

EROL DERAN'IN ACEMKÜRDİ MAKAMINDAKİ KANUN TAKSİMİNİN MAKAMSAL YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ*

*A STUDY ON EROL DERAN'S ACEMKURDI KANUN IMPROVISATION IN
TERMS OF KANUN MODAL STRUCTURE*

Emre Erdoğan

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, kanunemre@hotmail.com

Özet

Bu çalışmada, Türk Müziğinin en önemli kanun icracılarından olan Erol Deran'ın Acemkürdi makamındaki taksimi makamsal açıdan incelenmiştir. Makamsal açıdan yapılan incelemede, makamın icra edildiği ses sahası, bu saha içerisindeki melodik yapısı, seyri ve kullanılan geçkiler değerlendirilerek analiz edilmiştir. Analiz sonucunda Deran'ın bu taksimde Kız Neyi Akordu'nu tercih ettiği, makamı en pest olan perde Kaba Hüsyniaşiran perdesi ile en tiz perde Muhayyer perdesi ses sahası içinde işlediği görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Erol Deran, Acemkürdi, Seyir, Kanun, Taksim

Abstract

In this study, one of the most important Kanun performers in the Classical Turkish Muzik, Erol Deran's Acemkürdi Kanun improvisation is examined in terms of its mode. In the modal analysis, the sound interval in which the improvisation is performed, its melodic structure within this sound interval, its processing, and the transitions that are employed are examined. As a result of the analysis, it has been figured out that Deran prefers Kız Neyi accord, he performs the improvisation within the interval of the highest pitch kaba hüsyniaşiran and the lowest pitch Muhayyer

Keywords: Erol Deran, Acemkürdi, typical melodic movements, kanun, improvisation

*Bu çalışma Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde hazırlanan yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

1. Giriş

1.1. Erol Deran

Klasik Türk müziği kanun icralarında, klasik icra uslubunu en iyi şekilde kullanan Erol Deran, kendisine has icra şekliyle klasik uslub icracılarının kanun sazındaki öncüsü olarak görülmektedir. Deran'ın icralardaki melodi anlayışı, cümleler arasındaki estetik, melodi üretimindeki zenginliği ve bu zenginliğin son derece verimli kullanması, kanun sazından çıkarttığı tınılar bu öngörünün kanıtı olarak ifade edilebilir. Klasik usluptaki icra biçiminin derinlemesine anlaşılabilmesi, bu uslupta makamsal ve teknik anlamda kanun icracılarına yol göstermesi bakımından Deran'ın kanun sazıyla ürettiği her çalışma büyük önem taşımaktadır.

Deran dışındaki günümüz kanun icralarını ele aldığımızda, ilk dikkat çeken kalabalık tartımlar, temiz olmayan mızrap vuruşları, abartılı basmakalıp melodiler ve birbirinden kopuk melodik anlayışlar yerine klasik uslub anlayışından tamamen uzaklaşmıştır. Deran'ın icralarına bakıldığında ise klasik uslubun korunduğu açık bir şekilde hissedilmekte ve gösterişin, arka plan olarak melodik yapının içerisine yerleştirildiği görülmektedir. Deran, ortaya çıkardığı tınılarla kendine özel bir icra tarzı ortaya koymuştur. Nevzat Atlığ'ın cümlelerinden özetlenebileceği gibi "Erol Deran, kanun icrasında cambazlığa yer yoktur. Kalıba rağbet yoktur. O, bir "taksim kompozisyon" ustasıdır (www.erolderan.com).

1.2. Taksim Formu

Taksim formu saz musikisinin içerisinde kendine yer bulmaktadır. Taksim formu belli başlı kurallar çerçevesinde icracının özgür müzikalitesini rahatça sergileyebileceği bir form şeklindedir. Deran, taksim formundaki icralarında kendi özgür müzikal kimliğini üst seviyede tutarak dinleyicilere sunmaktadır.

