T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

DİNÎ MÛSİKÎ GELENEĞİNDE ZİKRE DAYALI BİR UYGULAMA OLARAK PERDE KALDIRMA VE BU GELENEĞİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ: SADREDDİN ÖZÇİMİ

Hazırlayan
Erkan SEZER

Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Yüksek Lisans Tezi

Temmuz 2019
KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

DİNÎ MÛSİKÎ GELENEĞİNDE ZİKRE DAYALI BİR UYGULAMA OLARAK PERDE KALDIRMA VE BU GELENEĞİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ: SADREDDİN ÖZÇİMİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Erkan SEZER

Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Temmuz 2019
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim.

Erkan SEZER

İmza:

YÖNERGEYE UYGUNLUK

"DİNÎ MÛSİKÎ GELENEĞİNDE ZİKRE DAYALI BİR UYGULAMA OLARAK PERDE KALDIRMA VE BU GELENEĞİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ: SADREDDİN ÖZÇİMİ" adlı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Erkan SEZER

Danışman

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Müzik Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

KABUL VE ONAY

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER danışmanlığında **Erkan SEZER** tarafından hazırlanan **"DİNÎ MÛSİKÎ GELENEĞİNDE ZİKRE DAYALI BİR UYGULAMA OLARAK PERDE KALDIRMA VE BU GELENEĞİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ: SADREDDİN ÖZÇİMİ"** adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı'nda yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

24 / 06 / 2019

JÜRİ:

Danışman : Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Üye : Doç. Dr. Cenk GÜRAY

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Levent DEĞİRMENCİOĞLU

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 29.07.2019 tarih ve 2019.22.90 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

19 / 07 / 2019

Enstitü Müdürü

Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH

ÖNSÖZ

Türk mûsikîsine hizmet etmiş, kıymetlerinin ifâdesi mümkün olmayan sayısız bestekârlar, saz ve söz icrâcıları ile nazariyatçıların gösterdiği gayretler ile günümüze intikal eden bu mûsikî, adeta yaratıcının lisanı olma vasfını taşır. Söz konusu lahuti niteliği îtibâriyle mûsikîmiz -özellikle ilk dönem nazarî çalışmalar îtibâriyle- gerek nazarî gerek icrâi alanlarda gösterilen gayretlerde varlık ve zamana ilişkin kozmik ve bütünsel bir ifâde biçimi olarak anlaşılmış ve anlatılmıştır.

Bu bağlamda tekke ve câmiilerde icrâ edilen dinî mûsikînin, içerisinde gerçekleşen oluşumlar ve her bir oluşumun kendine has özelliğinin olması dikkat çekmiştir. Türk mûsikîsinin uzun yıllar boyunca icrâ edildiği bu tür mekânlarda ya da mehterhâneler ve diğer ortamlarda, farklı ihtiyaçlar doğrultusunda çeşitli formlar doğmuş ve söz konusu icrâlar meşk silsilesi ile nesilden nesile intikâl etmiştir.

Bu çalışma ile daha ziyâde dinî mûsikî geleneği içine hapsolmuş bir tür olan "perde kaldırma" geleneği ele alınacak olup, gerek literatürde gerekse icrâcılar arasında bu türün uygulama alanı ve kullanım şekli araştırılacaktır.

Çalışmada öncelikle "perde kaldırma" konusuna ilişkin olarak ilgili bağlamlar çerçevesinde açıklamalar yapılmış olup, günümüzde yaşayan neyzenlerden Üstad Sadreddin Özçimi'nin Ney'inden icrâ edilmiş bir "perde kaldırma" taksim kaydı ele alınarak mezkûr icrânın teknik ve makam tahlili yapılmıştır. Bilimsel nitelikli bir araştırma yaparak "perde kaldırma" icrâsına ilgi duyan mûsikî severlerin istifâdesine sunmak ve dolayısıyla Türk Mûsikîsine âcizane hizmet etmek maksadıyla konumuz hakkında hem genel bir bilgi hem de mûteber bir neyzenden alınan icrâ örneğinin tahlilinin yapılması vesilesiyle ulaşılan neticeler çalışmamızın muhtevâsını teşkil etmektedir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan ve üzerimde büyük emeği olan değerli tez danışmanım sayın Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER hocama teşekkürlerimi bir borç bilir, saygılar sunarım.

Ney sazıyla tanıştırıp hayatıma yön veren ve çok değerli nazarî bilgilerini bizlerden esirgemeyen sayın Nihal AKGÜN ŞENGÜN hocama ayrıca teşekkürlerimi, saygı ve hürmetlerimi sunarım. Bununla beraber bu sazı öğrenmemde büyük katkısı olan sayın Dr. Hakkı TEKİN hocama ve onun öğrencisi olan, aynı zamanda lisans 1 ve 2. sınıfta

Ney derslerime giren sayın İsmail TURAN hocama da derin saygı ve hürmetlerimi sunarım.

Notaların bilgisayar ortamına aktarılmasında engin bilgilerinden faydalandığım değerli Mehmet ARSLANBOĞA hocama ve nice emeği geçmiş olan tüm değerli hocalarıma, eş-dost cümle efrâda teşekkürlerimi, saygılarımı, hürmetlerimi sunarım.

Bu çalışma, maddi mânevî her anlamda her zaman destekleyip yanımda olan, çok değerli aileme ve 26.02.2014'te taze fidan iken rahmete kavuşmuş olan yüzü ve gönlü nurlu kardeşime, Zeyneb'ime ithaf edilmiştir.

DİNÎ MÛSİKÎ GELENEĞİNDE ZİKRE DAYALI BİR UYGULAMA OLARAK PERDE KALDIRMA VE BU GELENEĞİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ: SADRETTİN ÖZÇİMİ

Erkan SEZER

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi Temmuz 2019
Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

ÖZET

Bu çalışmada, dinî mûsikî icrâlarında zikre dayalı bir uygulama olarak ortaya çıkan "perde kaldırma" geleneğinin, kavramsal ve pratik boyutlarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaçla, geleneğin bugün yaşayan temsilcilerinden öne çıkmış isimlerle görüşmeler yapılmıştır. Görüşme yapılacak isimler, kartopu zincir örneklemi ile belirlenmiş ve bu icrâ geleneğinin hangi ortamlarda yer bulduğu, anlam dünyası, zikre dayalı uygulamalardan saz müziği pratiklerine aktarımı gibi konular, görüşme kişilerinin aktardığı veriler üzerinden değerlendirilmiştir. Görüşme kişilerinin hemen hepsi saz müziği alanında bu geleneğin en önemli temsilcisi olarak neyzen Sadreddin Özçimi'yi göstermişler ve onun ney sazıyla icrâ ettiği "perde kaldırma" taksiminin bu konudaki en detaylı örnek olduğu konusunda hem fikir olmuşlardır. Bu nedenle görüşme kişilerinin aktardıkları kavramsal konuların yanında çalışmanın diğer boyutunu Sadreddin Özçimi tarafından yapılan ve sekiz perde üzerinde yapılan perde kaldırma taksimi oluşturmuştur.

Sonuç olarak, görüşme kişilerinin ifâdelerine göre, perde kaldırma geleneği, tekke geleneği içerisinde ibâdet ortamlarında gerçekleştirilen zikre dayalı bir uygulamadır ve kaldırılan her perde, nefsin yedi mertebesinden birini temsil eder. Yaratıcıya ulaşma ve O'nu tanıma bu yolla gerçekleşmiş olur. Bu gelenek Mevlevi, Kadiri, Rufâi, Cerrâhi târikatlarında yaygındır ve bunun dışındaki topluluklar ya da lâ dini mûsikî uygulama alanlarında tanınırlığı yok denecek kadar sınırlıdır.

Taksim analizlerinde ise Neyzen Sadreddin Özçimi'nin, onyedi farklı makam kullandığı görülmektedir. Bu geleneğin sembolik mânâlarla yakın ilgisi olması, onyedi makâmın Sûfî inanışın büyük yansıma bulduğu edvar geleneğindeki onyedi perde ile ilişkisine âdeta bir gönderme gibidir. Yine edvar geleneğinde yer bulan yedi yıldız, yedi âvâze ilişkisini hatırlatır biçimde, perde kaldırma yedi nefis mertebesi üzerinden

anlamlandırılmıştır. Böylesi sembollerle, bu çalışma, perde kaldırma geleneğinin kozmolojik temsillerle ilişkisini görünür kılmıştır.

