
GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE MAKAM GEÇKİLERİ

Maqam Modulations in Traditional Turkish Art Music

Halil ALTINKÖPRÜ*

ÖZ

Geçmişten günümüze gelen makam ve usul zenginlikleriyle Türk Müziği, dünya müzikleri içerisindeki yerini almıştır. Türk Müziği'nde kullanılan perde dizgesi, makamsal renkliliği daha da arttırmıştır. Bu güne kadar 628 makamın terkip edildiği düşünüldüğünde, geçmişle gelecek arasında sürekli gelişen, zenginleşen bir türden söz etmek yanlış olmaz. Makam zenginliği yanında, 2 den 128 zamanlıya kadar olan usul çeşitliliği de geleneksel Türk sanat müziğine ayrı bir zenginlik katmaktadır. Bir makamın yaşaması ve icracılar tarafından kullanılması için, o makamla ilgili takım bestelenmesi yanında, çok sayıda sözel ve çalgısal eserin bestelenmiş olması gerekir. Besteciler yaklaşık 100 makamda eser bestelemiş olup, yeni terkip edilen makamlar yerine, belirli makamları tercih etmişlerdir. Ancak aynı eser içerisinde, geçki tekniği ile birçok makamı aynı anda kullanmışlardır. Eser dağılımı bakımından çok işlenmemiş veya yok denecek kadar az eser bestelenen makamların çoğu, unutulmaya yüz tutmuştur. Makamlar arası geçki geleneğinin icrada önemli yer tuttuğu, geleneksel müzik icracıları tarafından bilinmekte ve uygulanmaktadır. Taksim, na't, kaside, gazel gibi serbest türler yanında, geleneksel Türk sanat müziğinin sözel ve çalgısal türlerinin çoğunda makamlar arası geçki kullanılmıştır. Ancak geçki öğretimi konusuna ilişkin, birkaç kısa metin dışında yazılı kaynakların olmayışı, makalemizin sorun kısmını teşkil etmektedir. Türk Müziği eserlerinin yer aldığı kaynaklar incelendiğinde, konunun ne kadar ihmal edildiği bir kez daha anlaşılmaktadır. Besteciler eserlerinde ezgisel renkliliği artırarak hünerlerini göstermek için de sıklıkla geçki kullanmışlardır. Bu gelenek, Ahmet Avni Konuk'un 119 makamlı (Fihrist-i Makamat) Rast Kar-Natik'ında olduğu gibi, özellikle kar-ı natik türünde zirveye ulaşmıştır. Geçki konusu besteciler kadar sazenciler arasında da yaygındır. Özellikle taksim formunda sıklıkla geçki kullanılmaktadır. Fasil aralarındaki ara taksim ve geçki taksimleri, Türk Müziği'nde ayrı bir öneme sahiptir. Saz icracıları taksim, ses icracıları da gazel, kaside, na't gibi serbest icra edilen türlerde geçki kullanılarak, hünerlerini göstermişlerdir. Bu gelenek, geçmişe kıyasla az da olsa günümüzde devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geçki, geleneksel, makam, seyir, taksim.

ABSTRACT

Turkish music has taken its place in the World music thanks to its richness of modal music and the rhythm which came from the past to present day. The pitch system, which has been utilized in Turkish Music has further increased the modal liveliness. Considering the fact that 628 modes have been created in Turkish music, it would not be wrong to discuss about an enriched form, which has constantly been developing between the past and the future. In addition to the abundance of the modes, the variety of tempo styles ranging from 2 to 128 intervals adds a distinctive richness to traditional Turkish music. For a mode to exist and be used by performers, many verbal and instrumental works must be composed, as well as a sequence of compositions. The composers have composed works approximately in 100 modes and have preferred to compose certain modes instead of the recently created ones. In the same work, however; they used the late technique and many of the same authorities at the same time. Most of the modes, which have not been exercised in terms of repertoire, or have been composed scarcely any, has fallen into oblivion. It is known and practiced by traditional musical performers that the tradition of intermodulation takes an important place regarding performance. In addition to spontaneous compositions such as *taksim*, *na't*, *kaside* and *gazel*, modulation among modes has been used in most of the verbal and instrumental genres of traditional Turkish music. However, the absence of written sources other than a few short texts with regard to the teaching of modulation constitutes the problematic part of our article. When the sources of Turkish music have been examined, it is understood once again that how much that issue has been neglected. Composers have frequently used modulations in their compositions to enhance their melodic liveliness and show their talents as well. That tradition has reached the peak, especially in the form of *kar-ı natık* as can be seen at Ahmet Avni Konuk's "Rast Kar-Natık (Fihrist-Makamat)" with 119 different modes in it. The issue of modulation has also been common among composers as well as instrumentalists. Especially in the form of *taksim*, modulation has been utilized widespread. Improvisations and modulations during the intervals of suites, have the utmost importance in Turkish Music. The instrumentalists have demonstrated their skills by using improvisation by using modulation, while vocalists have demonstrated their abilities by using freely performed genres such as *gazel*, *kaside*, *na't* by utilizing modulation. This tradition continues today, although it has been less when compared to the past.