Bu çalışmada Erol Deran'a ait kanun taksimlerinden Acemkürdi taksimi raslantısal olarak seçilerek incelenmiş ve bu taksim makamsal ve teknik yapısının nasıl olduğu sorusuna yanıt aranmıştır. Taksim notaya alınması, süsleme notalarını gözden kaçırmayacak bir dikkat ve tekrar sayısı ile gerçekleştirilmiş ve bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Taksim, seyir yapısı, kullanılan makamsal geçkiler ve kanun icra teknikleri bakımından çözümlenmiştir.

Çözümleme Deran tarafından transpoze edilmiş taksim kızıneyi akordunda (Hüseyin Aşiran, 4 ses) icra edilmesi nedeniyle, kuram tariflerindeki karar perdesi üzerinden değil, icra esnasında seslendirilen Türk müziği perde isimleri üzerinden yapılmıştır.

2. Acemkürdi Taksim Makamsal Yapı Bakımından Çözümlemesi

Musikimiz tonal sistemi üzerinde Rauf Yekta Bey' in başlattığı bilimsel çalışmalar Hüseyin Sadettin Arel tarafından daha ileri bir düzeye çıkartılmış, Dr. Suphi Ezgi ve Salih Murad Uzdilek'le yapılan araştırmaların da neticesinde bugün halen kabul gören

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi oluşturulmuştur. (Ak, 2014: 124-165). Arel, Ezgi, Uzdilek olarak kabul edilmiş bu nazari sistemimiz hakkındaki tartışmalar ve çalışmalar devam etmektedir. Farklı nazariyatçılar tarafından Türk müziği sistemimiz hakkında farklı görüşler ortaya konulmuş, Arel sistemiyle örtüşmeyen noktalarda farklı yorumlamalar yapılmıştır. Özellikle önde gelen nazariyatçılar, makam tariflerinde çıkan ayrışmalar sebebiyle, Arel sisteminde kabul görmedikleri kısımları gerekçeleriyle birlikte ifade ederek bazı makamları yeniden tarif etmişlerdir. Bu çalışmada incelediğimiz taksim kimliği altındaki Acemkürdi makamı, nazariyatçıların küçük yorum farklılıkları dışında ortak bir noktada birleştikleri bir makam olmuştur. Bu yorumların şu şekildedir.

Acemkürdi makam dizisi, Acem perdesinde bir Çargâh beşlisine yerinde Beyati dizisinin ve yine yerinde Kürdi dörtlü veya beşlisinin eklenmesiyle meydana gelir. Makam yerinde Kürdi çeşniyesiyle karar verir. Küçük formdaki eserlerde Beyati dizisi pek fazla tercih edilmemektedir. Günümüz icrasına baktığımızda Dügah perdesi üzerindeki Kürdi dörtlüye Neva perdesi üzerindeki Buselik dizisinin hakim olduğu görülmektedir (Özkan, 2006). Özkan' ın bu tarifi genel hatlarıyla Arel sistemiyle örtüşmektedir.

Makam hakkında en detaylı bilgiyi aktaran Özkan' ın verdiği bu bilgilerin daha sade, tariflerini, M Ekrem Karadeniz şu şekilde ifade etmiştir:“Önce Acem makamının seyrini icra edip Çargah perdesi üzerinde kısa bir duruştan sonra birçok bestekarın yaptığı gibi Kürdi, Çargah, Neva, Hisar perdeleri kullanarak Kürdi makamına geçer ve Dügah perdesinde karar verir” (Karadeniz, 1965, 144). Yine benzer bir tarifile Yakup Fikret Kutluğ makamı şu şekilde tanımlamıştır: “Acem makamı seyrinin ardından düğah perdesinde Kürdi makamıyla karar vermesi şeklinde olmuştur” (Kutluğ, 2000, 489). Yılmaz Öztuna Türk musikisi ansiklopedisinde kısa ve öz biçimde Acemkürdi makamı; “Acem mürekkep makamına bir Kürdi dörtlüsünün eklenmesi” olarak tanımlamıştır (Öztuna, 2006, 27).