Taksim üzerinde yapılan makamsal ve teknik analizin müzik sanatına yönelik neticesi ise, bu geleneğin günümüzde sadece zikre dayalı bir uygulama olmakla sınırlı kalmayıp yeni bir saz müziği formu olarak da değerlendirilebileceğidir. Ancak bu uygulama saz müziği alanına transfer olduktan sonra, zikr ortamlarındaki anlam dünyası la dinî mûsikî içerisinde kaybolmaya başlayarak, müzik pratiğine dair uygulamaların öncelendiği görülmüştür. Perde kaldırma, bu yönüyle saz mûsikîsi geleneğinde ritim eşliği ile yapılan yeni bir taksim formu niteliği taşımaktadır ve bu yönüyle lâ dinî makam mûsikîsi uygulamalarına da yeni bir soluk getirecek özellikler sergilemektedir.

Anahtar Kelimeler: Perde kaldırma**,** ney, perde, makam, taksim

“CURTAIN LIFTING” AS A PRACTICE BASED ON DHIKRA IN RELIGIOUS MUSIC TRADATION AND SADRETTİN ÖZİÇİMİ – A PROMINENT REPRESENTATIVE OF THIS TRADITION

Erkan SEZER

Erciyes University, Graduate School of Fine Arts
Master Thesis July 2019
Supervisor: Prof. Dr. N. Oya LEVENOĞLU ÖNER

ABSTRACT

In this study, it is aimed to reveal the conceptual and practical dimensions of “curtain lifting” tradition, which emerged as an application based on chanting in religious music performances. For this purpose, interviews were held with prominent figures from today's representatives of the tradition. The names to be interviewed were determined with a snowball chain sample and the subjects such as the context of this execution tradition, the world of meaning, the transfer from chanting practices to the practice of instrumental music were evaluated by the data of the interviewees. Almost all interviewees showed Neyzen Sadreddin ÖZÇİMİ as the most important representative of this tradition in the field of instrumental music and agreed that the “fret removing” division he performed with Ney was the most detailed example in this regard. Therefore, in addition to the conceptual issues conveyed by the interviewees, the other dimension of the study consisted of the curtain lifting unit made by Sadreddin ÖZÇİMİ on eight curtains.

As a result, according to the statements of the interviewees, the curtain lifting tradition is a chanting practice performed in worship environments within the lodge tradition, and each curtain removed represents one of the seven levels of self. Reaching the creator and knowing him is realized in this way. This tradition is common in the Mevlevi, Kadiri, Rufai, Cerrahi sects, and it is almost non-existent in other communities or in the practice of religious music. In Taksim analysis, it is seen that Neyzen Sadreddin Özçimi used seventeen different maqams. The fact that this tradition is closely related to symbolic meanings is almost like a reference to the relation of seventeen maids with seventeen curtains in the edvar tradition, where Sufi belief finds great reflection. Again, the seven stars found in the edvar tradition, the remembrance of the relationship between the seven avenue, curtain lifting is meaningful over the seven exquisite order.

With such symbols, this study makes the relationship between the curtain lift tradition and cosmological representations visible.

The result of the theoretical and technical analysis on the art of music is that this tradition is not only limited to dhikra but can be considered as a new form of saz music. However, after this practice was transferred to the field of saz music, the spiritual meaning it held in the dhikra music gradually got lost, while its application in terms of musical practices rose into prominence. With this aspect, lifting the curtain is a new form of division with rhythm accompaniment in the saz music tradition and in this way, it shows a breath of fresh air for the practices of religious maqams.

Keywords: Curtain lifting, ney, curtain, maqam, taksim

İÇİNDEKİLER

DİNÎ MÛSİKÎ GELENEĞİNDE ZİKRE DAYALI BİR UYGULAMA OLARAK PERDE KALDIRMA VE BU GELENEĞİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ: SADRETTİN ÖZÇİMİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK i
YÖNERGEYE UYGUNLUK ii
KABUL VE ONAY iii
ÖNSÖZ iv
ÖZET vi
ABSTRACT viii
1. GİRİŞ 1
1.1. Zikir Kavramı 1
1.2.Tasavvuf Geleneğinde Zikir 2
1.3. Zikr'in Türleri 4
1.3.1. Hafî ve Cehrî Zikir 4
1.3.2. Kalbî ve Lisânî Zikir 5
1.4. Dinî Mûsikîde Zikir 5
1.5. Problem Cümlesi 8
1.6. Amaç 8
1.7. Önem 8
1.8. Yöntem 8
1.9. Veri Toplama Araçları 9
1.10. Verilerin Toplanması 9
1.11.Verilerin Çözümlenmesi 10
2. PERDE KALDIRMA İCRASI VE ANLAM DÜNYASI 11
2.1. Ahmet ÇALIŞIR ile Perde Kaldırma Geleneği Hakkında Bir Görüşme 15
2.2. Cenk GÜRAY ile Perde Kaldırma Geleneği Hakkında Bir Görüşme 17
2.3. Ahmet ŞAHİN ile Perde Kaldırma Geleneğine Dair Bir Görüşme 19
2.4. Süleyman ERGUNER ile Perde Kaldırma Geleneği Hakkında Bir Görüşme 20
2.5 Ömer BELVİRANLI ile Perde Kaldırma Geleneğini Hakkında Bir Görüşme 21
2.6. Sadreddin ÖZÇİMİ ile Perde Kaldırma Geleneğini Hakkında Bir Görüşme 22

3. SADREDDİN ÖZÇİMİ VE PERDE KALDIRMA İCRASI.....23
3.1. Sadreddin Özçimi'nin Hayatı 23
3.2. Perde Kaldırma İcrâsının Makamsal ve Teknik Analizi 24
3.2.1. Dügâh Perdesindeki Uşşâk ve Bayâti Bölümünün Makamsal Analizi...25
3.2.2. Segâh Perdesindeki Segâh Bölümünün Makamsal Analizi.....33
3.2.3. Çargâh Perdesindeki Geleneksel Çargâh Bölümünün Makamsal Analizi 40
3.2.4. Nevâ Perdesindeki Hicaz Hümâyun Bölümünün Makamsal Analizi 47
3.2.5. Hüseynî Perdesindeki Hüseynî Bölümünün Makamsal Analizi 54
3.2.6. Eviç Perdesindeki Evcârâ Bölümünün Makamsal Analizi 59
3.2.7. Gerdâniye Perdesindeki Zâvil Bölümünün Makamsal Analizi 66
3.2.8. Muhayyer Perdesindeki Muhayyer Bölümünün Makamsal Analizi 72
3.2.9. Gerdâniye Perdesindeki Mâhur ve Hicazkâr Taksimlerinin Makamsal Analizi.....76
3.2.10. Acem Perdesindeki Acemaşîran Bölümünün Makamsal Analizi.....82
3.2.11. Hüseynî Perdesindeki Sûz-i Dîl Bölümünün Makamsal Analizi 87
3.2.12. Nevâ Perdesindeki Araban Bölümünün Makamsal Analizi 92
3.2.13. Çargâh Perdesindeki Geleneksel Çargâh Bölümünün Makamsal Analizi.....96
3.2.14. Segâh Perdesindeki Hüzzam Bölümünün Makamsal Analizi.....101
3.2.15. Dügâh Perdesindeki Muhayyer ve Zirgüle Bölümünün Makamsal Analizleri 106
SONUÇ.....116
EKLER.....122
ÖZGEÇMİŞ.....178

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 27
Şekil 2 27
Şekil 3 34
Şekil 4 34
Şekil 5 41
Şekil 6 41
Şekil 7 42
Şekil 8 48
Şekil 9 48
Şekil 10 49
Şekil 11 55
Şekil 12 55
Şekil 13 60
Şekil 14 60
Şekil 15 61
Şekil 16 67
Şekil 17 67
Şekil 18 68
Şekil 19 77
Şekil 20 77
Şekil 21 78
Şekil 22 78
Şekil 23 83
Şekil 24 83
Şekil 25 84
Şekil 26 88
Şekil 27 88
Şekil 28 93
Şekil 29 93
Şekil 30 97
Şekil 31 108
Şekil 32 108
Şekil 33 109

1. GİRİŞ

1.1. Zikir Kavramı

Zikir, kelime mânâsıyla hatırlamak, anmak, yâd etmek anlamına gelir. Zikrin asıl mânâsı temizlenmektir, kalp temizliğidir. Zikir halinde bulunan bir kimse, dünya ile ilişkisini keserek Allah'a yakın olmayı arzulayan kimsedir. Zikredene zâkir, zikrolunana mezkûr denir. Yapılan fiile ise zikir denir.

