bazıları bariz bir şekilde bulunurken bazıları da güçlü veya karar olmayan perdelerde gizli bir şekilde bulunmaktadır. Dolayısıyla baz aldığımız her hangi bir perdede çoğu zaman bir çeşninin halihazırda var olabileceğini heSabâ katmak ve saklı olan çeşnileri görebilmek, bize geçiş taksimlerinde çok güzel yollar açabilir.

EK 3.14 Udi Osman KIRKLIKÇI İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Şimdi geçki diye ifade edilen meselenin kriterini bir tespit etmek lazım. Bir makamdan bir makama göre mi geçki yoksa makamın içerisinde o makamı ifade eden ayrı bir bölümü mü? Bir makamdan bir makama geçki dediğin zaman ben ona müziğin içerisindeki kapılar diyorum. Yani bir ortamdan başka bir ortama geçiş. Ama bu ortamların ortak noktası o kapılardır.

Yakın makamlar ve uzak makamlar var. Yakın makamlar için belirlenmiş, belirli kapılar var. Bunlar hiçbir zaman değişmez. Mesela Sabâ makamı. Sabâ makamı bir makâm, ama aynı zamanda bir kapıdır. Sarayın bekçisi gibi düşünüyorum. Bir de uzak makamlaar var. Bir de transpoze dolayısıyla taşınması gereken makamlar var. Bir tanesini dört sesten icrâ ettin de başka eseri, başka bir makamı bir sesten ifade etmen gerekiyor. Böyle zamanlar içerisinde o kapı diye ifade ettiğim makamlar her zaman için bir köşe taşıdır, anahtardır. Bunlardan bir tanesi Sabâ'dır. Bir tanesi Nişâbur makamıdır. Nişâbur makamının yapısı gereği ve Sabâ makamının yapısı gereği; bulunduğu makamın havasını çok çabuk değiştirebilme özelliği var.

Buradan şunu anlıyoruz ki kapılar genellikle geçki yapılacak olan makamların havasını bozmak zorunda. Ama bu bozuş, rahatsız edici olmamalı. Bizim şu ana kadar özellikle tespit edebildiğimiz veya kullandığımız bu kapılar, genellikle içinde bulunduğu makamla bağlantılı. Ama yapısından farklı. Bu çok enteresan bir özellik geçki açısından.

Uzak makamlara geçerken bunların dışında başka geçkiler, sesler kullanılır. Ortak sesler üzerindeki o bizim asma kalış diye ifade ettiğimiz şeylerden de geçki yapılabilir. Buna bir örnek verebilirim. Geçkilerde her zaman için kapılar kullanılmaz. Asma kalış diye ifade ettiğimiz kalışlar var ya makamların içerisinde (, onlar da kullanılır). (Mesela) Şevkefzâ yapıyorsun, Kürdî perdesinde Nikriz yaptın değil mi? Peki Nikriz'i oluşturan şeyler nelerdir? Nikriz artı Hicâz ya da Rast. Ya da Bûselik. Hicâz değil de daha Rast ya da Bûselik kullanılır. Değil mi?

Şimdi düşün. Kalmış olduğun asma kalışı dizi halinde uzattığında yukarıdaki Rast ve Bûselik sana otomatik olarak bambaşka bir dünya açar. Nikrizde kalırsan o makamdan çıkamazsın. Ama o Nikriz'i makam olarak uzatırsan, devam edersen, ne oldu? Bir de o

Bûselik'i doyurduktan sonra, Bûselik gibi düşünüp de bambaşka bir Bûselik rengini ortaya koyarsan işte sana otomatik olarak bir geçki sundu ve içinden de geçmiş oldu.

Lakin kapı diye ifade ettiğimiz Sabâ ve Nişabır gibi makamlar o makamın havasını çok çabuk değiştirirken ve daha kısa sürede bir başka makama geçki yapabilecekken, asma kalışın dizi halinde uzatılmasıyla, başka başka perdelerde bir şeyler yapmak taksimi uzatır.

Bu bir zaman meselesi, daha doğrusu ustalık meselesi. Usta öyle ustadır -ki eskiler bunu çok iyi yaparlar. Eskiler dediğim 1800'lerin ortasıyla 1950'lere kadar, 60'lara kadar gelmiş olan ustalardan bahsediyorum. (Tanburi) Cemil gibi, Refik Fersan gibi, Bolahenk Nuri gibi, Giriftzen Asım gibi, Zekâizâde gibi-…

Müziği 3. Selim'den sonra çok daha farklı şekilde görebiliriz. (Hammâmizâde İsmail) Dede de bu çok bariz bellidir. Ve Dedenin eserlerinde kendi imzası çok belirgindir. Yani birisi bir eser yapıp Dede'ye atfetse ama o eser Dede'nin olmasa, biz o eserin Dede'nin olmadığını biliriz. Geçki dediğimiz hadiseye ben iki taraftan bakarım. Benim bakış açım bu.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Kadim bilgide müziğin oluşumu ve makamların oluşumu esnasında bazı gerekçeler ve değerlendirmeler var. Yani bu Hermes'ten de, Farabi'den de hadiseleri aldığın zaman kozmolojiyle olan bağlantısı, insan vücuduyla olan bağlantısı (var). Makamların da insanın üzerinde bir etkisinin olduğunu biz biliyor muyuz Kadim bilgiden dolayı? Hatta şifahaneler kurulmuş değil mi?

Şimdi makamların bu terkipler oluşturulurken, eskiler şöyle bir metot uygulamışlar. Metot ne? Belirli makamları havası, toprak, ateş yani Anâsır-ı Erbâ'nın şubesinde toplamışlar ki şube bence bu. Eski Edvarlar'daki şube diye ifade edilen bu 4 gruba giren makamlar. Bunların karar perdeleri şimdiyle alakası yok. Benim şahsi kanaatim.

Ateş grubundan bir makamı alıp, yeni bir terkip yapmak istedikleri zaman su grubundan bir makamı alıp terkip yapmamışlar. Çünkü biz biliyoruz ki su ateşi söndürür. Onun için de insan üzerinde tesiri yoktur, etkisi yoktur.

Belki de insanlara son dönemlerde öğretilmiş olan makamların bu bilgilerden uzaklaşılarak yapılmış olmasının da etkisi var. İlgilenmemiş insanlar. Çünkü hiç çekmemiş, cezbetmemiş. Bazı makamların tutulmamasının sebeplerinden bir tanesi bence bu.

Bir konser detayı yapıyorsun. İçinde Hicâz var. Hicâz, ateş grubu bir makam. Arkasından hava grubundan bir (makâm geliyor). Bunlar göz ardı edilmeden yapılmış şeyler. Bu bilgiden uzaklaşınca, konser konsepti diye yapılan konserlerin ve bunların icrâlarının olması gereken şekillerin de olmadığı ve (konserlerin) bu bilgilerden uzaklaşılarak yapıldığı, bugüne kadar benim şahsi kanaatime göre gelmiş. -Ama bu yeni değil, uzun zamandır unutulan bir şey- böyle olunca makamların birbirleriyle olan geçkileri de dumura uğruyor.

Bu sefer ne oluyor? Müzisyen bocalıyor. Tamam, nazari olarak biliyor şunu kullanacak, bunu kullanacak ama o havadan çıkamıyor. Çünkü Hicâz'ın onda bıraktığı bir etki var. (Taksimi) yaptı, onun içine girdi ve onun içinden çıkacak. Ne yapabilir, matematiksel işlem yapacak. O zamana kadar alışılagelmişleri kullanacak. Arayış içerisinde olmayacak ki.

Bu zamana kadar bu meselelere bu noktadan bakılmadığı için tabir-i câizse kör topal gitmiş. Bu sadece bize ait bir hadise değil zaten son dönemi düşünme. (Genel olarak) hiç böyle hassasiyetler, düşünceler, fikirler yok.

Onun için ne yapıyoruz şimdi? (İcrâda) yakın makamlar olduğu zaman belirli olan şeyleri kullanıyoruz. Hicâzın içindeki Nişâbur'u veya her perdede açılabilen Sabâ'yı (kullanıyoruz).

Uzak makamlar söz konusu olduğunda da âcizane benim için; ortak perdelerdeki asma kalışları dizi halinde (makamların dörtlü, beşlilerini) uzatarak diğer makamlara geçmeyi kullanmış oluyorum.

Şu anda bu bile yok O bile aktif değil. Çünkü uzak makam diye bir mantık yok. Artık her şey daralmış durumda. Birbirine yakın olabilecek şeyler ortaya konuluyor ve yapılıyor, geçiyor. Maksat iş yapmak.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Şimdi geçilecek olan makamın, okunacak ilk parçasının içindeki duruma bir bakarım. Ne kullanmış bestekâr? Kürdîlihicâzkâr yapacağız, içinde de Sabâ var mesela. Ben taksim'im de Kürdîlihicâzkâr'a geçtiğim zaman o Sabâ'yı duyururum. Isındırmak için. Çünkü icrâ eden müzisyen bir anda onunla karşılaştığında abondane olmasın. Kürdîlihicâzkâr'ın içinde bir

anda Sabâ'ya girmiş olacak. Sen onu başta duyurursan kulak ona adapte olur. Buna dikkat ediyorum.

Bir de geçiş makamında, geçtiğim makamın tüm özelliklerini göstermem. Dokusunu, kokusunu göstermek her zaman için önemli varılacak olan makamın. Kulağın alışması için uzatırım onu ama her şeyini illa şurasında şunu yapacağım, burasında bunu yapacağım diye düşünmem. Makam; çok küçük üç tane sesle kendini gösterebilen (bir olgudur). Bunu yakaladıktan sonra okuyacak ya da çalacak olan kişiler için ikinci makam biraz daha uzun tutulur.

Birinci makamda çok fazla oyalanmam. Çünkü birinci makam geçti. Ama şu yapılıyor. Bence yanlış olan taraflardan bir tanesi bu. İlk makam ne, ilk makam ne yapar? (Bunları gösterdikten sonra), ondan sonra ikinci makam nedir'e gelmek lazım.

Yapılan şey şu; ilk makamdan giriliyor taksime. O makam karara edilmeden transit olarak öbürüne geçilmiş oluyor. Ama ilk makamın ana seyrini duyurmadın ki. Doymadık ki. Eskilerin yaptığı şey bu. İlk makam bir biter. Kısa, uzun ama biter. Ondan sonra bir ses, bir perdeden başka bir kalışla başka bir şeye geçilir. Şimdi ilk makam doyurulmadan onun daha Hicâz başlıyor da Nevâ'sına geldikten sonra başka tarafa geçilme derdinde. Öyle olmamalı. İlk makam mutlaka dolaşılıp, karara gelip ondan sonra yeni bir şey açmak (lazım). Bunu biz Cemil'de (Tanburi Cemil Bey) görüyoruz. Eski icrâlarda, eski taksimlerde birinci makam duyurulup bitirilmeden ikinci bir makama geçilmiyor. Şimdi inanılmaz derecede bu hususa dikkat etmemek, daha doğrusu kirlilik var.

Âhenkler arası geçiş taksimleri hakkında genel olarak düşünceniz nedir?

Âhenkler arası geçiş taksimleri yaparken nelere dikkat etmek gerekir?

Ben Konya'dayken oradaki müezzinleri ve imamları ve hafızları müziğe alıştıran, müzikal çalışmalar yapan çok sevdiğim bir amcam vardı. Rahmetli oldu. Bu amca Saadettin KAYNAK'ın öğrencisiydi. Ve Kani KARACA'nın da arkadaşıydı. Saadettin KAYNAK'a beraber devam etmişler. Konya'daydı. Ahmet KIRDIŞ hoca'ydı ismi. Ahmet Hoca, asil ve güzel bir insandı. Bir gün o müezzin arkadaşlar beni aldılar. Dediler ki "akşam Ahmet Hoca'nın müzik toplantısı var. İşte çalıyor, söylüyor. Sen de udunu al gel." Ben akşam gittim oraya. 1 ses çalıyorlar, 1 ses Hicâz çalınacaktı. Ben yerinden transpoze yaptım Hicâzkâr pozisyonlarında. (Ahmet hoca) bana dedi ki, "evlat maşallah sana vereceğimiz bir şey yok- oraya gidince ondan bir şey almak olarak bakıyor, biz sadece o ortamın içerisinde bulunalım,

kendimizi geliştirelim diye oradayız-, yalnız sana bir şey söyleyeceğim. Eskiler transpozeyi sıcak bakmazlardı evladım." Bunun böyle olduğunu daha sonra Mesut Cemil'in konuşmalarında da öğrendim.

Ben eskilerden duymuştum ki "(bir icrâ) , yerinden veya en fazla bir ses okunmuyorsa (o eser makbul değildir) -ki bu daha öncelerinde Mansur'dan okunuyor. Hanımlar taa Mansur'dan (oktavından) okuyorlar yani. Bir daha dört ses (icrâ) mümkün değil yani. Kabul edilebilir bir şey değil.

Başka bir sebebi var; sazların transpozetif yapıları zaman içerisinde perde ve mandal ilaveleriyle artmış. Önceleri kanunda daha az mandal var, Tanburda daha az perde var. Sonradan sonradan transpoze meseleleri (gelişince), Şah, Davud, Müstahsem, Yıldız filan gidince bunlar ilave edilmiş. Hal böyle olunca en büyük problem şu çıkıyor; -bu zaman için konuşuyorum- nazariyat bilgisinin eksikliği…

İmtihandan bir örnek vereyim sana. Ne çalacaksın dedim. Tanburi Cemil Bey'in Şedarabanı'nı çalacağım dedim. Çok güzel. Çaldın mı? Çaldın. Şimdi şunu sordum çocuğa. "Bak istediğin kadar düşünebilirsin. Sana 1 dakika (veriyorum)". Oradan bir deşifre çekiyor. Çekti. Bestenigâr geldi. "Şimdi yerindesin (Bolâhenk âhenk). Yerinden Şedaraban yapıyorsun. Sahnede şef dedi ki hadi Şedaraban'dan Bestenigâr'a geçmen gerek. Şimdi yerinden geçmek tamam, nispeten (kolay) da yerindenden bir sese geçmek daha zor. Hele hele Ud gibi, kemençe gibi sazlar da çok daha zor. Udların bir ses transpozesi çok felakettir, zordur yani. Onun için Yorgo (BACANOS) dahi iki ud taşımış. Ama "oldu, böyle bir şey geldi ne yaparsın?" Soru bu. Müzisyenin o anda düşünmesi gereken şey, içinde işte senin geçki diye ifade ettiğin "nerelerden ne yapabilirim?" durumudur.

Aslında son derece basit. Şedaraban, Nihâvend'i taşır mı içinde? Nihâvend'den Hicâzkâr yoluyla Kürdîlihicâzkâr'a geçer misin? Bir kere bir pratik olarak bir Kürdîlihicâzkâr'a geçtin. Kürdi perdesinde Acemaşîrân açar mı Kürdîlihicâzkâr? Sabâ'yı aldın mı oradan? Yani Gerdâniye üzerinde Sabâ açtığın zaman Bestenigâr olarak dik hisâra düştün mü? Bu zaten bir ses Bestenigâr'ın Evç perdesi. Ama onu o anda düşünmek için nazariyat bilgisine ihtiyaç var. Sadece nazariyat bilgisi yetmez. Nazariyat bilgisi bu kurguyu sana sağlar. Bunun ortaya çıkması pratikle (mümkün).

Biz beş sene hazırlıkla beraber (konservatuvar) okuduk. Ben iki sene bir de yüksek lisans yaptım. Yani yedi sene. 590-600'e yakın makam var. Bunun en az 150-200 tanesi

öğrenilebilir, bilinebilir. En azından bilebilirsin. Altı yedi sene çok uzun zamandır. Şimdi ne oluyor? Enstrüman çalıyor çocuk. Dört sene boyunca enstrümanı bitir(mesi lazım). Enstrümanı belli bir noktaya getirememiş. Hâlbuki bir sene ciddi bir zamandır. Etüt çalışması ile (kişi) bir sazı normal şartlarda (sazını iyi bir seviyeye getirir). Ondan; günde altı saat, yedi saat çalışmak olacak. Başka bunun alternatifi yok. Ondan sonra al repertuvar. O 3 sene içerisinde neler geçilir, kaç tane repertuvar (yapılır)… Yani zaman o kadar çok ki... Ama bunu değerlendirmesini ve yetiştirmesini bilemiyoruz.

Nazariyat meselesini bildiğin andan itibaren nadir de olsa bazı enstrümanların transpozeleri pek kolay olmadığı için transpozesi mümkün olan enstrümanlar çoğunlukla yapar bunu. Çünkü bu da genelde kanuna ve tanbura düşer, perdeli olduğu için. Perdesiz sazlarda pek transpoze (olmaz). O sazın ergonomik yapısına uygun olan geçkiler (olabilir) yerinden-dört sese geçebilir mesela. Bir ses çalıyorsa beş sese geçebilir. Tel farkıyla o kurtarılabilir ama ara akortlara geçmek bunlar zor. Bunlar ciddi, pratik isteyen işler. Kolay işler değil.

EK 3.15 Udi Bekir Şahin BALOĞLU İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki bir makamdan bir başka bir makama icrâcının planlı ya da plansız olarak yaptığı uygulamalardır. Hepimizin bildiği gibi eğer planlı bir geçişten bahsediyorsak, geçeceği makam ile bulunduğu makamın ortak özelliklerini arar. O ortak özelliklerden yola çıkarak diğer makama geçiş yapar. Bunu da her makamın kendi içerisinde barındırdığı var olan modülasyonlar vardır. Mesela Rast'ın içinde Uşşâk vardır, Rast'ın içinde Segâh vardır, Nevâ'da Rast vardır. Bunlardan yararlanabilir. Bu özelliklere çeşni diyoruz malum. Bu çeşnilerin başka bir makamın da aynı şekilde bir ilişkisi olabilir. Onları bir köprü yapar. Bu köprüler aracılığıyla diğer makama geçer icrâcı.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Az önceki tarifte arz ettiğim gibi; planlı ve plansız. Ben böyle tarif ediyorum. Bunun üzerine çok tefekkür etmediğim için belki de. Planlı ve plansızdan kastım; yolumuz, trafiğimiz belli. (Örneğin) Hicâz'dan Uşşâk'a geçeceğiz. Bunun için ne yapar icrâcı? Hicâz'ın özelliklerini düşünür. Uşşâk'ın özelliklerini düşünür. Şu ortak köprüyü kullanırım diye planlar ve ona geçer. Bu ona bir dakika önce bile haber verilse o anda plan yapabilir. Hemen düşünebilir şuraya geçeyim diye.

Plansız kastımsa icrâcının taksim yapma sınırı içinde sonsuz uzay boşluğunda süzülür gibi, makamın kendi modülasyonlarını yaparken başka bir yere kendi açtığı köprüden yola çıkarak başka bir makama geçebilir. Başka tonda da olabilir bu. Yani geçtiği makamın Türk müziğinde bir adı bile olmayabilir ama icrâcı o anda onu yapmak istemiştir. Bunu bir sınırlayan "buraya git" diye zorlayan bir durum olmadığı sürece bunu plansız olarak adlandırabiliriz. Bu plansızlık tabi ki icrâcının daha önceki çalışmalarından, geçmiş tecrübesinden, sanat birikiminden kaynaklı olarak illaki bir denenmişliği vardır. Belki de o anlamda o da çok aşina olunmadık bir şey olabilir, bunu yapıyor olabilir. Ama az önceki bahsettiğim gibi "buradan buraya geç" şeklinde bir adres gösterilmediği için bunu onunla ayırabilirim.

Uzaklık-yakınlık; bunların hepsi planlı ve plansız alt başlıklarında düşünülecek şeyler. (Geçki) uzaksa ona göre bir köprü düşünür yakınsa "kolay, şunu şuradan yapayım" diye bir plan yapar ama ana başlık başlık (olarak) bence böyle bir başlık koyulabilir.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

(İlaveten) sadece şu var; bir makamdan bir makama geçerken geçiş yapacağımız makamın daha uzun seyrini yapmak gerekiyor. Niye geçiş yapıyoruz? Çünkü bir sonraki eser, geçiş yapacağımız makamda devam edecek. Dolayısıyla o geçiş yapılacak makamın seslerine kulakların daha alışması gerekiyor. O yüzden ilk makamda çok fazla ısrarcı olmadan, kestirme bir yolla en kolay şekilde diğerine geçip diğer makamın bütün özelliklerini göstermek gerekebilir. Buna dikkat etmeye çalışıyorum.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Perde bozmak çok güzel bir geçiş yöntemi ve çok aniden yapsanız bile sanki olağan bir akışında gidiyormuşçasına size iyi hissettiren, dinleyiciyi birdenbire başka bir havaya sokmadan bir geçişlilik halini dinleyiciye tattırarak yapılan bir geçiş türü.

Fakat Ud'da her tonda bu (perde bozma) mümkün olmayabiliyor. Belki mümkün ama kolay olmuyor diyelim. Mesela Kani KARACA'nın kayıtlarını dinlediğim zaman "ya çok güzel geçki, bunu sazımda deneyeyim" diyorum. Evet deniyorum fakat uzun sesin elverişliliği mızrapta aynı şekilde olmuyor.

Her sazın kendine göre bir kolaylığı var. Evet, artısı eksisi var. Ud'da yapabildiğimiz şeyler de uzun seslerde yapılamıyor olabilir. Yani bir uzun sesi -neyde veya kemanda- kaydırma yöntemiyle geriye çekerek, ileri iterek başka bir tona geçiş yapılabiliyor.

Her icrâcının da böyle hazır şablonları olduğunu düşünüyorum. Geçkiler için de böyle. Mesela ben bununla ilgili tecrübeli sanatkârlarla kendim yaptığım mülakatlarda, daha doğrusu "nasıl yapıyorsunuz" diye öğrenmek için sorduğumda; kimisinin Acem perdesini tuttuğunu, geçki konusunda "Acem benim anahtarımdır. Nereden nereye geçiyorsa Acem'i kullanırım. Çünkü her makamda Acem var bir şekilde. Yani Uşşâk da yapıyorsan Acem'i bir şekilde tutabilirsin, Hicâz da yapıyorsan Acem'i tutabilirsin" (gibi şeyler öğrendim).

Mesela başka bir üstad şöyle bir şey demişti, "Sabâ benim için referans". Sabâ ve Segâh kombinasyonunu kullanıyor. Sabâ'nın Bestenigâr'la olan ülfetinden dolayı. Sabâ'dan, isim de verebilirim üstad Mehmet BİTMEZ, o öyle yapıyordu. Yerinden Sabâ yapıyor "(seyir yaparak gösteriyor) …" diye (Segâh'a) geçiyor bu şekilde hemen. Şimdi buradan bu si'yi Bestenigâr'ın karar sesi olarak kabul edip iki ses ilerisinde Re üzerinde tekrar bir Sabâ açabiliyor mesela. Bu sonsuza kadar giden bir döngü olarak gidebiliyor.

Veya Sabâ yapıyor yerinden, sonra fa diyez'e düşüyor. fa diyez'i Segâh gibi düşünüp. "*(seyir yaparak gösteriyor)* …" deyip kız âhengindeki Sabâ'ya geçmiş olabiliyor.

Yani her sanatkârın böyle şeyleri var. Bunları ben de düşünmeye çalışıyorum. Bir de nasıl ki taksim yaparken "usta malı" cümleleri kendi icrâmıza katıyoruz? E geçkilerde de aynı şeyi yapıyorum.

Mesela Niyazi (Sayın) hocanın bir Hicâz'dan Uşşâk'a idi yanılmıyorsam. "*(seyir yaparak gösteriyor)* …" Hüseynî'de kaldı. "*(seyir yaparak gösteriyor)* …" deyip oradaki mi üzerinde Hüseynî yapıp, Karcığar'a çevirip, sonra yerinden Hicâz'a geçiş köprüsü(nü kullanıyor). Mesela ben sen bana desen ki şuradan şuna geç, hemen Niyazi (Sayın) hocanın geçişini düşünüyorum. Bunlara dikkat ediyorum. Yani ustaların yaptığı geçişleri taklit ediyorum.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Akortlar arası geçiş icrâsı günümüzde çok fazla yapılmayan bir icrâ şekli maalesef. Daha doğrusu geçiş taksimi günümüzde çok fazla yapılmıyor. Yani eski konserleri, eski üstatların kayıtlarına baktığımız zaman; diyelim ki Bolâhenk âhenginde bir şarkı okunduysa, bir ses Sipürde âhenginde bir şarkıyla devam ediyorsa oradan oraya bir geçiş yapmak icap edebiliyor. Onu kullanmışlar ki bu da, sâzendenin makam bilgisini, nazarî bilgisini ustalığını, yani köprüler arası plan yapabilme kabiliyetini anlık da olsa gösteren bir gösterge. Önemli bir şey.

Ama şu anda bugün ne yapılıyor? Aynı âhenkte olsa bile akortlar arası olmasa bile (direkt diğer makamdan/âhenkten taksime giriliyor). Hicâz bir şarkı var. İlahi var geçilmiş, evet şimdi Uşşâka geçelim. Ne yapıyorlar, ne yapıyoruz? Direkt Uşşâk, sadece Uşşâk… Sınırlama yok, direkt Uşşâk yapıyoruz, yani yapılıyor. Bu âhenk arasında da olsa bir âhenk içinde de olsa maalesef belki de hep işin kolayına kaçıldığı için bugün terk edilmiş durumda geçiş taksimi. Ki (âhenkler aras taksim) yapmak sadece hanendenin okuyacağı akortlar farklı olunca ortaya çıkan bir durum oluyor. Bir de plansız olarak icrâcı kendisi öyle istediği için yaparsa belki, o zaman plansız taksim geçiş taksimi içerisinde olabilir.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Az önce arz ettiğim üstatların böyle köprüleri var. Mesela Sabâ'dan Segâh'ın ünsiyetini yakalayıp istediği tona taşıyabiliyorsunuz Sabâyı. Sabâ'yı taşıyorsan Uşşak'ı da taşıyabiliyorsun. Bu gibi bazı formüller var.

Bizim itü'de Feridun hocamız bunun böyle formüller verirdi. Mesela nerede bir Uşşâk görürsen? Bir ses altında Rast vardır. Bunun tersini de düşünebilirsin. Nerede bir Rast görürsen bir ses üstünde Uşşak vardır (diyordu).

Mesela Kürdîlihicâzkâr içerisinde yapmıyor muyuz? Aynı perde üzerinde Nevâ'da Uşşâk yapıyoruz. Uşşâk yaptığımız yerde Hicâzkâr geçki yaptığımız esnada oradan Hicâz da yapmış oluyoruz. Mesela bunun gibi nerede bir Uşşâk varsa o zaman Hicâz da vardır. Nerede bir Uşşâk varsa orada Sabâ da yapabilirsin gibi.

Bir de zaten kendi içerisinde âhenk değişimine müsait olan geçkileri barındıran makamlar var. Mesela Arazbar. Arazbar ne demek? Dört ses aralıklı Uşşâk değil mi? Özetle Uşşâk-Uşşâk. Yani bir yerde Uşşâk yapıyorsun. Dört ses üstüne veya dört ses altına bir geçki yapacaksan Arazbar makamını hayal edip o geçkiyi kolayca yapabilirsin.

Mesela Hicâzkâr; her yerde bir Hicâz var. Gerdâniye'de Hicâz, Nevâ'da Hicâz, Çargâh'ta Hicâz. yeri geldiğinde sonra "*(seyir yaparak gösteriyor)* …" ya Hicâzkâr içerisine re bemol alıyoruz ya. Sonra karar; Rast'ta Hicâz. Her yerde Hicâz. Hicâz'dan (farklı âhenkte) Hicâz'a böyle geçiş yapılabilir

Veya Karcığar; yerinde Hicâz var, dört ses üstünde Uşşâk var, değil mi? Iı yani Rahât'ül-Ervâh; yerinde Hicâz var, iki ses altında Segâh var. Hüzzam; yine bir Hicâz var, Segâh var. bu gibi şeyleri düşünebilirim.

Biraz analitik bakması gerekiyor icrâcının bunları çözebilmesi için. Aslında Türk müziği makamlarının kendi içerisinde bunların hepsi mevcut. Yeni bir yol aramaya gerek bile olmayabilir ama o yol mu yakın olur acaba bu yol mu yakın olur? Tek zorlandığımız şey bu olabiliyor.

Bazen bir plan yapıyorum. Bir makamdan makama geçiş yapılacak. Çok güzel bir yol çizdiğimi düşünüyorum. Diyorum ki, oradan Hicâz' dan Nihâvend'e geçeceğim. Hicâz'ı düşünürüm. Uşşâk yaparım, Rast yaparım oradan Sabâ yapıp... Yapıyorum tamam ama kağıt üzerinde. Hayalde durduğu gibi icrâda öyle olmayabiliyor. Çok uzun bir taksim olabiliyor.

Dinleyiciyi sıkabiliyor veya geçiş yaptığım makama süre az kalmış olabiliyor bu yolu uzattığım için.