Keywords: Improvisation, melodic development, mode, modulation, traditional.

GİRİŞ

Geleneksel Türk sanat müziği dağarı incelendiğinde, makam ve usullerin kullanımına ilişkin pek çok farklı teorik ayrıntılar yer almaktadır. Bu ayrıntılar dikkatle analiz edildiğinde, dönemlere ilişkin eğitim süreci, besteciler ve bu

bestecilerin besteleme tekniklerine ilişkin çok önemli veriler ortaya çıkmaktadır. İlk etapta bu veriler, Türk Müziği'nin genel kimliği, yapısal olarak da dokusu hakkında ne kadar zengin bir tür olduğu gerçeği hakkında aydınlatıcı sonuçlar ortaya çıkarıyor. Sözü edilen bu zenginlik, her ne kadar bu coğrafyanın kültürel mirası olarak kabul görse de, günümüzde bütün ihtişamı ile yaşamaktadır. Bu miras, geçmişten günümüze meşk geleneği ile intikal etmiş olup, son 100 yılda ise akademik eğitim sürecine girmiştir. Geçmişte olduğu gibi bugün de, esasılık eğitim felsefesi içinde yürütülen Türk Müziği'nin, konuların deneyimler doğrultusunda ustadan çırağa aktarımı ile mümkün olduğu görüşü, oldukça yaygındır. Ancak bu eğitim, sanatın tüm alanlarında olduğu gibi, görsel ve duysal materyallerle desteklendiği zaman başarı oranı yükselecektir. Bu makale hazırlanırken, geleneksel Türk sanat müziği nazariyatına ilişkin pek çok yazılı kaynak incelenmiştir. Edvarlar dahil olmak üzere çoğu nazariyat kitaplarında; perdeler, aralıklar, 4'lüler ve 5'liler ve terminolojiye ilişkin bilgiler yer almaktadır. Makamların sınıflandırılmasının, durak sesleri, dizilerindeki çeşniler ve seyir özellikleri ile açıklanması esası üzerine kurulduğu tespit edilmiştir. Basit veya temel makamların farklı perdeler üzerine aktarılması sonucu ortaya çıkmış Şed makamlar ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Birleşik makamlar ise, temel makam dizileri üstüne kurulan, en az bir olmak üzere, birden çok çeşni ve makamların bir arada kullanılması ile oluşan makamlardır. Bu tanımlamalar, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak kabul edilen ve günümüzde konservatuvar eğitiminde model alınan makam anlayışıdır.

Türk Müziği'nde makamlar, çeşniler ve makamlar arası geçkiler, gerek müzik eğitimini tamamlamış profesyonel sanatçılar, gerekse müzik eğitimine devam eden öğrenciler için, her zaman önemli konular olmuştur. Bu kavramlar, amatör bakış açısıyla müzik yapanlar ve Türk Müziği ile ilgili bilinçli dinleyicilerin de merak ettiği, ilgi gösterdiği konular arasındadır. Makamlar arası geçkiler konusuna girmeden önce, konuya ilişkin temel kavramların açıklanması yararlı olacaktır. Ancak bu kavramlar açıklanırken, Türk Müziği'nin geniş dağarı ve terminolojik yapısının giriftliği de göz önünde tutularak, yalnızca geçki konusuyla ilgili, birinci derece önem taşıyan kavramlar ele alınacaktır.