Doç. Dr. Dilaver Selvi, Kaynaklarıyla Tasavvuf/Âdab-Mürşid-Hizmet adlı kitabında zikir hakkında şu bilgiye yer vermiştir. "Zikir denilince hemen akla anmak, hatırlamak, unutmamak ve yâd etmek gelir. Bu doğrudur. Ancak burada anmaktan gâye sevmek, yüceltmek ve özlemektir. Bu yüzden zikrin asıl manası, gönülden mâsivâyı çıkarıp, Mevlâ'yı sevmektir." (Selvi, 2013, s. 59)

Zikir, hatırlamak olduğu kadar bir yakarış olmasından dolayı gönüllü, bilerek ve isteyerek yapılması gereken bir iştir. Şu durumda zikrin, her mü'minin yerine getirmesi farz olan günlük ibâdetlerden ayırt edilmesi gerekir. Zikir kelimesinin asıl anlamı şu üç soruya cevap bularak ortaya çıkar. Ne, niçin, nasıl. Hatırlamamız gereken şey nedir? Ne için ya da nasıl hatırlamak gerekir? Hatırlamamız gereken elbette yoktan var eden, kâinatı ve bütün mahlûkatı yaratan ve Kur'an'da da defalarca zikredilen, bütün sıfatlarıyla ayrıntılı bir şekilde atıfta bulunulan Allah'tır. Çünkü O, insanlara kendisini hatırlamalarını emretmiştir. "Kalpler ancak Allah'ı anmakla huzur bulur" (Ra'd 13: 28) âyetinden anlaşılan şudur; hem bu dünya hem de ahiret için yaratanı çokça zikretmek gerektiğidir. Bir diğer âyette ise "Beni anın ki bende sizi anayım" (Bakara 2: 152) şeklinde bariz bir mesaj verilmektedir. Tabi söz konusu zikir olunca nasıl yapılması gerektiği hususunda ise Allah, Hz. Peygamber'e uyulmasına işaret etmiştir. Nihâyetinde bunun adı sünnettir. Hz. Peygamber'in isimlerinden biri de Zikrullah'tır. O'na uymak hem sünnetine tabi olmak hem de Allah'ı zikretmektir. "Allah'ın Rasûlü sizin için güzel bir örnektir, Allah'ı ve Âhiret gününü özleyen ve sık sık Allah'ı zikreden kimse için." (Ahzâb 33: 21) Hz. Peygamber, zikri en iyi ibadet eylemi olarak nitelemiştir. Kadın

veya erkek far etmeksizin; bir kişinin doğru olanı emretmesi, (*emru bi'l-ma'rûf*) yanlıştan sakındırması (*nehyu ani'l-münker*) ve Allah'ı zikretmenin dışında hayatı boyunca elinden ve dilinden çıkan her bir kötülük ahiret yurdunda kişinin aleyhine sayılacaktır. (Chittick, 2011, s. 125-132)

Yaratıcının dışındaki diğer şeylere mâsivâ denir. Zikir, nefsi yok etmek, Allah'ın büyüklüğü karşısında aciz düşmek, O'nu yüceltmek demektir. Zikir fikrin ürünüdür. Kişi neye muhabbet duyuyor ise daima onu zikreder. Zikreden kişinin, Allah Teâlâ'nın kendini görüyor olduğunu, duyduğunu ve gizli olan hiçbir şeyinin olmadığını bilmesi lazımdır. İster farz olsun isterse olmasın, bazı ibâdet ve ameller de zikir sayılır. Beş vakit namazı kılmak, Kur'an okumak, Oruç tutmak, ilimle uğraşmak ve haramlardan sakınmak bir zikirdir. Fakat bunlardan ziyâde kalbe ilaç ve nefsi ıslah etmek adına da gerçek mânâda zikir şarttır. Bazı Allah dostları, -bedenin gıdası için günlük yenilen yemek misâli- zikri günlük yaparak (*vird*) kalbin gıdası-ilacı olduğuna dikkat çekmişlerdir (Selvi, 2013, s. 59-60).

Marmara üniversitesi öğretim üyesi Dr. Selçuk ERAYDIN ise zikri Tasavvuf ve Târikatler adlı kitabında şöyle tanımlamaktadır;

> Zikir, nisyânın zıttıdır. Kur'an'ı Kerîm'in çeşitli âyetleri mü'minleri Hakk'ı zikre dâvet eder. Tasavvufun en önemli özelliklerinden olan zikir, kulu gafletten koruyan mânevî bir zırhtır. Kişi ancak zikir sâyesinde huzur bulur. Zikre devâm eden kimselerin kalbinde dünyaya karşı duyulan rağbet zayıflar ve yerini Allah sevgisine terkeder. (Eraydın, 1994, s. 126-131)

Zikrin birden çok uygulama şekli vardır. Söz konusu ruh temizliği olduğu için, eylemde bulunduğumuz her olumlu hareket bizi zikre yani yaratıcıyı hatırlamaya, anmaya sürükler. Fakat işin bir de yazılmış şekli, kuralı ve kaideleri vardır. Bu kurallar neticesinde Allah'ı anmanın daha müstesnâ olduğu da bir gerçektir.

1.2.Tasavvuf Geleneğinde Zikir

İslam medeniyetinde birçok târikat, mezheb ve buna benzer oluşumlar baş göstermiştir. Bu oluşumlar neticesinde bazı kültürel hareketler de meydana gelmiştir. Bahsi geçen topluluklara mensup kişiler ise şeyh, mürşid, mürid, dede, derviş, sûfi vb. gibi isimlerle

anılmaktadır. Söz konusu târikat ve mezheb olunca elbette dinî içerikli eylemler de yer tutacaktır. Mevzu bahis olan zikir eylemi bu târikat veya mezheplere bağlı olan kişiler tarafından farklı şekil ve söylemlerle icrâ edile gelmiştir. Bazı meclislerde âşikâr, ayan beyan (*cehri*) bir şekilde yapılan zikir, kimi meclislerde ise gizli (*hafî*) olarak zikir yapılmaktadır.

Mehmet Necmettin BARDAKÇI ise Sosyo-Kültürel Hayatta Tasavvuf adlı kitabında zikri şöyle aktarmaktadır;

> Tasavvuf terminolojisinde zikir, Allah'ı anmak, hatırdan çıkarmamak ve unutmamak şeklinde ifâde edilir. Zikir, tasavvuf ve târikat ehli kişilerin belli kelime ve ibâreleri çeşitli miktar ve yerlerde edebli bir şekilde ferdî ya da toplu olarak söylemeleridir. Zikrin hakîkati, zikreden kişinin kendinden geçip, Allah'ın dışında her şeyi unutmasıdır. (Bardakçı, 2005, s. 90)

Sûfiler, Allah'ın isimlerini zikrederken, şeyhlerinin öğrettiği tarzda Allah'ı anarlar. Bu bakımdan zikri tavsiye edilen bir iş değil zorunlu bir görev olarak gördükleri için diğer müslümanlardan farklı dururlar. Halk arasında hemen fark edilirler. Dünya malına maddeye tapmaz, sadece geçim kaynağını edinecek derecede kazanç sağlar ve hayatlarını bu şekilde sürdürürler. Buradan şu çıkar; sûfiler bize bütün ibâdetlerin özünde asıl olarak Allah'ı zikretmenin yattığını söylemektedirler. İnsanların namaz veya oruç gibi ibâdetleri yerine getirmelerindeki en önemli sebep Allah'ı anmak, hatırlamak ve O'nu ebedî zihinde tutmak içindir. (Chittick, 2011, s. 133-134)

Bu gibi zikir meclislerinde doğan ve günümüze kadar ulaşan önemli bir uygulama da "perde kaldırma" geleneğidir. Söz konusu olan bazı târikat ve bu târikatlardaki zikir ortamlarında icrâ edilen bu kalıbı, bir mûsikî biçimi olarak da niteleyebiliriz.

Zikir, dil ve kalp ile yapılmak üzere ikiye ayrılır. Dil ile yapılan anma veya zikir dilin, kalbin zikri ise Allah sevgisiyle cûşa gelip içten içe O'nu anması ve kendinden geçme hâlidir. Zikrin çeşitlerine tam anlamıyla aşağıda geniş olarak yer verilmiştir.