Burada birazcık da icrâcının geçiş taksimine merakı olması lazım ki bunları analiz etsin. Özünde özel bir kafa yorsun. Ama geçiş hakikaten başka bir şey. Yani onun üstadı başka oluyor bence. Gerçekten çaktırmadan, geçiş yaptığını hissettirmeden taksim yapan üstatlar var biliyoruz, sen de biliyorsun.

EK 3.16 Tanbûrî Murat AYDEMİR İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

İki makam üzerinden konuşursak bir makamdan bir makama yapılan seyir hareketine, ton değişiyorsa veya makam değişiyorsa geçki diyoruz. Teknik olarak bu tanım böyle.

Bir makamdan başka bir makama geçildiyse icrâ esnasında, bir geçki yapmak gerekiyor. Bazı makamlar, kısır makamlardır. :ok fazla melodi üretmek mümkün olmuyor. Onun için de meyanında bir geçki yapılıyor. Sonra tekrar dönülüyor. Geçki budur. "Modülasyon" batıdaki karşılığıdır. Bu tondan tona da olabilir. Yani yerinden Nihâvend'den dört ses Nihâvend de geçki yapman gerekebilir, o da bir geçkidir.

Size göre geçki türleri nelerdir?

Biz de konservatuvarda böyle öğrendik; yakın geçki, uzak geçki… geçiş metotlarını öğrettiler. (Örneğin) Ortak bir perde bulup ortak perde üzerindeki çeşniden, geçilecek makama gidilir. Bir sürü yöntemi var tabi.

Ben burada şuna dikkat ediyorum; güzel-güzel değil. Yani; olmuş-"lmamış, oturmuş"-"oturmamış. Öyle geçki yapan insanlar var ki Kani hoca gibi (KARACA), ben elime sazı alıp takip etmediğim zaman ne yaptığını anlayamıyorum. Böyle tereyağından derler ya kıl çeker gibi.

Erol hocamızın (DERAN), bu konuda çok güzel bir kitabı vardı. Mutlaka istifa etmişsindir ki şu anki bence en iyi kaynak (o) bu iş için. Bir geçki yapıyor hoca orada "ya hocam ne yaptınız?" (diyoruz).

O (Erol DERAN'ın kitabının) kayıtları biz beraber yaptık. (Kayıtları, hoca) evinde yapmak istedi. Böyle bir cihaz kurduk. Bir şey yapıyor "oldu mu" diyor "hocam valla anlamadım da nasıl geçtiniz" diyorum. Bence geçki böyle olursa (iyi olur). Bir de hoca çok güzel bir laf verdi. "Geçtiğin makamdan gittiğin makama gittiğinde her iki makamdan razı olmalı yapılan geçkiden". Yani ikisini de incitmemelisin, ikisini de zorlamamalısın.

Ben de bu fikri benimsiyorum. Sonuçta müzik yapıyoruz. Tabii ki bunu öğrenciyi öğretirken böyle teknik terimler (lazım). Bunlara da karşı değilim. Öğrenciye başka nasıl anlatabilirsin ki? Yeni gelmiş bir öğrenci, (ona) geçkiyi anlatacaksın. Ben böyle konuşursam onunla, o hiçbir şey anlamaz. Orada diyeceksin ki dörtlüler, beşliler ortak dörtlü beşlileri bul. Ortak perdeyi bul iki geçki arasındaki.

Nevâ'dan Muhayyer'e geçmek kolaydır, yakın geçki(dir). Güçlüyü değiştirirsin şak diye geçersin. Buna yakın geçki demekte mahsur yok. Nevâ'dan Nihâvend'e geçmek zordur. Yine Nevâ perdesini yakalarsın, bir şeyler yaparsın ama (bu) uzak geçki(dir).

Bu terimler de güzel, bulanlara da teşekkür ediyorum doğrusu. Ama ben işin daha çok müzik tarafında olduğum için müzikal olmuş mu güzel olmuş mu oturmuş mu (onlara bakıyorum). Bir de bir makamdan bir makamı geçmenin, bir yöntemi yok ki "4-5 tane yöntemi" var. Ben böyle düşünüyorum bu soruyu.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Dediğim gibi gittiğin makamı da terk ettiğin makamı da incitmemek lazım. Bazen ben seviyorum o tarzı; böyle çok keskin geçkiler yapılıyor. Sürpriz geçki diyorlar ona. Hiç beklenmedik bir yerde hiç beklenmedik çeşni yapıp gideceğin makama dönüyorsun. Sürprizli geçkiler de güzel, planlı geçkiler de güzel.

Nihâvend yapıyorsun. Nevâ'da Hicâz'ı yakalarım Şedaraban gibi oradan Dügâh'ta Uşşâk yaparım Bayatiaraban'a geçerim. Bu da güzel. Gene aynı yere geliyorum; yaptığın şey kulakta güzel bir duygu bıraktıysa bence geçki, hasıl olmuş demektir. Hangi yöntemi kullandığının çok önemi yok bence.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Şimdi her enstrümanın bir kapasitesi var. Mesela Niyazi (SAYIN) hoca'nın çok meşhur bir taksimi vardır değil mi Acemaşîrân'dan (Evcârâ'ya geçiş taksimi). (Geçerken) yakalar kromatiği. O, Tamburda mesela pek çalışacak bir şey değil. Çünkü uzun ses isteyen bir şey (geçiş tekniği).

Necdet (Yaşar) hocanın efsane geçiş taksimleri var. Mesela Nihâvend yaparken bir Sümbüle perdesine bir minör atlama yapıyor. Re-sol-si bemolü yakalıyor. Oradan başka bir pencere açıyor, sürpriz bir şey. Belki o da kanunda çalışmayabilir. Kanun ne yapıyor? Arpejlerle tık tık tık modülasyon yapıyor, bir bakıyorsun gitmiş gideceği yere.

Orada (geçki yaparken) sazların kapasitesi çok önemli. Ben de tanburdan yola çıkarsam; sonuçta perdeli bir enstrüman çalıyoruz ama perdeli enstrüman çalmak bir yere kadar avantaj. Evet istediğin perdeleri basabiliyorsun görebiliyorsun ama bizim basamadığımız perdeler var. Saz müsaade etmiyor.

Mesela sen de ney üflüyorsun. Yarım perdeler (var) işte az açarsın, çok açarsın, istediğin perdeyi basarsın. Bu (tanbur) öyle değil, cızlama yapıyor. Dolayısıyla perdelerimin müsaade edeceği geçkileri kullanarak geçki yapmaya dikkat ederim.

Ben geçki yaparken daha çok dörtlü beşli, ortak perde… Öyle düşünmüyorum. Benim müzik anlayışımda çeşniler çok önemli. Rast üzerinde bir Sûzinâk çeşnisi; Nevâ üzerinde Hicâz var. Basit Sûzinâk'taki Hicâz başka, zirgüle'li Sûzinâk'taki başka, bir Hüzzam'daki Hicâz başka.

Mesela Sûzinâk yaparken Hüzzam çeşnisini kullanmaya başladığımda ben artık; Sûzinâk'tan koparım. Giderim, Bayati'ye geçebilirim, Bayatiaraban'a geçebilirim, Hüzzam'a geçebilirim… Bir sürü çeşnileri kafamda oturttuğunu düşünüyorum. Çeşnileri kullanarak daha çok geçki yapıyorum. Bazen de böyle sürpriz (geçki gibi) ufak tefek şeyler oluyor.

Taksim, geçki yapacağın yere göre, yapacağın müziğe göre, çaldığın insana göre şekilleniyor aslında. Modern bir müziğin içindeysen böyle çok ağdalı, dörtlüler beşliler (tam olmuyor) ortak. Böyle sürpriz geçkiler daha (iyi oluyor).

Bazen tanburda böyle şeyler de (sürpriz geçkiler) mümkün. Bayağı akor basıyorsun (Tanbur ile gösteriyor) diye şak diye geçersin. Çünkü tanburda bu âhenk tellerini biz geçkide de çok fazla kullanıyoruz. Belki tanburun en güzel huyu bu diyebiliriz

Mesela çok basit bir örnek (Tanbur ile gösteriyor); buradan sol'ü verdin ya âhenk teliyle, Dügâh'ı hemen unuttu kulak. Mesela neyle yapamazsın bunu. Yani yaparsın da, sırıtır.

İşte tanburun bu armonik telleri veya bizim geleneksel müzikteki âhenk tellerini kullanarak böyle ani geçişler yapmak ve kulakta ani olmuyor. Hazırlıyorsun aslında.

Mesela benim tanburlarımda geleneksel tanburlara göredir. (Eskiler) "Yegâh-Dügâh-Yegâh-Kaba Yegâh" çekerler. Ben (tellerin akordunu) "Yegâh-Dügâh-Yegâh-Kaba Rast" (çekerim). Yani bir armonik ses daha eklemiş olurum tanburuma. Zaten bir tane Yegâh'ım var. Bir tane de Kaba Yegâh'a ihtiyacım yok diyerek böyle bir düzen yaptım. Bu aslında gelenekte de var. Bu Ercüment BATANAY'ın kullandığı akort sistemi. Ahenk tellerin ne kadar çok olursa o kadar zengin, değişik geliyor. İzzettin Bey'i bilmiyorum ama Ercüment BATANAY böyle yapıyor biliyorum.Ççünkü onun çok meşhur icrâları var. "Kilise çanları".... Onlar çıkmaz başka türlü. Yani şu olmazsa (Tanbur ile gösteriyor) böyle çıkmaz.

Hatta o kadar güzel bir akort ki (bu akort sistemi), solo bir icrâ değilse- yani AKM'de çıkmışsın bir solo yapacaksın Şedaraban çalacaksın o zaman orta tellerimi Rast yaparım ama genel icrâlarda hiç akort değiştirmeden hiç bozmadan bütün makamları çalabiliyorum. Dört ses, beş ses, yerinden… Yani bir kolaylık sağlıyor, hoşuma gidiyor. Bu da geçkide bana müthiş kapılar açıyor.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Solistlerin bir ses dört ses beş ses okuma hikâyesi müziğimize sirayet edince böyle bir şey başlamış. Başlamış değil, zaruri olan yapılmak zorunda kalınmış. Bunu kayıtlarda dinliyoruz. Bazen bir Ferahfezâ okuyor arkasından mesela Hüzzam okuyacak. Zaman da çok dar diyorlar ki -radyoda özellikle işte 2 dakikada bitsin taksim- şak diye Hüzzam geliyor, örnekleri de var. Bazıları da çok uzatıyor alıyor, Ferahfezâ'yı yapıyor, saatlerce oradan Nevâ'da Hicâz'a geçiyor, işi çok uzatıyor. Bence o da çok yorucu oluyor. Yani dinleyeni de yoruyor, kulağı da yoruyor.

Bu ahenkler arası geçiş taksiminin zevkli örnekleri var mı diye düşünüyorum. Mutlaka üç beş tane vardır. Ama bence sâzendenin çok sevdiği ve en azından bizim gibi sazların -belki neyde kemençede daha güzel olabilir- çok sevdiği konu değil. Zorlayıcı bir şey.

(Necdet YAŞAR'ın) CD'lerindeki bazı taksimler öyledir. Onun bir CD'sinde; (Necdet YAŞAR) taksim ediyor, solist bir makama geliyor. Taksim ediyor Bekir (Sıtkı Sezgin) hoca bir şarkı okuyor. O cd (sanırım) çıkmadı, biz öyle bir şey hazırladık. İstiyordu hoca. Seçkiler yaptı, Alaattin hocaya (YAVAŞÇA) Bekir hoca'ya (SEZGİN), Meral hocaya (UĞURLU). Böyle taksimleri var hocanın. Onları dinlerken hoca şundan muzdaripti. "Ya çok güzel taksim ama dört sesten… Tanbur ölüyor orada, tanburun söylemediği (tınlamadığı) yerler" (derdi).

Veya mesela bir sesten Uşşâk, Hicâz olur da bir sesten Rast, ne yaparsan yap tamburda tatlı olmuyor. "Taksim çok güzel olmuş ama işte bak bir sesten olduğu için sönük olmuş geçelim bunu canım benim" derdi (Necdet YAŞAR).

Veya öncesinde bir makam çalınmış bir yere geçecek, hep bir memnuniyet (arayışı var) bolâhenk (âhenk olmasını istemesi gibi). Veya Niyazi hocayla (SAYIN) yaptığı taksimler kadar onları (tanburun tınlamadığı âhenklerden yaptığı taksimleri) beğenmezdi yani. Çünkü sazı zorlayan bir konu o.

(Âhenkler arası taksim) yapılmaz mı? Biz de yapıyoruz. Devlet korosunda çalışıyorum. Diyorlar ki şöyle bir taksim lazım, yapıyorsun yani yapılmayacak bir şey değil ama zevkli mi? Diğerleri kadar zevkli değil bence.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Aslında orada (âhenkler arası taksimlerde) normal bir geçkide yapamayacağın çeşniler bulabiliyorsun. Mesela şöyle bir örnek göstereyim, geçen gün devlet korosunda böyle bir Sûzidil taksim yapmam gerekti dört sesten -Tamburda hiç yapma daha iyi yani-. Orta telde karar veriyorsun bir kere. Sonra şöyle yaptım (Tanbur ile gösteriyor). Değişti bak. (Tanbur ile gösteriyor) Nevâ'da Sabâ yapıyorum şu an. (Tanbur ile gösteriyor) istersen burada Yerinden Karcığâr'a geçerim incinmedi bak ikisi de veya Hüzzam'a geçebilirim. O Nevâ'da Sabâ beni aldı, istediğim makama, istediğim (yere götürdü). Şunu yaptım sonra o taksimde, (Tanbur ile gösteriyor) Şevkefzâ gibi. Yerinden Nikriz'e geldi. (Tanbur ile gösteriyor) Dedim, Sûzidil'e geri dönüm. Orada Nikrizde kalabilirdim.

Dedim ya ortak çeşnileri iyi tespit edip onun işlersen, geçki yapmak çok kolay aslında. (Ton değişimi de zor) olmuyor. (Bu) ne ile alakalı biraz tecrübe, biraz repertuvar, biraz makam bilgisi… Ben küçüklüğümden beri çok severim makamlarla uğraşmayı. Hocaya da hep gittiğimde "hocam şu makam nasıl, Sûzidilârâ nasıl" hoca da anlatırdı. Makam bilgim fena değildir, onu kullanıyorum. Bir de gene söylüyorum Erol (DERAN) hocanın geçki kitabını çalışırken çok şey öğrendim. Bütün o kayıtları biz hocayla beraber yaptık. Bütün o metinleri (hoca) yazdı. Biz edisyonu yaptık. O yüzden böyle hepsi girdi kafama.

Mesela bu Sabâ çeşnisi kullanma hikayesi(ni) yine (Erol) hoca çok kullanıyor. Yani hemen hemen her makamın bir yerine Sabâ sokup oradan bir yere gitmek mümkün. İçinde Sabâ yapamayacağın çok az makam var. Sabâ da öyle bir çeşni ki; (Tanbur ile gösteriyor) Nevâ'da Sabâ yapıyorum. (Tanbur ile gösteriyor) Hicâz'a döndüm. (Tanbur ile gösteriyor) Şedaraban'a geçtin. Sabâyı evirmek, Hüzzam'a, Karcığar'a, Şedaraban'a... (Sabâ'yı) her yere evirebilirsin. Hicâz'ı da biliyorsun pek çok makamın içindeki ortak çeşni, Hicâz'a geldin mi bir sürü yere gidersin Türk müziğinde.

Bizde Uşşâk kararlı makamlar var. Yani Uşşâk çeşnili makamlar bence kolay çünkü güçlü çok önemli orada. Nevâ'yı güçlü yaparsan bütün Nevâ, Uşşâk, Bayati… onları çalarsın. Güçlüyü (de) Hüseynî yaptığın anda zaten Muhayyer, Nühüft hepsinin kapısı açılıyor. Bir tek güçlüyü orada değiştirmek (geçişi kolaylaştırıyor).

(Tanbur ile gösteriyor) ben istersem burada Ferahnâk yapabilirim yerinden, istersem dört ses Segâh'a buradan devam edebilirim. Aslında tonlar arasında geçiş, hiç hissedilmeden yapılabiliyor. Burada (Tanbur ile gösteriyor) diyip Nühüft yaparım (ve) 4 ses Uşşâk'a geldim aynı zamanda da. O yüzden çeşimleri çok iyi (bilmek gerek).

Bazen şunlar da oluyor; bir perdeye gidiyorsun orada o anda aklına bir çeşni geliyor (ve) yapıyorsun. (Sonra bağlantılı olarak) bir yere geliyorsun diyorsun ki "aa Rast'ta Uşşâk oldu ya, ben buradan şimdi Kürdilihicazkâr'a devam edebilirim".

Mesela şey zordur Kürdîlihicâzkâr ailesindeki taksimlerde geçki yapmak. Çünkü o la bemolü bir türlü böyle terk etmek (zordur). (Tanbur ile gösteriyor) Şimdi bunu terk ettirmek lazım kulağa. (Tanbur ile la bemolü terk ettiğini gösteriyor) Gene de çalışmam lazım buna. Daha güzelini yapmak isterim. Sırıttı bence. Böyle tereyağından kıl çeker gibi olmadı. Çünkü diyorum ya o Kürdîlihicâzkâr'daki la bemolü terk etmek meseledir. (Seyri) biraz daha uzun tutmak gerekiyor. (Tanbur ile gösteriyor) Önce bir Hicâz'ı bulup (Tanbur ile gösteriyor) şimdi Sabâ daha oturdu. Buradan giderim artık istediğim yere.

Bazı makamlarda geçki yapmak çok kolay, bazılarını böyle biraz daha uzatmak gerekebiliyor. Kürdî çeşnisi bence öyle bir çeşni. Çünkü biliyorsun çok koyu ve baskın bir çeşni. Mesela Uşşâk, Rast ana çeşnilerimiz bizim değil mi, Hicâz… Bunların hepsi uçmaya çok müsait, en koyusu belki Kürdî diyebiliriz

Acemaşîrân ailesi de kolay çünkü Dügâh var içinde ikinci güçlü. (İçinde) Neva var. Yani zaten o perdelerdeki çeşnileri yakaladın mı istediğin yere gidersin.

Ferahfezâ yaparken içinde Uşşâk yapmak gerekiyor, Sabâ yapmak gerekiyor. Oraları yakaladığın zaman da oradan da istediğim makama gitmem mümkün. Mesela yerinden, Uşşâk'tan da bu yöntemi kullanıp gene 4 ses Kürdîlihicâzkâr'a geçebilirim, ortak çeşitliliği yakalayıp. (Geçkinin) çok yöntemi var aslında bir tane değil.

Sinyal melodileri var Erol (DERAN) hoca'nın o kitapta özellikle üzerinde durduğu. Onu çok güzel yapıyor. Ne yapıyor mesela? (Tanbur ile gösteriyor) Görüyor musun şak diye o Segâh'ı bir anda (Tanbur ile gösteriyor) diye kalıyor. Biz yapmayız onu, ben yapmazdım. Yani bildiğim bir şey değildi. Onu burada bir de kanunda da yapabiliyorsun, âhenk telleri var. Alttan Rast'a bir vuruyor. Bir anda kulağında mod değişiyor. Çok güzel bir geçki taktiği yani. Bu da telli sazlarda olacak bir şeydir.

EK 3.17 Tanbûrî Kağan ULAŞ İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?[70]

Vallahi, zor soru. Geçki, boyut değiştirmektir. Başka bir âleme boyanmaktır. Âleme geçmekten bahsetmiyorum, âleme de boyanabilirsin. İlle cisminin bir yere gitmesine gerek yok. O sende tezahür edebilir. Bence her makam; bir âlem. O âlem içerisinde, onun kuralları dışarısında herhangi bir müdahale, âlemin bütün dengesini darmaduman edebilir. Dolayısıyla bu iki âlem geçişinde mümkün olduğu kadar darmaduman etmeden renk değiştirmek icap eder.

Bu geçkiler çok uzak gözüken geçkiler olabilir. Diyelim ki, 50.000 ışık yılı. Bu, insan aklının ermeyeceği bir şey(dir). Uzay, ama böyle büyük bir alan ama aklımız ermiyor o kadar büyüklüğe. Kuantumla beraber yavaş yavaş o küçük âlemlere de aklımız ermemeye başladı. Sonsuzluk hep büyüğe doğru değil, küçüğe doğru da sirayet etmiştir.

Şimdi büyük geçkiler, uzun geçkiler çok zor. Fakat olur (ki) karşınıza bir solucan deliği çıkar; nerede olduğunuzu anlamadan âlemi değiştirirsiniz. Bunlara da aslında, araya dörtlülüler beşliler sokup, üç dakika dört dakika geçtim, geçeceğim yapmaya hiç gerek kalmadan; bir perdeyle (geçki yapılabilir).

Ya alt tamamlayıcı üçlüsüyle dörtlüsüyle ya aynı perdenin farklı (bir) kullanımıyla, (perdenin) biraz gevşetilmesiyle ya da küçük bir makam nağmesi ile bütün âlemi; solucan deliğinden diğer âleme geçer gibi ayan beyan karşınızda görebilirsiniz.

Şunu da söyleyeyim. Uzun yıllardır geçki taksimleri dinliyorum. İki makam var, a makamı b makamı (olsun). Taksimi %100 bir bütün olarak ele alalım. %50 a makamı kullanılıyor. %30 geçki için çaba sarfediliyor. Son %20 de de geçilecek makam (icrâ ediliyor) bu doğru değildir. Geçilecek makamın daha çok yer kaplaması lazım.

Bazı fasıllarda şunlara da şahit olmuşumdur, çok da mantıklı gelmiştir. Diyelim ki Hicâz faslı yapıyoruz, ara taksim var. Ara taksime direkt Evç girebilir adam. Ya da direkt meyandan girebilir. Bu da aslında değişik bir şey yaratıyor. Çünkü 5-6 parça Hicâz, Hicâz, Hicâz gelmiştir. Artık insanların da kulağından başka bir alana geçmek için meyan kabilinde

[70] İcrâcı mülakat için aktaracağı bilgileri kendi anlatım tasarımına göre araştırmacıya vermiştir. Verilen bu bilgiler paragraf başlarına üç nokta (…) koymak suretiyle mülakat sorularına göre sonradan düzenlenerek eklenmiştir.

bir âlem açılır. Ondan sonra yavaş yavaş tekrar ana makama, Hicâz'a tekrar dönülür. Böyle bir şey de işitmişliğim vardır. Hem duyum olarak hem söylem olarak.

Sizce geçki türleri nelerdir?

… Uzak geçki diyorlar, yakın geçki diyorlar, orta geçki diyorlar. Yani ben bunlara pek katılmıyorum. Bunlar göreceli şeylerdir. Yani sizin çok uzak yaptığınız bir geçkiyi ben çok yakın addedebilirim. Tam tersi de olabilir ama aslolan; kuvvetli yakın olması, çabuk olması ve belirli âlemin kurallarını dağıtmadan (geçmek) değil mi? Estetik kaygıyı bozmadan o anlayışı, o dili tamamen yıkmadan tezâhür etmesi geçişin diğer tarafa.

Moda olduğu üzere biz dörtlü beşli dünyasına hapsolmuş insanlar olarak fazla kalıp düşünüyoruz. Kalıplar bizi mahkûm ediyor. İlla araya bir dörtlü beşli koyacaksın. İlla ortak, dörtlü beşli… Hayır, bu bir türdür. Hep böyle yapabilirsin ama başka şeyler de vardır. Ecdatta görüyoruz bunları, eserlerden nereden nereye nasıl geçtiğini görüyoruz.

Hüseynî'den örnek vermiştik, makam nağmesi kullanmayı. Perdelerin birbiriyle olan ilişkilerinden yararlanmak. Do diyez gelince Hüzzam'ın Mi'sinin kapandığı ve bize hem Şedaraban'a hem yukarıda Hicâzkâr'a yol açabilmesi gibi. Çünkü Mi bemolün kapanması demek hem La bemolün bize zahir olması hem de Kürdî'nin bize açılması da anlamına gelir aynı zamanda. Bu, o ilişkiyi kullanarak yapılan bir şeydir. Perdelerin birbiriyle olan münasebeti ya da perdelerin direkt birbiriyle ilişkileri(dir) bunlar. Alt dörtlülerin alt üçlülerin kullanılması… Çünkü bu aslında doğuşkanları kullanarak bir yerden bir yere geçmek gibidir.

Makamlar arası geçiş yaparken nelere dikkat edilmelidir?

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yollar kullanıyorsunuz?

Şimdi bu saydıkların hepsini kullanırım. Ama özellikle. Kullanılmamış geçkiler (kullanırım). Estetiğin yanı sıra meyan alanı, yani geçki alanı aslında bir zekâ göstergesidir. (Meselâ) Dellalzâde'nin meyanlarında bu adamın ne kadar zeki bir adam olduğunu çok net görürsünüz. (Meyan yaparken, geki yaparken) Hayal gücünün ne kadar geniş olduğunu ortaya çıkar aslında. Tasarım olarak zekice kurgulanması gerekir.

Ben taksim yaparken taksimi kurgulamam ama geçki yapacaksam kurgularım. Çünkü o zaman aklıma ve zekâma ihtiyacım var ve bütün bu birikimlerimin ortaya çıkması adına zekânın bunu tasnif etmesini isterim. Ve o zaman çok enteresan geçkiler kullanmayı arzu ederim.

Eski eserlerde gördüğüm geçkiler de olabilir. O geçkilerin bana öğrettikleri, esinledikleri şekilde başka versiyonlar ortaya koymaya çalışırım. Ama sıradan olmamaya gayret ederim. Yaptığım bazı eserler var. Onlarda bazen tamamen kalıp geçkiler de var başka tarz geçkiler de. Onlara dikkat ederim. Sıradan olmamaya gayret ederim.

… Peki Şedaraban'dan Hüzzam'a nasıl geçeceksin? (Tanbur ile gösteriyor), Teknik olarak çok kolay gözükür; Her ikisinde de Nevâ'da Hicâz var. Öyle değiller ama, çok zordur. Çünkü Nevâ'da Hicâz aralığını daraltman lazım.

Tam tersi nasıl olur? Yine babalardan (makamlardan) birine gidelim. Bak "perde kullanıyorum" ama perdeyi nasıl kullanıyorum? Nevâ'nın altında bir üçlü kullandım; Uşşâk üçlüsü. Sabâ'laştırdım, Bûselik'te Sabâ yaptım. Bu hüzzamda gözüken bir şeydir değil mi bestede "Aldım hayali perçeminde" (eserinde). Hüzzam içerisinde do diyez kullanımı, Tanburi Osman Bey'in peşrevinde vardır, (hüzzam) âyinde (vardır).

Makam bulmak, makam terk etmek önemsediğim bir şey değildir. Hiç önemsediğim bir şey (değil). Şimdiye kadar anlattıklarımdan sana 4 tane bu terkib yaparım. Geçkinin kuramsallaşmış halidir aslında makam.

Öğrencilik zamanlarımızda Akın Bey (ÖZKAN) bizim geçki dersine girerdi. Oradan benim söylediğim bir geçki üzerinde bir makam terkip etti; "Evc-i şevk". Oraya da söyledi, "Kağan ulaş talebimin esinlendirmesiyle makamı terkip ettim" diye, hakkımı da verdi.

Şimdi Hüzzam'dayım. (Seyir yaparak gösteriyor) Derdimiz ne? Nim Hisâr perdesini Hisâr perdesine almak. Bu; ciddi bir farktır. Bunu direkt yapamazsın. Bunun için bir şey kullanırsın; Do diyez. Do diyez aldıktan sonra artık bu perde burada (Nim Hisâr) değil de burada (Hisâr olarak) konumlar kendini. Çünkü Do diyez 'in etkisi altına girer. Perde duyarsız kalmaz ona, kendini peste konumlar. Ne oldu? Şedaraban'a, Nihâvend'e geçtim.

Ne demek bu? Çalıyoruz, icrâ ediyoruz fakat göremiyoruz. Hakikati de aslında bütün çıplaklığıyla ayan beyan durduğu için göremeyiz. Onun gibi bir şey bu. Onunla kıyas edilmez belki. Hüzzam âyinin birinci selamında Dede'nin yaptığı bu. Do diyez'i alıyor. Ne oluyor Do diyez'i alınca? Mi bemolü kısıyor. Mi bemolün kısılması sana iki seçenek getirir; -Bak, bu da doğuşkanlarla ilgili- Bir, Si bemol; Nihâvend vs. Ötekisi de La bemol, Beşli ve dörtlü olarak. Alt beşli-alt dörtlü, üst beşli-dörtlü.

Biraz önceki geçkide, Kürdî kalıp alt üçlüsüyle ilişkilendirmiştik. O bize Segâh, Hüzzam o perdeleri açmıştı. Burada da aynı şeyi yapacağız. Biraz önce ne dedik? Hicâz asla alttaki dörtlü ile değil beşli ile ilişkilenir. Uşşâk gibi. Hicâz da öyle. Peki ben Hicâz karar ettikten sonra alt dörtlü ile ilişkilenirsem ne olur? Bakalım. (Hüseyniaşîrân perdesi ile karar sesini bağlayan bir Hicâz seyir yapıyor) Bak yine "Si" duyuyoruz. Nedenler öyle oluyor? (Hüseyniaşîrân perdesi ile karar sesini bağlayan bir Hicâz seyir yapıyor) Batıyor mu kulağına? Hiç batmıyor değil mi? Sen çok daha iyi yaparsın bunu (ney üflediğin için) çünkü Mi'yi upuzun çekme imkânın var senin. Neden böyle oldu? (Bûselik gibi oldu), tabi biraz önceki gibi alt dörtl ler alt üçlüler, sana başka imkân yaratıyor.