Erol Deran, Acemkürdi makamındaki taksimini, Hüseyinâşiran perdesi üzerinden(4 ses) icra ederek bu icrayı Kaba hüseyinâşiran perdesinden Muhayyer perdesine kadar uzanan ses sahası içerisinde seslendirmektedir. Hüseyinâşiran perdesi makamın durak perdesine, Çargâh perdesi makamın birinci derece güçlü perdesine ve Hüseyini perdesi de makamın tiz durak perdesine karşılık gelmektedir.

Erol Deran' ın Acemkürdi taksiminin giriş bölümü incelendiğinde makamın karakteristik özelliği olan güçlü perdesinden taksime başlandığı görülmektedir. Çargâh perdesi ardı sıra seslendirildikten sonra tekrar Çargâh perdesinde icra soluklandırılarak taksim giriş kısmının ilk cümlesi oluşturulmaya başlanmaktadır. Çargâh perdesindeki ısrarlı icra şekli makamın kimliğini taksim hemen başında belli etmektedir. İlk cümleyi desteklemek amacıyla icracı, Çargâh perdesini bir oktav pest konumundaki Kaba çargâh perdesiyle aynı anda seslendirerek makama yalın bir giriş yapmaktadır.

Geleneksel müziğimizin içerisindeki kanun icralarının geneli incelendiğinde, aceliteden uzak durgun biçimde başlatılıp kurgulanan müzik cümlelerini, daha hareketli, makamsal ve teknik bakımdan daha hareketli ve zorlayıcı melodik yapıların takip

ettiği görülmektedir. Bu durum Deran'ın Acemkürdi taksimiyle kıyaslandığında, giriş cümlesinin güçlü perdesini göstermesiyle üçlemeli ve otuz ikilik tartımlar kullanmak suretiyle icraya dinamizm katıldığı görülmektedir.

Çargâh sesinden sonra makamın tiz durak perdesi olan Hüseyini perdesinden başlayarak melodinin yine kademeli olarak hareketlendirildiği gözlemlenmektedir. Üçleme tartımı kullanılarak başlatılan bu hareketlilik yerini çargâh perdesindeki beşleme tartımı ile tekrar makamın güçlü pozisyonundaki Çargâh perdesinde uzun süreli bir asma kalıba bırakmakta, giriş cümlesinin zemini çargâh perdesi üzerindeki asma kalış ile tekrar kurgulanmaktadır. Giriş bölümünün diğer cümlesine geçmeden önce sanki bir ön hazırlık yaparcasına makamın güçlüsü üzerinde bulunan Çargâhın pest dörtlüsü Rast perdesiyle gerekse pest oktavı ile tınlatılarak gelecek olan bir sonraki cümlelerin zemini kurgulanmaktadır. Bu ön hazırlık sadece Çargâh yani güçlü ve bu güçlünün dörtlüsü ve oktavından ibaret seslerden meydana getirilmekte, daha sonra Çargâh sesinde üçleme yaparak küçük bir soru cümlesi ile Çargâh perdesi üzerinden belli belirsiz bir kalış yapılarak makamın pest güçlüsü olan Kaba Çargah perdesi zayıf zamanlı ve uzun süreli tınlatılmakta, yeni bir cümlelerin başlatılacağına dair fikir vermektedir.

Giriş bölümünün ikinci cümlesine küçük soru motifleriyle girilerek giriş bölümünün gelişme kısmı oluşturulmaya başlanmaktadır. Soru motifleri, özellikle makamın tiz durak perdesinin tam yedeni konumundaki Neva perdesinde başlatılmakta, buna karşın ısrarlı soru motiflerine verilen cevap motifinin, makamın güçlüsü olan Çargâh perdesi üzerinde oldukça kısa ve yalın biçimde seslendirildiği görülmektedir. İlk soru motifi üçleme tartımı kullanılarak oluşturulmakta, sakın bir soru cümlesiymiş gibi seslendirilmekte, ikinci soru cümlesi ise daha kalabalık notalardan oluşturularak daha girift bir soru cümlesi havasına büründürülmektedir. İkinci soru cümlesinin cevabı ilkinin tam aksine güçlüde kalmayıp makamın dördüncü derecesi olan Dügâh perdesinde hafif kalınarak Dügâh perdesi üzerindeki Buselik çeşnisine bırakılmaktadır. Cevaba yönelik melodi Dügâh perdesinde fazla kalmayarak üçlemeler vasıtasıyla sıra sesler üzerinden oluşturulan kalıp melodilerle rast perdesinde Çargâh çeşnisiyle kalmaktadır. Bu asma kararlar artık makam karakteristiğinin daha da belirginleştiği görülmektedir.