1.3. Zikr'in Türleri

1.3.1. Hafî ve Cehrî Zikir

Hafî ve Cehrî, yani gizli ve âşikâr olmak üzere iki şekilde yapılır. İki tür de zamana ve zemine bağlı olarak, hatta kişinin o an ki ruh haliyle alakalı bir durumdur. Toplu olarak yapılan zikirlerde ön plana çıkan tür cehrî zikridir. Bu toplulukta zikir eden kimselerin iç huzura kavuşması ve kendilerini Allah'a yakın hissetmeleri Cehrî zikirle gerçekleşir. Bir Hadîs-i Şerîf'de buyuruluyor ki, "Allah (c.c) buyuruyor; Ben, kulumun bana olan Hüsn-i Zannı üzerineyim. Beni zikrettiği zaman onunla beraberim. O beni kendi nefsinde anarsa bende onu kendi nefsimde anarım, şâyet o beni bir toplulukta zikrederse bende onu o topluluktan çok daha hayırlı olan bir yerde zikrederim." Toplulukla beraber zikretmek demek Cehrî zikir demektir. Bu zikrin kullanıldığı yereler genellikle ibâdet yerleri olan câmîler ve mescidler, bir diğer yer ise tekke ve dergâhlardır.

"Âyet ve hadîslerde Her iki zikir şekli de tavsiye edilmiştir. Târikatlerin bir kısmı alenî, diğer bir kısmı gizli zikri, târikatlerinin rükünlerinden saymışlardır. Silsileleri Hz. Ali (r.a) vâsıtasıyla, Resûlullah (s.a.v)'a ulaşanlar zikr-i alenî'yi, Hz. Ebûbekr (r.a) vâsıtasıyla ulaşanlar ise, zikr-i hafî'yi benimsemişlerdir." (Eraydın, 1994, s. 126-131)

Hakîki anlamda zikreden kimse hafî yani gizli zikri tercih eder. Zîrâ zikredilen zât Allah Teâlâ'dır. İnsana şah damarından yakın olan Hz. Allah'a her şey âşikârdır. Allah Teâlâ yarattığı kulun aklından ve kalbinden geçeni bilmektedir. Şu durumda yüksek sesle zikrederek O'na sesimizi duyurmaya çalışmak bir kenara, bir anlamda kesin olmamakla birlikte –tabi niyete de bağlı olarak- gösteriye dönüşmesi ihtimalini de taşır. Dolayısıyla dil ile değil kalp ile gönülden, severek ve isteyerek, karşılık beklemeden yapılan zikir daha evlâdır. (Selvi, 2013, s. 68)

Zikirde önemli olan ihlastır, tam teslimiyettir. Fâni dünyaya dalmayıp asli saadet ve bâkî olan âhiret hayatını gözeterek kalp ile yani gönülden yapılan her iki türdeki zikirde önem arz etmektedir. Her iki şeklide kullanan kimsenin büyük bir aşk ve samimiyetle bu zikrine devam etmesi sonucunda Allah'ı görüyormuş gibi ibadet etmesi elzemdir.

1.3.2. Kalbî ve Lisânî Zikir

Zikir, âşikâr olarak dil, gizli olarak ise kalp ile yapılması bakımdan da ikiye ayrılır. Bu konuda İmam Nevevî şunları söylemiştir; "Zikir, kalp ve dil ile olur. En faziletlisi kalp ve lisânla birlikte olanıdır. İkisinden birini tercih eden için kalbî zikir efdal kabul edilmiştir. Riyâ korkusu, dil ile zikri –bazı ahvalde- terk etmeye zorlayabilir. Çünkü zikirden maksat Allah rızasını kazanmaktır." demiştir. Yukarıda da söylenildiği gibi asıl olan samimiyet, muhabbet ve teslimiyettir. Yaratıcının büyüklüğünü gören göz, O'nu kalp ile zikrettiği zaman rızasına nail olacaktır. Bir menfaat güdülerek yapılan zikir her ne şekilde yapılırsa yapılsın, kişi yaptığı o zikirden fayda göremez. Evvelâ temiz bir kalp ve tek düşünce olarak Allah'ın rızasını düşünerek yapılan zikir evlâdır. Şu durumda mesaj asıl yerine ulaşmış olur (Eraydın, 1994, s. 130).

1.4. Dinî Mûsikîde Zikir

Türk Mûsikîsi dinî ve Lâ dinî olmak üzere ikiye ayrılır. Bunlar da kendi içlerinde farklı bölümlere ayrılır. Çalışmamızda ele aldığımız form ise dinî mûsikî formudur. Bu form câmii mûsikîsi ve tekke mûsikîsi olmak üzere ikiye ayrılır, fakat özü îtibâriyle her ikisi de zikirden bahseder. Câmii mûsikîsinde enstrüman yoktur. Ses ile icrâ edilir. Tekke mûsikîsinde ise yine ağırlıklı ses ile icrâ vardır ama enstrümanda olabilir ki örnekleri mevcuttur.

Çalışmanın konusuna ışık tutan ve aynı zamanda perde kaldırmanın çıkış noktası olan tekkelerde, her târikatin kendine has bir zikir türü vardır. Edebiyat ve mûsikî ile bütünleşerek gerçekleşen zikirler genelde o târikatın zikri ile başlar. Bu esnâda zikri yöneten kişiye zakirbaşı denir. Hangi ilâhinin okunacağını veya hangisine geçileceği bildiren kişidir. En az bin ilâhiyi sözleriyle birlikte hâfızasına alan, mûsikîye ve dinî rakslara vâkıf olan ve güzel bir sesin yanı sıra idare edebilme yeteneğine sahip bir kimse olması da şartlar arasındadır. Tekkelerde iki türlü zikir hâli vardır. Bunlardan birisi kıyamda zikir diğeri ise devrân zikridir. Kıyam zikri, **a**dından da anlaşıldığı gibi ayakta yapılan zikir anlamına gelir. Bu Rufâi târikatinde kullanılan bir zikir çeşididir. Önce oturarak başlanır, daha sonra belli esmâlarda -yani zikredilen isime bağlı olarak- ayağa kalkılır ve "zikr-i kıyâmi" olarak devam eder. Devrân zikri ise, dönerek yapılan zikir anlamına gelir. Halvetiyye târikatinin tüm şûbelerinde bu usûl vardır. Zakirler birbirlerine, sol el sol taraftakinin sol omzunda, sağ eliyle de sağ taraftaki kişinin

belinden sarılarak bir halka oluşturmak sûretiyle zikrederler. Kâdirî'lerde ise el ele tutuşarak veya kol kola girerek zikir edilir. Her ikisinde de amaç zikirdir. Dinî mûsikî, icrâ edildiği yerlere göre ikiye ayrılır. Bunlar Câmii ve Tekke Mûsikîsi'dir. Yukarıda da değindiğimiz gibi câmii mûsikîsinde sadece ses vardır. Tekke mûsikîsinde ise sesin yanı sıra enstrümanda olabilir. Câmii mûsikîsi**,** Türk Mûsikîsinde önemli bir yere sahip olan câmii mûsikîsi, ibâdet sırasında, namaz kılınırken veya bitiminde yapılan tesbihat ve duâların okunması sırasında oluşan bir formdur. Genelde imam hatip veya müezzinin icrâ ettiği bazen de cemaatin de iştirâk ettiği bir mûsikî türüdür. Câmii mûsikîsinde icrâ eden kişinin sesinin ne derece güzel olduğu önemlidir. Çünkü özünde ibâdet vardır. Dolayısıyla en güzel şekilde icrâ etmek önemlidir. Bir başka önemli tarafı ise yine ustalık gerektiren bir durumdur ki icrânın tamamen doğaçlama yapılmasıdır. İmam hatip veya müezzin okunacak olan ezan, salâ ya da âyeti o an ki ruh hâline bağlı olarak irticâlen yapar. Bu iki ana başlık kendi içlerinde farklı dallara ayrılır. Câmii mûsikîsindeki formlar şunlardır; Kur'ân'ı Kerîm tilâveti, Ezanlar, Tesbih, (Mahfel Sürmesi) Münaacât, (Temcid) Tekbir**,** Salat-ü Selam, Cum'a Salâtı, Sabah Salâtı, Salât-ı Ümmiye, Na't-ı Peygamberî ve Mevlîd-i Nebevî olmak üzere, gerek özel günlerde gerekse her bir vakit sırasında bu biçimler aktif bir şekilde kullanılmaktadır. Tekke mûsikîsi denilince de akla gelen ilk şey târikattir. Zaman içerisinde birçok târikat kurulmuş, birçok usül ve kalıp meydâna gelmiş ve bununla birlikte tekkelerin olmazsa olmazı mûsikî alanında da farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bazı târikatlerde enstrüman olmadan ses ile zikir yapılmış, bazılarında ise enstrüman vazgeçilmez bir unsur, âdeta zikrin bir parçası hâline gelmiştir. Buna örnek olarak; Mevlevî târikatinde âyinlerinde var olan önemli olgulardan biri semâzen ise, bir diğeri de mıtrıb, yani icrâ heyetidir. Enstrüman eşliğinde yapılan bu zikir mûsikîmizin mihenk taşıdır. Enstrüman olmadığı yerlerde ise, insan sesi ile bazı usuller geliştirilmiş ve uygulanmıştır. Bunlardan birisi olan "perde kaldırma" ise çalışmamızın ana konusu olaraktan ele alınmış ve âcizâne incelenmiştir. Tekke mûsikîsinde formlar Mi'raciye, Mevlevî Âyinleri, Na'tler, Duraklar, İlâhi (Şuğul) Tevşihler, Savtlar, Mersiyeler, Kasîdeler, Nefesler, Semahlar ve Nevbe olmak sûretiyle yine aynı şekilde her biri aktif olarak zikir esnâsında kullanılan biçimlerdir (Ak, 2009:, ss. 61-113).