Bak bir ses, asla bir ses değildir. Bir sesin önce sekizlisi tınlar, sonra beşlisi. Sen Mi'ye bastıkça Bûselik'i duyuruyorsun aslında. Beşlisi çünkü. O yüzden Çargâh da batmıyor. İşte bak 2 ses arasındaki münasebet böyle olur. Seslerin birbiriyle etkileşimini bileceksin. Yatay düzlemde bütün sesler birbirini duyarlar ve ona göre konumlanırlar. Batı müziği Yatay armonisini bozup dikey bir armoni yapmış ve bu seslerin birbiri arasındaki olan ilişkilerini, çoğu kısmıyla iğdiş etmiştir. Bizde bu ilişkiler özellikle müphem alanlarda, (örneğin) Uşşâk bölgelerinde oluşurlar.

Fakat burada direkt bir ilişki var. Mi demek; Si demektir. Çünkü en kuvvetli, beşlisi tınlar sekizliden sonra. Senin orada Hüseyniaşîrân'a yüklenmen makamsal olarak bir anormallik yaratır. Çünkü Hicâz'da böyle bir şey asla yoktur pestte. O Yegâh'ta olur, Yegâh basman lazım. Bir makamsal bir abondane, anormal bir durum ortaya çıkartırsın. Hüseyniaşîrân'ı üfledikçe aslında kulağına gelen seslerden biri, kapalı olarak Bûselik'tir. Al sana geçkinin babası.

Şimdi, makam nağmesinde bir tane daha bir örnek verelim. Niyazi Bey (SAYIN) diyor imiş, ben işitmedim kendinden. Hoşuma gitti; "Anadolu'da dal kırılsa, Hüseynî kırılır." Mesela eskiden halk müziğinde özellikle Alevî Bektâşî dergahlarında ana perde Hüseynî'dir, beşlidir yani. Çünkü orada müzik sadece müzik değildir. Orada tarihsel süreç, gelenek, sosyoloji, inanç… Hz. Hüseyin efendimizi atfen bu perde (merkez kabul edilmiş). Anadolu böyledir, Hüseynî'dir. Ve maya dediğimiz şey halk müziğinde, Hüseynî'dir. Beşlidir. ne fa var ne sol var. Sonradan ekliyorlar ama yok. (Sslolan) "La-mi"dir.

Şimdi biz şehirde yaşıyoruz ya mayanın ne olduğunu bilmiyoruz. Böyle koca bir süt güğümü getirirler. 20 litre süt vardır içinde. Onu peynir yapacaksın ya da yoğurt yapacaksın. Öyle azcıcık, onun cesametinden çok daha küçük bir şey (maya atarsın). Bu, buna ne yapar

dediğin noktada içine atarsın. O küçücük şey onu onlaştırır. Maya budur. Zemzem gibi (normal suyun içine zemzem dökünce) artık hepsi zemzem olur. Bu onu mayalaştırır. Zemzem de bunu göremezsin. Daha soyut kalır ya da ifadende ya da arzunda ya da verdiğin anlamı evirirsin. Tatta da (değişiklik) olabilir. Ama burada küllî… O başka bir şey. Şu kadar şey, onu boyar. O kadar kuvvetlidir maya.

Türk müziğinde de en kuvvetli koku bunda (Hüseynî'de) vardır; iki taniniyi üst üste koy, bir önceki taniniye gelip tekrar aynı durağa git. (iki tanini çıkıp bir tanini inip bir tanini çıkan seyir yapıyor) Bitti. iki tane yukarı çık bir tane aşağı gel tekrar aynı yere dön. Bu Hüseynî'dir. Bundan kaçış yoktur.

Peki Hicâz'da deneyelim. (Dügah-Dik Kürdî, Nim Hicâz sesleri ile Hicâz seyir yapıyor), Şedaraban olabilir mi? Olabilir… Herşey olabilir. Bütün Hicâz kararlılar olabilir. Rast. (Rast seyir yapıyor) Evet bu bir Rast. Ama evet, bu Hicâz'dan daha kesif bir duyum. Ama ben Mâhûr'u da böyle bitirebilirim. Ne bileyim. Sûzidilâra böyle bitmez ama belki o da öyle bitebilir. Rehâvi böyle, Pençgâh böyle (bitebilir) bir sürü şey böyle bitebilir. (Rast) Hicâz'dan daha kuvvetli. Ama (Hüseynî seyir yapıyor) bu nağmenin alternatif düşüncesi yok. Ha bu nağmeden sonra Hüseynî yaparsın, Dilkeşhâverân yaparsın ayrı mevzu ama buna nağme Hüseynî'dir. Yani bunun çıkışı yok. Bu da bir geçki yolu oluyor; makam nağmesi kullanmak.

Bunu da bir türkü aydırdı bana. Halk müziği, kalıpların dışında daha özgür olduğu için ya da bazı hâfızlar, müezzinler müzik bilmedikleri için çok özgür davranırlar ve aklın ucuna gelmeyecek geçkiler yaparlar. Nasıl olduğunu hep bilemez. O bilmemenin avantajını kullanır. Ya da bir enstrüman çalmamanın avantajıdır bu. Çünkü bu bütün kalıba sokar seni, bundan çıkmak lazım. "müdür Bey'in yeşil kürkü, yine de geldi bu türkü" (Türküyü mırıldanıyor). Hüseynî duyuyorsun, Çargâh'ta kalıyor gibi. Şimdi türkünün diğer tarafına bakalım. (Türküyü solfej ediyor) Rast'a döndü türkü. Allah Allah. Bu da bir geçki. Nasıl oluyor? Şöyle oluyor;

Rast yapıyorum; Rast'tan dört ses Hüseynî'ye geçeceğim. Şimdi zor geçki bu. Bir şekilde Arazbar'lı kalırım. Dört ses Arazbar gibi yapmış olurum. O zaman burada Uşşâk'ı yakala(rım), Ondan sonra önüm açılabilir. Bu olabilir. Başka ne olabilir? Nişâbur gösteririm yerinde. Nişâbur gösterdim, Nevâ'dayım. Bunu Gerdâniye gibi kullanabilirim. Bu beni Hüseynî'ye doğru atar. Güzel bir geçki (Taksim yaparak gösteriyor). Nişâbur'un "si-do-re'si"

aslında dört ses Mâhûr. Perdeyi de biraz oynatınca Hüseynîleştirdim[71] Yani başka bir şey ama bak böyle de bir geçki oldu. Bitti.

Peki bu türküden yola çıkarsak biz nasıl bir geçki yaparız? (Taksim ederek gösteriyor) "Sol-la-si-la-si"… Ne dedik bu 2 taniniyi üst üste koy, bu nağmeyi yap, neredeysen neredesin ya. Direkt Hüseynî'desin yani? Neredeysen oranın Hüseynî'sindesin.

Dört ses Kürdî yapalım. (Taksim ederek gösteriyor). Dikkat. (Taksim ederek gösteriyor) Bir ses Hüseynî'ye geldim. Al sana geçki. (Gösterek anlatımlı saz seyri yapıyor) Al bu da bir geçki. Bu do-re-mi nerede varsa, istediğin yerde üst üste koy onu. (Hüseynî) oldu bitti.

Nihâvend'den. -Ahenk geçişi olsun bu- ama aynı yerde 1 ses Hüseynî'ye geçeceğim Nihâvend'den. (Nihâvend taksim ediyor) hiç böyle bir nağme kullanır mı Nihâvend? Bak, daha Uşşâk perdesi basmadım ama sen duyuyorsun artık bunu, çünkü nağmem öyle geliyor. Böyle Hüseynî nağmesi yapar mı Nihâvend?

Peki Nihâvend'den, Sûzidîl'den nasıl geçelim, aynı akorttayız. Çok zor. Hadi araya dörtlü koy beşli koy ne oluyor bakayım? Çok zor ama Evçbûselik bilen biri için zor değil. Nihâvend bitti (Taksim ederek gösteriyor). (Evç açarak taksim ediyor). Geldim. Burada küçük bir koma farkı var. Bir ses karar verdim Nihâvend'i. Bûselik gibi düşünüyorum artık bir ses Evçbûselik'teyim. (Taksim ederek gösteriyor) İstersen Evcârâ gibi kullan. Her yerde kurtarır. Evçbûselik bilmek, bu demek. Direkt bir ses Nihâvend bittikten sonra Evçbûselik düşünüyorum. Bu ne demek? Direkt ben Dik Hisâr'da Evç girerim. Neredeyse Hüseynî'ye çok yakın bir yerdeyim, üstümü yarım aldım, altımı yarım aldım. E (Sûzidîl için o perdede) Hicâz yapmak için ne kaldı daha? Güzel birkaç nağmeyle toplayıp sonunda perdemi tedricen Dik Hisâr'dan Hüseynî'ye doğru çekeceğim. Böyle şeyler işte.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Âhenkler arası geçiş yaparken nelere dikkat edilmelidir?

Bunun transpozisyonla ilgisi var. Yaklaşık 80 100 senedir gitgide artan bir transpozisyon vakasıyla karşı karşıyayız. Sebebi nedir? Bunların sebebi büyük oranda, müzik

[71] ki Gerdâniye bunu yapar. Mâhûrrdan aslında temel icrâ farklarından biri odur. Gerdâniye daim surette tipik bir Mâhûrdur sümbülesine kadar. Ama o Mâhûr perdesini hep gevşete, gevşete, küçük Hüseynî duyumları yapar sana. Rast'ı çözer, ondan sonra Hüseynî perdesini alıp hemen Dügâh'ta bırakır. Rast'ı ille çözer ama Gülizâr'dan bambaşka bir şeydir.

üreten mecralarda, radyo gibi (yerlerde) -daha çok radyolar, özellikle radyolar-, solistlerin çeşitliliği ve solistlerin çeşitli pozisyonlardan okuma arzusu(dur).

Biraz tembellik de getiriyor. Onların tembelliğinden de mülhem bir şey aslında. Şimdi transpozisyonla beraber -Arel-Ezgi'yi de dâhil ederek söylüyorum-, transpozisyon öncesinde yapılmış bütün nazariyeler sorgulanmalıdır.

"Bir ses Hicâz'dan Dört Hicâz'a geç. Şuradaki Uşşâk'tan şuradaki Uşşâk'a geç". Bunlar ortaya çıktı. Bunlar ortaya çıkınca müzisyenlerin kafaları da çalışmaya başladı aslında. Zor geçkilerdi (bunlar). Özellikle âhenk geçkileri daha zor geçkiler(dir). Kolay da olur ama ekseri (olarak) zor geçkiler olarak ortaya çıkarlar.

Transpozisyon bence çok şeyi (doğru bilinen bilgileri) dağıttı. Müzikte asıl olanın aralık olduğu gösterdik. Herşey aralıktan (ibâret) ilişkide. Kani bey (KARACA) hanende taksimi yapıyor. (Aynı perdede Evç'ten Acemaşîrân'a âhenk geçkili seyir yapıyor) Aynı perdedeyim ama artık Acemaşîrân'ım. Peki döneyim (Aynı perdede Evç seyir yapıyor) Şimdi tekrar Evç'teyim. Allah Allah! al sana bir geçki, bu da bir geçki bu da bir geçki. Çünkü etrafıyla onu boyuyor.

Tek perde hakikati yoktur. Âlemde tek olan bir şeyin hakikati yoktur. Âlemde zaten tek bir şey vardır, o da Allah'tır.

Sen, Zahid. Uzayın bir yerindesin, bir fanus içerisindesin. Hiç bir şeyle ilişkin yok. Kendin de dahil, etinle dahil, öyle bir ütopik bir alan düşün ki hiç kimseyle ilişkin yok. Sana edep gerekmez. Sen yoksun, çünkü sen bir şeyle ilişkilendiğinden itibaren sen olursun. Sen benim yanımda başka bir Zahid'sin. Okulda başka bir Zahid'sin. Eşinin yanında başka bi Zahid'sin. Yarın öbür gün baba Zahid. Başka bir Zahid olacak. Anacığın kuzu Zahid'sin. Seni boyayan şeyler var, ortamın var. Sosyolojik etkenler var. Hepsi Zahid ama…

Ses de böyledir. Teknik hiçbir şeyi ifade etmez. (Bağımsız bir nota söylüyor) Ne bu? (Seyir yapıyor)! Hüseynî oldu birden. (Seyir yapıyor) Evç oldu aynı şey. (Seyir yapıyor) Ne oldu? Acem oldu. (Seyir yapıyor) Nevâ oldu. Boyadı. Aralık; etrafı ilişkilendiriyor, başka bir evren yaratıyor sana. Tek başına hiçbir şey olmaz.

… Şimdi bak genel itibariyle geçkide bize öğretilen, ille "ortak bir dörtlü beşli bulacaksınız". Eski müzikte böyle bir şey yok. Direkt geçişler vardır eski müzikte. Bu bizim elimizi kolumuzu çok bağlar. Bu bir tarzdır. A diyelim buna. Bir de başka bir yöntem var.

“Makam melodisi kullanmak”. Deminki gibi biraz sonra bir daha örnekleyeceğim başka örneklerini de vereceğim gibi. “Makam cümlesi kullanmak”.

Ötekisi; -bu da makam cümlesiyle ilişkili bir konu ama -“perde kullanmak”. -hepsi iç içe mündemiç bunların ama biraz daha ayrıntılamak için özellikle 2, 3, 4’ü bahsediyorum mündemiç olarak- Dördüncüsü “kuvvetli selenleri kullanmak, bir sesin sesin doğuşkanlarını kullanmak”.

İlk olarak, aynı sesleri kullanarak meyan yapılabilir mi? Ne demek meyan? Meyan demek, ara yer. Müzikteki meyan ise kati surette asıl makamın dışına çıkmak demek. Çünkü bir rahatlamaya ihtiyaç var. (Eseri veya taksimi) yeknesaklıktan kurtarmaya (ihtiyaç var) değil mi? Hicâz zemin, nakarat Hicâz, öteki nakarat Hicâz… Meyan? Sabâ (gibi olmalı).

Şu da genelde yanlış algılanıyor, meyan demek tiz demek değildir. Evet, hicaz meydanı ben Bûselik olarak kurgulayabilirim, Sabâ olarak kurguluyorum. Hüseynî olarak kurgulayabilirim. Genelde görüldüğü üzere Evç olarak kurgulayarak istediğim gibi kurgulayabilirim.

Şimdi aynı beş sesi kullanarak, aynı sesleri kullanarak meyan yapılır mı? Bu olacak iş değil… Ama şimdi vereceğim örnek, hiç öyle değil. Bana bunu Nâyî Osman Dede aydırdı. “Bu ne oluyor?” dedim Çargâh âyin’in birinci selâmında… (Bi yâ yîd, Bi yâ yîd kısmı) aynı 5 ses. Şimdi onu da örnekleyelim.

Çargâh’tayım. (Tanbur ile gösteriyor) Çargâh, Segâh’ı asla Uşşâk gibi gevşetmez Sabâ gibi. Yeden kabul ettiği için sıkı tutar ve Çargâh’ta, La natüreller hatta Sümbüle’ler kullanılır. Çargâhtaki yapıyı tamamen Gerdâniye üzerindeki Hicâz’ı kullanırsan bir nevi beş ses Sûzinâk gibi oluşturursun. Buna dikkat etmek lazım. Ama âyin ve yine Nâyî Osman dedenin âyin peşrevinde bu Muhayyerler, Sümbüleler oldukça fazla duyulur. Devamlı Gerdâniye üzerine Hicâz kullanmaz. Burada bir Çargâh duyuyoruz değil mi, eski Çargâh. (Tanbur ile gösteriyor) Artık bunu ne duyuyoruz Hicâz duyuyoruz. Bu perde artık bize Do diye değil La diye duyuluyor. Doğru mu? Şimdi ne geliyor (Tanbur ile gösteriyor); Mi. Artık Sol, Mi oldu. Nasıl olur böyle bir şey? Aynı sesler değil mi, beşlim aynı. Artık ben onu “Do-Re-Mi-Fa-Sol” değil de “La-Si-Do-Re-Mi” diye duyuyorum.

Bak aynı beş sesi kullanarak meyan yaptım. Çünkü farklılaştım. Artık Çargâh değilim. Artık Hicâz’ım “e hocam Çargâh da Hicâz var zaten”. Teorik olarak baktığında Hicâz var ama o çeşni. Makam değil. Ben artık orada makam yapıyorum. Ne demek bu? Çargâh’ı (perdeyi)

sana Dügâh olarak duyururum. Gerdâniye artık sana Hüseynî olarak duyuruyor. Oradaki mi koma, artık do diyezin senin Öyle duyuyorsun çünkü. (Çargâh ayinde ilgili bölümü mırıldanarak okuyup çalarak gösteriyor).

Bunu nasıl oluşturdum? Aynı beş sesi kullanıyorum ama o beş sesin aşkın taraflarında başka bir şey yapıyorum. O yaptığım başka şeyi o aynı zannettiğim beş sesi başka bir şeye boyuyor.

Bu müzik büyük bir yatay armoni içerir ve bir ses basıldığında, alttaki her ses büyük bir ihtizazla titrer ve ondan haberi olur. Ona göre kendini konumlar, kendini boyar. Aynı burada olduğu gibi. Bir nağme yapmam, Gerdâniye perdesini Hüseynî olarak duyurmama yetti. Artık ne oldu? Aslında bir geçki de oldu yerinde Çargâh'tan beş ses Hicâz'a direkt geçtim. Ama Nâyî Osman dedelerin muhteşemliği bu değil mi?

Peki, nasıl döneceğim? Bunu tekrar sana nasıl (Çargâh) olarak duyuracağım? Hiçbir zaman Hicâz ne olursa olsun Hicâz'ın her nevi - çeşni olarak söylüyorum, makam olarak da değil, Şedaraban, Evcârâ…- alt bağlantısı olarak Uşşâk üçlüsünü kullanmaz. Kullandığı andan itibaren sen zaten? Çargâh'tasın, Sabâ'dasın. Al sana bütün Hicâz'lar için anahtar.

… Şimdi bu çözülmesi de zor bir geçki[72] aslında. Bak şimdi bir örneklendireyim sana küçük bir şey (ile). Hicâz'ı geçtikten sonra birkaç nağmeyle aslında daha net birşey yapacağım. Bazen nota duymamak lazım. Re-La gibi duymasaydın onu Do-Sol gibi duysaydın ne olacaktı? Bak burada Hicâz'dayız değil mi, (Tanbur ile gösteriyor) yaptık burada Hicâz'ı (Tanbur ile gösteriyor). İlk bölüm bitirdik diyelim. Şimdi geçki bölümüne giriyorum. (Tanbur ile gösteriyor) Ne duyuyorsun (Tanbur ile gösteriyor)? Şevkefzâ.

Dört ses Hicâz (Tanbur ile gösteriyor) bitirdin. Re-Lâ'yı artık Müstahsen Şevkefzâ gibi kullanıyorum. (Hem Tanbur ile gösteriyor hem notaları okuyor). -Ama bunlar yine dört ses Hicâz sesleri zaten.- Olayı nerede vuruyorum? Şevkefzâ, Kürdî'de Nikriz'e giderken Fa'dan sonra zaman zaman Sol naturel'i Sol bemol olarak kullanabilir. Hatırladın Değil mi? "Ben esiri handenim" de vardır mesela. Peki, şu Re-La değil mi, Do-Sol. (Hem Tanbur ile gösteriyor hem notaları okuyor) nereye götürür? Sol natürel buysa sol bemol buraya denk gelir (Tanburda işâret ederek). O zaman Ne olur? Hicâzkâr olur. Bitti. Bak bu çok enteresan bir geçkidir.

[72] 19.04.2018 tarihinde İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun, Ege Üni. Atatürk Kültür Merkezi'nde verdiği periyodik konserde; Sipürde âhenk Hicâz makamından Kız âhenk Hicâzkâr makamına yaptığı taksimi örnek olarak anlatıyor.

Burada ne yaptım? Makam geçkisinde en önemli donelerden biri; makam cümleleri kullanmaktır. Demin ne dedin sen bana "Hicâz seslerinin aynısı bunlar". Evet aynısı. Ama Hicâz nağmesi kullanmıyorum. Ne kullanıyorum? Şevkefzâ nağmesi kullanmaya başlıyorum. Bunu kimse öğretmedi bize. Bu, iyi bir repertuvarla, doğru eserlerle edinilecek bir durum. Ne kadar kolay bir geçki oldu ve ne kadar müthiş. Sol bemolü kapadım, o bana Hicâzkâr efekti verdi. Maksat bunu (sol bemolü) kapatıp artık kendini Hicâzkâr atmaktı. Bunu nasıl yaptığımı hatırlamıyorum. Ama üzerine çalıştığım bir şeydi. (Taksimde aslında) hiçbir şey değişmedi. Cümle yapıları değişti. Ondan sonra Müstahsen Şevkefzâ'daki sol natürali bemolleştirdik -ki yapar Şevkefzâ bunu-. Bunu yapınca da Hicâzkâr'ın "Fa-Sol-La bemol"ünü aldık. Ne oldu? Hicâzkâr nağmesini duyduk. Hicâzkâr nağmesini duyduktan sonra zaten her tarafı Hicâzkâr'a boyayabilirsin artık.

… Allah rahmet eylesin. Mustafa ERSES terkiplerinde çok güzel geçkiler yapardı. Bu da onlara benziyor. Repertuvar yapmak çok mühim meseledir. Bir tasarımdır. Dönem kollayacaksın, tavır, kollayacaksın, tarz kollayacaksın, icabında güfte kollayacaksın. Bunu en iyi yapanlardan biriydi Mustafa ERSES. Bu dizayn işi zor bir iştir.

Şimdi (diyelim ki); Saadettin KAYNAK'ın meşhur bir Kürdî şarkısını Bolâhenk âhenk okudum daha sonra başka bir erkek solist gelecek ve Sipürde Âhenk Hüzzam okuyacak. (O zaman) ben aynı perdede Kürdîden Hüzzam'a geçmem lazım. Bir; Biraz önce gösterdiğim gibi geçerim. İki, nasıl geçerim? (Seyir yaparak gösteriyor) Bitti. Neden? Ne atlaması yaptık? Alt üçlü. Kürdî kaldığın zaman nerede kalırsan kal, alttaki üçlünle ne cümleyi başlarsan artık o bütün efekt Fa-La diye değil, Sol-Si diye duyursun ya da Re-Fa diyez diye duyulur. Bir nağme (ile) üçlü ilişkisi sana başka bir şey duyurdu. Bunu nereden öğrendim? Bunu da yine Dede'den öğrendim.

Ya da ne gibi; dört ses Kürdî yapıyorum. Mansur Hüzzam'a ya da Segâh'a bağlayacağım. Bir atlama her şeyi boyuyor. Olağanüstü bir şey. Bunu Dede'den yakaladım ben. Bunlar acayip adamlar.

Hicaz-Bûselik takım geçtik-Müthiş takımdır-. Bu adam çok zeki bir adam. Yürük Semâî hariç bütün eserlere Gerdâniye'den girmiş. "Bu, bunu bilerek yaptı ama neden yaptı?" (diye düşünüyorum). Ecdat beni hiç yanıltmadı Zahid. Meşhur büyük bestekarımız Dellalzade'nin Tâhîr şarkısı neydi? "Gel yavrum gel kuzacağım gel. Gir koynuma kurt kapmasın" bildin onu. "Ben ecdadı tanıyorsam, ben Dellalzade'yi biliyorsam; Uşşâk nağmesiyle Tâhîr'i karar etmez" (diye düşündüm). En eski notayı bulalım, hafızlardan

dinleyelim dedim. Ne çıktı karşımıza biliyor musun? “Do-Si-Re-Do-Si-La-Sol-La”. Ne demek bu? Si-La-Sol üçlü tutacak, (o zaman) Si’yi Uşşâk gibi düşüremezsin. Mümkün değil. Hafız da böyle okuyor, eski nüsha nota da böyle. Noldu bak ecdat atlamıyor. Neva, Isfahan, Hisâr, Tâhîr, Bayati Uşşâk karar etmez. Tabii ki de teoride öyle Uşşâk karar eder ama Uşşâk nağmesiyle karar etmez. O perdeyi uşşâklaştırmaz. Ondan daima uzak durur. O yüzden kararını dik kullanır. KAYNAK’ın büyüklüğü de ordan gelir. Kaynak bu yüzden büyük bestekârdır[73].

[73] Isfahan şarkısının kararı örnek olarak düşünülebilir.

EK 3.18 Tanbûrî Özata AYAN İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki, ismi üstünde bir makamdan bir başka makama yapılan seyahat bir yolculuk. Bu yolculuğu çok hızlı ya da çok yavaş yapabilirsin. Çok uzun yoldan ya da çok kısa yoldan gidebilirsin. Biraz manzara seyrettirip dönebilirsin.

Yani bizim hocalarımızın bize anlattığı gibi "yarım saat fasıl arası Taksim yapardık" sözünü artık insanlar bir buçuk dakikaya tahammül edemez hale geldiler. Ben hocalarımdan onu dinledim. Yarım saat gazinolarda aralarda sadece taksim yapan sazende kalır, diğerleri gider içeri dinlenirken sazende yarım saat 40 dakika Taksim yaparmış. Müthiş bir melodi gerektiriyor. Müthiş bir şey istif gerektiriyor ve bunu dinleyene de kulak gerektiriyor. Bir defa muhatap var. Şimdi öyle bir şey yok. Dolayısıyla bizde şimdi dönemin sıkıntısı olarak özellikle koro ya da toplulukla yapılmış müşterek konserlerde bize ayrılan 2 dakikayı geçmiyor. Hadi 2 buçuk dakika 3 dakikadan itibaren diğer sazlar ses vermeye başlar. "Bitse de gitsek" diye "topla" diye. Kötü bir şeydir bu aslında. O yüzden biz kendimiz, ufak tefek gruplarımızı oluşturduğumuz gruplarla keyfine konserler veririz, bunları yaşamamak için.

Niye böyle söyledim? Geçki dediğimiz bir makamdan bir başka makama ya da bir akorrdan bir başka akorda yapılan bu süreçte bize ayrılan süre çok önemli. Ne kadarlık süremiz var? Bu bir radyo kaldıysa bazen "115 saniye" derler, bazen "62 saniye" derler. Ya da bir albüm ise "bir buçuk dakikayı geçmesin" derler. "Bir buçuk 2 dakika arasında olsun" derler ya da "bir dakikada toparla" derler. "15 saniyelik küçük bir şey yap" derler. "Cümle kur bırak" derler işte "plak taksimi" derler. Eskilerde var, Refik bey'in (Fersan) çok güzel plak taksimleri vardır kısacık böyle.

Geçkiden değil, geçişten anladığım bu. Bir makamdan bir başka makama taksim yapacak olan kişi tarafından gerçekleştirilen bir seyahat. Bu seyahatte düzgün adımlarla, doğru hızlarla arada tansiyonu yükseltip düşürerek (gitmek gerek). Hep aynı (omaz). Hep 50 kilometreyle araba kullanmak 80 km araba kullanmak değil de motoru da yormamak için bazen hızlanırsın bazen yavaşlarsın ya da çok keyifli bir manzaralı bir yerden giderken hafif yavaşlarsın, camları açarsın içeri girer… O süreci beraberce yaşamak.

Bence bu gözetilmelidir. Yoksa bir makamdan bir makama cambazlık dediğimiz acelite hissi çok bol ama sürekli acelite sürekli cambazlık dediğimde (pek tatlı olmuyor). Çok büyük bir hünerdir ama ne kadar marifettir onu düşünmek lazım. Çünkü biz ses çıkartıyoruz

sonuçta sazende ya da hanende müzikle uğraşan sanatkâr ya da icrâcı olarak. Ses dediğiniz şey frekanstır, titreşimdir. Bizi dinleyen kulaklar bu titreşimi algılıyorlar ve beyinlerinde bir başka titreşim oluşturuyor bu frekans. Biz, kendi adımıza neyi dinlerken rahat ediyorsak, neyle heyecanlanıyorsak, neyle üzülüyorsak, karşımızda da aynı etkiyi uyandırmayı bilmemiz gerekir. Bu akılla ölçülen, akılla değerlendirilen (bişey gibi görünse de) ama gönül dediğimiz, irfan dediğimiz, o irfanla miktarının belirlendiği bir süreç gibi değerlendirilmelidir. Necdet hoca -Allah rahmet eylesin gani gani- çok böyle değişik aralıkları duyarız. Mesela bir an hayret uyandırır. "Aaa" gibi bir an hayret uyandırır. Nişâbur makamının insanlarda uyandırdığı etki gibi. Sizi dürter. Yani rahatsız olursun ve bir değişiklik yapar. Kişinin kimyasında dinleyen adamı kimyasında değişiklik yaparsın. Dolayısıyla dinleyen adam biteviye bir şey dinlemez, heyecan duyar.