Rast perdesinin duyurulmasının Beyati makamının özelliğinden faydalandığını düşündürmektedir. Bilindiği üzere Acemkürdi makamı, Kürdi çeşnisinden evvel Beyati çeşnisi duyurulduktan sonra Kürdi çeşnisiyle karar etmektedir. Beyati makamının kimliğini belirlemede önemli rolü olan Çargâh perdesi, Hüseyinîaşiran perdesindeki kararda Rast perdesine tekâmül etmektedir. Rast perdesindeki bu kalış, Irak perdesinin gösterilmesinden sonra tekrar Rast perdesi üzerine bırakılmaktadır. Irak perdesinin seslendirilmesinin ardından Çargâh perdesi konumunda olan Rast perdesi duyurularak Hüseyinîaşiran perdesi üzerindeki Acem makamı oluşturulmaktadır.

Acem makamının duyurulması ile giriş bölümünün temelleri atılmakta, Acem makamında karar edilmeyerek seyir devam etmektedir. Rast perdesinde ufak bir glissando hareketiyle makamın tiz durak konumundaki Hüseyini perdesi vurgulu bir şekilde gösterilerek Dügâh perdesine düşülmekte, makamın güçlü pozisyonundaki Dügâh perdesinde Buselik beşlisi oluşturulmaktadır. Bu çeşni belli belirsiz gösterilerek

sıra sesler üzerinden üçlemeli çarpmalar ve birbirini takip eden ses kalıpları ile Rast perdesine düşürülmekte olan Çargâh beşlisi, daha sonra Irak perdesinin doğal haline yani Acemaşiran perdesine bırakılmasıyla Hüseyinâşiran perdesi üzerindeki Kürdi çeşnisine geçilmektedir. İcracı, Hüseyinâşiran perdesi üzerinde yedenli kalarak makamı desteklemekte, Acemkürdi makamına küçük bir geçki yapmaktadır. Taksim bu bölümünde icracı Acemkürdi makamında tam karar hissi vermeyerek Hüseyinâşiran perdesinde fazla ısrar etmemektedir. Makamın giriş bölümünü tamamlamak ve makamı genişletmek amacıyla Hüseyinâşiran perdesinden hareketle, Hüseyni ve Çargâh perdeleri arasındaki ses sahası içerisinde seri mızrap vuruşları ile tekrar Çargâh perdesinde kalmakta, güçlü perdesini vurgulamaktadır.

Neva, Hüseyni, Buselik perdeleri ardından duyurulan Çargâh perdeleri otuz ikilik tartımlarla devam ettirilerek dördüncü derecesi olan Rast perdesiyle desteklenmekte, ısrarlı biçimde gösterilmektedir. Çargâh perdesinden küçük bir glissando ile makamın tiz durak konumunda bulunan Hüseyni perdesine vurgu yapılmakta, tekrar güçlü perdesi olan Çargâh perdesine dönülmektedir. Bu bölümde Çargâh perdelerine vurgu yapılarak kurgulanan melodik yapı ile Acemkürdi makamı yoğun biçimde dinleyiciye duyurulmaktadır.

Hüseyni perdesinin vurgulanışından sonra icrada belli belirsiz bir ağırlaşma söz konusudur. Hüseyni ve Neva perdeleri, Çargâh perdelerinden kurulu üçleme tartımı ve Buselik perdesinden Çargâh perdelerinden kurulan tartımlarda bariz olarak vurgulanmasa da genel icra seyri göz önüne alındığında bu ağırlaşmayı hissetmek mümkündür. İcracı, bir önceki melodik yapıda Çargâh perdelerini ardı sıra seslendirerek bu hissiyatı desteklemektedir. Çarpmalar eşliğinde gösterilen Çargâh perdesi, yarım yedenli küçük bir asma kalış ile tekrar edilmekte, yine bu perdenin pest oktavı konumundaki Kaba Çargâh perdesi üzerinde uzun soluklu bir asma kalış yapılmaktadır. Kaba Çargâh perdesinde gösterilen bu asma kalış makamın giriş bölümünü sonlandırarak makamın gelişme bölümüne başlanacağı hissini vermektedir.