Yukarıda değindiğimiz bütün bilgilerin kökeninde zikir vardır. Zikrin kökü ise ibâdettir, anmak, hatırlamak, hissetmektir. Çalışmamıza konu olan "perde kaldırma" ise zikir meclislerinden çıkmıştır. Her bir meclisin kendine has yöntemi, biçimi ve misyonu var.

Bu incelemiş olduğumuz konu ise bu biçimlerden sadece birisidir. Zikir esnâsında makamdan makâma geçişi kolaylaştıran bu biçimin elbette tek özelliği ve güzelliği bu değildir. Mânevî dünyada büyük bir yeri ve anlamı vardır. "perde kaldırma"nın hangi târikatlerde ne kadar süreyle kimler tarafından yapıldığı tam olarak kaynaklara geçmemiş ve günümüze aktarılmamışsa da yakın tarihe baktığımızda Cerrâhî Târikat'inin sıkça kullandığını görmekteyiz. Bu anlamda öne çıkan isimlerden birisi Kemal TEZERGİL'dir. Perde kaldırmayı zikir meclislerinde sesiyle ustalıkla işleyen bu zâtın Cerrâhî Tekkelerinde yapmış olduğu perde kaldırma zikrinin birçok kaydına rastlamak mümkündür.

Türk Mûsikîsi'nin zaman içinde nazarî ve icrâi gelişimi netîcesinde birçok nazarî yenilik ve mûsikî formu ortaya çıkmıştır. Mezkûr yeniliklerden olarak zikredilebilecek hususlardan bir tanesi de çalışmamızın konusu "perde kaldırma" icrâsıdır. Perde kaldırma icrâsı, Türk Mûsikîsi'nin ana damarlarından birisi olan dinî mûsikîsi çerçevesinde tekkelerde yapılan zikir ritüelleri ile vücûd bulan bir icrâ şekli olarak ortaya çıkmıştır.

Dini musiki ve mûsikî tarihi üzerine yapılan literatür araştırmasında ilk "perde kaldırma" icrâsının kim veya kimler tarafından, ne zaman, nerde ve nasıl yapıldığına ilişkin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak elimizdeki yazılı ve sesli kayıtlardan tespit edilebildiği kadarıyla zikir meclislerinde sözlü olarak yapılagelen bir uygulamadır. Şüphesiz ki tarihsel kökeni çok daha eskiye uzanmakla birlikte bu icrâ türünün ilk örnekleri içinde sazların yaptığı bir taksim türü olarak uygulanmadığı, yalnızca ses ile ve manevi teslimiyetle gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Söz konusu bu uygulamalar içerisinde saz ile gerçekleştirilmiş ilk perde kaldırma icrâsı olması îtibâriyle bu çalışmaya mevzuu olan Neyzen Sadreddin Özçimi'nin "perde kaldırma" icrâsı ayrı bir önem taşımaktadır. Sekiz perde üzerinde gerçekleşmesi nedeniyle bu taksim, bu icrâ biçiminin bugüne kadar yapılmış en kapsamlı örneğini teşkil etmektir.

1.5. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın odağını "Dinî musiki uygulamaları içerisinde yer alan "perde kaldırma'' nasıl bir gelenektir ve bu geleneğin önde gelen temsilcisi neyzen Sadreddin Özçimi'nin 'perde kaldırma' icrâsının makam ve biçim yapısı nasıldır?" sorusu oluşturmuştur.

1.6. Amaç

Bu araştırma, gelenekten gelen ama aynı zamanda az bilinen ve sık uygulanmayan bir dinî mûsikî formu olan "perde kaldırma" geleneğinin kullanım amacı ve icrâ edildiği ortamlar gibi konular hakkında detaylı bilgiye ulaşmayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte daha önce zikre dayalı sözlü bir tür olarak uygulanan bu formun bugün nasıl kullanıldığını, önde gelen temsilcilerin kimler olduğunu ortaya koymak çalışmanın amaçları arasındadır.

1.7. Önem

Bu form hakkında literatürde kısıtlı bilginin bulunması tezin temel çıkış noktalarından biri olmuştur. Bugün özellikle dinî mûsikî geleneğinden gelen icrâcılar tarafından bilinen ve uygulanan bir form olması ve din dışı mûsikî geleneğinde neredeyse hiç kullanılmıyor ve bilinmiyor olması, çalışmada ortaya çıkacak sonuçların önemini vurgulayacak bir durum olarak değerlendirilmektedir. Sadreddin Özçimi'nin ney taksimi özelinde değerlendirilecek olan perde kaldırma geleneğine dair ortaya çıkacak her tür bulgu, daha önce akademik bir çalışmaya konu olmamış bir geleneğe dair ulaşılacak tespitler bakımından önem taşımaktadır.

1.8. Yöntem

Çalışma nitel araştırma geleneğine bağlı bir durum çalışması olarak planlanmıştır. Buna bağlı olarak çalışmada, perde kaldırma geleneğinin mevcut kullanım şekillerini anlamak, gelenek ile kurduğu irtibatın nasıl sürdüğünü takip etmek ve dinî mûsikî geleneğindeki bir uygulama alanının lâ dinî mûsikî uygulamaları içindeki yerini ve

kullanım olanaklarını ortaya çıkarmak amacıyla, bu geleneğin öncüsü üstad Sadreddin Özçimi üzerine odaklanmıştır. Çalışmada kullanılan veri toplama araçları ve çözümleme yöntemleri aşağıda anlatıldığı gibi gerçekleştirilmiştir.

1.9. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın temelini oluşturan hususlara yönelik olarak yazılı, görsel ve sözlü olmak üzere ilgili literatür, video, ses kayıtları ve yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşmeler veri toplama aracı olarak kullanılmıştır.

1.10. Verilerin Toplanması

Araştırmaya ilişkin verilerin toplanması sürecinde öncelikle "perde kaldırma" geleneğinin genel kavramsal çerçevesine ve Neyzen Sadreddin Özçimi'nin hayâtı ve sanatı hakkında yine genel bilgiler edinilmesine yönelik olarak geniş bir literatür taraması yapılmıştır.

Görüşmelerde "perde kaldırma" geleneğinin en önemli temsilcilerinden olarak öne çıkan Neyzen Sadreddin Özçimi'nin ney ile icrâ ettiği "perde kaldırma" taksiminin ses kayıtları temin edilmiştir.

Görüşme kişilerinin belirlenmesi, kartopu zincir örneklemi ile gerçekleşmiş ve belirlenen kişilerle yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerde bu konuda bilgi aktarımının yüksek olacağı kişiler; Süleyman Erguner, Ömer Belviranlı, Ahmet Çalışır, Cenk Güray, Ahmet Şahin ve Sadreddin Özçimi olarak ortaya çıkmıştır.

Görüşmelerde kullanılan sorular, perde kaldırma geleneği hakkında detaylı bilgiler almaya yönelik açık uçlu sorulardan oluşmuş ve görüşme kişilerinin onayıyla görüşmeler kayıt alınmıştır. Görüşme sürelerinin ortalaması otuz dakikadır.

Görüşme kişilerine yöneltilen sorular şunlardır:

- Perde kaldırma geleneği hakkında neler söylersiniz?
- Perde kaldırma dinî mûsikînin hangi alanında kullanılıyor ve din dışı mûsikîde de kullanılıyor mu?
- Bu geleneğin temsil ettiği bir anlam dünyası var mıdır? Varsa bu konuda neler söylemek istersiniz?