Birçok yerde konser verdik. 40'a yakın ülkede. Onlarca defa giderek ve insanların çoğunda bu heyecanı (yaşadık). Dilimiz, dinimiz, birikimimiz her şeyimiz farklı onlarla. Farklı olan insanlar fakat heyecanımız ortaktı. Bunu yaparken hissediyorsunuz. Sahnede karşıdaki dinleyen adamın gözü yaşarıyor. Ya da nefes alıp verişinin değişmesinden bunu hissediyor insan. O enerji size de geliyor. Dedim ya ses bir titreşim ve frekanstır. Duygu da bir frekans ve bu onunla beraber karşılıklı uyum sağlıyor. O yüzden sahneye çıktığın zaman -sen de öğrencilerine söyle onu sen de yap-; gelenlerin gözünün içine bakın. Göz kontağı kur. O gözden gönüle dediğimiz açsın sana kapısını, kulaklarını da açsın ki iletişim kurulabilsin. Çünkü işimiz tamamen karşı tarafın da bir etki uyandırıp kimyasını değiştirebilmek. Kimyasını yükseltmek, farklı hale getirmek.

Konserden öncesiyle konser sonrasının dinleyen de farklı olması gerekir. Eğer değilse yani sıkıcı bir maç izlediğin zaman ne olursun "ya bitse de gitsek" olur. Ama heyecanlı bir maç seyrettiği zaman kimyan değişir ve kendi takımın bile olmasa, yenilsen bile orada; seyrettikten öncesiyle sonrası arasında bir farklılık olur. Bizde de amaç bu olmalı. Sanat adına söylüyorum. Dolayısıyla bu geçiş sürecinde bu etkileri uyandıracak, bazen yumuşacık geçiş sağlayacak, bazen farklı makamlarda meyan açmalar ya da duyulmadık bir perde üzerinde Acemaşîrân yapıyorsun, sonra bir anda Acemaşîrân perdesi üzerinde Sabâ açıyorsun. Acemaşiran perdesi üzerinde bir anda kontra bir şey gelebilir. Yani normalde çargâh üzerinde Sabâ'nı açarsın ama orada bir başka bir şeye tınlatabilirsin. ya da işte "gül kuruttum" türküsünde olduğu gibi. Yani bir anda böyle içeride Sabâ gibi işlerken Hicâzkârlı kalış, ordaki Hüseynî perdesinin insanda uyandırdığı hissi gibi düşünebilirsin. Bambaşka bir şey uyandırır. Yani bu tip kimya değişimleridir (geçki).

Geçiş taksimleri de bence dikkat edilmesi gereken sana verilen süre içerisinde mümkün olduğunca bu kimyayı ne kadar değiştirip değiştiremeyeceğini karar verebilmek. Yoksa Üsküdar'dan, Kadıköy'e dolmuşa binsen de gidersin otobüse binip gidersin yürüyebilirsin de birkaç yoldan da gidebilirsin. Ama nasıl keyifle gideceksin ki bir daha gitmek isteyesin.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Yakın geçki, uzak geçki… Eğer analitik olarak düşünüp de bunu tasnif edeceksek söylenebilir ama burada bizim elimizde yine süre var. En yakın yakın geçki için ne diyorlar, iki tane yakın makam. Rast ve Uşşâk makamı mesela bir perde üstü. Tasnif etmek için birtakım şeyler yapmışlar ama Rast'tan Uşşâk'a karar perdesini değiştirip ya da Rast'tan Segâh'a, üçüncü derecesinde kalarak geçersiniz. Ama yani öyle bir dolanırsınız ki 10 dakika yapabilirsiniz bu taksimi. O yüzden yakın geçki uzak geçki; tasnif için makamların akrabalıkları ile ilgili ifade edilebilir ama müzikal ifade yönünde bence böyle bir şeye gerek yok.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığını düşünüyorsunuz? Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Açıkçası ilk planda söyleyeyim; bilmiyorum. Diyeceksin nasıl oluyor? Onu da bilmiyorum. Şöyle bir şey; diğer çalgılarla kıyasladığım zaman;
-Lavta da çalmaya çalışıyorum Rebap da- Tanburda perdeleri görebiliyoruz. Mesela neyde göremiyorsun perdeyi, kemençede de öyle. Ama Tanburda (perdeleri görebiliyorsun). Evet, kafanda birtakım perdeler var diğer çalgılar gibi. Ama artı olarak perdeleri görebiliyoruz. Bir cetvel gibi yani.

Konservatuarın eğitim sistemi olan dörtlüler, beşliler ve makamları bir sekizliden ibaret zanneden (yapıda geçki öğrenmek çok zor). Yanlış kullanmak istemiyorum çünkü o da bir eğitim metodu ve biz öyle öğrendik. Ama geliştirmek için başka şeylere ihtiyacımız var. (Makamları), sekizli üzerinden bir beşli ve bir dörtlüden ibaret düşündüğümüz bir eğitim sisteminde geçkiler ve makamları başka perdelerde hayal etmek çok zor oluyor. Bunu nereden biliyorum? Başka çalgı çalan arkadaşlarımdan biliyorum. Bu geçkiyi yaparken bu perdeyi burada niye nasıl düşündün? Ben orada düşünmüyorum, orada görüyorum o perdeyi çünkü. Yani Tanbur'da böyle bir avantaj var.

Bir defa şunu tavsiye etmek lazım. Hocalarımız bize onu söylemişti, bizden de gitsin geleceğe. Bütün konservatuvarlar (çoğunluk) zannediyorum Geleneksel A.E.U sisteminde bir birlikteliğe vardı gibi. Eksik taraflarını bilerek öğrenmeye devam edilsin. Eksik tarafı nedir? -Bu arada mükemmel bir sistem yok. Mükemmel bir ses sistemi yok. Dolayısıyla efendim bu çok kötüdür, bunu terk edelim demeye de gerek yok. Ötekinin de eksikleri var, diğerinin de eksikleri var- Hadi gelin biz bunların hepsini bir araya getirelim. Bu coğrafyanın müziğinin çeşitli ifade yolları var. Herkes kendince ifade etmeye çalışmış, bunları bir araya getirelim. En akademik olanları konuşalım. Akademik olarak bir araya getirmeye çalışalım ama hepsini birbirinden destekleyelim. Dolayısıyla ben bei, altı tane ses sistemi biliyorsam benim avantajım var. Bir taneyle niye idare edeyim eksiklerini bilerek öğrenelim ve ondan sonra da bu eksikleri kavga unsuru olarak kullanmaktan ziyade (tamamlayalım). Oturalım eser geçelim. Yani Rast makamını öğreneceksek Rast makamının Mevlevî âyinleri başta olmak üzere o klasik dediğimiz, büyük formda eserleri geçmemiz lazım. Bestelerini, Kârlarını…, Bütün makamlar için klasik eserleri geçelim.

Çünkü geçmişteki yapılan müziklerin melodik cümleleri çok uzun. Adam 28 zamanlı bir tek melodi cümlesi düşünmüş. Şimdi de Devr-i Kebîr eserler bestelemeye çalışılıyor ama dört kere yedi, 28 gibi oluyor. Yedi tane Sofyan gibi oluyor. 28 zamanda bir cümle 32 zamanlı "bir" müzik cümlesi (kurmuş eskiler). Bir yabancı kemancı vardı; Ernest. Ben öğrenciyken operadaydı. Onunla bir projede çalarken Ruhi hocaya (Ayangil) söylemişti; hocam, şu gördüğünüz 28 zamanlı cümleyi Çekoslovakya'daki konservatuvarın kapısına asarlar demiş. Yani öyle bir tek cümle, 28 zamandı.

Sen ya da bu işin talibi, bu eserleri geçtikçe bu geçiş taksimleri dediğimiz, perdeden perdeye ya da akord'dan akorda yapılan taksimler de dâhil olmak üzere çok geniş bir ufuk açılıyor önünüze. Çok geniş imkanlar açılıyor. Çünkü birçok eserde farklı farklı geçişler kullanılmış. Sen bunları yapa yapa makamları çok güzel tanımaya başlıyorsun. Bunun için hiç zor değil, imkânsız değil. Bu iş "ustalık gerektirir" filan yok. Ustalık bu işe zaman ayırmaktır. Zaman ayırma ustalığını gösteriyorsan usta olursun. Yoksa öyle çok allame olmaya gerek yok. Çok çalışmak, çok okumak lazım. Çok eser geçmek lazım, meşk etmek lazım ve doğru ağızlardan doğru perdelere bakarak mümkün olduğu kadar (doğru çalışmak lazım). Bugün artık bütün herkes çok şanslı bu konuda. Birçok kayıt var (hemen ulaşılabilecek).

Bunları yaptığın zaman ne oluyor? Makamları çok iyi algılamaya başlıyorsun. Sadece birer ses, tek bir perde bile bir makamdır noktasına geliyorsun. Yani iki perdeden bir makamı

oluşturabiliyorsun? *(Tanburla çalarak gösteriyor)* Rast geliyor diyebilirsin. "Aa Rast geliyor" diyorsun ama Rast beşlisi yok. Burada Rast dörtlüsü yok ama Rast bu işte. Şimdi bu kokuyu (farklı perdede hissedersek), *(Tanburla çalarak gösteriyor)* "Aa Segâh duyuyoruz galiba" diyorsun.

Kani KARACA'yı lütfen çok iyi etüt etsin herkes. Ben de etmeye devam ediyorum. Müthiş usta. Olmadık bir perdede kalır. Konya'da (bir mevlevî âyini sonunda) ben tanbur taksimi yapıyorum, bitiyor. Kani Hoca başlıyor son taksimden sonra; bir euzu besmele ki 6, 7 makam geçiyor. fırtına gibi o kadar çok eser geçmiş ki bütün o skala, adamın elinin altında. Piyano tuşları gibi görüyor perdeleri. Tamburun klavyesi gibi görüyor perdeleri. Yani içeride o var, bir cetvel var.

Bunları eser geçtikçe, bu perdeler senin üzerinde önünde oldukça; akordlar arası geçişlerinde de birçok kolaylık önüne seriliveriyor. Bazı sazların teknik hususları da var. Mesela (Uşşâk makamında bir gösterimi) Müstahsen akort Uşşâk yapıyoruz dediğin zaman yapamazsın. Çünkü müstahsen akort Uşşâk da *(Tanburla çalarak gösteriyor)* Uşşâk kalamazsın, perde yok. Şuraya bir perde bağlarsan kalırsın ama perde yok yeteri kadar. Teknik olarak imkânsız. Demek ki Tanburda ben perdeleri görüyorum. Neyi yapıp ne yapamayacağımı da karar veriyorum.

Peki bunu nasıl karar veriyorum? Çok eser geçmek lazım. Çok eser çalmak lazım başka türlü olmaz. "Ben nota biliyorum, çok eser çalışmama gerek yok" (dersen) o zaman müziği gerçekten öğrenemezsin. Sesleri öğrenemezsin çünkü. Perdeler bile tek değil. Perdeler bile yegâne değil. Rast bu perde tamam da şimdi Rast burada bu ama ben burada başka bir çeşni yaptığım zaman *(Tanburla çalarak gösteriyor)* geriye bir Bûselik; *(Tanburla çalarak gösteriyor)* ben bazen onu dik basmak ihtiyaç hissedebilirim. Dört ses Bûselik'e geçtim. *(Tanburla çalarak gösteriyor)* Sûzidilârâ tadı gelmeye başladı. *(Tanburla çalarak gösteriyor)*.

Perdeler bile tek başına değil. Evet, o anda o nağmeye göre Nevâ o frekanstır ama o Nevâ, başka bir çeşninin Çargâh'ı ise o zaman onu hissettirerek dönmen lazım. Dolayısıyla sesler bile tampere değil Türk müziğinde. Aslında Batı müziğinde de değil. Ama onu tampere etmek zorunda kalmışlar. Piyano orkestra çok sesli için tampere. Ama solo icrâları baktığın zaman öok orada değişik aralıklar var. Yani aynı konçertoyu iki, üç ayrı kemancıdan dinle, farklı aralıklar duyacaksın.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Tanbur'da bunların hepsini görüyoruz ve çok eser icrâ ettiği zaman o perdede bir başka makamda başka bir eser çalarken, (örnek vereyim) Acemaşîrân ayin çalarken bir perde üzerinde yaptığın çeşni, dört ses icrâ ederken aynı perde üzerinden farklı bir yere denk gelebiliyor. Mesela beş ses Kürdîlihicâzkâr çalarken mesela şu perdeleri görüyorsun, Tanbur'da. *(Tanburda gösteriyor*). Hatta şunu (tanbura fazladan bağladığı bir perdeyi işaret ediyor) mesela bir ses Sabâ çalarken görüyorum yoksa bunu görmüyor gözüm. O makamlarda çok eser çaldığın zaman o perde üzerinde zaten o çeşnileri daha önce yapmış oluyorsun. Dolayısıyla sana dört ses Uşşâk'tan beş ses Kürdîlihicâzkâr'a dedikleri zaman önce çok ters gibi geliyor ama sen o yolda şöyle bir kere keşif turu yaparken; Burada "aaa pat diye geçiyorsun kardeşim" diyorsun.

Mesela Sabâ çok kritik bir geçiş çeşnisidir. Sabâyı doğru yere oturttuğumuz zaman ya da Müstearı doğru yere oturduğun zaman her yere girebiliyorsun. Sabâ'nın girmediği yer yok. Her yere giriyor, Sabâ girdiği zaman Hicâzı da peşinden sürükler mesela. Dügâh yaptın mı Hicâz'ı hıza peşinden sürükler. Her yere geçebilirsin.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Tabi ki makamları çok iyi bileceksin. Yani Rast'tan Uşşâk'a geçiyorsun, Acemaşîrân'dan Rasta geçiyorsun ya da Segâha geçiyorsun, Şevkefza'dan Evcârâ'ya geçiyorsun… Bunların ortak noktası ne olabilir? Normal şartlarda yok gibi duruyor. Bir Acemaşîrân kalıyor. Bir tanesi Irâk kalıyor. Bir tanesi teorik olarak Hicaz, Zirgüle'nin şeddi. Değil tabii ama işte hadi öyle diyelim gözümüzde aralıklar canlansın diye. Diğeri Şevkefza bambaşka, üç tane Nikriz'in iç içine girmesi Acemaşîrân 'da. Düşündükçe ne geliyor aklıma? Mesela Şevkefzâ'dan Evcârâ'ya geçerken Sabâ kalıp Bestenigâr düşüp yukarıda Evç açıp hemen Evcârâ'ya geçebilirsin. Şu anda aklıma geldiği için söylüyorum.

Peki, tam tersini düşünsek nasıl olabilir? Hadi düşünelim. Aynı şeyi yapabilirsin, aynı yoldan geri dönebilirsin. Evcârâ açarsın, Evcârâ içerisinde Evç'e bağlarsın, oradan Sabâ alırsın. Sabâ alınca zaten Şevkefzâ duyarsın. Çünkü arada bir ortak komşu var. Yani Şevkefzâ ve Evcârâ bilip arada Bestenigâr'ı biliyorsan eski Nigâr dediğimiz o Sabâ'yı da biliyorsun demektir. Yoksa Bestenigâr yapamazsın. Bak üç kardeşi koydun yanına iki benzemezi bir araya getirebildin.

Farklı akortlardan olduğu zaman bu sefer o akortlarda nelerde ne var? Ona bakarsın. Bakarsın tabirim tamamen Tanbur için diğer çalgılar için değil. Şöyle, ben baktığım zaman "aa burada Hicâz yapabilirim" (diyebiliyorum). Dört ses Rast yapıyorum diyelim, beş ses Nikriz'e geçelim. Burada Rast üzerine düşmem lazım. Çünkü beş ses Nikriz'in güçlüsü o zaman Çargâh üzerinde. Bir tane Arazbar bağlarım, Çargâh üzerinde Arazbar bağlarım oradan buraya. Bakarsın dan kastım tam şu anda sapa bakarak söylüyorum ses kaydı olduğu için o bilinsin diye söyleyeyim. Sapa bakarak oradan yakalayabiliyoruz. Ya da çok kontra bir yere gidersin bir anda. Yani; sürprizli. Çok uzak olmayan ama çok keskin, karşı tarafta bir kimya üretmek. Orada bir hayret, bir farklılık yaratacak bir perdeyi açıp o perde üzerinden tekrar ilgili geçeceğin makama geçebilirsin.

EK 3.19 Tanbûrî Musa Kazım TIĞLIOĞLU İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki; adından da anlaşıldığı üzere bir yerden bir yere geçmek, modülasyon yapmak(tır). Modülasyon terimiyle geçki tam aynı şey değil aslında. Geçki bizatihi geçmeyi ifade ediyor. Yani bir yerden başka bir yere geçmek. Ama modülasyon modu değiştirmek. Aslında bu ton da olabilir, makam da olabilir. Biz geçki diye çevirmişiz Türkçe'ye.

Bir başkalaşım, bir değişim olması gerekiyor. Bu değişim nerelerde olabilir? Makamda olabilir. Mesela yakın makamlara geçki, uzak makamlara geçki, ortak perdesi olanlar, ortak perdesi olmayanlar… Sonra aynı makama tonlar arasında geçki olabilir. Mesela, Rast'ta Rast, Çargâh'ta Rast, Nevâ'da Rast gibi. Bu şekilde tonlardan tonlara, makamlardan makamlara yapılan değişimlere geçki deniyor.

Tabii bunun geçki olabilmesi için "bir yerde durdum başka bir şeye başladım" hissi vermemesi için arasında bir ilişki kurmak lazım. Nasıl ki bir yolda bir yerden bir yere giderken çeşitli menzillere uğruyoruz. Yoksa gözümüzü burada açıp tayy-i mekan yapar gibi (örneğin) Ankara'da uyanmıyoruz. Arada bazı yollardan geçmemiz gerekiyor. Geçkinin de böyle kendine mahsus yolları var. Bu yollar iki şeyin arasında bir ilişki kurmaktan geçiyor. Bunu dediğimiz zaman da hemen aklımıza ne geliyor? Kreativite, yaratıcılık geliyor; daha önce arasında ilişki kurulmuş veya kurulmamış iki şeye arası ilişki kurmak ve bunu hemen oracıkta yapabilmek. Taksimdeki geçkiden bahsediyorum. Yoksa bestede düşünürsün, tasavvur edersin.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Tabii herkes farklı tanımda bulunacaktır. Birbirine yakın makamlar arasında geçkiden başlayalım; (mesela) Uşşâk. Dügâh üzerinde birbirine ortak perdesi olan hangi makamlar aklımıza geliyor? Acem, Nevruz, Bayati, Isfahan, Hüseynî Gülizar, Gerdâniye ve bunun bütün türevleri aklımıza geliyor. Sonra bu makamı, ana yapısının bir yerinde kullanan makamlar; mesela Beste-ısfahan, Bayati-Buselik. Çünkü birbiriyle ilişkili, bunun üstüne de bir parça var. Dolayısıyla mesela Acem makamından Bayati-Buselik makamına geçebilirim. Veya Dilkeşhâverân makamına hemen geçebilirim. Hüseynî'si zaten ortak, sonra farklı olaran bir Irâk var.

Buradan farklı bir pencere açılıyor; geçki türleri. O geçki zaten yapısında bulunduran makamlarla olmuş. Mesela Uşşâk makamından dört ses Sabâ'ya geçmek istiyorum. O zaman Uşşâk'ın arkasına zaten dört ses segâh eklediğim zaman; ben Dilkeşhaverân makamına ulaşmış olurum Irâk perdesinde kaldığım için. Dolayısıyla bu makamı kullanarak bu sefer kendime yeni bir pencere açarım. Oradan Irâk'ta kalan bir sürü makam Evç, Evcârâ gibi…

Bu demek değildir ki ortak yapı olmadan geçilmez. Önce aynı makam ailesinde geçki yapmak, Hicaz'ın içerisinde Uzzâl yapmak, Hümayun yapmak, Zirgüle yapmak gibi. Sonra aynı makamın eklentisiyle oluşan başka mürekkep makamları kullanarak, onları alet olarak benimseyip başka perdeye geçmek. Mesela Hicaz'ın ortak yapısını kullanarak pek tabii Sultânî Yegâh'a geçebiliriz. Sonra artık bize Yegâh üzerindeki bir sürü makam açılacaktır. oraya geçebiliriz. Bu aklıma gelen ikincisi(dir).

Üçüncüsü aynı makamı kulakta bir nefret uyandırmayacak şekilde üçlüsünde dörtlüsünde veya beşlisinde (yapmak). Batı müzikte de aslında böyledir. (Orada da) Triatlar var. Bir makamın do majörün triatlarını yazdığın zaman zaten üçlü üçlü yazılıyor. Dolayısıyla bu sesler birlikte tınlamaya müsait. Batı müziğindeki kadans yapısını da kullanarak çok güzel geçki yapılabilir Yani (bunlar) birbiriyle sıraya dizildiği zaman nefret uyandırmayacak. Kulakta bir mülayemet, bir uyumluluk uyandıracak şeyleri de yapabiliriz. Mesela Rast'ta Rast, Çargâh'ta Rast, Nevâ'da Rast veya yerinde Hicâz, Hüseynî üzerinde Hicâz yaparak Sûzidîl makamına geçmek gibi.

Dördüncüsü; perdeyi kulakta yine nefret uyandırmadan başka bir makamın perde sistemine geçirmek. Mesela bunu kromatiklerle çok güzel yapabiliriz. Niyazi Hoca'nın Acemaşîrân taksimi geldi aklıma. Acemi hemen ne kabul ediyor, Evcârâ'nın yarım yedeni kabul ediyor. Evç perdesini yedeni kabul ediyor. Sırasıyla Hüseynî, Acem ve Eviç basıyor arka arkaya. Ve buradan Evcârâ makamına geçiyor. Aslında yine başka makamın ortak yapısını kullanıyor. Yani Acem'i ne kabul etti? "Mi diyez" kabul etti, yani yeden kabul etti.

Buradan hemen başka pencere açalım. Bunu da en çok Kani Beyde (KARACA) görüyoruz; bir perdeyi dinleyiciye hissettirmeden başka perde kabul ettirmek. Yine bunu yaparken en az birkaç tane ortak özellik barındıran makam bulmak lazım. Burada da hüner, başka insanların kolayca aklına gelmeyecek yapıları tespit etmektir.

Biraz evvel bahsettik Nişâburek makamı yaparken Nevâ'yı Çargâh gibi düşünmek. Nevâ'yı Çargâh kabul ettiğimizde artık Çargâh ana yerinden 1 ton dikleşti. Yani Çargâh; Nevâ

oldu. Peki bu sıralamayla Çargâh yaparsam içinde Çargâh veya Sabâ barındıran bütün makamları artık Nevâ üzerinde yapabilirim. Nevâ üzerinde veya efendim sol diyez üzerinde Bestenigâr yapabilirim değil mi?

Dolayısıyla bir perdeyi başka bir perde kabul ederek (geçki yapmak). Tabii bunun daha evvel yapılmış bestelerde örnekleri mevcut olan şeyler. Herkesin aklına gelecektir. Mesela Nevâ'yı Çargâh kabul etmek veya Gerdâniye'yi Hüseynî kabul etmek; Çargâh âyininde vardır. (güfteyi seslendiriyor) Bu Gerdâniye'yi kulak Hüseynî gibi duyuyor burayı. (Seyir yaparak gösteriyor) Si La Sol yapıyor, Sol Fa Mi gibi duyuyoruz ve bunu Hüseynî kabul ettiği için Çargâh makamına artık Çargâh gibi değil Hicâz gibi duyuyoruz. Zaten Hicâz Ayininde de Çargâh ayininde de nağmeleri ortak kullanmıştır (Nayi Osman Dede). "biyayiid biyayiid" kısmı iki ayinde de vardır. Dolayısıyla bir perdeyi başka bir perde kabul ederek yapmak, bu çok orijinal bir buluştur Bunu Osman Dede yapmış. Osman dedenin bu buluşundan hareketle biz yeni makamlar yapabiliriz. Osman Dedenin bu yaptığı şey bir şifre diyelim. Bu şifreyi kullanarak bir başka formüller de yapabiliriz.

Bunun aynısını küçük Mehmet Ağa'nın mesela Evcârâ bestesinde gelince "Gelince Hatt-ı Muanber"de görüyoruz; Hicâz'ı Hüseynî kabul etmek. Bu sefer ne yaptı? Mi re Do Diyez. Bir buçuk ses aşağısını. Yani aslında do-mi üçlü değil mi? Dolayısıyla bizim üçlülerde farklı geçki yapabiliriz. Aynı tonu kullanarak dörtlülerde yapabiliriz. Bunun örnekleri de var. Pek çok dörtlülerde pek çok makamda var.

Mesela yerinden Sûzidîl makamı yapıyoruz. Hüseynî'yi Dügâh kabul ettim. Bunun üzerine Sabâ açtım. Bu çok sırıtmayacaktır veya Hüseynî üzerinde Dügâh açtım. Bildiğimiz Dügâh makamını açtım. Bunu (geçkiyi) zaten yapılarında kullanan makamlar var.

Hemen adı zikredelim; Dügâh makamı, Dügâh'ı Segâh kabul ediyor bazı yerde. Akşam ezanında mesela bu vardır (Ezan bölümü okuyarak gösteriyor) Bir Segâh gibi duyuyor kulak, bir bakıyor, "Allah Allah Dügâh mı acaba?" diyor. Çünkü ortak ikisi. Yani onu o kabul ediyor, kaynaşmış.

Aslında Niyazi SAYIN'ın bahsettiğim Acemaşîrân taksimindekini şu sınıfa da koyabiliriz; kromatik geçkiyle yapmak. Bazı aranağmeler de vardır bu. (Seyir yaparak gösteriyor) Dede (İsmâîl dede) yapıyor mesela bunu. Sürekli ton değiştirerek, aynı nağmeyi bir ton yukarıda bir ton aşağıdaiyarım ton aşağıda, yukarıda yaparak geçki yapıyor. Nerede var mesela örneğin? Meşhur Hicaz Yürük Semâî'sinde var. Bestenigâr âyininde var. Sürekli

aynı nağmeyi yaparak diyor ki "bak bu tondan bu tona, bundan buna, bundan buna geçebilirsin" diyor. Mesela Gerdâniye'li bir şey yapıyor Yani Evç'in Gerdâniye'sini çok tutuyor.

Hemen aklıma gelmişken bunu da söyleyeyim; bir makamın zaten içindeyken o makamın bir perdesini ısrarla tutarak normalde güçlüsü değil -veya tonik sesi veya yedeni değil-, onu ısrarla tutarak oradan başka makama geçmek mümkün. Bu da çok yapılan bir şeydir. (Meselâ) Uşşâk makamının içerisindeyiz. Çargâh'ı tutuyoruz uzun uzun. Artık kulağımız da Çargâh Var. Zaten doğru basılmış her bir perde bir makamdır. Çargâh'ı ben tuttuğum zaman artık Çargâh'la alakalı bütün makamlara geçebilirim.

Bir de orijinal buluş hüviyeti taşıyan geçkiler var. Niyazi Hoca'nınki böyle bir şeydir. Küçük Mehmet Ağa'nınki böyle bir geçkidir. Yani kolay kolay kimsenin aklına gelmeyecek geçkiler. Mesela bunun bir örneğini Abdulhalim Ağa'nın Yürük Semâîsi'nde gördük Sûzidîl'de. Normalde Sûzidîl'in perdelerinin tamamen dışında sanki bir Sultânî Yegâh'a giriyormuş gibi Fa Natürel, Mi Natürel, Re Naturel ve Do Diyez var. (Seyir yaparak gösteriyor) Şeklinde başlıyor. Sûzidîl'e böyle giriyor, daha girişinde.

Dolayısıyla ben Abdulhalim Ağa'nın bu numarasını kullanarak Sûzidîl yaparken ondan tamamen alakasız gibi görünen Sultânî Yegâh'a makamına geçebilirim. Bu da bir diğer olarak aklıma geldi.

Yani daha tabii çok şey düşünülebilir ama şimdilik bu kadar da ittifak edelim. Bu geçki türlerinin arasında bir de farklı akortlara geçki var. Onu zikretmedik. yerinden bir şey çalıyorum. Sipürde akorduna geçmem gerekiyor veya Müstahsen'e geçmem gerekiyor. İşte burada biraz zorluklar başlıyor. Geçeceğimiz makamın arasında hiçbir ortaklık yok. Tamamen uzak iki makam. Ara makam bulmamız gerekiyor. İşte bu ara makamı bulmak; icrâcının hünerine kalıyor. Yani bu ikisi arasında hangi makam olsaydı (da geçiş güzel olurdu)? Dolayısıyla bunlara köprü makamları diyebiliriz, köprü geçki. Yani bir makamı başka makama kullanan köprü kullanarak geçmek, onu bulmak. Az evvel zikrettiğimiz beş altı maddeden birini düşleyerek, hayal ederek makamı seçmemiz gerekiyor.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bir kere makamı adam akıllı yapmak gerekiyor. A makamını A makamı olarak, B makamını B makamı olarak yapmak gerekiyor. Bunu beylik makamlarda yapmak kolaydır.