Gelişme bölümünün ilk cümlesi, makamı oluşturan dizinin tiz durağı üzerinde bulunan perdeler kullanılarak kurgulanmaktadır. Bu bölüme vurgulu biçimde makamın tiz durak konumundaki Hüseyni perdesinden girilmesi, farklı bir bölüme yapılan girizgâhı yoğun olarak hissettirmektedir. Tiz durak perdesi civarında seyire katılan Neva, Çargâh ve Acem perdeleri, müzikal havayı Muhayyerkürdî havasına büründürmekte; Hüseyni perdesinin tekrar edilmesinden sonra perdenin dördüncü derece pestinin yani Buselik perdesinin gösterilmesi Kürdi hissiyatını iyice desteklemektedir. Taksim bu bölümünde Çargâh, Buselik ve Dügâh perdeleri üzerinden diziye katılan Nimzirgüle perdesinin gösterilmesinden sonra icra sürpriz biçimde Buselik havasına bürünmektedir.

Dügâh perdesinden Gerdaniye perdesine yapılan hareketlenme ile seyire farklı bir yön verilmektedir. Gerdaniye perdesinden hareketle sekizinci derece konumundaki Acem perdesi Eviç perdesine bırakılmakta, Eviç perdesi dikten başlanarak pestleştirilmek suretiyle natürel hale getirilmektedir. Eviç perdesi tekrar Acem perdesine bırakılarak makamın tiz durak konumundaki Hüseyni perdesine vurgu yapılmakta, tiz durak perdesinden hareketle Acem, Neva, Gerdaniye ve Çargâh perdelerinde yapılan seyir

ile tiz durak perdesi üzerinde Kürdi çeşnisiyle kalınmaktadır. Başka bir anlatımla Gerdaniye perdesinden başlatılan bu melodik hareketlenme, Muhayyer çeşnisinde devam ettirilmekte, Hüseyini perdesinde bırakılan Kürdi çeşnili kalış ile Hüseyinâşiran üzerinde Muhayyerkürdî havasına büründürülmektedir.

Gelişme bölümünün ilk cümlesinin sonuna gelindiğinde icracının, genişleme bölgesini Muhayyerkürdî makamını oluşturan perdelerden kurguladığı görülmektedir. Geleneksel müziğimizde Acemkürdi makamı icrasına katılan Muhayyerkürdî çeşnisi sık görülen bir çeşnidir. Erol Deran Hüseyinâşiran perdesinde Muhayyerkürdî makamını tamamladıktan sonra tekrar tiz Çargâh konumunda olan gerdaniye perdesine çıkarak Hüseyini perdesi üzerinde önce Uşşak'lı sonra Kürdi'li çeşnisini seslendirmekte, tiz durak perdesini pest oktav sesiyle destekleyerek tekrar olarak hem Muhayyerkürdî hemde Acemkürdi makamının ortak sesi tiz durak perdesinde yani Hüseyini perdesinde karar kılmaktadır. Tiz durak perdesindeki uzun süreli asma kalıştan sonra soru ve cevap cümleleriyle Acemkürdi makamını oluşturan perdelerle değiştirilen makamsal hava, Acem, Hüseyini, Neva ve Çargâh perdelerinin icraya katılmasıyla yerini Nevada Buselikli ve Çargâh'ta Çargâh'lı kalışlara bıramıştır.