- ❖ Bu taksim türünün icrâsında “ney” sazı dışında başka enstrümanların kullanıldığı oluyor mu?
- ❖ Bu geleneğin ne zamandan beri kullanıldığı ile ilgili bir bilginiz var mı?
- ❖ Perde kaldırma uygulamasının Türk makam mûsikîsi icrâcıları içinde, dinî mûsikî icrâsı alanında yoğunlaşmamış icracılarca da tanındığını düşünüyor musunuz? Bu konuda ne söylemek istersiniz?

1.11.Verilerin Çözümlenmesi

Görüşme kişilerinden elde edilen ses kayıtları deşifre edilmiş ve bu görüşmeler betimsel analizle değerlendirilmiştir. Verilerin işlenmesi ve çözümlenmesi sürecinde; yazılı ve sözlü kaynaklardan elde edilen veriler konu bütünlüğünün sağlanması maksadı çerçevesinde oluşturulan ilgili konu başlıkları altında işlenmiş, işitsel kaynaklardan elde edilmiş olan Neyzen Sadreddin Özçimi tarafından icrâ edilmiş “perde kaldırma” taksimine ait ses kaydı -perde kaldırma konusuna ilişkin ney sazı ile icrâ edilmiş en kapsamlı kayıtlardan biri olarak kabul edilmesine binaen- makamsal analize konu edilmek suretiyle çözümlenmiştir. Söz konusu taksimin içerisinde ritim olması hasebiyle usûlü de belirtmek üzere çift partili olarak dikte edilmiş, dikte edilen notalar MakeMusic Inc. firması tarafından yazılan Finale 2014 nota yazım programı kullanılarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Aktarılan taksimler, transpozisyonu, melodik hareketleri, seyir yapıları, Ney sazındaki teknik pozisyonları ve makamsal geçkileri bakımından incelenmiştir. Yapılan kayıtta ritim olması hasebiyle portenin hemen altında bir çizgi üzerinde sadece “Düm” hecesini göstermek sûretiyle nokta işareti ile belirtme yapılarak usûle de yer verilmiştir.

Analiz edilen taksimde, birden fazla makama geçki yapılarak icrâ edilen makamlarda kullanılan sesler çözümlenirken kuram tariflerindeki karar perdesi üzerinden değil icrâ esnasında seslendirilen Türk müziği perde isimleri ile adlandırılmıştır. Makamsal çözümlemesi yapılan bu taksim, özellikle Ney icrâsında klasik üslûba ilişkin içerdiği husûsiyetlerin ortaya konulabilmesi anlayışıyla analiz edilmiştir.

2. PERDE KALDIRMA İCRASI VE ANLAM DÜNYASI

Gelenekte, oturur vaziyette yapılan (kuûd) zikir esnâsında kasîdehanın yönetimiyle beraber ses ile icrâ edilen bir türdür. Kasîde okuyan kişiye bağlı olarak zikir esnâsında kelime-i tevhîd çekilirken bir makam belirlenir ve o makam üzerinden icrâya başlanır. İcrâ devam ederken makamı bozmamak şartıyla yarım perde kaldırılır. Burada herhangi bir saz eşliği de yoktur, sadece insan sesi ile icrâ edilmektedir. Asıl kâide budur. Bu sırada kelime-i tevhîd çekenler de kaldırılan perdeden devam eder. Gelinen perdede aynı makam işlenmeye devam eder. Bu usûl zikir meclislerinde dört perde kaldırılıp üç perde indirilir, yedi perde kaldırılıp yedi perde indirilebilir. Her hangi kati bir kuralı olmamakla beraber bulunulan ruh haliyle birebir alakalı bir durumdur. Buradaki asıl mânâ nefsin mertebelerine vurgu yapılıyor olmasıdır. Bu yapılan usûlün tasavvufî bir mânâsı vardır ki önemli olan husus da budur. Toplamda yedi perde işlenmiş olur ve mânâ bu sayıdadır. İnsan nefsinin yedi mertebe olduğunu ve o mertebelerde yapılan yolcuğu temsil eder. Nefsin mertebelerini kat etmekteki asıl mânâ ise hakîkakti görmek ve anlamak, yaratıcıya yaklaşmaktır. Bir anlamda mevlevî âyinlerinde de bu mantık vardır. Birinci selam târikat ikinci selam şerî'at üçüncü selam hakîkattir. Birinci selam ritim açısından ağır olarak başlar, ikinci selamda biraz hızlanma eğilimiyle hemen hemen aynı kalıp devam eder. Üçüncü selama geçildiğinde orta kısımlarında semai usûlünün vermiş olduğu coşkuyla beraber biraz hareketlilik kazanır ve nihayetinde dördüncü selama geçilir. Fakat bu selamda birden bire bir ağırlaşma söz konusudur. Üçüncü selamda usûl âni olarak yavaşlar ve gelinen tempoda dördüncü selam icrâ edilir. Bunu perde kaldırma ile kıyasladığımızda hiçbir farkın olmadığı görülmektedir. Kalıp aynı kalıp, mantık aynı mantıktır. Her selam geçişinde yaratıcıya yaklaşmak ve onun rıza çerçevesine girme arzusu vardır.

Perde, birçok literatüre girmiş ve tasavvuf kültürüne damga vurmuş olan, Mevlevî târikatinin fikir kaynağı Mevlânâ Celâleddîni Rûmî'nin mesnevîsinin 11. beytinde şu

şekilde yer almıştır; "Ney, yârinden ayrılmış olanın arkadaşıdır. Onun makam perdeleri, bizim vuslata mânî olan perdelerimizi yırtmıştır." (Rifâi, 2018, s. 1)

Zikir meclislerinde icrâ edilen perde kaldırmanın sembolü veya temsil ettiği nefis, insana özgü bir olgudur. İnsanı yaratıcıya yaklaştıran da uzaklaştıran da odur. Nefsin kötü isteklerini bertaraf edip yaratıcıya yakınlaşmayı arzulayan kimse onu terbiye etmek ve derecelerini birer birer geçmek zorundadır. Nefsin dereceleri, bir başka deyişle mertebeleri vardır. Her bir derecesi farklı sınavlarla bezeli olan nefsin mertebeleri yedi kısımdır; Nefs-i Emmâre, Nefs-i Levvâme, Nefs-i Mülhime, Nefs-i Mutmainne, Nefs-i Râziye, Nefs-i Mardiyye ve Nefs-i Sâfiye.

İnsan, yaratılışı gereği nefes almak sûretiyle hayatta kalabilir. Nefes aldığı sürece büyür, gelişir ve dünyadaki rolünü oynar. Bu mezkûr kelimedeki bir harfi değiştirdiğimiz anda insanın yaşamındaki iyi ve kötü bütün arzularını yerine getiren "Nefis" olarak nitelendirilen bir olgu meydâna çıkıyor. Nefis; can, benlik ve ruh anlamlarına gelir. Bir başka açıdan tasavvuf kültüründe, kişinin terk etmesi gereken kötü huylarını veya arzularını betimlemek için kullanılır. Yüce yaratıcıya yaklaştıran da uzaklaştıran da nefistir. Allah'a kul olabilmek, onun emirleri çerçevesinde bir ömür sürdürmek ve neticede rızasını kazanmak için nefis perdelerini yırtmak gerekir. (Özköse, 2017, s. 337)

Nefis bir perdedir ve yedi mertebeden (perdeden) oluşmaktadır. Ruh, beden ile birleştiğinde perdeler devreye girer. İnsan ile hakîkat arasında bu perdeler yedi adettir. Ömer Öngüt, Tasavvuf'un Aslı Hakîkat ve Mârifetullah İncileri kitabında nefsin mertebelerini şu şekilde açıklıyor. "Tam yedi perdeli hâli Nefs-i Emmâre'dir. Bir perdenin kalkmasıyla Levvâme, iki perdenin kalkmasıyla Mülhime, üç perdenin kalkmasıyla Mutmainne gibi isimler alır. Daha sonra Râziye, mardiyye Sâfiye gibi dereceler gelir." (Öngüt, 2009, s. 251-254)

Nefs-i Emmâre; kişiye kötülüğü emreden ve uygulattıran nefistir. Kişi bu mertebede kötü isteklerine meyleder ve bu mertebenin etkisinde kalarak bütün halleriyle o isteğini hayata geçirirse işte onun bu hâline Nefs-i Emmâre denir. Birinci perde bu nefistir. Nefs-i Emmâre mertebesindeki kişi şehvete kapılır ve kötü hallere bürünür. Dünyaya meyleder, Allah'ı anmaktan uzaklaşır ve asıl olan âhiret yurdunu unutur. Eğer kişi uzun müddet bu mertebede kalırsa doğru yola girmesi zorlaşır. Nefs-i Levvâme; emmâre mertebesinde iken yaptığı kötülüklerden ve günahlardan dolayı pişmanlık yaşayıp kendisini sorgulayan kişi artık perde kalkmış ve bir sonraki mertebe olan Nefs-i