Ama mesela bir Vech-i Arazbar yapıyoruz. Arazbar, Arazbar gibi sonra bir de arkasına Segâh gibi Segâh yaparsak bu Vech-i Arazbar makamı olmuyor. Bu Arazbar makamından Segâh makamına geçiyor oluyor. Dediler ki "sen bize bir Arazbar taksim yap bir de Segâh taksim yap". İşte burada Vech-i Arazbar yaparsam olmaz. Vech-i Arazbar başka bir makam.

Bunu bir hocamız şöyle anlatırdı. Bir tencerenin içinde yemek pişiyor. Et yemeğini ayrı pişirip, patlıcanı da ayrı pişirirsek ikisini birleştirsek bir karnıyarık veya bir imambayıldı olur mu? Musakka olur mu? Olmaz. Malzemelerin o tencerede çeşitli yöntemlerle birlikte pişmesi gerekiyor. Lezzetlerinin birbirine geçmesi gerekiyor. Bu bütün mürekkep makamlarda vardır. Yani Sabâbuselik, Evçbuselik gibi makamlardan söz ediyorum bir Evç yapıp Bûselik yaparsak Evçbuselik yapmış olmayız.

Dolayısıyla A makamından, B makamına geçerken dikkat edilecek şeyler; önce A makamını bütün hüviyetiyle tanımak. Ki o makama mahsus makam nağmelerini öğrenebilelim. Her makamın bir nağmesi var. Bunlar zaman içerisinde oluşmuş. Sanki bir kütüphane gibi. O pencereyi açtığımız zaman, o kapıyı açtığımız zaman karşımıza çıkan o çağrışmaları tanımamız gerekiyor ve o makamı gerçekten o makam gibi yapmamız gerekiyor.

Dolayısıyla buna ben çok dikkat ederim. Yani bir makamın özelliklerini sergilemek. İkisini birbirine bağlarken ortak nokta ve kulağa bir nefret duygusu uyandırmamak. Bu, Kandemiroğlu'nda geçer; mütenafir olan, uyuşmaz yani. Uyuşmazlık var. Mesela doku uyuşmazlığı, kan uyuşmazlığı gibi iki makamın dünyası farklı. Aslında bunu eski felekiyât ilminde, musikî'nin eski teorisinde bunu çeşitli yıldızlara, burçlara atfederek ikisi arasındaki uyuşmazlığa bağlamışlar. Kimisi kuru tabiattır, kimisi ıslak, kimisi sıcak tabiatlı kimi soğuk tabiatlıdır… Aslında bu gelenekten gelen o bilgi birikimi boş değil. Geçki yaparken onları bilmekte de çok büyük fayda var.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Konuşmamın başından beri zikrettiğim yolların aşağı yukarı hepsini zaman içerisinde kullanıyorum. Bazen öyle şey oluyor ki daha önce hiç bilmediğim, daha önce hiç denemediğim için o anda ilham olarak geliveriyor insana. Mesela Mâhûr yapıyoruz. Onun altındaki Nişâbur yani Hüseynî'deki Nişâbur zaten yapılmış. Var yani. Onu insan biliyor ama hiç o anda daha önce hiç kimsenin yapmadığı şeyler de insanın kalbine doğuveriyor bazen.

Bu aslında işte ibdâ dediğimiz yaratıcılık, kreativite dediğimiz şey oluyor. Daha önce arasında ilişki kurulmamış şeyler arasında ilişki kurabilirsek; ben böyle zamanlarda kendimi bahtiyar addediyorum. Mutlu oluyorum yani. Aslında bunları da not etmek lazım. Onu yapmıyoruz maalesef. Yani "ya bu makamdan böyle geçmek güzel bir şey oldu. Bunu not edelim. Belki böyle bir makam tertip ederiz". Zaten terkipler de böyle olmuyor mu?

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Bunların bazıları zaten dediğim gibi başka terkiplerde olan şeyleri barındırıyor. Yani başka tertipleri kullanarak geçebileceğimiz daha önce yapılmış, denenmiş şeyler oluyor. Mesela Hicâz perdesi üzerinde Segâh yapacağız veya Irâk perdesi üzerinde bir buçuk saat aşağıda Segâh yapacağız. Ama Hicâz makamındayız. Revnaknümâ'yı kullanarak geçebilirim. Zaten oraya geçen bir makam var. Doğasında olan. Dolayısıyla o perde zaten üçlüsüne inmek kulağa çok ters gelmiyor değil mi? üçlüsünü kullanabiliyoruz. üçlü aşağı, üçlü yukarı, dörtlüsünü, beşlisini…

Peki hiç alakası yoksa? Yani bambaşka iki dünyaysa iki makam. Işte orada bu geçiş makamlarını tespit etmek gerekiyor. Köprüleri tespit etmek gerekiyor. Yani buradaki tek hüner, tek amaç dinleyicilerin kulağında bir tenafil uyandırmamak Ve öyle ustalıkla geçmek ki, geçildiğini bile hissettirmeden.

Niyazi Bey (SAYIN) derdi bunu. Mesut Bey (Cemil) bu konuda bir üstattı derdi geçki konusunda. "Bir makam yaparken bir perdeyi tutar tutar tutar şaşırdım, niye bu kadar tuttu ki? (diye); sonra bir geçerdi başka makama". Bambaşka bir dünya. Dolayısıyla yaylı sazlarda nefesli sazlarda bu avantaj vardır ama telli sazlarda maalesef bu yoktur. Yani bir sesi uzun uzun tutmayı bunu gazelhanlar da yapar. Bir önceki sesi bize unutturur. Samiyamızda kulak artık kulağımızda. O perde kalır. Oradan istediği makama geçer.

Dolayısıyla buradaki hüner, bir dinleyicinin kulağına bir tenâfir uyandırmamak. İki; orijinal geçki yolları bulabilmek, ara makamlar bulabilmek. Bu ara makamı başka bir perdeler üzerinde de ara makamlar yapabiliriz. Bunu geliştirmek için şöyle bir şey denemek çok faydalı olacaktır. Buradan da müzisyen adaylarına bir tavsiyemiz olsun. Mesela Tanbur çalıyoruz veya ney çalıyoruz. Bir şah ney kullanıyoruz veya efendim Mansur ney kullanıyoruz ve sürekli o neyi kullanarak başka perdelerde çalıyoruz. Yerinden mi çalınacak? Mansur'la çalıyorum. Bir ses mi çalınacak? Mansur'la çalıyorum. Veya tanburumu bir ses dik akort ediyorum bütün icrâlara o Tanburla katılıyorum. Bir ses dik bir Tanburla. Veya bir

buçuk ses dik bir Tanburla. Bunu zaman zaman yaparız. Mesela biz topluluk olarak zaman zaman Müstahsen veya Sipürde akort kullanırız. Ben zaman zaman tanburumu bir buçuk ses dik çekerim. Veya bir ses dik çekerim. Onu dört ses pozisyonda çalarım. Aslında bu; pür, saf mûsikî açısından doğru bir şey değil. Çünkü her makamın perdeleri, oranları değişiyor. Ama bizim modülasyon mantığını anlamamıza çok faydası oluyor bunun. Yani sürekli Rast basıyorum ama burayı hep Çargâh kabul ediyorum. Veya Dügâh basıyorum sürekli ama bunu sürekli Çargâh kabul ediyorum. Bunu yapa yapa insanda farklı geçki metotları oluşuyor. Böyle yapan bir neyzen var mı mesela? Bir kız neyi varmış veya Mansur neyi, bütün eserleri onunla çala çala çala çala inanılmaz bir geçmiş şeyine kavuşmuş. Niyazi Bey bunu çok tavsiye ederdi.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Kulakta nefret uyandırmamak, iki makam birbirine çok uzaksa araya geçki yapabilecek hem köprü makamlar bulmak, bir de geçkiyi dinleyicinin kulağında o kadar uhulet ve suhuletle hiçbir pürüz hissettirmeden yapabilmek. Hüner bu.

Bunları yaparken de biraz önceden beri zikrettiğimiz şeyleri kullanmak gerekiyor. Ortak tonlar, Triatlar, ilgili minör/majörler. Batı müziğinden de yararlanabiliriz değil mi? Onlar çünkü o makamlar bizde de var. Yani şöyle. O mantık olarak bizde var.

Mesela Sultânî Yegâh yapıyoruz Acem'in üzerinde majör bir ton yok mu; Acemaşîrân. E Nevâ üzerinde Bûselik tonu var. Bak ilgili majörü kullanmış. Makamın kendisinde var. Veya biz, Bûselik yapıyoruz. Bûselik makamı yaparken La-Si-Do tuttum. Orada mesela Çargâh, Rast, Acemaşîrân yapamaz mıydım? Ilgili minörü, majörü. Değil mi? Bir buçuk ton, altı. Dolayısıyla bunu kullanabilirim. Batı müziğindeki kadans bilgisini uygulayıp, öğrenip bunu kullanabilirim.

Aslında burada müzik evrenseldir. Yani ton, kulakta bir şey, nefret uyandırıyorsa eğer (bu iş olmaz), hepsinin yani bu bütün dünyada bu vardır bu. Çünkü bu içimizde titreşen, fiziksel bir şeydir. Müzik bir ihtizâz değil mi? Ruhumuzun telini titrettiği ondan. Kumlar, taşlar bile bunu yani çeşitli şeyleri ölçtüğün zaman belirli şekilde davranıyorlar değil mi? Belli frekanslarda davranıyorlar.

Dolayısıyla kulakta nefret uyandırmamak ana hususumuz olmalı. Ve dikkat edilecek hususlar; bir kere Türk müziğindeki mürekkep makamları çok iyi etüt etmek gerekiyor. Farklı

akortlarda sürekli transpoze çalmayı adet edinmek gerekiyor. Cemil Bey (Tanburi) bunu çok güzel yaparmış. Çok yerden rivayet geliyor. Kemençede parmağını herhangi bir yere koyarak onu herhangi bir ses kabul ederek oradan herhangi bir makam yapabilirmiş. Dolayısıyla bu mantık oturmaya başladıktan sonra zaten bu geçiş makamları, köprü makamları hemen beliriveriyor.

Dolayısıyla dağarcığı doldurmak gerekiyor. Batı müziğinden de yararlanabiliriz demiştik. Mesela burada gerçekten herhangi bir tonun derecelerini yazdığımız zaman, çevrimleri öğrenmek gerekiyor. Bizdeki artık-eksik aralıklar değil mi? Bunları da bilmek gerekiyor. Niye gerekiyor? Çünkü bu bizim makamlarımızın içinde de var. Mesela bize böyle kulağımıza bir müphemlik, bir soru, bir istifham uyandıran, belirsizlik uyandıran bazı makamlar var. Evcârâ'da bu vardır bir parça, Müstear'da vardır. Mesela Nikriz'de de vardır bir parça.

Baktığın zaman aslında buradaki artık aralıkların bir şeyi (olayı); Re natürel -Fa natürel (duysak) mesela kulak ne ister? La natürel ister. Peki ben bunu Si Bemol bassam işte bu dediğim şey olur. Augment akorları kullanarak, yani o bilgiyi kullanarak akor kullanmaktan bahsetmiyorum. Bizde akor kullanmak taksim'de aslında çok absürt bir şey. Akor veya şeyler Batı müziğinin sistematiğini kullanmaktan bahsetmiyorum. Mantığını adapte etmekten bahsediyorum.

Dolayısıyla bu 5'liler çemberini etüt etmek, kadansları etüt etmek, armonileri etüt etmek de geçkiye çok büyük faydası olan bir şey(dir). Ne demiş (şair) "Kimi ar'ar dedi kadd-i dildâra kimi elif, cümlenin maksudu bir amma rivayet muhtelif".

EK 3.20 Tanbûrî Alper UZKUR İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Eserlerden yola çıkarak ister klasik formdaki büyük formdaki eserlerden isterse klasik formdan beslenen şarkı üslûbundaki eserlerden de yola çıkarak geçki, geçiş (düşünülebilir). Mesela Hicâz bir eserin içerisinde, ilgili makamlara küçük bir çeşni anlamında da bir dokunuş olabilir. Bir meyanı kapsayacak, o derecede bir geçki gibi olarak da olabilir. Böyle düşünebiliriz. Eserleri zaten incelediğimizde bunların benzerleri karşımıza çıkacaktır.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Yakın makamlar; buna hocalarımız Sadun (AKSÜT) hoca, Erol SAYAN hoca sıcak geçki derlerdi. Mesela bir Hicâz'dan bahsediyorsak Hicâz'a yakın makam ne olabilir? Yine eserler bize bu konuda rehber olabilir. Büyük formdaki eserleri inceleyebiliriz. Klasikten beslenen şarkı formdaki eserleri de (inceleyebiliriz). Uşşâk olabilir. Hicâz'a yakın ne olabilir? Hüseynî olabilir. Sabâ olabilir, belki küçücük bir Sabâ çeşnisi olur ama yine Uşşâk'a yine Hüseynî'ye çevirir onu. Sonra tekrar nakarata yada terennüme geldiği zaman yine Hicâz'a döner; yakın yani sıcak geçki (bu şekildedir).

Bir de bugünden örnek verebileceğim soğuk geçki (var). İlgisiz, alakasız uzak makamlara böyle geçme gayreti vat. Fakat o da ne kadar oluyor? soğuk diyoruz ona da. (soğuk) diyor hocalarımız.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

(Birbirleriyle) ilgili makamlar olması lazım, yakın makamlar. Yani gelenekte bu eserlerde nasıl geçkiler yapılıyorsa (o şekilde olması lazım). Bir Evcârâ içerisinde mesela Uşşâk'a geçki yapılmaz herhalde. Evcârâ nereye dokunabilir belki Evc'e, zaten içerisinde var. Mesela bazı eserlerde hafiften Hüzzam geçkisi gibi bir şey var olabilir. Bu ilgili makamlar olabilir. Kalkıp da, onun (Evcârâ) içerisinde Uşşâk'a geçmek gibi bir şeye düşmeyiz herhalde. Soğuk bir his oluşmaması lazım duyumda.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Nasıl bir geçkiden bahsettiğimize bağlı. Aynı tonda bir geçkiyse, o zaman az önce bütün bu saydığımız özellikler iyani yakın makamlar(ı kullanmayı düşünebiliriz). Hicâz yaparken bir Uşşâk açmak, Hüseynî açmak, Sabâ açmak…

Bir meyân açtıysak mesela İzzettin ÖKTE öyle yapar; bir Zirgüleli Hicâz açar gibi yapar tizde. Ondan sonra peste doğru Sabâ'lı düşer. Bir Sabâ derken Dügâh'a çevirir onu.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

İş orada biraz karışıyor. Geçmişte bunu yapmıyorlar. Böyle bir şeyi hiç duymadık. Yani radyo programlarında peş peşe iki solist okuyacaksa akort anlamında da birbirlerine ya yakın ya da yakın değillerse bile makam uyumunu ya da vus'atini gözeterek (program yapıyorlar). Ses aralığı çok geniş bir makam seçmiyorlar ki, bayan da Sipürde (Âhenk) okuyabilsin mesela. Ses aralığı çok geniş bir makam seçmiyorlar.

Mesela aklıma gelen Necmi Rıza'yla (AHISKAN) Şükran ÖZER'in birlikte okuduğu bir program var. İkisi de ayrı ayrı da okuyor, sonunda beraber de okuyorlar. Bunda böyle bir seçim vardı. Makamı çok hatırlayamıyorum ama böyle bir dırımı gözetiyorlar. Çok geniş makam seçmemişler. Şükran hanım da galiba Sipürde (Âhenk) okuyabiliyor orada.

Necmi Rıza o da feragat etmiş. O da (normalde) Bolâhenk okuyan birisi[74]. Dikkat etmiş bir ses düşürmüş akordunu. Şükran hanım'la beraber program yapalım diye. Şükran hanım da biraz feragat ediyor. O da ya Mansur ya da kız okuyor normalde. Ama ses sahası geniş olmayan bir makam seçip ikisi de bu soğukluğu yaratmamak için, o anda saz sanatkârlarının kulağındaki o ruhunda soğuk hissi oluşturmamak için, uyumlu bir akort, uyumlu bir makam (seçmişler).Vve sonuçta güzel bir netice (çıkıyor).

Dolayısıyla böyle doğru seçimlerde bulunursak ardı ardına gelecek makamlar anlamında ya da okuyacak kişiler anlamında, o zaman çıkacak taksim de güzel olur. Bunlar gözetiliyor geçmişte. Ama dediğim gibi kalkıp Sûzidil'den Uşşâk'a geçelim dersek, orada bir sıcak geçkiden söz edemeyiz. Mümkün de değil zaten. "Mantının üzerine ıspanak yedim. Ne güzel mideme de iyi geldi!" demek gibi bir şey.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

İşte burada da Köprü vazifesi görebilecek makamlar (gerekiyor). Mesela Şevkefzâ bu anlamda Sadun (AKSÜT) hoca, köprü anlamında "anahtar makamlardan biridir" derdi. Ama ben (âhenkler arası geçki) bana pek sıcak gelmediği için kendimi uzaklaştırdım epeyce.

[74] 70 tane bizde radyo programı varsa bunların sadece ikisinde üçünde Sipürde okuyup genelde Bolâhenk okuyor.

Mesela ne yaparsak Şevkefzâ'yı bağlayabiliriz onu bir düşünelim. Uşşâk yapıyorduk diyelim Bolâhenkten. Sabâ'ya çevirebildik biraz, Sabâ kokuturken onu Şevkefzâ'ya taşırız tizde. Şevkefzâ açtık diyelim oradan. Mesela biz Şevkefzâ bile karar etsek zaten Acemaşîrân karara gelmiş oluyoruz.

Orada siz onu son anda Acemaşîrânâ çevirebilirsiniz, Ferahfezâ'ya çevirebilirsiniz. Uşşâk'tan Yegâh'a bir anda Ferahfezâ ile Şevkefzâ vasıtasıyla yerinde Ferahfezâ'ya çevirebilirsiniz. (Bu geçiş) Akort değiştirmeden olmuş oluyor.

O zaman o Şevkefzâ yaparken mesela Uşşâk yaptık, biraz Sabâ duyurduk. Şevkefzâ açtık. Sonra Şevkefzâ'yı biz orta bölgeye geldiğimizde ya da bir karar edip ondan sonra Rast açabiliriz mesela. Sipürdeden Rast karar ediyoruz. Veya Rast yaparken onu Hicâzkâr'a (çevirebiliriz). Bolâhenkteki Uşşâk'tan Siz geldiniz Sipürdedeki Sûzinâk'a, Hicâzkâr'a, Sûzidilârâ'ya, Rasta. Sadun beyin bu yaklaşımı çok doğru.

EK 3.21 Kanûnî Bekir Reha SAĞBAŞ İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki; icrâcıların ihtiyaca binâen yapmak durumunda kaldıkları bir tonun bir başka tona göçürülmesi(dir). Tondan kasıt, tamamen makamdır. Bu makamlar akraba olabilir veya olmayabilir. Geçki; gelinen makamdan kurtulup, gidilen makama kulak alıştırmak için yapılan sazlı, sözlü bir sohbettir. Maksat, dinleyicinin kulağını bir müzik yolculuğu gibi bir yerden alıp, bir başka iklime götürmektir.

Geçki, Fransızca adıyla modülasyon; her müzikte çeşitli maksatlarla kullanılmıştır. Ama bizdeki maksat; okuyucunun ses rengine uyması için bir başka tona göçürülme (olayıdır). Kürdîlihicâzkâr makamını yerinden okurken, Si üzerinden (Bolâhenk âhengin bir ses üstü) Uşşâk yapmayı isterler. Yerinden Uşşâk pest gelebilir onlara. Hatta altı sesten (şah) yapmak isterler. O zaman modülasyon lazım. Eeskiden sesi olan insanlar şarkıcılık yapardı, eski hafızlarda olduğu gibi. Bu durumda Âhenkler arası geçiş taksimi olmazsa kulaklar feci halde bozulur. Ya da ara verecekler, istirahat ettikten sonra kulaklar unutacak eski gelinen makamı. Sonra yeni baştan Şah üzerinden Uşşâk yapacaklar. Oktavından okuyorlar tabi.

Türk müziğinde mikrofon olmadığı dönemlerde, müziği insanlara duyurmaya ihtiyacından müzisyenlerin, tiz sesleri olanı makbul görülmüş. Bugünkü tiz perdeli icrâların sebebi sadece budur. Dolayısıyla sesi çok çıkabilecek sanatçılar kim var? En yakın zamanda, en yakın yerde bizim caminin müezzini var. Eski bütün hanendeler müezzin, Hâfız. Onlara biz sonradan Hâfız dedik. Kur'an ezberlediler çünkü.

Bizim müziğin çok kötü taraflarından birisi bu. Kendini bu şekilde yenileyemedi. Mısır'da da hafızlar okuyordu ama Mısır'da eski Osmanlı müziğini dinleyecek olursanız, bizimkiler gibi bağırmıyorlar. Eski Mısırlı hafızlar, Mustafa İsmail'ler, diğer büyük ustalar, taş plak döneminin hafızları çok iyi Kur’ân okuyorlar. Türk müziği makamlarıyla okuyorlar. Henüz o zaman milli Arap müziği icat edilmemişti.

Mikrofon denen alet geldikten sonra onların (kötü okuyanların) elinden kurtuldu biraz müzik. Sesi soluğu olan şarkıcıların eline geçti. Münir Nurettin Selçuk da eski terbiye ile yetişmiş ama böyle bağırmadan şarkı okumayı bilen birisiydi. Böyle okunmaz diye ona Avrupa'da söylediler tahsile gittiğinde.

Hafızlardan bize kalan tek güzel şey, o güzel hançereleriyle -tizde olduğu için hançere çalışır. Pestte çalıştıramazsınız o hançereyi-, gazel ve kâside okuma geleneğinin haka devam etmesidir. Onlar okumayı bıraktıktan sonra da gazel tamamen bitti.

Size göre geçki türleri nelerdir?

(Mevcut tanımların) hepsi doğru ancak yeterli değil anlatım. Uzak bir geçki dediğiniz ufacık bir motifle çok yakın hale gelebilir. Yakın dediğiniz en basit bir şey de çok uzak olabilir eğer makamattan haberiniz yoksa, makam bilmiyorsanız. Yerinden Hicaz, yerinden Kürdîlihicâzkâr'a geçmek yakın görünüyor. Bir şey yok ki. Aynı âhenkte geçmek çok kolay olduğu halde bunu başaramayan onlarca sâzende olabiliyor. Geçerken eli ayağına dolaşıyor, duvarlar yıkılıyor, yere düşüyor, kalkıyor.

Çok yakın geçki olanlar var. Hicaz'ın dördüncü derecesinde durduğunuz zaman kendiliğinden Ferahfezâ yapmış olursunuz. Kendiliğinden, hiçbir şey yapmadan buna geçki demek zor değil mi? Rast yaparken Dügâh'ta durmanız sizi tamamen Uşşâk yapar. Dizi olarak hâlihazırda mevcuttur. Aynı tonda Segâh'ta durduğunuz zaman Segâh olursunuz. Aynı şekilde, sol-la-si-do dörtlüsüyle do'yu duyduğunuz anda, -eğer doğru öğrenmişse müzisyen- o Çargâh do'sunun, gizli Sabâ'nın do'su olur. Müzisyenler bunları bilmeli. Onlara bu hususlar öğretilmeli.

Yani her perdede bir makamın dizisi kendiliğinden oluşuyor. Mi üstüne gittiğiniz zaman, Mi-Fa-Mi-Re diyez koyduğunuz zaman bu zaten Sûzidîl oldu. Buna geçki demek sâzende için ayıp olur. Çok kolay bir şeydir o. Sazende 10-20-30 senelik müddette o Hüseynî perdesinin sadece Hüseynî makamı yapmak için değil, Sûzidîl'in de tiz durağı olduğunu bilir.

Marifet; benim geçkiden anladığım, modülasyon dediğim yerinden Hicâz çalarken bir üst tona Si'de Hicâz yapmaya geçki diyebiliriz. Yerinde Hicâzken bir alta düşmeyi, bu marifeti el çabukluğuyla ve çok uzatmadan (yapmak gerekir). Çünkü çok uzayan taksimler gevezelikten başka bir şey değildir. Anlatacağınızı kısa, muhtasar, en özlü biçimde anlatmanız lazım. Aynen bir konuşma gibi.

Mesela yerinden Uşşâk çaldık. Neva üzerine Uşşâk yapmak bizde gelenektir. Var öyle bir şey. Çünkü Hüzzam'ların içinde de Nevâ üzerinde Uşşâk olması lazımdı tarihte. Şimdi kayboldu. Segâh'ta da mutlaka Nevâ'da Uşşâk yapılırdı, kayboldu şimdi. Son elli senedir Bestekârlar da bestelemiyor. Hüzzamın içinde Nevâ'da uşşâk mutlaka vardı. E Kürdîlihicâzkâr deyince Re'de Uşşâk zaten vardı. Arel nazariyatında bu, Kürdî'nin Sol'e

şeddi diye tarif edilirse, si bemol, la bemol, mi bemol gibi 5 komalık bemolleri koyarsanız bu makam öğrenilemez hale gelir. Hâlbuki Gerdâniyede Uşşâk, Nevâ'da Uşşâk, Rast'ta Uşşâk yaptığınız zaman Kürdîlihicâzkâr olur. Kürdî demek, Arel'in söylediği 5 komalık bemol değildir tarihte. Pest uşşaktır.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Burada makamların akrabalık ilişkilerine, mesafelerine, birbirlerini sevip sevmediklerine bakılabilir. Mutlaka bir ya da iki ortak ses bulunabilir, vardır zaten.

O geçkinin bir sesini kullanarak rengi değiştirebilirsiniz. (Seyir yaparak makam gösteriyor) Hicâzkâr yaparken sol üzerinde Segâh bıraktım. La'dan yapayım (Seyir yaparak makam gösteriyor). Muhayyer Kürdî yoluyla Dügâh'ta durdum. Durumu düşürdüm. (Seyir yaparak makam gösteriyor) Segâh yaptım size. Yani bir perdeyle iklimi değiştirip kulakları tamamen yanıltabilirsiniz. Kulakları rahatsız etmiyorum. Sadece onları yanıltıyorum. Sağ gösterip sol vuruyorum.

Bu motifler mühimdir geçkilerde. Bu motifleri bulup çıkarmak lazım. Ben çokça yaptım. Ama motifleri toplu olarak vermek de müzisyene ne kadar yarar onu bilmiyorum.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Gelinen makamı az düşünürsünüz. Çünkü o şarkılarıyla, türküleriyle gelinmiştir. Gidilen makam önemlidir. Gelinen makamın çok kısa bir özetini yaparsınız. Yaparken bile gözünüz yapacağınız geçkiye bakacaktır.

Herhangi bir perdede, herhangi bir makam yaptınız. Orada ne yaparsanız gidilen makamda önemli bir perde olan sesi yakalamayı düşünürsünüz önce. Bir basamakta ya da iki basamakta bulursunuz o sesi. Ondan sonra kısa bir zaman sonra, gelinen makamdan kısa bir zaman sonra geçilen makamın seslerini bulmaya çalışırsınız. Sırasıyla anlamlı cümlelerinizde, motiflerinizde anlamlı cümleler kurarak taksim haline getirirsiniz. Sade diziyle zor olur.

İşte burası kolay tarafıdır. Tam bu motifte gelişmiş olan bir Sabâ'yı hissettirirken yukarıda Şefkefzâ perdesini düşünmeyi dinleyici bilmez. Ama Sabâ'yı yaparken yukarıda bir nim Şehnâz perdesi bizi kurtaracaktır. Onu düşünürsünüz, oraya çıktığınız zaman dinleyici de irkilir o sırada. Yani siz Sabâ'ya geldiniz. Yumuşak, lahuti seslerde çalarken, yukarıya çıktığınız zaman Şefkefzâ düştüğünüzü siz biliyorsunuz. Dinleyici de "yakın bir yere gitti ama nereye gitti"yi anlayamaz. Zevkle sizi dinlerken, icrâcı sol sesinde durur. (Seyir yaparak

makam gösteriyor) deyip aşağı Şefkefzâ düşmeyi beklerken Kürdîlihicâzkâr düşebilirsiniz. Aynı bemolleri kullanacaksınız çünkü.

Müzisyen zekidir. Onu söyleyeyim. Her müzisyen için söylüyorum bunu. Tembeldir, okumaz ayrı mesele ama her müzisyen müzik yapma kabiliyetine erişmişse, zeki adam demektir. Bunu da biraz bilgiyle donatırsanız, kolaylıkla en zor geçkileri bile yaptırabilirsiniz. Ama tabii sıkışık zamanda değil. Geçkiye daha önce çalışmış olması da fayda var. Ben kanun öğrencilerimin hepsine bu vazifeleri veriyorum. "Buradan buraya geçmeyi git evinde çal, bana dinlet, video gönder" diyorum. Hepsi gidiyor, deli gibi çalışıyor. Kimi bir buçuk saat sonra arıyor, kimisi iki gün sonra arıyor. "Olmuş mu hocam" diye gönderiyor. E talebe çalışacak. Yirmi seneden önce geçki ustası olamazsınız. Kânûnîlerden bahsediyorum.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Bugün Bolahenk, Sipürde, Kız ve Mansur çalınıp duruyor. İnsanların ortak sesi gibi. (Mesele sadece) Bu dörtakortsa, konu çok kolaylaşıyor.