Taksim bu bölümünde Acemkürdi makamına tekrar dönülmesiyle kısa soru cevap motifleri karşımıza çıkmaktadır. Tiz durak perdesinden başlatılan ilk soru cümlesinin cevabı, yedinci derece konumundaki Neva perdesinden başlatılarak Acem, Hüseyini, Neva perdeleri üzerinden Buselik çeşnisi ile verilmektedir. İkinci soru cümlesi kuvvetli çarpmalar ile Neva perdesinden başlatılarak Hüseyini, Neva, Çargâh perdeleri üzerinden Çargâh perdesine Çargâh çeşnili taşınmaktadır. Güçlü perdesinde fazla ısrar edilmeden tiz durak civarında tekrar yapılan seyirden sonra makamın ikinci derece güçlüsü olan Dügâh perdesine inilmektedir. Dügâh perdesinden Dik Hisar perdesine atlanmakta, Dik Hisar perdesi bariz bir glissando ile Hisar perdesine aktarılarak Neva perdesine bırakılmaktadır. İracının Neva perdesine geldikten sonra çeşniyi tam hissettirmek amacıyla Gerdaniye perdesine çıkıp Acem perdesini de Eviç perdesine naklederek nevadaki Hicaz dörtlüsünü oluşturduğu görülmektedir.

Gerdaniye perdesinden başlatılan inici seyir, Nevadaki Hicaz geçkisinden sonra Segâh, Zirgüle perdelerinin de seyre katılmasıyla farklı bir müzikal duyuma taşınmaktadır. Gerdaniye perdesi üzerinden devam ettirilen bu yeni cümle Eviç, Hisar, Neva, Çargâh ve Buselik perdeleri kullanılarak Çargâh perdesi üzerinden tekrar Hisar perdesinin icrasıyla Zirgüleli Suzinak makamına yapılacak küçük bir geçki ima edilmektedir. Sürpriz biçimde icraya katılan Acemaşiran perdesinin sık tekrarlarla yinelenmesinden sonra icra Acemaşiran makamına taşınmaktadır. İracı Acemaşiran perdesinden yeniden hareketle Kürdi perdesini göstererek bu perde üzerinden Hüseyinâşiranda Kürdi çeşnili karar hissi vermektedir. Nazari açıdan Gerdaniyeden başlatılan bu melodik hareket, dizinin inici seyirinde kullanılan rast perdesi karar olarak düşünüldüğünde Hicazkâr makamı olmakta, Rast perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz dizisi Hüseyinâşiran perdesine kadar Uşşak'lı ve Kürdi'li biçimde uzatıldığında Saba Zemzeme makamı dizisi karşımıza çıkmaktadır.

Hüseyinâşiran perdesinden Çargâh perdesine yani Acemkürdi makamının güçlü sesine atlanarak icra devam ettirilmektedir. İcranın bu bölümü, uzun soluklu triller ve

Çargâh perdesinin pest oktav altındaki Kaba Çargâh perdesinin yerine yine trilli bir şekilde kuvvetlice belirtilmesi ile Acemkürdi makam havasının tekrardan yakalanması açısından önemli bir yer teşkil etmektedir. Çargâh perdesinden sonra pest dörtlü aşağı inilerek Rast perdesi üzerinde Çargâh dörtlü seslendirilmekte ve bu Çargâh dörtlü seslendirilirken pest bölgede makamın güçlüsü olan Kaba Çargâh perdesi tremolo tekniği ile icra edilmektedir. Tekrar makamın güçlü konumundaki Çargâh perdesinde uzun süreli tremolo ile güçlü perdesi tekrar edilmekte, bu vurgu pest oktav aşağıda bulunan Kaba Çargâh perdesinde yapılan yeni bir tremolo ile kuvvetlendirilmektedir. Pest bölgede Kaba Çargâh perdesini tremolo ile sabitleyen icracı, bu perdeyle eş zamanda seslendirdiği Buselik, Çargâh, Neva perdeleri üzerinden makamın tiz durak sesi olan Hüseyini perdesine, aynı zamanda Hüseyini perdesinde ve pest oktavı olan Hüseyinâşiran perdesinde yine tremolo tekniği kullanarak asma kalış göstermektedir. Hüseyini perdesindeki bu asma kalıştan sonra pest tarafta Hüseyinâşiran perdesinde tremolo tekniği ile yeniden tiz bölgede Dügâh perdesine Buselik dörtlüsüyle inilerek asma kalış yapılmakta, Dügâh perdesiyle birlikte pest bölgede Hüseyinâşiran perdesi yine eşzamanda tremolo tekniği ile icra edilerek ahenkli bir dörtlü tınlatılmaktadır. Bu tınlatmadan hemen sonra sıra sesler kullanılarak, kaba Acemaşiran perdesinden Acem perdesine kadar olan bölgede iki oktavlı bir seri çıkış dikkat çekmektedir. Acem perdesinin gösterilmesiyle tekrar Acem perdesinin pest oktavındaki Acemaşiran perdesi tremolo tekniğiyle icra edilerek ufak bir soluk alınmaktadır.