Levvâme'ye geçmiş demektir. Artık yedi perdeden biri kalkmıştır. Bundan sonra nefsin arzuladığı kötü şeylerden kaçınır, ibâdetlerini yapmaya başlar, emrolunan işlerle meşgul olur. Fakat bu zaman diliminde yine günah işler lâkin hemen ardından pişmanlık duyup tövbe eder. Âyeti Kerîme'de "Onlar ki günahın büyüklerinden ve hayâsızlıklardan kaçınırlar, yalnız bâzı küçük kusurlar işleye bilirler. Şüphesiz ki Rabbinin mağfireti geniştir." buyuruyor. (Necm: 32) Bu mertebede olan kişi bir manada zalimdir. Şöyle ki; kişinin küçük kusurlar-günahlar işlenmeye, nefse zulüm etmeye devam ettiği bir mertebedir. Yine Âyeti Kerîme'de "Onlardan kimi nefsine zulmedendir." (Fâtır: 32) buyuruyor. Eğer tövbe ederse Allah'ın (c.c.) tövbesini kabul edeceği, günah ve kusurlarını affedeceği umulur. Nefs-i Levvâme mertebesindeki bir kişinin kendini beğenmek gibi bir hastalığı vardır. Yaptığı iyi işlerin bilinmesini, övülmeyi, başkalarına üstünlük taslayıp onları ezmeyi ister. Bu hallerinden hoşnut olmaz fakat vaz da geçemez. Bu mertebedeki kimse aynı zamanda takva sahibidir. Nefs-i Levvâme'nin iki yüzü vardır. bir yüzü Nefs-i Emmâre'ye bakar, yani oraya meyleder, diğer yüzü ise üçüncü mertebe olan Nefs-i Mülhime'ye bakar. Nefs-i Emmâre'ye tam olarak meyletmez fakat kesin kurtulmuş da sayılmaz, meyletmesinden korkulur. Nefs-i Mülhime; ibâdetlerin artması ve nefis ile sıkı bir mücâdele neticesinde bir perde daha kalkar ve bu mertebeye Nefs-i Mülhime denir. Bu makamda kalanların bir kısmı yarı deli yarı velîdir. Bu kişilere de meczub denir. Bu makamdaki en önemli şey, bağlı bulunduğu Mürşid'ine gereken saygıyı ve güveni gösterip dolayısıyla tam olarak itaat etmesi, emirlerini yerine getirerek tam teslimiyet göstermesidir. Nefs-i Râziye; yaşamı boyunca çektiği sıkıntılara, zorluklara velhâsılı bütün imtihanlara rıza göstermiş ve yaşadığı sürece olunacağı imtihâna razı olmuş, bütün amacı yaratıcının rızasını kazanmak olan nefsin ismine Nefs-i Râziye denir. Bu makamda kişi Allah'a tam teslimiyet ile "Allah ne derse o olur" düşüncesiyle hayat sürer ve herşeyi oluruna yani kadere bırakmıştır. Gelene de gidene de razıdır. Asıl gâye Allah rızasıdır. Nefs-i Mardiyye; bu makama gelen kişi artık Allah'ın rızasını kazanmış olur. Nefs-i Mardiyye demek, râzı olunmuş nefis demektir. Dünyadan elini çekmiş kendini Allah'a ve O'nun iradesine bırakmış, kul Allah'dan râzı Allah kuldan râzıdır. Allah için duyulan bu muhabbet sadece O'na olup, acıma ve şefkatten ibârettir. Fiiliyatta insanlardan farkı yoktur ama arka planda Hakk iledir. Maddeyi terk etmiş mâsivâdan kurtulmuştur. Nefs-i Sâfiye; bu makamda nefis artık kirlerinden kurtulmuş, bütün olumsuzlukları bertaraf etmiş âdeta bir damla su iken deryâ olmuştur. Her hâliyle Allah'ın elinde ve iznindedir.

Dünya hayatında önünü arkasını düşünmez. Rızıktan endişe etmez. O'ndan başkasını gözü görmez, her şeyini O'ndan ister. Sözün özü kul mevlâsına ulaşmıştır. (Öngüt, 2009, s. 251-263)

Çalışmanın konusu olan "perde kaldırma" aslında mânevî olarak bu anlamda büyük bir öneme sahiptir. Zikir meclislerinde yapılan bu uygulama ile nefsin mertebeleri arasında soyut bir bağ vardır. Söz konusu araştırmaya konu olan Neyzen Sadreddin Özçimi'nin de dediği gibi, zikir esnasında yapılan bu biçim aslında bir semboldür. Nefsin mertebelerini temsil eden "perde kaldırma" icrâsı, yedi perde ile nefsin yedi derecesini temsil eder (Kişisel Görüşme, Ahmet Şahin, 01.03.2018, İstanbul). Bir başka açıdan Mîrâc'ı örnek almak ve anlatmak gerekirse; Hz. Peygamber, (s.a.v.) yeryüzünden yedi kat semâya çıkmış ve tekrar yeryüzüne inerek, halktan bir kimse gibi görünerek fakat hakîkati bilerek yaşamış ve insanlığı aydınlatmaya devam etmiştir. Bundan mütevellit, yedi kat semâyı nefsin yedi mertebesi olarak görüp, zikir meclislerindeki kaldırılan yedi perde ile direkt olarak örtüştüğü söylenebilir. Her bir perdenin kaldırılışı nefsi terbiye etmeyi, nefsi mertebe mertebe kat etmeyi ve yaratıcıya bir adım daha yaklaşmayı temsil eder (Kişisel Görüşme, Cenk Güray, 09.10.2018, Kayseri).

Bununla birlikte, makam müziği kuramsal kaynakları açısından da yedi rakamı, sufi gelenek ve makamlar arasındaki irtibatta önemli bir rakamdır. Makam tasniflerinde gökteki yedi yıldıza karşılık olarak yedi avaze vardır, gökte ne varsa yerde olan da odur ve bu unsurların hepsi de müzikle irtibatlıdır (Öztürk, 2014).

Zikir meclislerindeki perde kaldırmada yedi perde kaldırılıp yedi perde indirilirken yedi perdenin kaldırılmadığı durumlarda dört perde kaldırıp üç perde indirilebilmektedir. Bu uygulamada da yine toplamın yedi rakamına ulaşacak şekilde kurgulanması dikkati çeker. Dört perde ile başlatılan ilk hareketin ise yine rakamsal açıdan hem Osmanlı dönemi müzik kuramı kitaplarında hem de antik dönem kaynaklarında bir karşılığı bulunmaktadır. Bu kaynaklara göre evrendeki herşey hava, su, toprak ve ateşten ibaret olan dört unsura karşılık gelmektedir (Can, 2002).

Bu gelenek daha çok Rufâi ve Kâdirilerde kuud yani oturarak icrâ edilen zikirlerde yapılagelmiştir. Günümüzde bazı tekkelerde bu iki târikata ilave olarak başka târikatlarda da hâlâ devam etmekte olan "perde kaldırma" zikri, formatı değiştirilmeden icrâ edilmekte ve gelecek nesillere bir kültür hazinesi olarak aktarılmaya çalışılmaktadır. (Kişisel Görüşme, Ahmet Çalışır, 25.11.2018, Konya)

Bu uygulamanın bilinmesi ve icrâ edilmesi noktasında yakın tarihte yaşamış ve hâlâ günümüzde yaşayan kimselerin varlığı, literatürde pek de fazla bilginin bulunmadığı bu gelenek hakkında detaylı bilgiye ulaşabilmek noktasında önemli bir fırsattır. Âhirete intikâl etmiş olan Hâfız Kâni Karaca, Hâfız Kemal Tezergil, Muzaffer Ozak ve Hüseyin Sebilci gibi isimler bu formun icrâsında önemli rol almışlardır. Zikredilen bu isimlerin sanal ortamda kayıtlarına rastlamak mümkündür. Kâni Karaca'nın, sözleri bir Hâdis-i Şerif olan (Re'sul Hikmeti Mehafetullah) ve anlam olarak "Her şeyin başı Allah'tan korkmaktır" manasına gelen bir icrâsı bulunmaktadır ve bestesi de kendisine aittir (http://youtube.be/6-wTRBEJgXE). Yine sanal ortamda rastlanabilecek kayıtlardan diğerleri de Muzaffer Ozak'ın zâkirbaşı görevini üstlendiği zikirlerde Hâfız Kemal Tezergil ve Hüseyin Sebilci farklı ortamlarda bu uygulamayı icrâ etmiş ve günümüze kadar gelmesinde büyük rol oynamışlardır.