Benim (çalıştığım bir) yayınım var. Ne kadar bilimsel, ne kadar pratik olur onu bilmiyorum. Hicaz'ı her yarım seste bir indirerek; La'dan Sol diyeze, La'dan Sol'e, La'dan Fa diyeze, La'dan Fa natürele… hepsini yazdım. Yıldız âhengi filan da dâhil ettim. Mabeynlerinde koymaya çalışınca inanır mısınız beni çok zorladı. Ama hayatta yaptığım en zevkli işti.

Bir motif var ki (mesela) o sizi iki sese indirebiliyor. İki ses daha kolay çünkü her zaman üzerinde makam kurulan sesler. Ama bir buçuk sese indirmek kolay değil. Ya da iki buçuk sese indirmek. İki buçuk ses dediğimde kız neydir. Dört ses dedikleri.

Bir müzisyen için biten hiçbir şey yoktur. Benim bu kadar emeğime ve çok çalışmama rağmen beni hala çok fena zorlayan işler var. Bir buçuk gün kafa yoruyorum, "o geçkiyi nasıl yaparım?" diye. Buluyorum. Onu nasıl yazıp istifadeye sunarım onu bilmiyorum. Yazdım bunları.

(İcrâyı); bilindik, kullanılan akortlara indirmek çok zor değil. Bakın La'dan dört sese indirmek oldukça kolay bir şey. Her makama indirebilirsiniz. La'dan sol'e indirmekte müşkül var ama La'dan Re'ye indirmek de aynı şekilde mümkün. Çünkü bir dizinin birisi dörtlüsü, birisi beşlisi oluyor. Beşlisi Re. Altılısı mi. Dört ses. Yani udlarda bu hiç problem bile değildir. Aynı telin üstüne denk geliyor. Çok kolay yaparlar.

Tanburilerde de perde vardır; bir sese karşılıklı beş ses vardır. Onlarda akraba ilişkisi var. Bolâhenkle kız neyin akraba ilişkisi var. Bunlar pek zor olmasa gerek. Tanburiler de yapıyor. Neyzenler bile yapıyor. Siz büyük neyle küçük akortları çalabiliyorsunuz.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Biraz önce söylediğimin aynısı burada da geçerli. Sadece muhakeme yapacak müzisyen. Yerinden Hicâz yaptığı zaman Sol'ü, Muhayyer ve tiz durak kabul etmesi için bir şey lazım. Yerinden yaptığı zaman Si'nin naturel olmasını ihmal etmemek lazım. Çünkü Hicâz'ın tiz durağındaki ses, Muhayyer'densonra asla Si bemol basılmaz, Si naturel basılır.

Sadece gidilen makamda kullanışlı perdenin ne olduğunun düşünülmesi lazımdır. Ya da makam düşünerek de yapılabilir. Sadece bir yolla değil. Bu söylediklerim çok örneklenebilir. Hicâz yaparken bir ses Hicâz 'a dönmek, aşağı dönmek çok da zor değil. Hicâzkâr makamı gibi düşünürsünüz değil mi? Akrabalık ilişkisi var. Hicaz'dan Sûzinâk'a girecek olursanızbir ses Hicaz yapmış olursunuz. Yerinden Uşşâk yaparken 1 ses Uşşâk yapmak hiç de zor değil. La bemol olarak sol'ü boş bırakabilirsiniz gerdaneyi. Boş bırakınca bir Kürdîlihicâzkâr inebilirsiniz Sol üzerinden. O da size sol üzerinden bütün Dügâh kararlıları çaldırır. Uşşâk da çaldırır. La'dan Segâh çaldırır. Si bemol'den Çargâh çaldırır. Yani bu kadar nazariyatı her müzisyen kabaca bilir.

Ama söylediğim gibi bazı sâzendeler bunu göremiyorlarsa çalgılarında; o, çalgılarının onlara kazandıramadığı bir meseledir. Kanuncular bunu görür. Önünde her şey sıralı. Bemoller de sıralanmış, öbürleri de sıralanmış. Hiç kanuna dokunmadan bir kanuncu, sol üzerinde Uşşâk dizisi kurabilir size. Hiç dokunmadan, çalmadan. Mandal oynayacak, bitti. Böyle bir çalacaksınız, Uşşâk çıkar. Başka çalgıların böyle bir şansı yok. Diğer çalgıların imkânları yok ama kanunculara gösteriyor kanunun sistemi. Bütün bu anlattığım konuları aman aman çok ehil olduğumdan anlatmıyorum.

EK 3.22 Kanûnî Ayşe Serap ÇAĞLAYAN İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Bir şeyi sabit tutmak lazım ki başka bir şeye geçiş yapabilesin. Makamlarda da bir makamı bütün özellikleriyle sabit tutabilmek lazım ki içinden ortak bir çeşniyle başka bir makama köprü yapabilesin.

Ortak bir çeşni yoksa makamlar arasında, başka bir makama köprü yapıp (geçebilirsin). Yani o ortaklık önemli benim için. Bir makamdan ikinci bir makama direkt geçemiyorsan üçüncü bir makamı köprü yapıp o çeşniyle geçmek istediğin başka bir makama geçebilirsin. Benim için o ortak çeşni önemli.

Makamları gelişigüzel kullanmıyoruz ki. Makamların birçok dinamikleri var, birçok özellikleri var. Bunları gösterirsek zaten o makam (o zaman) oluyor. Bunları eksik tuttuğumuz zaman başka bir şey de olabiliyor. Dolayısıyla bunları bir arada tutmak, makamı muhafaza etmek; başka bir makama geçmek için de önemli. Başka bir makama geçiş yaptın. Onu da muhafaza etmek lazım, onun da özelliklerini göstermek lazım.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Kitaplar her zaman için yol gösterici şeyler. Başlangıç için çok mühim. Kitapla yola çıkmak çok mühim bir şey. Ama bir süre sonra "ne kadar çok repertuvarın var, ne kadar çok eser bilgin var"; onunla doğru orantılı olarak geçki yapabilme yeteneğin de gelişiyor. Dolayısıyla tecrübenle doğru orantılı bir şey geçki yapabilmek.

Şimdi muazzam eserler var. Çok kadim eserler var. Çok ustalar, şahane geçkiler yaparak eserler bırakmışlar. Şimdi bu eserlere hâkim olduğun zaman; o yolda yürüyorsun, onlar gibi geçki yapmayı tercih ediyorsun.

Mesela bizim mûsikîmizde kromatik (kullanım) yok denebilecek kadar az. Dolayısıyla şimdi klasik bir taksim yapıyorsan kromatiği çok fazla kullanmak; çok uyumlu bir şey olmayacaktır. Taksimin amacı ne? Taksim yaparak bir şeylere hazırlık, bir soliste hazırlık ya da bir esere hazırlık(tır).

Tabii ki eserle uyumlu olmalı yaptığın taksim. Nasıl hazırlarsan sonrası da o yolda devam edecek çünkü. Bence her şey uyum içinde olmalı. Eserleri, ustaları düşünüyorum. Çok keskin geçişler, çok fazla yok. Hep o makamın içinde yedirerek (geçki yapılmış).

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Makamların tansiyonları var. Karakterleri var aslında makamın. Mesela içinde Sabâ bulunan bir makam karakteriyle, bir Evcârâ'nın, Hicâz'ın ya da Sûzidîl'in yani bir Hicâz karakteriyle (olan makamlar aynı olmuyor). Farklı karakterleri (var). Onları güzel evlendirmek lazım, miks edebilmek lazım.

Belki tansiyona da dikkat etmek lazım bu makamlardaki geçkilerde. Belki birinci makâm, acitasyona daha uygun bir makamdır. Daha zengin nağmelerle, süslemelerle başlanır. Ondan sonra sonraki makamın karakterine uygun daha sade ve dinamiği daha farklı olabilir.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Belli bir birikimimiz var. Taksim içinde kullandığı çeşnilere dikkat ediyorum. Sazın akorduna dikkat ediyorum. Akort da çok mühim bir mesele. Artık akort aletiyle akort etmiyoruz sazlarımızı. Ama bundan 30 sene önce ben akort aletiyle akort ediyordum sazımı. Ama şimdi makamlara göre, kullandığın akorda göre de akort tercih ediliyor. (Dikkat ettiğim şeyler) Hani 30 sene önce daha farklıydı. 20 sene önce, 10 sene önce daha farklıydı. Dün daha farklıydı.

Şu anda aslında biraz daha özgür düşünebilme lüksüne sahibim. Mesela ne gibi? bir makamdan öbürüne direkt geçmektense "ya aralara geçkiler serpiştir ne olur ki?" diyorum. Çünkü teori hiçbir şeydir. Teori artık hükmünü kaybediyor bir zamandan sonra. Yani "evet kitapta bu yazıyor ama şu da olabilir, bir geçki daha araya ne olur ki? Ne zararı olabilir?" diyorsun. Bütün bunların oranları da çok mühim. O renklerin tonlarını orantılayarak içine koyduğun miktar da çok önemli. Bir beyaz var bir de kırmızı var elinde. Damla damla, küçük küçük pembenin tonlarını bulmak için bence doz da çok önemlidir. Makam dediğin olgu aslında o kadar yakınlar ki birbirlerine, çok benzerler. İşte orad o doz önemli. Bir şeyi fazla kaçırdığın zaman başkasına gitme ihtimali var. O dozu biraz muhafaza etmek lazım.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Ben bu konuda biraz sabit fikirli miyim bilemiyorum ama belki alışkanlığımdan da dolayı olabilir. Bizler aslında hep frekanslar üzerinde yaşıyoruz. Ve bu frekanslara, bu akortlara çok müdahale etmek bence dengemizi sarsan bir şey gibi olduğunu düşünüyorum. Mesela biz 440 akort yaparken, dünyaya bakıyorum 442'ler, 443'ler düşünüyorlar, tercih ediyorlar. Şimdi bu ne demek? Çok hızlandık, çok hızlı tüketiyoruz, çok hızlı yaşıyoruz.

Frekans da yükseliyor. Ama kadim olan şey aslında daha da düşüyor. Yani aslında düşürmek gerekiyorken biz insanoğlu ve dünya hızlandırdık bunu. Şimdi bunun insan bünyesine aykırı olduğunu düşünüyorum. Daha ağırlaşmak, daha düşünerek, daha ayaklarımızı yere basarak yaşamak gerektiğini düşünüyorum.

Konserlere gelecek olursak, konserler içinde bu kadar çeşitli akort kullanmak çok gerekli mi? Bence çok gerekli değil. Konser programını böyle dizayn edebilirsin. Bir konseri bir şef hazırlıyor ya da bir yönetmen hazırlıyor, bir kurul hazırlıyor. Bunların daha düşünülerek, planlanarak, makamlar arasındaki uyumları da düşünerek (sahneye koyulması lazım). (Akort anlamında) bu kadar hoplayıp zıplamaya gerek yok.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bunları talep eden arkadaşlarımız acaba bu sazların teknik olarak yeterliliğini ne kadar farkındalar? Belki benim mandalım (kanun sazı) yok. Belki sizin pozisyonunuz yok. Öbürünün boş teline denk gelmiyor. Bir sürü faktör var. Bunları biliyor mu, farkında mı arkadaşlarımız da bütün bunları talep ediyorlar.

İkincisi de; (böyle bir taksim), çok ayakları yere basan bir taksim olur mu? Bu kadar zorlamaya gerek var mı? Günümüzde şu durum artık o kadar ön planda ki, ne kadar çok acitasyon yaparsan, ne kadar çok numara yaparsan o kadar iyi sazendesin. Ama işte araçla amaç o kadar düşünülmüyor. Bizim amacımız makamı göstermek değil miydi? Bütün bu kalabalığa, bu söz kalabalığına gerek var mı? Benim makamı duymam yeterli değil miydi bizim için? Başka şeylere niye bu kadar başvuruyoruz?

EK 3.23 Kanûnî Hakan KILIÇARSLAN İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Çok basit bir tarifle, geçkiyi bir müzik cümlesinin içerisindeki modal değişim olarak adlandırabiliriz. Fakat Türk müziğinin içerisindeki bir makamın içerisinde yapılan birden fazla Türk müziği çeşnisinin bir arada bulunmasına geçki deniyor tarif olarak. Güzel de bir tariftir.

İcrâda geçki nasıl olmalıdır? Makamların içerilerinde mutlaka belirli geçkileri vardır zaten meşhur olan. Acemaşîrân makamı içerisindeki Sabâ geçkisi gibi veya Segâh makamı içerisindeki Evç'te Segâh geçkisi gibi, Müsteâr gibi. Zaten bazı makamlar içerisinde yakışan geçkileri vardır. Bunları uygulamak icrâda daha iyidir. Makama yakışan, makama yakışan geçkileri uygulamak daha mantıklıdır.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Aslında yakın geçki dediği, birbirine yakın olan, birbiriyle alakasız olmayan geçkiler(dir). Uzak geçki ise mesela Segâh makamı yaparken Hicâz makamına geçmek. Buna da uzak geçki deniyor teorikte. Öyle adlandırmışlar.

Adlandırılan şey güzel, mantıklı. Önemli olan yakın ve uzak geçkiyi makam arasında tonal değişimi yaparken, mantıklı bir cümle kurulumuyla geçebilmek lazım.

Yakın geçki birazcık daha basit gibi görülüyor. Segâh yaparken Müsteâr yapmak yakın geçli oluyor. Segâh cümlesi içerisinde bir do diyez kullandığımız zaman Müsteâr makamını hissettirebiliyoruz. Ya da Evç'te Segâh açmak Segâh makamındayken yakın geçki oluyor. Biraz daha basittir.

Uzak geçki olayında mutlaka bir geçiş cümlesi, geçiş anahtarı -diye tabir ettiğim - bir köprü lazım. Bu iki makamı birbirine bağlayabilen bir köprü lazım. Bu köprüyü iyi kurmak lazım.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bence en önemli şey bir kere iki makamı iyi bilmek lazım. İyi bilmekten kastım; özellikle taksim yapan icrâcı; teorik olarak belki dizisini bilmez, içerisindeki kullanılan şematik dörtlü beşlilerini bilmeyebilir fakat iki makamın kokusunu, o parfümünü bilmesi lazım. Yani Sazkâr'dan Segâh'a geçerken o Sazkâr'ın râyihâsını kendi müzikal bünyesinde

hissettirebilmesi lazım. Zaten bunu biliyorsa makamı biliyor demektir Çünkü karşı taraf bunu hissedebiliyorsa zaten adam da işi biliyor demektir. Karşı taraftaki de anlıyor demektir.

Öyle olduğu için iki makamdan birbirine geçmek için iyi makam bilinmeli. Teorik olarak tabii ki bileceksin ama bu makamların râyihâsını bilmek lazım. Yani Sazkâr nasıl kokar? Segâh nasıl kokar? Gül nasıl kokar? Papatya nasıl kokar mesela. Sen bunların kokusunu biliyorsan eğer, bu iki makamdan birbirine geçmek kolay. Çünkü yakışan, yakıştırılan geçkiler kullanılarak birbirine geçmek lazım. Önemli olan o iki makamı iyi bilmek lazım.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Bu aslında kişilerin enstrümanına göre de değişir. Şimdi bazı enstrümanlar vardır. Özellikle uzun sesli enstrümanların bir makamdan bir makama geçerken işi bir nebze daha kolaydır. Bir ses tutar, bir güçlü sesi tutar, o makam için önemli olan bir sesi tutar (ve geçer). Mesela Uşşâk makamı için önemli olan bir perdedir Çargâh. Bir Çargâh tutmasıyla hemen Uşşâk hissiyatı ortam içerisinde oluşabilir.

Fakat bu, uzamayan sesli sazlar için çok mümkün değil. Bunlar için her zaman bir yerden bir yere geçiş yapabilmek birazcık daha zor. Mutlaka az önce bahsettiğim gibi birtakım anahtarlar, birtakım yollar, rota çizilmeli önceden. Bu bir anda yapılan bir şey ise birazcık daha zor olur. O artık icrâcının profesyonelliğine kalmış.

Adam ufacık bir cümle kurup esas geçeceği makama bir anda geçiş yapılabilir. Bu bir yol. Hicâz'dan Nihâvend'e geçecek; üç beş saniye Hicâz yaptıktan sonra içerisinde bir Nikriz kullanır ve tekrar Nihâvend açar. Esas yapacağı makam Nihâvend olduğu için onu uzatır. İnsanlara eski geçtiği yeri (makamı) unutturur. Bu bir geçiş yolu(dur).

Daha profesyonel düşünürsek; Hicâz yaparken içerisinde o makamın karar ya da güçlü sesini yakalayabilecek ne tür geçkiler kullanılabilir? Geçiş anahtarından kastım bu. Bu anahtarı kullanarak bulabilirse icrâcı, bu sesler tutularak geçilebilir. Ya da dediğim gibi hiçbir hazırlığı yoksa direkt geçenleri de görüyoruz.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Bu akortlar arası geçiş, az önce bahsettiklerimizin hepsinin bir bir üst versiyonudur. Bir kere transpozisyon meselesine giriyoruz. Transpozisyon meselesi enstrümanlar için

çıkmaz bir konu. Hele bazı enstrümanlar özellikle Sizin enstrümanınızın (ney sazı) farklı boyutları var. Belki bir tane enstrümandan başka bir yere geçmek zor olabilir sizde de.

Özellikle perdesiz enstrümanlarda klavye hâkimiyetinin, pozisyon hâkimiyetinin çok iyi olması lazım. Bunu yapabilecek kişi enstrümanında belli bir teknik seviyeye hâkim olsun ki bu söylediğiniz konuya gelebilsin. Buna gelebilmesi için bir hâkimiyet gerekli. Yani adam bir sesteh icrâda bulunamıyorsa o adama dört sesten bir sese geç demek zaten olası bir durum değil.

Onun için; bir, sazda enstrümanda teknik hâkimiyet, iki hangi sesler hangi akortlarda nereye denk geliyor (icrâcının) bunu bilmesi lazım; Transpozisyon olayını, makamlar arası göçürme olayını bilmek lazım.

Bir diğer versiyon; bu göçürmeleri, geçkilerle birlikte iyi hesap edebilmek lazım. Bu sefer sadece makama yakışan geçki değil, hangi perdeye geçilecekse ya da hangi perdede kalınacaksa o perdeye yakın geçkiler bulunmalı. Transpozede özellikle bu çok önemli. Acemaşîrân perdesinde karar edilecekse Acemaşîrân perdesi civarında yoğunlaşılacak bir cümle kurulmalı ki, geçiş yapılabilsin. Diyelim ki Acemaşîrân'da Nihâvend yapacaksın ya da Uşşâk yapacaksın ya da Kürdî yapacaksın. Onu bu geçişini hazırlayan geçkiler olmalı ki o çaldığın yer çok karşı tarafa tuhaf hissiyatı yaratmasın. Yani "acaba ooo nerede ne yapılıyor?" gibi böyle eksi bir etki yapmamalı dinleyen tarafından.

Geçişin makbulü, hissettirmemek(tir). Bunun için de birazcık taksim ya da gazel, kasîde gibi improvize yapılan bütün işlerde zaman birazcık mefhumu uzayabilir. Tabii ki icrâ süresi de önemli. 30 saniye içerisinde böyle bir geçki yapılması biraz zor olur. Çok hızlı olduğu için saçma duyulabilir ama bu icrâ süresi uzun olduğu vakit özellikle yine uzun sesli enstrümanlar birazcık daha avantajlıdır. Geçmek istedikleri sesi, istedikleri dakika tuttukları için böyle bir avantaj hep söz konusu.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Evet bu dediğim(e) ilaveten perdeler arasında hangi perdede durulacak ise bunun önceden planı yapılmalı. O perdeye yakın geçkiler bulunmalı. İcrâ süresi iyi ayarlanmalı. Geçeceğimiz makam üzerinde daha çok durulmalı. Bazen dikkatimi çekiyor. Ben Hicâz yapacak zannediyorum. Meğer Uşşâk'a geçecekmiş. Yani bu kadar fazla Hicâz yaparsan Uşşâk'a zaten geçemezsin. Bu çok önemli bence. İki makam arasındaki geçiş özelliği olarak bir kere süre çok önemli.

Yani A'dan B'ye gidiyorsak bu A'yı mümkün olduğu kadar uzatmamalı belli özellikleriyle gösterip burada esas yapmamız gereken B'ye nasıl gideriz? Bunun cümleleri şimdiden hazırlanıp kurulmalı ki B'ye gittiğimiz vakit yabancılık olmasın. Ve bu hiç dikkat edilmeyen bir mevzu. Benim özellikle dikkatimi çekiyor. mesela. Bir şey dinliyorum, (icrâcı) bir yerden bir yere geçecek. İlk yaptığı makamı çok yapıyor icrâcı. Geçeceğin makamı daha çok yapman lazım o zaman. Bu sefer işin süresi uzuyor.

Bir solist arkasına taksim yapıyorsan bununki farklı olmalı. Bir klasik takım geçilecekse, taksim yapan kişinin bu moda bürünüp ona göre kendini ayarlaması gerek. Hem zaman hem geçki hem cümle kurulumu (anlamında).

Diyelim ki Hicâzkâr faslı var, arkasında bir taksim var, Kürdilihicâzkâr fasıl olarak devam edilecek. Buradaki yapılan taksimin melodisi, cümle kurulumu, harcanan vakit, hepsinin ona göre ayarlanması lazım.

Bundan sonra geçilecek form da önemli. Sadece müstakil taksim yapıp kaydediliyorsa tamam ona diyecek bir şeyim yok ama mutlaka taksimin ya öncesinde ya sonrasında bir şeyler olmalı, oluyor da.

EK 3.24 Kanûnî Taner SAYACIOĞLU İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Belli makamdan başka bir makama geçmektir. Komple makam geçkisi de olabilir. Belli bir makamın bir yerini kullanarak çeşni gibi ara, ufak bir (geçki de olabilir). Belli bir makamdan başka bir makamına gitmek, onu tam geçki gibi düşünebiliriz

Sizce geçki türleri nelerdir?

Bir taksim yaparken kafamızda bir kompozisyon çiziyoruz. Bir geçki şart değil. Rast makamında taksim yapacağız mesela. Onun meyan bölümünde muhakkak bir geçki yapılıyor yakın makama. Sonra tekrar aynı ana bakıma geri dönmek şartıyla bir geçki olabilir.

Bir makamın komşuları vardır ona yakın. Bir de karar sesi değişik olan makamlar var. Onları biraz daha uzak diye düşünebiliriz. Rast'tan Hicâz'a geçmek gibi. Ya da Rast'tan Evç kararlı Evç makamına geçmek gibi. Bunlar uzak sayılan geçkiler olabilir.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Makamları iyi bilmek gerekiyor. Bu makamların nazariyatta genişlemesi vardır; yukarı bölge ya da aşağı bölge. Bu genişlemelerden faydalanılabilir ve bu makamların başka makamların ortak kullandıkları beşli dörtlü bölgeler var. Genelde onları kullanarak geçki yapıyoruz. Ama çalarken geçkiden önce baktığınız zaman -ben öyle yapıyorum-; uzak bir geçkiyse çeşitli yollar çıkıyor önümüze. Tek bir yol çıkmıyor. Onu icrâcı tercih ediyor ya da ben kendim "şu daha güzel yakışır" diyorum. Bir tercih yaparak geçki yapabiliyoruz.

Ortak yönlerini bulmak lazım her iki makamın. Genişlemelerden de yola çıkabiliriz, içinde kullandığı dörtlü beşlilerden. Mesela Uşşâk kullanıyorsa başka yerde bir Uşşâk kullanabiliriz. Hicâz kullanıyorsun, başka bir perde üzerinde (Hicâz kullanabilirsin). İşte bu ortak noktaları yakalarsak geçki oluyor.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Kanunun bir avantajı var. Perdeli saz olduğu için mandallar gözümüz önünde. O makamın kuruluşunu gözle görüyoruz, onu (o makamı) başka yere aktarma şansınız var. Gözde (bakarak), çalmadan bile "şunu şuraya yerleştirirsem oradan daha iyi olur" diyebiliyoruz.

Bir de tabi geçkiyi yakıştırmak önemli. Pat diye de geçebilirsin damdan düşer gibi. Bazen yakışıyor. Mesela enteresan bir dizi açtığın zaman, alakasız gibi geliyor ama onu güzel bağlarsınız gideceğiniz yere, bir anlam teşkil ediyor o zaman.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Aslında pek kullanmıyoruz koroda. Çünkü koro belli bir akorttan okuyor. O dediğin şey farklı solistler peş peşe okuduğu zaman (olur). Gerçi repertuvarı artık ona göre yapıyorlar ya da (icrânın) başına peşrev koyuyorlar. Mesela dört sesten bir sese ya da tam tersi bir sesten dört sese ya da beş sese bazen oluyor. Ama çok sık yapıldığını söyleyemem.

Ama yapmak lazım o da geliştiriyor biraz, ufuk açıyor. Zaten belli başlı diziler var. Türk müziğinde biliyorsun. Onları farklı yerleri kullanmak büyük bir avantaj, başka perdeler üzerinde. Onların birbirine yakıştırmak önemli bence.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Yakıştırmaktır önemli olan. Gideceğiniz yerin uzantısını düşünmektir. Onun illa bir yeri (geçilecek makamla) kesişiyor; ucundan/ başından. Makam, bir (ortaklığı) yakaladığı zaman oraya otomatik olarak geçiş yaparız.

Mesela zor geçki; Acemaşîrân'dan diyelim Evcârâ'ya geçeceksiniz. (Zor olan) kulağa alıştırmak. (Âhengi) yarım ses yukarı alıyorsun. Ya tam tersi (de zordur). Yani makam ile âhenk geçkisi arasında pek fark yok.

Mesela dört sesten bir ses; zorlayacak aralıklar değil bence. Daha komplike makamlar arasında nasıl olur mesela? Makamın da önemi ortaya çıkıyor. Basit makamlarda sorun olmaz Olur da ötekilerde biraz kafa yormak, önceden bir kompozisyon çizmek gerekebiliyor. Hazırlanmak gerekiyor.

EK 3.25 Kanûnî Atilla AKINTÜRK İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Bıraktığımız makamdan, varmak istediğimiz makama en kolay ve sade yolla gitmektir. En kolay ve sade yolla; hiç fazla karıştırmadan (yapmaktır). Solisti rahatlatacak (şekilde olması lazım). Veya saz eserin önünde yapıyoruz; bir saz eseri çaldık bitti, başka bir saz eserine geçiyoruz. O makama geçmek için en rahat ve kolaylaştırıcı yoldur bence geçki.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Kolay makamdan kolay makama geçiş. Zor makamdan zor makama geçiş. Bence böyledir. Ben bunu hissediyorum çalarken. Hep izahat vermenin bir anlamı yok.

İfadesi zor makamlar, tarifi zor, uzun… (örneğin) Dügâh makamından nasıl geçeceksin bir Evcârâ'ya? Nasıl tarif edeceksin? Eser Evcârâ'ysa. Bunlar zor şeyler. Uzun icrâlar, uzun geçkiler oluyor. Bunu 30 saniyede de yapamayacağına göre kendine bir yol buluyorsun. O bulduğun yol senin için kısa geçki veya uzun geçkidir.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Tabii ki varacağımız makama dikkat etmemiz lazım. Çünkü varacağımız makamda eser başlayacak. Varacağımız makamda eser başlayacağı için varacağımız makama daha ağırlık vermemiz gerekiyor, tarif etmemiz gerekiyor. Çünkü (mesela) çaldık Hüzzam'ı, Nihâvend'e geçeceğiz. Hüzzam'ı dinledi zaten izleyiciler, solist Hüzzam'ı bitirdi ve Nihâvend'den eserlerini icrâ edecek. Senin de onu Nihâvend'e doyurman lazım.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Bu makamdan makama fark eder. O günkü görevimiz neyse, icrâmız neyse ona göre fark eder. Ben genellikle geride kalan makamda çok fazla kalmayı sevmiyorum. En kısa yoldan, tarifi mümkün olduğunca mûsikîye dayanarak geleneksel yolla yeni makama geçip, yeni makamdaki sesleri icrâ ederek soliste yardımcı olmaya çalışıyorum. Sonuçta taksim dediğimiz olay sazendenin bir becerisi olsa da solisti esere hazırlamaktır. Ya da saz eseri çalınacaksa, saz eserinin önünde zaten o kendini belli ediyor. Solo yapıyormuş gibi yapmamak lazım. Solo yapacağın taksimleri de solo konserlerine saklaman lazım.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Biz topluluk (olarak icrâlarımız) müstahsen akort oluyor. Yıldız akort kullanıyoruz. Bunların hepsini denedik, oldu. Çok uzun zamandır böyle bir taze anımız (âhenkler arası geçiş taksimi anısı) yok. Bir ses Hicâz'dan dört ses Nihâvend'e geç, öyle bir taze anımız yok ama olmadı değil, oluyor.