Öncelikle çeşitli kaynaklardaki tanımıyla, makam kavramını ele almak uygun olacaktır. Geleneksel Türk sanat müziğinin makam ve usul zenginliği herkesçe kabul gören bir gerçektir. Basit, Şed ve Bileşik olmak üzere 3 ana başlık altında değerlendirilen makamlar, 4'lü, 5'li, özel 4'lü ve özel 5'lilerden oluşmuştur. 4'lü 5'li kavramları, kulakta makam hissini uyandıran küçük ses dizileridir. Bunlara çeşni adı verilmektedir. Basit Makamlar, en az bir 4'lü ve bir 5'linin bileşiminden oluşmaktadır. Makamların asli dizileri yanında, genişleme bölgeleri de ana diziye ek olarak yine çeşnilerden oluşmaktadır. Basit Makamlar, seyir özellikleri ile farklı perdeler üzerine aktarılarak, kulakta farklı etkiler

bırakması ile Şed “(Göçürülmüş) Makamlar” grubunda incelenmektedir. İki veya daha fazla makam veya çeşnilerden oluşturulmuş makamlar da “Bileşik Makamlar” adı altında incelenmektedir.

Geleneksel Türk sanat müziği makam kavramında, diziler yalnız başına makam olgusunu oluşturmaz, mutlaka seyir özelliği ile birlikte açıklanmalıdır. Geleneksel Türk sanat müziğinde; çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı olmak üzere, üç farklı seyir özelliği vardır.

Geçki konusu, bu makalenin omurgasını oluşturmaktadır. Geleneksel Türk sanat müziğinde, kendine özgü bir yeri olan geçki konusu, hem icrada hem de eser incelemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Geçki, eserlere ilişkin makam analizlerinde, sözel ve çalgısal tüm türlerin icrasında, gerek teorik, gerekse pratik olarak büyük önem taşımaktadır. Uygulama konusunda başarılı olabilmek için, iyi düzeyde makam bilgisine sahip olmak ve geçkiye başlamadan önce şematik ve teorik kurguyu doğru yapmak gerekir. Temel müzik bilgileri yanında, Türk müziği konservatuvarlarında genel olarak 3.ve 4. sınıflarında toplu ve bireysel icra derslerinde makamlar arası geçki dersleri verilmektedir. Hüseyin Sadettin Arel geçkiyi: "Her ne zaman dizideki seslerden birinin ya hüviyeti, yahut vazifesi değişirse orada mutlaka makam değişikliği vardır. Makamın değişmesine 'geçki' denilir" şeklinde tanımlamıştır (Arel 1991: 32). Suphi Ezgi geçki konusunda; "Musikimizde geçki mephası sesler ilminin en karışık kısmıdır" şeklinde bilgi vermiştir (Ezgi 1940: 272). Erdinç Çelikkol geçkiyi; "Bir makam veya dizide dolaşırken, ayrı kurallara bağlı, bir başka makama veya çeşniye geçmeye geçki denir" şeklinde tanımlamıştır (Çelikkol 2000: 118). Bize göre geçki; belirli kurallar içerisinde melodik akışı bozmadan bir makamdan bir başka makama yapılan melodik aktarımlardır. Diğer bir deyişle; A makamından B veya D makamına oradan K makamına yapılan müzikal gezilerdir. Tüm makamlar birbirine geçki yapabilirler. Bazen A makamından N makamına geçmek için B veya M makamlarına geçmek gerekir. Bunlara “köprü makam” denilmektedir. İsmail Hakkı Özkan'ın bu konudaki görüşleri; "Geçkiler, iki şekilde yapılır. 1-Görev değişikliği, 2-Kimlik değişikliği. Bunların her biri bazen kendi başlarına kafi gelir, bazen ikisi de aynı zamanda yapılır" şeklindedir (Özkan 1987: 268). Eser içinde yapılan makam geçkilerini süreksiz ve sürekli olarak nitelendiren Özkan'ın bu konudaki görüşleri şöyledir: “Herhangi bir eserde geçilen makam kısa sürerse ve yine eldeki makama dönülüyorsa, buna süreksiz geçki denir ki, eserlerimizin hemen hepsinde çok çok kullanılmıştır. Eğer geçilen makam uzun sürüyorsa, buna da sürekli geçki denir” (Özkan 1987: 269). Sözel veya çalgısal bir eser içinde geçki yapılma amacına yönelik Özkan şu görüşleri paylaşmıştır: “Geçki herşeyden evvel, bir müzik parçasını monotonluktan kurtardığı için yapılır. Sonra estetik gaye ve

ifade geçkiyi zaruri kılar” (Özkan 1987: 270). Makam geçkisi yapılmayan eserlerde sade bir ezgi, duygu ve tema öne çıkar. Makam geçkisi esere ezgisel ve duyumsal zenginlik katar. Bir eserde, hangi makam içinde hangi geçkinin kullanılacağı da bestecinin kompozisyon ve teorik gücünü gösterir.