Seyirin devamına bakıldığında pest bölgede ve tiz bölgede oktavlı bir şekilde icra edilen kalıplaşmış melodilerle Acem, Hüseyini, Gerdaniye perdelerinin yanı sıra Buselik dörtlü Çargâh dörtlü, Kürdi dörtlü çeşnilerinin harmanlandığı görülmektedir. Nihayetinde tartımları aynı, Hüseyini perdesinden başlatılarak birer perde düşürülerek icra edilen melodik kalıpların icrasından sonra makamın ikinci derece konumundaki Acemaşiran perdesine varılmaktadır. Acemaşiran perdesine iniş ile birlikte bu perde ısrarlı biçimde gösterilerek karar perdesinin tekrar duyurulduğu görülmektedir. Karar sesinin tekrarından sonra dizinin beşinci derecesinde bulunan Kürdi perdesi üzerinde kısa süreli bir asma karar yapılmaktadır. Kürdi çeşnisi seslendirilirken Nim Hisar perdesinin kullanılması ile icra farklı bir havaya büründürülmekte, yedinci derece konumundaki Neva perdesinden hareketlenerek yeni bir geçki hazırlığı ima edilmektedir.

Nitekim icracı Neva ve Çargâh seslerini duyurduktan sonra sekizinci derece konumundaki nim Hisar perdesinden başlattığı yeni motif ile bu geçki nağmesini göstermektedir. Fakat tam anlamıyla hangi geçkiyi yaptığını daha iyi algılamamız için seyirin ilerleyen yapısına da bakmamız gerekmektedir. Seyirin devamında nim Hisar perdesinden başlanarak Neva, Çargâh, Kürdi, Dügâh perdeleri üzerinden Rast perdesi gösterilmekte, Rast perdesindeki bu kısa kalışla Buselik makamına küçük bir geçki yapılmaktadır. Rast perdesinde Buselikli kalışın ardından seyir inici nağmelerle ikinci derece konumundaki Acemaşiran perdesine taşınarak tekrar Kürdi havası belirgin hale getirilmektedir. İcraya Yegâh perdesinin katılmasıyla dizi bakımından Buselik dörtlü oluşturulmuş gibi görünse de, seslenme bakımından Acemaşiran perdesinin ısrarlı biçimde gösterilmesi ile Kürdi havası muhafaza edilmektedir.

Acemaşiran, Rast ve Hüseyinâşiran perdelerinden başlatılan melodi kalıpları ile

devam ettirilen seyir, Acemaşiran ve Rast perdelerinin seri bir şekilde Hüseyinâşiran perdesine bırakılması ile Hüseyinâşiran üzerindeki Kürdi havası daha yoğun biçimde gösterilmektedir. Hüseyinâşiran perdesinde karar sesinin duyurulmasıyla birlikte uzunca süren gelişme bölümünün sona erdirildiği görülmektedir. Taksim bu kısmında gelişme bölümü sonlandırılarak sonuç bölümüne yapılan girizgâh ile seyire bitiş hissiyatı verilmektedir. Hüseyinâşiran perdesinin duyurulmasından sonra makamı toparlamak ve karara gitmek amacıyla icracı, Acemkürdi makamının güçlü perdesi konumundaki Çargâh perdesini göstermektedir. Gelişme bölümün sonlarında icra edilen Kürdi perdesi de natürel hale getirilerek Acemkürdi havası daha belirgin biçimde duyurulmaktadır.