Onda da saza hâkimiyet, makama hâkimiyet lazım. Taksimi o sesteki o makamdan alıp bu sesteki bu makama getirmen gerekiyor. Bunu planlaman gerekiyor. Bunu da müzisyenin zekâsına veriyorum ben. Hemen (icrâ) içinde kabiliyetiyle kolayca geçmesi lazım.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Tabii en zoru o aslında. Bir sâzende için en zoru o. Makam değişiyor, akord değişiyor. (Bu taksimde) önemli olan hangi eserin önünde olduğu, nereden nereye gittiğimiz önemli. Solistin ne okuyacağı veya saz eserinin nasıl icrâ olacağı önemli. Bunların hepsi provasızsa çok zor. Amiyane tabirle "tombaladan çıktı", olmaz. Canlandırman lazım. Kurgusu lazım. Ona göre melodileri birleştirmen lazım. Kafanda bir plan program yapman lazım.

"Hadi oturdum şuradan şuraya geçeyim konserin ortasında" böyle bir düzen olmaz tabi ki. E olursa da çoğu müzisyen tamam tebrik eder ama belki çok çok istisnai işlerde anlaşılabilir. Ben şahsen hazırlıklı gitmeyi tercih ederim eğer öyle bir durum içinde olacaksam. Ama oldu da (spontane) oldu yapacak bir şey yok. En iyisini yapmaya çalışırsın her zaman. Gene de vurguluyorum; varacağım yere ağırlık veririm. Varmamız gereken makama ağırlık vermemiz önemli.

EK 3.26 Hânende Ahmed ÇALIŞIR İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Makamı oluşturan çeşniler arasındaki geçişe biz geçki gidebiliriz. Nedir bu? Bir Acem geçkisinden bahsediyoruz. İki tane çeşni; Aşîrân ve Acem çeşnilerini bir araya getirdiğiniz zaman bir makam terkip oluyor mu? Oluyor. Biz buradan farklı bir makama geçerken farklı bir çeşniyi kullanmalıyız ki ara bağlantıyı sağlasın. Geçki buna diyoruz. Ya değilse bu Acemi çeşni olarak kullanıyoruz. Bu bir geçki değil. Veya buradaki kullanmış olduğum Yegâh'ta Bûseliği kullandığımız zaman Ferahfeza'ya taşıyacak olan hadise geçki değil. Çünkü o makamın aslî hüviyeti, aslî çeşnileri(dir).

O zaman ne olmalı? Biz çeşniyi Acemaşîrân'dan başka bir yere taşımalıyız ki geçki olan çeşni o olmalı. Yani çeşniyi bir anlamda geçki olarak telakki etmeliyiz. Hususen kanaatim o ki geçki ile çeşniyi çok ciddi ayırt etmek lazım. İnsanlar(a) makam tarif ederken mesela Acem çeşnisini alıyorsunuz. Acem makamı değildir o. Acem çeşnisidir. Gelip Dügâhta karar edecek. Çünkü Aşîrân'da da karar edebilir. Ona Acem makamı diyemezsiniz. Acemaşîrân makamı demelisiniz ki iş tamam olsun.

Acemaşîrân yaparken aynısını bir Bûselik çeşnisiyle Acembûselik'e evirmiş oluyorsunuz geçki budur. (Seyir yaparak makamı gösteriyor). Fakat burada direkt bunu (geçkiyi) yaptığınız zaman sırıtır. O zaman çeşniyi alarak Bûselik'i yedirmeniz lazım.

(Seyir yaparak makamı gösteriyor). Buradaki temel espri ne sizce? Neden ben Acemaşîrân ile Acembûselik örneğini vereyim dedim? İkisi de mürekkep makam. Çünkü Acemin de yedeni Çargâh ve Buseliğin de güçlüsü aslında Çargâh. Her ne kadar Hüseynî gibi görünüyor olsa da aslında Çargâh. Önemsiyor yani. Oradaki güçlendirilmesi gereken perdeler üzerinden hareket etmek lazım burada.

Sesi bir altına düşürerek varmak istediğiniz menzili kuvvetlendiriyorsunuz. Hangi makama geçecekseniz onun güçlüsünü kuvvetlendirmek şartıyla bu geçişi hissettirmeden yapmak durumundasınız ki sert olmasın, yakışsın.

(Seyir yaparak makamı gösteriyor) Bûselik'i okşadım. Hiç alakası yoktu Acemaşîrân'la. (Seyir yaparak makamı gösteriyor) Ne yaptık biz? Acembûselik'e getirdik. Buraya getirdikten sonra zaten istediğin makamagidebilirsin. Kararı bir kere Aşîrân'dan kurtardık yani istersem Bayati yapabilirim. Acemaşîrân yaptım. Bir de Bayati 'ye geçiş

yapalım. Neden? Çünkü Bayati'nin de güçlüsü ilk başta Acem gibi başlar. Büyük altılı atlama, küçük altılıyı yapar. (Seyir yaparak makamı gösteriyor) Acemaşîrân'dan Bayati'ye geçirmiş olduk.

Buradaki temel espri ne? Acemin güçlüsünü, Bayati'nin güçlüsü gibi kullandık. Çünkü Bayati'nin de kendi DNA'sında, ruhunda altılı atlama var. La-fa atlaması var. Birisi sürekli gelir Acem'de karar eder. Çargâh'ı yeden olarak kabul eder. Birisi Acem dolaştıktan sonra fazla, örselemeden Nevâ'da kalışlar yapar. Bu bağlantı yerlerini doğru yerden düğmeyi iliklemek icap eder.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Geçki türü şu olur. Bir kasîdeye göre; mesela makam içerisinde mi kalıyorsunuz bir meyan üzerine mi kullanıyorsunuz? Bir makamdan makama geçki yapmak üzere mi kullanıyorsunuz? Bir şeyin başında mı okuyorsunuz? Bir şeyin sonunda mı okuyorsunuz? Bir şeyin ortasında mı okuyorsunuz? (Bu hususlara göre değişir).

Sazla yapılan tüm taksimler, normal irticâlen okumalar için de geçerlidir. Öyle düşünmek lazım. En mükemmel enstrüman; insan sesi. Sazın yaptıklarının hepsini insan sesi daha mükemmel bir şekilde yapar.

Saz, baş taksim yapıyorsa Kur'an-ı Kerim tilaveti (onun karşılığı) odur. Zikir esnasında okunan bir kasîde (sazda yapılan) ara taksim hükmündedir. Veya sonundaki okunan Kur'an-ı Kerim, karardır.

Bakınız hiçbir şey planladığınız gibi gitmez. Mûsikîde iki kere iki, dört etmez. Cenabı Hakk'ın sizi seyr-i ilhamınıza vermiş olduğu, budur. Eğer siz ben planlı bir şekilde şunu yapayım derseniz bocalarsınız.

Zaten Türk Mûsikîsinin en büyük özelliği odur. Hususiyeti odur. İcra ile kağıt arasında, nazariyâtla ameliyât arasında çok ciddi farklar vardır. Siz planlarsınız, bir şey yapmaya çalışırsınız. O anda falso bir ses bastınız. Onu yedirmek için başka taraflara sürüklenebilirsiniz. Hiçbir şey planlı gitmez. Ben o anlamda katılmıyorum. Yani bu işe, sehl-i mümtenîdir. Sizin birikiminizle müktesebâtınızla alakalı olarak Cenabı hakk'ın seyr-i ilhamınıza verdiği tuluattır, ilhamdır o.

Onun dışında hiçbir şey planladığı gibi gitmez. Siz istediğiniz kadar ben taksimde şunu yapacağım deyin. Ben daha hiç denk getiremedim öyle. Şunu yapayım da şuradan şuraya geçeyim de buradan bunu geçeyim (olmaz); anında karar verirsiniz ve uygulamaya koyarsınız. Taksimde de siz nağmelerinizi hesap ederek mi yapıyorsunuz? O zaman bunun adını ne koyacağız? Nasıl planlı geçiyor olacak? Ben burada ayrılıyorum.

Sanatkârın burada çok fazla müdahale hakkı yok. Sanatkârın sadece birikimiyle alakası var, müktesebâtıyla alakası var. Çünkü Cenab-ı hakk'ın Cemil sıfatının, güzel sıfatının tecellisidir bu. Siz Cenab-ı hak'tan alıp kendiniz yapmış gibi planlayamazsınız. İstediğiniz kadar planlayın.

Planlamadığı için Niyazi SAYIN, Niyazi SAYIN 'dır. Planlamadığı için Aka Gündüz, Aka Gündüzdür. Sadreddin ÖZÇİMİ, Sadreddin ÖZÇİMİ'dir. Sen zannediyor musun ki Yorgo (BACANOS) planlıyordu? Necdet YAŞAR ben çıkmadan evvel "şunları şunları yapayım" mı diyordu? Hayır.

Yani ben bu Zevât-ı kirâmın hepsini tanıyorum, yakinen tanıyorum. (hepsi) sadece sazlarına çalışırlardı. Onun dışında çıktıkları zaman Allah ne verdiyse… Müşterek taksimlerine bakın bunların. Hepsi "ben şurada Çargâh'ta karar edeyim de sen orada Çargâh'tan al şuraya götür", sen bu insanların aralarında böyle anlaştıklarını mı düşünüyorsun Mümkün mü böyle bir şey? Onun için ben planlı bir geçki olduğunu düşünmüyorum. Geçki dediğiniz hadise anlık seyreder. Cenab-ı Hak o anda sizin müktesebatınıza göre seyr-i ilhamınıza bir şeyler verir. Siz de onu zuhurata tabi olarak birikiminizle şekillendirirsiniz. Ve sadece şu vardır; tesirli okuyan veya tesirli çalan vardır. İyi çalan, iyi okuyan yoktur. Siz güzel de yapamıyor olsanız tesirli yapmışsanız; enaniyete kapılmadan, "ben yapıyorum" kibrine kapılmadan yapıyorsanız Cenab-ı Hak ona bir tesir verir ki karşınızdakini perişan eder.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Geçki yapmak için veya bir makamla alakalı seyri tamam etmek için evvela perde ve çeşniyi iyi hazmetmek icâb ettiğini düşünüyorum. Yani bir çeşni yapıyorsunuz, makam oluşmuş olmuyor. Onun kararıyla, zeminiyle, meyanıyla beraber tamam ettiğiniz zaman

makam oluşmuş oluyor. Değilse biz sadece çeşniler üzerinden giderek bir seyrin makamını tespit edemeyiz. Orada yanlış yaparız.

Şimdi geçki yapmak için de çeşnileri çok iyi hazmetmek icap eder. Bu anlamda mesela bendenizin terkip ettiği bir makam var. Niyazi (SAYIN) hocaya da sormuştum. Böyle bir makam olmadığını söylemişlerdi. Rahmetli Necdet (YAŞAR) abi de olmadığını söylemişti. Sadreddin (ÖZÇİMİ) ağabey de hatırlamıyor. Nikriz-i Cedîd diye bir makam. İki tane Nikriz'den oluşuyor. Nerede bir bir Hicâz varsa bir tanini altında Nikriz vardır. Kararı ne? Rast. Hicâz yaptıktan sonra aralığı geniş tutarak rastla karar ettiğiniz zaman Nikriz makamı yerine geliyor. Biz Nevâ'da Hicâz çokça kullanıyoruz. Bayati'sinden tut da Karcığar'ına vs varıncaya kadar böyle geçkiler kullanıyoruz. O zaman Çargâh perdesinde bir Nikriz söz konusu olmaz mı? Nevâ'da Hicâz varsa vardır. Bakın çeşni üzerinden gidiyorum sadece. (Seyir yaparak makamı gösteriyor.)

İki tane Nikriz'den mürekkep bir Nikriz makamı. Çargâh'ta Nikriz çeşnisiyle Rast'taki Nikriz çeşnisini birleştirerek mürekkep bir makam haline getiriyorsunuz mesela. Bu da enteresan bir geçkidir. Şimdi düşünün sadece Çargâh'ta yapıyorsunuz. Fakat onu tekrar yerinde Rast'a aslında hiç hissettirmeden indirmeniz lazım (Seyir yaparak makamı gösteriyor). İki tane geçkiyle bakın bir makam bile tertip edebiliyoruz.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Yani benim okuduğum bir örnek var. O da o anda orada gelişmiş bir hadisedir. Transpoze hadisesidir yani. Bu zor bir iştir. "Sen nasıl yaptın bunu?" bilmiyorum. Dediğim gibi yani seyr-i ilhâmıma geldi. Evet bazı matematiksel hesabı var mıdır? Bunun vardır. Oradaki püf nokta şudur; Segâh yaparken veya Hüzzam yaparken Nevâ'da Hicâz var mı? Var. Nevâ'da Hicâz çeşni olarak, Nevâ'da Uşşâk olarak kullanır mı? Kullanır. Nevâ'da Uşşâk varsa bir ses altında Rast vardır. O anda onu hesap edersiniz. Dolayısıyla siz yerindeki veya 1 ses (Sipürde) Rast'ı alıp sadece Çargâh perdesi üzerinde bir Rast'ı edinmiş olursunuz.

"Yine bunun pek örneği çok yok". Cesaret işidir bu birazcık. Yani arkadaşların hepsi yapabilirler belki ama birikim ister. Sazların da çok müşkildir bunu yapması. Transpoze hadisesi müşkildir. Ama dediğim gibi, insan müktesebatına güvenir ve Cenab-ı Hak'tan iltica ederse "Ya Rabbi güç kuvvet ver" diyerek yapılamayacak şeyler değil bunlar. Çünkü insan sesi en mükemmel enstrümandır.

EK 3.27 Hânende Ender DOĞAN İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Müzik sesinden bahsediyoruz. Ana malzememiz ses. Ses ilmi, kendine mahsus özel bir ilim. Hatta diğer ilimlerle kıyas edildiğinde çok daha karmaşık, çok daha detayları olan hususi bir ilim dalı. Çünkü bu sesler havada uçup giden şeyler. Biz bunları zapt altına alıyoruz. Bunun bir kısmı notadır. Uçup giden sesleri kağıt üstüne zapt etme ilmi.

Bir yemeğin içine katılan bir baharat, yemeğin kişiliğini tamamen nasıl değiştirip dönüştürüyorsa, makamsal icrâda da geçkiyle beraber iş tamamen kendine mahsus bir şahsiyet ifade eden bir nağme grubuna dönüşüyor. Böyle olduğu zaman icrâda bir zenginlik, bir derinlik ortaya çıkıyor. Aslında geçki dediğimiz şey, çeşni dediğimiz şey; icrâda zenginliği, derinliği daha estetik bir şekilde ortaya koyma ameliyesi diyebiliriz. Bunun için çok kıymetlidir geçki.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bu geçki çeşidi deyince aklıma önce şu geliyor; bir makamın hemen yakınında olan, çok yakınında olan başka bir makama geçmek suretiyle ortaya çıkan bir geçki var. Ki bu basit olanı.

Bir de birbirine çok uzak olan makamlardan birine geçme konusuvar. O da icrâda maharet ve bilgi istiyor. Diyelim ki Acemaşîrândan Eviç'e geçmek. Yarım perdelik bir fark var arada. Bunları hocalarımızdan vaktiyle çok duyduk, işittik. Örneklerini gördük. Mesela teravih namazlarında da yapılır. O son dört rekatta Eviç'ten Acemaşîrân'a geçerken mesela o zor bir şeydir. Bunu yaparlar, çalışırlar.

Bunun gibi birbirine çok uzak olan makamlardan ona geçmek zorundaysal orada bir köprü bulmak lazım. Bir bağlantı noktası bulmak lazım. Onun haricinde normal okuyuş tarzı içinde diyelim ki kasîde okurken, sesler arasında dolaşırken; size yakın gelen perdeyi, kolunuzu takarsınız onun gittiği yere gidersiniz. Sizi götürür oradan başka bir yere.

Eski hocalarımızdan hep duyarız; "bir makamdan başka bir makama geçeceğiniz zaman araya Sabâ makamını koyun, istediğiniz makama geçebilirsiniz." Çok mühim bir bilgi! Sabâ makamı, sanki bir tampon makamı gibi duruyor önümüzde. Bunu kullanabiliriz.

Çıkmak istediğiniz zamanda belli kapılar vardır. Ona göre çıkarsınız. Yahut dönüş kapıları diyelim. Çünkü hep şu çok önemlidir. Bir icrâya başladığınız zaman, bir kasîdeye gazele başladığınız zaman okumaya, sonra tekrar bitirirken de aynı makamla, aynı perdeyle bitirmeye çalışmak önemlidir yani. Girdiğin gibi çıkmak, yürüdüğün gittiğin gibi geri dönmek de çok önemli.

Bunun için ne lazım? Bu işe kabiliyetli olanlar, hocalarımız var. Onlar çok fazla bu işin bilgisine sahip olmadan yapabiliyorlar bunu. Biraz da kulakları çok dolu olduğu için yapabiliyorlar. Kulakları dolu olduğu için onu kullanıyorlar sermaye olarak. Perde bilgisi önemlidir. Perde bilgisine sahip olmak gerekiyor. Perde bilgisine sahip olunca takip edebiliyorsunuz okurken hangi perdelerden geçtiğinizi, nereden nasıl döneceğinizi. Yani birbirine yakın makamlar yapıyorsunuz.

Rast'la başlıyorsunuz işte Segâh'a geçebiliyorsunuz. Yahut Rast kararlı olan Nikriz'e geçiyorsunuz. Nikriz yaptığınız anda size Hicâz'ın yolu açılıyor. Hicâz'ın yolu açıldığında Dügâh'ın yolu açılıyor. O açıldığında Sabâ'ya giden yolu açılıyor… Yani artık oradan epeyce yollar açılıyor.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Özellikle serbest icrâlardaki en önemli şey duygudur. Yani eğer perde düşünürsek o icrâ iyi olmaz. "Şimdi burada da şunu yapayım, burada da şuraya geçsem mi acaba?" gibi takiplerle iş yürürse; o icrâ çok matematiksel bir icrâ haline dönüşür. Oradaki muhabbet, aşk, tesir gücü düşer. O bakımdan bu konuda mümkün olduğu kadar serbest bırakmak lazım kendini.

Peki, serbest bırakınca (icrâmız) o zaman istemediğimiz yerlere mi gider? Hayır gitmez. Eğer hamama giriyorsanız terlemeyi göze almışsınız demektir. Yahut suya giriyorsanız yüzmeyi biliyor olmanız lazım. Eğer bir kasîde okumaya, bir gazel okumaya, bir mevlit okumaya cüret etmişseniz bunun altyapısı sizde olmalı. Altyapı olduktan sonraki kısmında serbest bırakmak lazım.

"Şurada da şunu yapayım (düşüncesindeki icrâlar)" belki öğretim amaçlı, didaktik olarak yapılabilir. Fakat bir sahnede, bir cemiyette, seyircilerin huzurunda bu pek tercih edilmez. Edilirse de böyle pek ruhsuz olabilir. Yahut zayıf kalabilir.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Çok yaygın olmamakla birlikte (ses icrâsında) kullanılacak yeri var bazı icrâlarda. Şöyle ki; bazen bir solistin ses skalası, akordu çok yüksek bir yerde olabilir. Diyelim ki yüksek bir perdeden okuyor. Kendisinden sonra arkadaş okuyacak fakat onun ses vüs'atı buna uygun değil. İlk icrâcı, gerek ikincinin okuyacağı makamdaki esere dönmek için gerekse onun okuyacağı tona işi düşürmek için bunu yapabilir. Bunun örneklerini gördük biz. Bir arkadaşımız çok yüksek sesi var çok da güzel okuyor. Fakat program içerisinde o yerinden Mahûr okurken biz -örnek veriyorum- dört ses Segâh okuyacağız peşinden. Burada ne olması lazım? Ya o kendi akordunda bitirecek ve bir taksim alınacak buraya gelen, -yani taksim aracılığıyla buraya taşınacak- Ya da o okuyan kişi o Mahûr'dan çıkıp onu taşıyıp dört ses Segâh'a kadar getirip bize teslim edecek. Tabi bu da ustalık isteyen bir konudur.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Tehlikeli bir yolculuk tabii ki. Bu icrâ, öyle kolay değil. Bir sürü hatarlarla, tuzaklarla dolu, mayınlı bir arazide yürüyor gibi olabilirsiniz. Tökezleyip düşme olabilir.

Yanlış bir sese, yanlış bir akorda girip bütün insicamı bozma tehlikesi olabilir. Yahut bir makama girip daha oradan çıkamama tehlikesi de var. (Tehlikeler) çeşit çeşit. (İcrâcı) uğraşıyor, çıkacak çıkamıyor, perde değiştirecek değiştiremiyor, oraya saplanıp kalıyor. öyle şeyler de oluyor zaman zaman.

Bazen heyecandan kaynaklanan şeyler olabiliyor. "Sesi perdeyi değiştirirsem bocalayacağım tökezleyeceğim" korkusuyla işi berbat etme de ihtimali de olabiliyor. Birçok etken var. Bir de bu sırada mecliste üstadlar varsa eğer psikolojik olarak onu etkileyen, o daha fena.

Dolayısıyla çok iddialı noktalara, sıkıntıya sokacak yola girmemek lazım baştan. Adam ezana bir girer, yanlış bir sesten girer. Yüksek bir tondan. O tondan sonunu getiremeyeceği belli olur. Oradan bir ustalıkla ne yapıp edip, bir manevra kabiliyeti ile kendisine uygun perdeye getirip ve kulaklara da ters düşmeyecek şekilde bir tona getirip oradan devam etmek gerekebilir. Bu tür şeyler olabiliyor, karşımıza çıkabiliyor. Onun için herkes kendi kabiliyeti, bilgisi nispetinde kendini ayarlayacak, ona göre okuyacak.

EK 3.28 Hânende Murat TAŞTEKİN İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Malumunuz her eserde geçkiler vardır hemen hemen. Mutlaka vardır. Ama o geçkiyi yaptıktan sonra yine aynı makama dönüş vardır. Çok ufak bir dokunurlar sonra geçer, aynı makamda yine karar verirler, aynı eserle devam ederler. Yahut da eserler arası geçişler vardır ki onu kasîde ile veya taksim ile bağlarlar. Ya enstrümanla ya da kasîde ile makamdan makama bağlarlar.

Kasîde okuyacak kişinin biraz da olsun notaya hakim olması (lazım). kulak dolgunluğu ile biraz zor oluyor. Bu işler benim ilk zamanlar çok zorlandığım şeydi. (Belirli bir) zaman sonra bu işler oluyor. Notayı bilmek de yetmiyor, notayı seslendirmek önemli. Sesleri tanımak lazım. O da mutlaka bir enstrüman çalarak herhalde ya da notayla çok aşina olarak oluyor.

Mesela Sabâ'ya bir geçiş yaptın, bir iki mısra dolandıktan sonra hemen Mi bekâr alarak si kararıyla Nişâbur'a dönmüş oluyor.

Evvela kasîdenin sözünü çok iyi seçmek lazım. Her şeyden kasîde olur. Ama etkileyici, tesirli olmasını istiyorsan evvela onu okuyup azıcık manasına aşina olman lazım. Kasîdeyi herkes okur ama kişi bilerek okursa aynı Kur'ân gibidir. O ayetleri bilerek okursa anladığını daha çok tesirli olur. Bu güzel Kur'ân okuyuculara neden böyle çok tescil ediyor? Ses göstergesi yapanlar değil ama. Hakikaten sade okuyor ama çok tesirli. Mesela bir Abdurrahman Gürses. Çok fazla bir sesi yok. Yani iki oktav bir sesi yok, adamcağızın. Ama ona rağmen milleti yerinden hoplatıyor. Neden? Derler ki o mihraba geçip okumadan önce evvela tefsiri bir açardı. Tefsiri aşağı okuyacağı yere bakar, ondan sonra geçer okurdu.

Mesela konservatuvarlarda beste dersleri vardır. Bu beste derslerinde mutlaka güfteyi okurlar ve güftenin açıklamasını da yaparlar. Bir edebiyatçı veya biraz anlayan kişi, bunların açıklamalarını yapar ki öğrenci ne demek istediğini anlasın.

İşte bu işlerde evvela güfteyi seçmek (lazım) aynı beste yapar gibi. Her güfteden beste olur mu? Ondan sonra manasına aşina olmak (gelir). Ve sonra hangi makamda okuyacaksa o makamı biraz bilmek (lazım gelir). O makamın donanımını bildikten sonra "acaba ben buralarda neler yapabilirim?" (diye düşünmek). Çünkü her eserin bir zemini, bir meyanı vardır. Onları uygulayarak başlaması lazım ki "meyanı nerede açabilirim, nasıl yapabilirim? Eğer bir makam geçkisi yapacaksam nerede, nasıl yapabilirim?" (diye düşünebilsin).

Sizce türleri nelerdir?

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bence hepsiyle geçiş yapılabilir ama tabi mecburi hallerde. Meselâ bir Mâhûr eserden Hicâz'a nasıl bağlanacak? Kolay bir şey değil, zor da değil. Ama Mâhûr nerede Hicâz nerede, yani nasıl yapacağım bunu? Nasıl yapabiliriz, Hicâz'a yakın makamlarda biraz dolaşmak lazım. Biraz Mâhûr'la dolaşır, dolaşır, bir yerde karar verir. Tekrar Nevâ'da karara gelir. Nevâ sesinden sonra Hicâz mesela ne istiyor? Do diyez istiyor Do diyez'i nasıl alabiliriz? Hiç olmazsa ona yakın bir makam nedir? Nikriz. Yani Do diyez almış olan. Bununla bir geçiş yapmak için kafasında böyle bir planlama yapar kişi. "Bununla ben yapabilirim" dedikten sonra hem solfejine çalışacak hem de uygulamayı programdan önce mutlaka yapması lazım.

Programda her şey değişebiliyor. Bir anda insanların huzurunda senin yaptığın çalıştığın haricinde çok şeyler fark edebiliyor. Heyecan olduğunda dikleşmeler olur, pestleşmeler olur. Bu çok önemli. İlk zamanlar Ahmet abi (ÖZHAN) bana böyle ilâhiler arasında kasîde verdiği zaman şuralarıma ağrılar girerdi. Binlerce insan (var karşında). Ama sonra sonra sonra alışıyor insan.

O heyecandan sazı da dinleyemiyorsun. Sazın verdiği sesi de alamıyorsun, heyecandan oluyor hepsi. Yoksa senin okuyamamazlığından değil. Bir anlık heyecan ile sazı duyamıyorsun, güfteyi hatırlayamıyorsun…

Onun için çok iyi bildiğim güfteyi bile önüne koyacaksın. Bir kasîde okuyacak kişi güfteyi çok iyi bilse bile, eğer bir huzurda okuyorsa, konserde tedbiren önünde bulunsun. Unutuluyor, heyecandan unutuluyor. Ama artık o heyecanı yenmiş kişide gerek de kalmıyor.

Benzeyen makamlarla, birbirine yakın olan makamlarla, eğer çok usta bir adamsa Kani (KARACA) bey gibi olmaya gerek yok illa. Ama okuya okuya aşina olarak bu işi iyice kavrayan bir kişi biraz da sazla çalıp aşina olmuşsa, rahatlıkla istediği makamdan istediğine geçebilir. Önemli olan hem makama hem solfeje hakim olabilmek.

Mesela bir Hüseynî makamından nasıl bir geçki olur? Sabâ'dan bir sürü kapı açılıyor. Sabâ'dan sonra Acemaşîrân da yapabilir. Acemaşîrân'dan sonra tekrar Hüseynî'ye rahatlıkla dönebilir.

Kişinin gazel mi, kasîde mi ona çok iyi karar vermesi lazım. Gazellerde "aman ey, meded ey, yâr ey" gibi şeylerle (lafızlarla) bitirilir ama kasîde de bu yok. "Medetler, medet

Ya Resulallah, medet ya hazreti pir, Medet ya Erham er-Râhîmîn, Medet ya şefî 'al-müznibîn" gibi böyle şeyler ekleyerek (kasîde okunur). (Hândende) En sonunda bitirince de "Medet yâ tabîb el-gulûp veya Erham er-Râhîmîn" diye bitirebilir.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Ola ki tutturamadı adam, olur ya. Sahne hocam bu, her şey olabiliyor. Eğer tondan çıkmadıysa hep Nevâ sesini baz alması lazım. O Nevâ'dan istediği yerlere inip makamı tutturabilir. Yani Nevâ ile karar sesini bilen bir insan, geçeceği makamın da donanımını biliyorsa eğer; rahatlıkla (başka makama) geçer. Sesi devamlı Nevâ'da bırakıp veya karar sesinde bırakıp -ama özellikle neva sesini bırakmaması lazım. Oradan istediği makama geçebilir

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Eğer batı orkestrasıyla yapılan bir icrâ ise, bazen şef diyebilir ki; "Bu eserden sonra bizim batı müziğimizin tonu bunlara ayarlı, bundan icrâ yapacağız. Bu akorda düşmemiz lazım veya çıkmamız lazım". Bu geçişler o zaman var.