Klasik batı müziği türlerinde, tonlar arasındaki disiplinler değişimler “modülasyon” olarak tanımlanmaktadır. Türk Müziği’nde modülasyon için Nail Yavuzoğlu şöyle der: "Modülasyon kelime anlamı itibariyle, bir tondan başka tona geçmek demektir. Türk müziğinin modal bir yapısı olması nedeniyle, aynı tarifi bir moddan başka bir moda geçmek" şeklinde tanımlamıştır (Yavuzoğlu 2011: 37). Modülasyon ile geçki arasında benzerlik olsa da, bir takım farklılıklar da vardır. Bir eser içindeki belirli bir tema, modülasyon tekniği ile farklı bir tona aynen aktarılıyor. Ancak geçkide durum farklıdır. Geleneksel Türk sanat müziği eserlerinde bir eserin ana makamından farklı bir makama geçilirken, herhangi bir temaya bağlı kalınmaz. Başka bir deyişle; geçkide aynı temayı aktarma gibi bir zorunluluk yoktur. Bu, modülasyon ve geçki arasındaki en temel farktır. Yine Yavuzoğlu, "Türk müziğinde geçici modülasyon, makamlar ve bu makamları oluşturan diziler çerçevesinde, ortak çeşni ilişkisiyle yapılan asma kalıplardır" diye belirtmektedir (Yavuzoğlu 2011: 37). Burada anlatılmak istenen, sözel veya çalgısal eserlerin özellikle meyan bölümünde yapılan makam geçkisidir ki, besteciler çoğunlukla hünerlerini gösterdikleri bu bölümde geçkiyi çok sık kullanmışlardır. Bu, Türk Müziği’nde "meyan geçkisi" şeklinde isimlendirilmektedir. Son nakaratta yine ana makama geçilerek karar verildiği için, geçici bir geçki demek daha uygun olacaktır. Geçici geçki için Yavuzoğlu, "Herhangi bir makamdan başka bir makama geçip, geçilen makamın üzerinde yeni makam etkisini hissettirecek bir süre boyunca kalınan geçkilerdir" şeklinde tanımlamalar yapmıştır (Yavuzoğlu 2011: 37).

Makam geçkileri yapılırken, A makamının tamamı veya P makamının tamamı icra edilmeyebilir. Sadece ilgili makamların 4'lü veya 5'li seslerini kullanmak koşuluyla, geçkiyi tamamlamak mümkündür. 4'lü ve 5'lilere kısaca çeşni denilmektedir. Ekrem Karadeniz, çeşniyi koku ve rene benzetmektedir. Karadeniz bu konuda şunları belirtmiştir: "Musikide çeşni renk ve koku demektir. Her makamın kendine mahsus kokusu ve rengi ortaya konulamazsa makam sakat doğmuş veya yerine başka bir makam meydana gelmiş olur" (Karadeniz 1965: 64). Çeşni için Onur Akdoğu, "Eser içinde, bir başka makamı anımsatma veya andırma amacıyla eserin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme veya birden fazla alterasyonu ardarda gerçekleştirme ile elde edilen işitsel değişime denilir" şeklinde tanımlama yapmıştır (Akdoğu 1995: 34-35).

Türk Müziği’nde makamları ve geçkileri oluşturan çeşniler aşağıdaki gibidir:

Tablo 1: Çeşniler

MUHAYYER PERDESİNDE BÜSELİK MUHAYYER PERDESİNDE UŞŞÂK MUHAYYER PERDESİNDE KÜRDÎ MUHAYYER PERDESİNDE HİCAZ	ÇARGÂH PERDESİNDE HİCAZ ÇARGÂH PERDESİNDE ÇARGAH ÇARGÂH PERDESİNDE RAST ÇARGÂH PERDESİNDE BÜSELİK ÇARGÂH PERDESİNDE NİKRİZ
GERDANİYE PERDESİNDE BÜSELİK GERDANİYE PERDESİNDE HİCAZ GERDANİYE PERDESİNDE ZİRGÜLELİ HİCAZ GERDANİYE PERDESİNDE KÜRDÎ GERDANİYE PERDESİNDE UŞŞÂK	BÜSELİK PERDESİNDE NİŞÂBUR SEGÂH PERDESİNDE EKSİK SEGÂH SEGÂH PERDESİNDE MÜSTEAR SEGÂH PERDESİNDE HÜZZÂM
EVİÇ PERDESİNDE EKSİK SEGÂH EVİÇ PERDESİNDE HİCAZ EVİÇ PERDESİNDE MÜSTEAR EVİÇ PERDESİNDE BÜSELİK EVİÇ PERDESİNDE FERAHNAK EVİÇ PERDESİNDE EKSİK FERAHNÂK	DÜGÂH PERDESİNDE BÜSELİK DÜGÂH PERDESİNDE UŞŞÂK DÜGÂH PERDESİNDE HÜSEYNÎ DÜGÂH PERDESİNDE KÜRDÎ DÜGÂH PERDESİNDE HİCAZ DÜGÂH PERDESİNDE RAST DÜGÂH PERDESİNDE SABÂ
ACEM PERDESİNDE ÇARGAH ACEM PERDESİNDE NİKRİZ ACEM PERDESİNDE BUSELİK ACEM PERDESİNDE HİCAZ ACEM PERDESİNDE RAST	RAST PERDESİNDE RAST RAST PERDESİNDE NİKRİZ RAST PERDESİNDE BÜSELİK RAST PERDESİNDE HİCAZ RAST PERDESİNDE UŞŞÂK RAST PERDESİNDE PENÇGÂH
HÜSEYNÎ PERDESİNDE UŞŞÂK HÜSEYNÎ PERDESİNDE HİCAZ HÜSEYNÎ PERDESİNDE BÜSELİK HÜSEYNÎ PERDESİNDE RAST HÜSEYNÎ PERDESİNDE ZİRGÜLELİ HİCAZ	IRAK PERDESİNDE EKSİK SEGÂH IRAK PERDESİNDE HİCAZ IRAK PERDESİNDE BÜSELİK IRAK PERDESİNDE MÜSTEAR IRAK PERDESİNDE EKSİK FERAHNÂK
NEVÂ PERDESİNDE RAST NEVÂ PERDESİNDE HİCAZ NEVÂ PERDESİNDE BÜSELİK NEVÂ PERDESİNDE UŞŞÂK NEVÂ PERDESİNDE NİKRİZ	ACEMAŞIRAN PERDESİNDE ÇARGAH ACEMAŞIRAN PERDESİNDE NİKRİZ ACEMAŞIRAN PERDESİNDE BUSELİK ACEMAŞIRAN PERDESİNDE HİCAZ ACEMAŞIRAN PERDESİNDE RAST

Yakın Geçkiler

Türk Müziği'nin makam ve usul açısından oldukça zengin olduğu görüşü, tartışma götürmeyen bir gerçektir. Bu zenginlik içerisinde makamlara ilişkin pek çok sınıflandırma yapılabilir. Çalışmamızda geçki konusu açısından iki sınıflandırma yapılacaktır. “Yakın” ve “Uzak” geçkiler. Makamlar arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve ortak özellikler, hem çeşitliliği hem de zenginliği getirmiştir. “Yakın” ve “Uzak” geçki kavramı iki makam arasındaki benzerlik ve farklılıklardan kaynaklanan bir sınıflandırmadır. Bu çalışmamızla; Türk Müziği'nde tüm makamların, birbirlerine belirli teknik bilgiler ışığında ve uygun ezgiler oluşturabilme becerisi ile geçiş yapabildiği görüşü ortaya çıkmaktadır. Genel olarak; “geçki tekniği” denilen bu uygulamanın başarı ile yapılabilmesi için öncelikle, icracıların makam teorilerini çok iyi öğrenmesi gerekir. Makam nazari bilgileri eksik ise, uygulamalarda zorluklar ve tıkanmalar ortaya çıkacaktır. Yakın geçkilere örnek:

Hicaz – Tâhir Bûselik

Şematik kurgu: Hicaz – Uzzal – Hüseyni – Tahir Bûselik

Hicaz makamı seyriden sonra, Hüseyni perdesinde Uşşâk çeşnili bir asma kalış yapılarak Hicaz Uzzal makamına, Uzzal makamından, yakın geçkisi sayılan Hüseyni makamına geçilir. Hüseyni makamı seyri içinde Muhayyer perdesinde Uşşâk çeşnisi ile Tâhir makamına geçilmiş olur. Tâhir makamı içinde, Muhayyer perdesinde Uşşâk Nevâ perdesinde Rast ve Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnili asma kalışlar yapıldıktan sonra, Rast ve Çargâh perdeleri arasındaki melodik aktarım ile (sol-do) Bûselik makamına geçilir.