İcranın devamında gösterilen Çargâh perdesinden sonra ilk olarak Rast perdesine düşülmekte, bu perdeden hareketle makamın tiz durak perdesi olan Hüseyini perdesi duyurulmaktadır. Sonuç bölümünün bu kısmında makamın karar duygusu iyice belirginleştirilerek seyir inici hale getirilmektedir. Seyrin sonlarına doğru sakin melodik gidişatın tercih edildiği, üçlü ve dörtlü aralıklar kullanılarak karar perdesinin güçlü ve tiz durak perdeleriyle birlikte tınlatıldığı görülmektedir. Hüseyini perdesiyle Çargâh, Segâh perdesiyle Rast perdeleri eşzamanda tınlatılarak küçük cümlecikler oluşturulmakta, karara doğru hareketlenilerek Hüseyinâşiran perdesi gösterildikten sonra besinci derece konumundaki Kürdi perdesi yumuşak bir şekilde gösterildikten sonra hızlı ve vurgulu bir şekilde icra edilen Dügâh, Rast, Acemaşiran perdeleri, Hüseyinâşiran perdesi üzerinden makamın yedeni durumunda bulunan Yegâh perdesine bırakılmaktadır. Yeden sesinin duyurulmasından sonra makamın üçüncü derecesi konumundaki Rast perdesinden başlatılan seri mızrap hareketleriyle Dügâh, Acemaşiran perdeleri, Rast perdesi üzerinden Hüseyinâşiran perdesine bırakılmakta, karar duygusu perçinlenmektedir. Taksim sonuç motifine gelindiğinde oktav konumundaki kaba Hüseyinâşiran ve Hüseyinâşiran perdeleri eşzamanda, sakince ve yumuşak biçimde tınlatılarak Hüseyinâşiran perdesi üzerinde tam karar edilmektedir.

4. Sonuç

Bu çalışmada Erol Deran' ın Hüseyinâşiran perdesi üzerinden yaptığı Acemkürdi taksiminden taksimine yönelik olarak yapılan makam yapısına ve yönelik çözümlerlerden elde edilen sonuçlar aşağıda belirtilmiştir.

Deran, Acemkürdi taksiminde giriş-gelişme-sonuç bölümleri arasındaki ilişkiyi çok iyi kurgulayarak taksimde tek düzeliğe izin vermemiş, dinleyicinin dikkatini en üst seviyede tutmuştur.

Deran'ın Acemkürdi taksiminde Günümüz kanun icracılarının taksim formundaki icralarında kullandıkları akor ve arpej gibi gösterişli pasajlar yer verilmemiş, bunların yerine ikili, üçlü, dörtlü, beşli seslerle makamın önemli perdelerinin tınlatıldığı görülmüştür.

Deran'ın, Acemkürdi taksimindeki perde atlamalarının ve geçişlerinin neredeyse tamamını glissando tekniğiyle seslendirdiği tespit edilmiştir. Taksim icra edilirken makamın geleneksel yapısının bozulmadığı, makama ait çeşni ve geçkilerinin büyük bir kısmının kullanıldığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

KARADENİZ, E. (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

KUTLUĞ, Y. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, YKY Yayınları, İstanbul

ÖZKAN, İ. (2006). *Türk Musikisi ve Usülleri*, Ötüken Nesriyat, İstanbul.

ÖZTUNA, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Orient Yayınları, Ankara

DERAN, E. <http://www.erolderan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=12§ion=1&lang=TR&bhcp=1>, (1 Ekim, 2014).

Ekler

Hüseyinîşiran Üzerinde Acemkürdi Taksim



The image displays eight staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) are used throughout. The notation includes various accidentals and rests, indicating a complex melodic and harmonic structure. The staves are arranged vertically, with each staff containing a single line of music.

A musical score consisting of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages marked with accents and slurs. The score concludes with a double bar line.

-3-

A musical score consisting of four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages marked with accents and slurs. The score concludes with a double bar line.

-4-