Bu geçişler bazen saz taksimi ile olur, bazen ses, kasîde veya gazelle olur. Orada çok büyük ustalık isteyen iş(tir) bu. Bunu Kâni Bey'ler (KARACA) gibi böyle şurada (gırtlağını gösteriyor) enstrümanı olan (yapabilir).

Ama bu işler pek nadir de olsa var. Saza düşüyor bu iş ama ses de çok az. Yahya ağabeyde (SOYYİĞİT) duymuştum herhalde. Yahya abi yapmış bir programda. Ondan sonra başka hiç kimsede de duymadım ama Kâni bey zaten yapıyor. Bu işlerin örneği veriyor kendisi… Ama var pek nadir de olsa. Eğer okuyacak kişi usta ise zaten şef hiç düşünmeden der ki "ya sen bunu yaparsın."

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Yani (kişinin) biraz aşina olması lazım dörtses nedir, bir ses nedir, yerinden nedir? Mesela yerinden olan Mi bir sesin nesine tekamül ediyor; Re'ye değil mi? O Mi'de karar verdiği zaman bunu Re olarak kabul edip yine Nevâ sesinden istediği makama yine oradan geçki yapabilir.

Yerinden çalmışlar. Dediler ki işte "Hâfız Zahid efendi burada kasîde okuyacak." Yerinden başlayıp tam böyle her şeye aşina olduktan sonra yerinden olan La sesi neye tekabül

ediyor? Si değil mi? Si'de karar verdiğin zaman; sen bunu bir seste Rast olarak kabul edip buradan yürümen lazım. Ama bunun çalışmasını sadece sözle değil, notayla yapmak lazım, çalışmak lazım. Notayla seslendirerek (çalışmak lazım).

Dediğim gibi bunu Yahya ağabey (Soyyiğit) yapmıştı bir yerde ama ben yoktum o zaman. Toplulukta bir konserde yapmış.

… Ama hiç ben denk gelmedim daha çok saz yapıyor bunu. Seslerle yapılan pek olmadı işte bir defa olmuş… Bize söyleseler biz de çalışır, yaparız Allah'ın izniyle. Yapılır, yapılmayacak bir şey değil. Sadece biraz çalışmak lazım. Zor hiçbir şey yok. Çalışmak lazım. "Lâ yukellifu Allah'i vus'eha" diyor ya Cenab-ı Hak. "Allah bir insana bir şey yüklüyorsa onu yapabilecek ki ona yüklüyor." Kesinlikle yapamaz diye bir şey yok. Yapar ama biraz gayret ister. Hepsini yapar.

EK 3.29 Hânende Süleyman ÖZEN İle Yapılan Mülakat

Size Göre Geçki Nedir?

Geçki, bir duygudan diğer bir duyguya geçme halidir diyebilirim. Buna da bir makamdan bir makama diyebiliriz. Çünkü makam bir duygu ismidir bence.

Güftenin içerisindeki sözlerinin vurgulayacak olduğum yerlerinde bazı cümleler var ki orada daha farklı bir duygu iletmek istiyorum dinleyiciye. Geçici olarak veriyorum duygumu, o cümlede veya o kelimede. Ondan sonra tekrar çekiliyorum. Eski makamıma geliyorum. Çünkü başladığım makam devam ediyor. Yani arada geçkimi yapıyorum.

Bazen de şöyle oluyor; aynı makamın içerisinde geziyorsun, geziyorsun, geziyorsun; dinleyenleri çok etkileyemiyorsun. Yani amaç etkilemek mi? O da tartışılır. Eğer amaç etkilemekse ve güzel bir şey ortaya koymaksa; başladık bir makama, içerisinde küçük küçük nüanslar, değişiklikler, geçkiler yapmazsak dinleyiciyi birazcık sıkabiliyor. Özellikle müzik bilenleri, müzikten anlayan kişileri (sıkabiliyor).

Ama müzikten anlayan kişiler, siz hep aynı nağmeleri yapar, hep aynı şeyleri dolaştığınızda bundan bazen sıkılabiliyor. Arada bir küçük bir geçki yaparsın. Orada bir nüans yaparsın. Hemen dikkati çeker. "Farklı bir şeyler oldu, farklı bir şeyler oluyor, ne oluyor?" dedirtirsin. O da güzel işleyebilinirse duyguyla, oradaki güfte bütünlüğüyle, bu mesaj daha güzel verilebilir. Bir Uşşâk/ Muhayyer içerisinde yukarıda bir Sabâ açmak gibi (örnek verilebilir). İşliyorsun Uşşâk'ı, Muhayyer'i işliyorsun. Yukarıda bir Sabâ yapıyorsun. Yine Muhayyer'in tizini yapacaksan yap. Bazen de sesinin müsait olmadığı durumlarda bu tür geçkiler kullanılabilir. Aslında geçki, bulunan makamı renklendirmek için yapılan bir hadisedir, duygu geçişidir diyebiliriz.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Teknik anlamda geçmişten günümüze kitaplarda, konservatuarlarda müzikal anlamda bize öğretilen teknik bilgilerin haricinde; bilinçli yapılan geçkiler var, farkında olmadan müziği bilmeyen insanların yapmış olduğu bilinçsiz geçkiler var. Sonuç itibariyle güzel oluyor. Dinleyen bundan zevk alıyor, farkında değil (geçkiyi yapan kişi).

Bir de müziği bilip de bilinçli olarak "ben şuradan başlayacağım şu makamdan şuraya geçeceğim" denip yapılan geçkiler var. Bazen de işte makamların karar yerlerinin farklı olması sebebiyle yapılan geçkiler var. (Mesela) aldık Hicâz'dan. Segâh makamına geçeceğiz.

Ne oldu? Bizim akordumuz bir yukarıya gelmiş oldu. Bu şekilde akordun yani karar yerlerinin değiştiği geçkiler var. Geçkide genel olarak iki tane farklı makamdan geçki yapılacaksa, geçmek istenilen makamın içerisindeki insanların kulağında bulunan melodi/yi yapmak daha iyi olabiliyor). Meselâ Karcığar'ın sevilen nağmeleri gibi. Onu herkes duyduğu zaman ne der? "Bu icrâcı, Karcığar yapmak istiyor". Adam bunu duyduğu zaman farklı bir makamda bile yapsan "Karcığar mı geliyor acaba" diye devamını istiyor.

Önceki makamda devam etsen bile bir sonraki makamın karakteristik özelliklerinden kokular verdiğinde zaten bir sonraki makamın da habercisi oluyor o melodiler, duygular. Bu şekilde geçkiler var.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bir kere uyum olması gerekiyor. İnsan sesini kullanıyoruz sonuç itibariyle. Ki enstrüman da kullansak bu böyle olmalı. Yani "mandalları indirdim kaldırdım, geçtim". Böyle olmamalı. Çünkü kulağı tırmalıyor, rahatsız ediyor ve karşı taraftaki dinleyen kişi de bir rahatsızlık hissi uyandırabiliyor bu durum.

Kalıcı bir geçkiden bahsediyorum. Geçici bir geçkiden bahsetmiyorum Bir sonraki geçilecek olan makamın, içerisinde barındırmış olduğu karakteristik özellikler olsun, çok sevilen nağmeleri olsun, onlardan hafif hafif yedirerek sonraki makamı haber vermek îcâb eder. Kulağa alıştırmak îcâb eder.

Tabii bunun teknik kısmından baktığımızda makamlar dörtlü ve beşlilerin birleşmesinden meydana geliyor malumunuz. Bir sonraki makamın dörtlü ve beşlisini göz önünde bulundurarak, özellikle alttaki üstteki dörtlü ve beşliyi. o bir sonraki geçecek olduğumuz makamın üstündeki dörtlü ve beşliyi biraz daha ön planda tutarak bir önceki makamdan da yavaş yavaş çıkarak onu unutturup, bir sonraki makamın karakteristik özelliklerini daha çok ortaya koyarak geçilmesi uygundur. Tabii bunda güfte de önemli. Yani güftenin de gidişatına göre hareket etmek îcâb ediyor. Bir şekilde yumuşak geçilmesi tavsiye ediliyor.

Tabii şu da var, bir eserinin içerisinde size ayrılan bir bölüm var. Ritim alttan vuruyor. Bazen şöyle oluyor. Ritim yavaş bir hızda vuruyor. Sen burada direkt meyandan girersen biraz garip olabiliyor "Ya ne oluyorsun? Niye bağırıyorsun kardeşim" gibi oluyor. Ama ritim yavaş vuruyor. Sen bu sefer altlardan Çargâh'tır, Nevâ'dır oralardan giriyorsun. Açılışını

(yaparak) (“meded ya” lafzı ile seyir yaparak gösteriyor) gibi (başlaman daha yerinde olabiliyor).

Ama bir de şöyle durum var. Alttan ritim coşmuş vuruyor. Böyle hızlı bir ritimin içerisinde senin kasîde okuman istendi. Sen de şimdi orada gidip de aşağılardan başlarsan genel gideri düşürmüş oluyorsun. Bu sefer de ne yapman gerekiyor? Yukarıdan Muhayyer taraflarından veya o makamın üst bölgesinden kasîdeye veya gazele girmen gerekiyor. Hatta daha üstünden bile girilebilir.

Halk müziğinin içerisindeki abdalların okumuş olduğu (?); mesela direkt Nevâ’dan giriyor adam. (“Ay dost” lafzı ile seyir yaparak gösteriyor) diye giriyor adam en üstten. Onlar tabii farklı bir format da bağlantısı var birbiriyle.

Bu alttaki işlenen ritmin de kasîdenin girişine yön verdiğini düşünüyorum. Mesela hiçbir ritim yok. Sadece bir saz, bir de ses var. Bununla birlikte okuyoruz. O zaman evet altlardan yavaş yavaş işleye işleye yukarı çıkabiliriz. Yani giriş gelişme ve sonuç olarak devam edebiliriz.

Ama dediğim gibi öyle bir durum oluyor ki hızlı bir eserin içerisinde bir kasîde isteniyor. kasîde okumamız gerekiyor. O zaman artık yukarıdan, Muhayyer taraflarından üst bölgelerden girmemiz (kasîdeye) daha doğru oluyor. Genel ahengi veya ritmi, o coşkuyu düşürmememiz adına, işi bozmamak için.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Teknik olarak bunu ancak şöyle ifade edebiliyorum. Dörtlü beşli olayları var. Dörtlü ve beşlilerden ortaklık yakalamaya çalışıyorum. Oradan yürüyorum yavaş yavaş.

Olmadı, yok. Dörtlü ve beşliler birbirini tutmuyor. Alakasız bir makamdan geçeceğiz. Bu sefer araya alakalı bir makam buluyorum köprü kurmak için.

Bunları öncesinde çalışıyorum teknik olarak. Yani kararımız neresi? Bir sonraki makamda nereye bağlayacağız? Arada hangisini kullanacağız? O güfteyi nereye denk getireceğiz? Mesela elimde işte bir minütaj, dakika var. “Şurada yaparsam şöyle olur. Burada yaparsam böyle olur. Girişte şunu yaptım”. Hatta yazıyorum bazen kenara; “şurada şu makamı işledik. Şurada şuna geçtik. Şurada şu makama, ondan sonra şuraya geçtik” gibi. Bir

sonraki makama istenilen makama teslim ediyorum. Bulunduğum resmi kurumun benden istediği geçkiler oluyor.

Bir de mesela enstrümanla birlikte çalışıyoruz ama enstrüman beynimi okuyamayacağı için benim daha önceki çalışmalarımı da bilemeyeceği için doğaçlama gerçekleşebiliyor bunlar. Ben önden gidiyorum. Enstrüman arkamdan geliyor. Ben geçişimi yapıyorum. Enstrüman da ona göre benim geçtiğim makamın cümle kuruyor cümlelerini benim arkamdan gelerek devam ediyor. Zaten doğrusu da bu. Ama ilk önce enstrüman geçerse biraz daha farklı olabiliyor. Yani sesi düşüyor gibi oluyor. Profesyonel olmayan birisine denk geldi diyelim enstrüman çalan kişi. O zaman okuyucuyu zor durumda bırakabilir Yani okuyucunun hafızasında eğer makamlar oturmamışsa; yedenini, güçlüsünü bilmiyorsa bir sonrakinden habersizse çok farklı olumsuz sonuç olabilir.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Geçmişteki uygulamalarda böyle bir şey yok ama günümüz konserlerinde bazen gerekebiliyor. Bunu da hem dakikadan dolayı hem de bir farklılık olsun hem de (bunu insan sesiyle yapalım isteği olabiliyor). Zaten enstrümanlar yapabiliyor. Ama insan sesinin de uygulaması insanlara daha farklı geliyor. "aaa işte insan sesiyle yaptılar bunu, bu geçkiyi. Adam enstrüman gibi sesini kullanıyor" Gibi geliyor insanlara.

Hanendeye güveniyorsa şef, bu görevi verebiliyor. Diyor ki "kardeşim şu makamın şu kararından al. Ondan sonra arada kasîdeni oku. Daha sonrasında da şu makamı şu kararda yap" gibi. Yani bunlar istenebiliyor günümüzde. (Ama) çok sık olmuyor. Çok uygulanan bir şey değil. Ben çok nadir rastladım.

Bu, okuyucuyu aslında sınırlıyor. Çok istenilen bir şey değil okuyucu açısından. Neden istenilen bir şey değil? Çünkü bir kere bir güfte belirliyoruz. Bu kasîde ve gazelde. Bizim ağzımızdan "do-re-mi-fa-sol-la" çıkmıyor. Saz değiliz. Cümleler çıkıyor ve bu esnada sahnedesin. Veya sahnede olmana da gerek yok. Aklında güfteyi bir yandan çevirmeye çalışıyorsun. Bir yandan o (seyir) içerisinde gözünün önüne diziler geliyor. Ondan sonra "aaa şuradayım, buradayım" diyorsun. Bir de bazen araya saz giriyor. Senin kafandaki cümleyi bile bozabiliyor. Hiç olmadık bir cümle yapabiliyor o anda dolaşma olarak. Senin kafandaki o projeyi altüst edebiliyor.

Okuyucu hangi sesten bıraktıysa cümleyi saz da devam eder, onun bıraktığı ses de tekrar ona verir. Normalde bu istenir. Beklenen şey budur. Adam (sazende) bunu bilmiyor, habersiz diyelim. Gitti çaldı. "Mi" de bırakması gerekirken gitti "Do" da bıraktı. Okuyucunun kafasında zaten "Mi" var. O esnada başka bir şeyler düşünüyor. "Şu makamı, şuraya geçeceğim, buraya geçeceğim" diye. Sonra bu durum onu zorlayabiliyor. Bu sefer bu düşünceler içerisinde olan hanende, duygudan kopabiliyor veya tedirginlik sebebiyle vermek istediği güftenin duygusunu karşı tarafa iletirken birazcık daha o moddan düşüyor.

Tabii çok uçuk geçişlerden bahsediyorum. Yoksa Hicâz'dan Uşşâk'a, Segâh'tan Hüzzam'a geçerken değil. Absürt geçişlerden bahsediyorum. Demin bahsettiğiniz gibi akort değiştireceğiz. Araya bir tane farklı makam koymamız gerekiyor. Enstrüman olmasa belki daha rahat olur ve enstrüman girince ikisinin de aynı şeyleri kurması uyum sağlaması güçleşebiliyor. Ya çok iyi prova almak gerekir.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bşr uyum bulmamız gerekiyor. Bu geçişleri yaparken bir uyum, aradaki bağlantı noktasını bulmamız gerekiyor. Hiçbir şey bulamadık. Bir perde bulmamız lazım aynı ortak özelliklerse. Ki perde çok var. En azından oralardan girip bir şekilde bağlantı yapmak lazım. Hiç bağlantı bulamıyorsak araya başka bir makam koymamız gerekiyor. Bir makam koyduk. Yine tutmadı. Yine uyduramadık. Gerekirse bir tane daha koyacağız.

EK 3.30 Hânende İbrahim Suat ERBAY İle Yapılan Mülakat

Size göre geçki nedir?

Geçki, eğer ki Nihâvend makamında bir eser icrâ ediyoruz. Hemen akabinde Hicâz makamında bir Dügâh kararlı bir eser giriyor. Gerek sâzende gerekse de hânende tarafından serbest formda icrâlar yapılmasına geçki gidiyoruz. Benim anladığım bu açıkçası.

Eser içerisinde ise köprü makamlar kullanılarak veyahut da yeni bir makama açış motifi dediğimiz -hemen hemen zaten tüm konservatuvarlılar zaten bilirler. Form bilgisi derslerinde de bizler de gördük- motifle birlikte bir başka makama geçilebiliyor. Bir perde ile bile geçilebiliyor. Zaten Niyazi (SAYIN) hoca'nın da söylediği gibi "Mûsikî iki perde arasındaki münâsebetten ibarettir". O iki perde arasındaki münâsebeti kuran bir mûsikîşinas, herhangi bir perdeyi alarak bir başka makama bile geçebilir. Makam taksimatına da nazari bilgisine de perde hâkimiyetine de güveniyorsa şâyet.

Sizce geçki türleri nelerdir?

Bir perdeyle geçildiğinde keskin geçiş onunla oluyordur. Kulağın duyumunda ne önceki makama zarar verecek, ne de sonraki gelen makamın seyrine zarar verecek. Köprü makam dediğimiz, birbirlerine bağlayacak o makamla birlikte geçki yapılırsa zaten. bunu söyleyebiliriz.

Makamlar arası geçiş yaparken hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Köprü makamlar… Köprü makamlardan kastımız ne? Ekrem KARADENİZ nazariyat kitabını bilenler vardır ve aynı zamanda hemen hemen herkesin kullandığı, İsmail Hakkı ÖZKAN'ın nazariyat kitabı var. Bunların içerisinde zaten bunlar yazıyor ama mûsikîşinaslar; genellikle çaldığı enstrümanı baz alarak geçkilerini ona göre ayarlıyorlar.

Makamlar arası geçiş yaparken ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Mûsikîşinaslar, içerisindeki o müzik kalitesi kadar geçki yapar. Bundan kastım nedir? Bir perdeyle değil de makamların birbirine olan veyahut da kendi içerisindeki seyrine zarar vermemeksizin, köprü makam dediğimiz o makamlar(ı kullanıyorum). Nazariyatta da bahsettiğimiz gibi, ilk başlarda ilk başta makamlar nasıl başlıyor? Bûselik'tir, Çargâh'tır, Rast'tır, Uşşâk'tır, sonra sonra Hüseynî'ler… geliyor. Bu makamların kullanılmayla geçkilerin yapılması (lazım). Geçkinin, her zaman ama her zaman ne önceki ne de sonraki gelen makam seyrini bozmadan yapılması çok elzem.

Gazel veya kasîde okurken siz ne gibi geçiş yolları kullandığınızı düşünüyorsunuz?

Zahid sen de neyzensin. Benim de evveliyatımda birazcık olsun neyi üflemek var. Ben de ney enstrümanını iyi tanıyan biriyim.

Gazellerde tek makam baz alınır. Neden tek makam baz alınır? O makamın içerisindeki seyir düzgün bir şekilde yapılır ve eğer ki gazelin içerisinde bir meyan daha açılacaksa ki makamın kendi içerisindeki klasik genişleme yapılır. Bunların örnekleri var. Geleneğimizde bu var. Hafız Sami'dir, Hafız Kemal'dir, Münir Nurettin Selçuk ve daha birçok isimler var. Bu şekilde geçkiler yaptıkları için makamın genelinde ne biliniyorsa onu icrâ ettikleri için bizler de o yolu tercih ediyoruz genellikle.

Bendenize gelecek olursak, makamın içerisindeki asma kararlara çok önem gösteriyorum. Asma kalışlar, yarım kararlar… Hangi perdede kalınırsa bir sonraki cümleyi veyahut da geçkiyi daha kolay yapabilir (olduğumu), icrâdan önce kafamda yapmış olduğum bir kompozisyon (ile biliyorum). Nasıl ki bir sâzendenin bir makamı takdim etmesine taksim deniliyorsa; bir hanendenin de bir makamı takdim etmesine de gazel deniliyor.

Ama şimdi gazelde şöyle bir husus var. Aruz vezinlerine dikkat etmek gerekiyor. (Bir icrâcının) iyi bir aruz bilgisine sahip olması gerekiyor. Şu anda günümüzde herkes gazel okuyor ama aruz veznine dikkat etmiyorlar. Gazelin içerisinde lafz-i terennümlerini; geçkiler yapılabilmesi da makamın içerisindeki o seyri tamamlayabilmesi veyahut da imale ve vasıl dediğimiz aruzun içerisindeyi bulunan hece eksikliklerini tamamlayabilmek için kullanıyoruz. Aman, aman, aman… "Aman aman"ı nasıl yapıyoruz? Vasıllarla "aman aman aman", imalelerle "aman aman aman" diyerek yani buna bir bakımdan ulama diyoruz. Ulamalarla seyri tamamlıyorsunuz. Yahut gazel güftesinin hece eksikliği veya aruzun karşılamadığı yerlerde bunları kullanıyoruz.

"Meded ey" lafz-i tereddümü ise genellikle karar edilirken kullanılan bir lafzî terennüm. Ama gerek Hâfız Sami, gerek Hâfız Yaşar, gerek Hâfız Şaşı Osman; bu okuma kültürüne vakıf olan hafızlara baktığımızda "meded ey" lafzî terennümünü aralarda da kullanıyorlar. Geçkiler için, asma kararlar için veya yarım kalışlar için.

Âhenkler arası geçiş icrâsı hakkında düşünceleriniz nedir?

Her hânendenin aslında yapması gereken şeylerden bir tanesidir bu âhenkler arası geçiş. Elbette ki herkes evin içerisinde sahnede olmamaksızın (bunu çalışması gerekiyor).

Çünkü büyük bir risk. Çünkü insan sesi, her an ama her an sürtone olabilecek ve entonasyon bakımından sıkıntıya uğrayabilecek bir yapıya sahip.

Türk mûsikîsinde iki tane şedçi var. Şedçi derler, geçki yapanlara. En iyi şedçi Zeki Arif Atergin diye bilinir en başta, sonrasında da zaten Kani Karaca'yi bazı kayıtlarından bizler zaten biliyoruz-. Muazzam geçkiler... Bu şedçiler bir perde içerisinde beş on tane makamı gösterebilecek geçki zekâsı, aynı zamanda nazari bilgiye sahip. Yani hânende'nin iyi bir nazari bilgiye sahip olması gerekiyor.

Âhenkler arası geçki çok lazım mıdır? Gerektiği zamanlarda lazımdır. Eğer ki kendisine refakat eden sazlar böyle bir taksim yapamayacak durumdaysa olabilir. veya da böyle de bir enstantane olsun bâbında bir tür şov diyebiliriz. Bu da hânende'nin bir şovudur. Yapabiliyorsa ne ala. Ama günümüzde çok az kişi yapıyor bildiğim kadarıyla.

Ben tercih eder miyim? Hayır. Risktir. Yani tercih edersiniz ama bir şeyi ispat etmek gibi gayemiz olduğu vakit icrânın ehemmiyetine, sâlahiyetine zarar veriyor. Çünkü kaygı taşıyarak yapıyoruz; "olacak mı olmayacak mı?" diye.

Âhenkler arası geçiş icrâsında hangi hususlara dikkat edilmelidir?

Bu, daha çok aslında sazendeleri ilgilendiren bir unsurdur. Az önce de dediğimiz gibi bunu günümüzde bu kadar icrâcının içerisinde yapan hânedeler, yok denilecek kadar az. Yapan var mıdır bilmiyorum.

Ama en başında da söylediğimiz gibi; makamların seyir halini bozmayacaksa makam arası geçişte köprü makam ve aynı zamanda bir perde ile veya iki perde ile -ve o perde seçimleri de çok önemli- onların kullanımıyla akortlar arası geçkiler yapılabilir.

Günümüze ne oluyor? Hemen bir solist çıkıyor. dört sesten okuyor. Hemen arkasından gelen hânende başka bir akorttan okuyor. Onun okuduğu akort'tan icrâya giriliyor. Hâlbuki sahne bir bütündür. Genel bâbda baktığımızda bir tiyatro izliyoruz. Bir kareografi var. Bir kompozisyon var ki o kompozisyonu başından sonuna kadar hiç ayrıştırmadan geçkilerin de yapılması gerektiğini düşünüyorum; (Örneğin) dört sesten beş sese geçiş taksimi. Bunlar da elzemdir.

EK. 4 Etik kurul izni

T.C.
TOKAT GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ARAŞTIRMALARI
ETİK KURULU KARARLARI

KARAR TARİHİ	OTURUM NO	KARAR SAYISI
12.07.2023	11	01-34

Üniversitemiz Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu Başkanı Prof. Dr. Nail YILDIRIM Başkanlığında toplandı.

KARAR 11.21- Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğünün 15.06.2023 tarih ve 305992 sayılı yazısı görüşüldü.

Aşağıda bilgileri yer alan araştırmacıların yapmak istediği uygulamaların ve kullanacağı veri toplama araçlarının etik açıdan uygunluğuna oy birliği ile karar verildi.

ÇALIŞMANIN TÜRÜ	Doktora Tezi
BAŞLIK	Türk Müziğinde Geçki Teknikleri
TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ/ YAZARI	Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ Hasan Zahid YURDAGÜL (Türk Müziği Anabilim Dalı)
RAPORTÖR GÖRÜŞÜ	OLUMLU

Prof. Dr. Nail YILDIRIM
Etik Kurul Başkanı
(İmza)

Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ
Başkan Yardımcısı
(İmza)

Prof. Dr. Emine ÖĞÜK
Üye
(İmza)

Doç. Dr. Mehmet KARGÜN
Üye
(İmza)

Doç. Dr. Muhittin DEMİRAY
Üye
(İmza)

Doç. Dr. Tuğba KILIÇER
Üye
(İmza)

Doç. Dr. Hüseyin Baha ÖZTUNÇ
Üye
(İmza)

EK. 5 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Araştırma İzni ve Eki

Tarih ve Sayı: 25.07.2023-318913

T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü

PATARA

Sayı : E-74759832-774.07-4013701

Konu : Anket Çalışması (Hasan Zahid YURDAGÜL)

DAĞITIM YERLERİNE

İlgi : Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Rektörlüğü Öğrenci İşleri Şube Müdürlüğünün 17.07.2023 tarihli ve 56314351-044.06.01-E.315130 sayılı yazısı.

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Doktora Proğramı öğrencisi Hasan Zahid YURDAGÜL'ün "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri" konulu doktora tezi çalışması kapsamında Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu, Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu, Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Müdürlüğünde uygulama yapması ve bu anketin sonuçlarını değerlendirmesi için izin verilmesi söz konusu anketin ham halinin bir nüshasının Genel Müdürlüğümüze gönderilmesi, yapılan anket çalışmasının üçüncü kişilere verilmesi veya paylaşılması için de Genel Müdürlüğümüz görüşünün alınmasına ilişkin 24/07/2023 tarihli ve 4007904 sayılı Makam Onayı ekte gönderilmektedir.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Ömer Faruk BELVİRANLI
Bakan a.
Genel Müdür

Ek: Onay (1 Sayfa)

Dağıtım:

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Rektörlüğüne
Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu
Müdürlüğüne
İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu
Müdürlüğüne
İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Müdürlüğüne
İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama
Topluluğu Müdürlüğüne

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Tarih ve Sayı: 25.07.2023-318913

Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu
Müdürlüğüne
Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu
Müdürlüğüne

T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü

Sayı : E-74759832-774.07-4007904
Konu : Anket Çalışması (Hasan Zahid YURDAGÜL)

GENEL MÜDÜRLÜK MAKAMINA

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Rektörlüğü Öğrenci İşleri Daire Başkanlığından alınan, 17/07/2023 tarihli ve 315130 sayılı yazı ile Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Doktora Proğramı öğrencisi Hasan Zahid YURDAGÜL'ün hazırlamış olduğu "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri" konulu doktora tezi çalışması kapsamında Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu, Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu, Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Müdürlüğünde uygulama yapma ve anketin sonuçlarını değerlendirmek üzere talepte bulunduğu bildirilmekte olup, talebin uygun olduğu değerlendirilmektedir.

Makamlarınca da uygun görüldüğü takdirde, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Doktora Proğramı öğrencisi Hasan Zahid YURDAGÜL'ün "Türk Müziğinde Geçki Teknikleri" konulu doktora tezi çalışması kapsamında Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu, İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu, Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu, Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Müdürlüğünde uygulama yapması ve bu anketin sonuçlarını değerlendirmesi için izin verilmesi söz konusu anketin ham halinin bir nüshasının Genel Müdürlüğümüze gönderilmesi, yapılan anket çalışmasının üçüncü kişilere verilmesi veya paylaşılması için de Genel Müdürlüğümüz görüşünün alınması hususunu uygun görüşle teklif ederim.

Enver MERALLI
Genel Müdür Yardımcısı V.

OLUR
Ömer Faruk BELVİRANLI
Genel Müdür