Serbest



Şekil 1: Hicaz-Tahir Bûselik Geçki Notasyonu

Uzak Geçkiler

Ortak dizileri, ortak çeşnileri ve ortak karar sesleri olmayan makamlar, birbirine uzak makamlardır. Bu makamlar arasındaki geçkiler ise “uzak geçkiler” olarak adlandırılmaktadır. Bu tür geçkilerde iki makam arasındaki geçişi sağlamak veya kolaylaştırmak için mutlaka köprü makamlara gereksinim duyulmaktadır. Bu süreçte, uygun köprü makamları veya çeşnileri bulabilmek için, icracının makamların kimlikleri konusunda belirli bir donanımına sahip olması gerekmektedir. Aksi takdirde, geçki sürecinde aksamalar ve tıkanmalar olacaktır. Geçki çalışmaları yaptıkça, hem eksik bilgiler ortaya çıkacak hem de mevcut makam bilgileri hafızada sürekli canlı olarak kalacaktır. Uzak geçkilere örnek:

Ferahnak – Kürdilihicazkâr

Şematik kurgu: Ferahnâk – Eviç – Karcığâr – Hicazkâr – Kürdilihicazkâr

Bu geçkiyi yapabilmek için Eviç ve Karcığâr makamları köprü makamlar olarak kullanılabilir. Ferahnâk makamı seyrinden sonra, yakın geçkisi olan Eviç makamına geçilir. Eviç makamı yapısı içindeki Uşşâk makamı ile seyre devam edilir ve Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnili asma kalış yapılır. Daha sonra, Nevâ perdesinde Hicaz çeşnisi ile Karcığâr makamına başlanır. Karcığâr makamı seyri esnasında, Nevâ perdesinde Hicaz 4'lüsü yapılarak Gerdaniye perdesi güçlendirilir. Bu şekilde Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik çeşnisi ile asma kalış yapılır ve Hicazkâr makamı seyrine başlanır. Gerdaniye perdesinde Buselik çeşnisinin ardından, Zirgüleli Hicaz çeşnisi açılır. Gerdaniye perdesinden Rast perdesine Zirgüleli Hicaz dizisi ile düşülerek Hicazkâr makamı ile asma kalış yapılır. Son olarak; Çargâh-Gerdaniye perdeleri arasındaki geleneksel ezgiler kullanılarak Rast perdesinde inici Kürdî makamı (Şed Kürdilihicazkâr) dizisi ile tam karar yapılır.

Farklı Tonlar Arası Geçkiler

Türk Müziği'nde eserler, çoğunlukla (kız akort denilen) durak sesinin bir tam 4'lü pest tonda icra edilmektedir. Bu ton, koro icralarında kadın ve erkek sesleri için en uygun ses olarak kabul edilmektedir. Koro icrasında mevcut makamdan farklı makamlardaki eserlere geçmek için geçiş taksimi yapılır. Eğer aynı akort düzeninde farklı bir makam icra edilecekse, geçkide aynı frekans üzerinde yapılır (Altinköprü 2017:1-278).

Serbest

Şekil 2: Ferahnak- Kürdilihiczkar Geçki Notasyonu

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. Konservatuvarlarda "Toplu ve Bireysel Uygulama", "Geçki ve Transpoze" ve "Çalgı Eğitimi" adları altındaki derslerde, geçki konusu öğretilmektedir. Ancak günümüzde, hem besteciler hem de icracılar bu gelenekten bir nebze uzaklaşmışlardır. Bugün geline nokta popülist kaygılarla tüketimi kolay, içinde makam geçkisi bulunmayan basit ve monoton ezgilerden oluşan eserler üretilmektedir. Farklı tonlar arası geçkilere örnek:



Şekil 3: Fa (Acem Aşîrân Perdesi) Kürdilihiczkar - Mi (Hüseynî Aşîrân Perdesi) Nişâburek

Acem Aşîrân perdesinde Kürdilihiczkar makamı seyri ile karar verildikten sonra, Acem perdesinde Büselik çeşnisi ile doğrudan Hiczkar makamı seyrine başlanır. Çargâh perdesinde Hicaz 5'lisi ile Gerdaniye perdesi güçlendirilir ve Rast perdesinde Karcıgar makamı seyri ile asma karar yapılır.

Bu süreçten sonra, Rast perdesinde önce Hüseyinî, sonra Hicaz Uzzal ve Zirgüleli Hicaz makamları ile seyre devam edilir. Bu çeşnilerden sonra, Hüseyinî Aşîrân perdesinde Sabâ 4'lüsü ile asma karar yapılarak Sabâ makamına geçilir. Sabâ makamı seyrinden sonra, Hüseyinî Aşîrân perdesinde Zirgüleli Hicaz çeşnisi açılır. (Bu şekilde Hüseyinî Aşîrân perdesinde Dügâh makamı icra edilmiş olur.) Zirgüleli Hicaz makamı seyri esnasında, tiz durak Hüseyinî perdesi üzerinde Bûselik çeşnili asma kalış yapılır. (Bu çeşni ile Şehnâz makamı seyrine başlanmış olur) Bu asma kalışın ardından, Bûselik perdesi üzerinde Rast ve Bûselik çeşnili asma kalışlar yapılır. Son olarak; Hüseyinî Aşîrân perdesi üzerinde Rast çeşnili tam karar yapılarak Nişâburek makamı geçkisi tamamlanır.

Serbest



Şekil 4: Farklı Tonlar Arası Geçki Notasyonu

SONUÇ

Bu çalışmada, Geleneksel Türk sanat müziğinde makam geçkileri ile ilgili kaynaklar taranmış olup, geçki ve çeşni kavramlarının müzik kuramcılarına göre tanımları incelenmiştir. Geleneksel Türk sanat müziğinde geçki tekniği, bazı yazarlar tarafından, klasik batı müziğinde "modülasyon" kavramı ile eşleştirilse de, "geçki" ile "modülasyon" arasında farklar olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmada makalenin yazarının, "Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Makam Geçkileri" adlı kitabından geçki örnekleri verilmiştir.

Klasik ve neoklasik eser örnekleri incelenerek geçki kullanımını hakkında geçmiş ile günümüz arasında mukayese yapılmıştır. Bu mukayeseye göre, geçmişte geçki kullanımının günümüze göre daha yaygın olduğu görüşü ortaya çıkmıştır. Geleneksel Türk sanat müziği eserlerinde makam ve usul geçkisi kullanılarak, esere dinamizm ve renk katılır. Bu şekilde eser, monotonluktan kurtarılmış olur. Sonuç olarak; icracıların taksim, na't, kaside, gazel gibi türlerde, bestecilerin de sözel ve çalgısal eserlerde, ezgiyi renklendirmek için başvurdukları en önemli tekniklerin başında geçki kullanımının geldiğini söyleyebiliriz. Bu şekilde hem icracılar, hem de besteciler ürettikleri eserleri monoton olmaktan uzaklaştırıp, estetik açıdan daha zengin olmasını sağlamışlardır. Geleneksel Türk sanat müziğinin geçmişten günümüze intikal eden, sözel ve çalgısal dağarı, bu düşüncemizi doğrulamaktadır. Bu tespitlere ilişkin önerimiz; gerek besteciler, gerekse icracılar tarafından geçki kullanım geleneğinin yaşatılması, tüm müzik eğitim kurumlarında "Toplu Uygulama", "Geçki ve Transpoze", "Çalgı Eğitimi" ve "Eser Analizleri" gibi derslerde öğretiminin yapılmasıdır.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, Onur (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.
- Altınköprü, Halil (2017). *Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Makam Geçkileri*. İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi.
- Arel, Hüseyin Sadeddin (1991). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Yay. Haz: Onur Akdoğan. Kültür Bakanlığı Yayınları/1347. Kaynak Eserler Dizisi.
- Çelikkol, Erdinç (2000). *Türk Musikisi Bilgiler 1*. Bursa: F. Özsan Matbaacılık Ltd. Şti.
- Ezgi, Suphi Ziya (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi C.1-2*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- (1940). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi C.4-5*. İstanbul: Alkaya Matbaası.
- Karadeniz, M. Ekrem (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkan, İsmail Hakkı (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Vevleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yavuzoğlu, Nail (2011). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.