Üstad Sadreddin Özçimi ve ekibinin yapmış olduğu "perde kaldırma" asıl olarak zikir meclislerinde yapıldığı şekle bağlı kalınarak icrâ edilmiştir. Bu taksim kaydının seçilmesinde etkili olan sebepler ise; öncelikle yapılan araştırma ve görüşmeler neticesinde bu taksimin öne çıkması ve sanat câmiâsı açısından oldukça etkili ve ehemmiyeti yüksek olmasıdır.

2.1. Ahmet ÇALIŞIR ile Perde Kaldırma Geleneği Hakkında Bir Görüşme

Ahmet Çalışır perde kaldırma icrâsının, makamların birbiri ile irtibatını gözeterek yapılması nedeniyle fihrist taksim olarak da adlandırıldığını ve iki şekilde yapıldığını söyler. İlk türü kendi ifâdesiyle "...kaldırdığınız perde ile alakalı karar sesinden mülhem makam değiştirilerek" yapılır, ikinci türü ise "...kaldırmış olduğunuz perde üzerinde aynı makamı her tarafa göçürerek" şeklinde yapılır. Fihrist taksim saz mûsikîsi geleneğinde, kronolojik bir sıra içerisinde makamların birbirleriyle münasebetlerini sert bir şekilde olmaksızın irtibatlarını kurarak yapılan taksim çeşididir (Kişisel Görüşme, Ahmet Çalışır, 25.11.2018, Konya).

Perde kaldırma geleneğinde taksimin nerede ve hangi form eşliğinde yapıldığı önemlidir. Çalışır bu uygulamaların bugün, kasîde eşliğinde sesle ya da yine kasîde eşliğinde sazende ve hanendenin atışmaları ile veya yalnızca saz ile yapılabildiğini ifâde etmektedir. Saz ile münferit olarak yapılan icrâlarda bu uygulamayı en fazla Sadreddin

Özçimi tarafından yapıldığını ve elimizdeki en kuvvetli taksim örneğinin de onun yaptığı taksimler olduğunu belirtmektedir.

Perde kaldırma usulünün hangi perdeden başlamasına dair kati bir karar yoktur. Buna ek olarak rast, dügâh, segâh veya nevâ perdelerinin herhangi birinden başlayabileceğini belirten Çalışır, bunun bir yazılı kuralının olmadığını fakat taksimdeki veya zikir esnâsında kasîdedeki nağme seyrinin hangi perdede başlayıp biteceği hakkında bir fikir vereceğini söyler. Bu usûlün enstrüman ile icrâsında her bir perdede farklı makamlar gösterilmesi gerektiğini söyleyen Çalışır, bir oktavı tamamlayacak kadar perdenin kaldırılmasını ve oktav sesinden sonra karara dönülmesi gerektiğini belirtir. Fakat zikirde tek bir makam icrâ edilecekse bir karar perdesinden başlayıp adım adım kaldırılan perdelerden sonra tekrar perde indirerek o perdeye dönüş yapılması gerektiğini söylemektedir.

Üstad Sadreddin Özçimi'nin icrâ etmiş olduğu perde kaldırma taksimini değerlendiren Çalışır, bunun sadece bir taksim olmadığını, asıl îtibâriyle bir kasîde olduğunu, zikir meclislerinde (tekkelerde) doğduğunu ve buradan yola çıkarak icrâ edildiğini vurgular. Bu türün meclislerde ses ile icrâ edildiğini ifâde ettikten sonra, üstâdın yapmış olduğu taksime atıfta bulunarak sesten saza yani söz mûsikîsinden saz mûsikîsine aktarım olarak da nitelenebilir olduğunu söylemektedir.

Bu anlatımda dikkat çeken durum şudur ki; bugün saz ile yapılan uygulamalarda zikr meclislerinde uygulanan yedi perdeye tamamlanma zorunluluğu ortadan kalkmaktadır. Perde kaldırma geleneği zikr ortamlarında, nefsin mertebelerini temsil eden bir sembol iken bu uygulamanın lâ dinî musiki alanına da dahil olmasıyla birlikte sadece musikinin ihtiyaçlarına bağlı bir taksim formuna dönüşmüş görünmektedir. Ancak Çalışır, geleneğin muhafaza edilmesi için duruma sadece mûsikî tarafından bakılmaması gerektiğini söyler ve uygulamanın mânevî yönünü şu ifâdelerle aktarır:

> İslam medeniyetinin bedî (estetik) anlayışında bir zâhir bir de bâtın ilişkisi vardır. Bu ne demektir; batılı felsefecilerin apolyonist ve dionisist düşünce diye tarif ettikleri hâdise aslında tam olarak budur. Biz buna zâhir ve bâtın ilişkisi diyoruz. Nedir o? Bir nesnenin güzelliğiyle yüzeysel olarak ilgilenmek, yani dış güzelliğine bakmak felsefede apolyonist (zâhir) bir düşüncedir. Bir de bâtın vardır; herhangi bir nesneye baktığımızda onu dış yüzüyle ele almaktan ziyâde onun arkasındaki varoluş nedenini, yaratılışını

> veya nasıl bir işlev için yaratıldığını görüyorsak buna bâtın ilişkisi diyoruz, felsefede ise dionisist düşünce deniyor (Kişisel Görüşme, Ahmet Çalışır, 25.11.2018, Konya).

Çalışır, perde kaldırmada da -taksim veya kasîde hangisi olursa olsun- böyle bir durumun mevcut olduğunu görünürde sadece bir icrâ olan fakat perde arkasında anlaşılması ve anlamlandırılması gereken birçok şeyin olduğunu ifâde etmektedir.

Bu perde arkasından kastın nefsin mertebeleri olduğunu söyleyerek, meclislerde icrâ edilen perde kaldırmayla bizâtihi ilişkisini vurgulayan Çalışır, tasavvuftaki merhalelerin de (kalp, ruh, sır, hafî, ahfâ) direkt olarak konuyla alakası olduğunu ve bu merhalelere çalışılarak nefsin mertebelerinin aşıldığını, bu yedi nefis mertebesini ise temsil veya sembol mâhiyetinde yedi perdeye dayandırıldığını anlatmaktadır.
Çalışır, bu uygulamanın ne zaman nerden kaynaklandığı veya kimler tarafından yapıldığı hakkında bilgisinin olmadığını belirterek yazılı bir kaynağın olmadığını da belirtmektedir.

2.2. Cenk GÜRAY ile Perde Kaldırma Geleneği Hakkında Bir Görüşme

Cenk Güray, perde kaldırmayı belirli bir ezgisel örgüyü içeren zikir temelli bir yapı olduğunu söyler. Perde kaldırma uygulamasını müzikal bir olgu veya performans olarak adlandırmak yerine, onun zikir meclislerinde bir ibâdet türü olduğunu ve zikir geleneğinde önemli yere sahip olduğunu vurgular.
Mûsikî ile eğitimin tekkede önemli bir yerinin olduğunu söyleyen Güray, gelenekte hangi târikat olursa olsun tekke içerisinde okunan ilâhilerle o târikatin görüşlerinin öğrenciye veya derviş adayına aktarmada büyük fayda olduğunu belirtir. Şu an bu durumun geçerli olmadığını, tekkelerde sadece ilâhi bir tat alma amacı taşıdığını söyler. Bayrâmiye târikatinde yapılan zikirlerde geçilen ilâhilerin sırasının belli olduğunu, sözlerinin târikatin kurucusu Hacı Bayram Velî'ye ait olduğunu ve buradan nispetle ilâhiyi geçen kimselerin bu esnâda güfteden dolayı kendilerine ders çıkarttıklarını aktarır. Buradan hareketle müziğin insan beynindeki konsantrasyon artırıcı etkisinden de bahseden Güray, mûsikî ile birleşen sözcüklerin kişiyi vecde ulaştırmaya doğru bir gidiş olduğunu, psikolojiyi etkilediğini ve müziğin zihinde etki ettiği bazı merkezler

olduğundan bahseder. Araştırmalar sonucu tiz seslerin kişinin metabolizmasını hızlandırıcı etkisinin olduğunu söyleyen Güray, bu durumun gerçekliğini bizzat uygulayan kişilerden de işittiğini aktararak bu bilgilerin müzikle tedâvide de kullanıldığını söyler. Cenk Güray, insan sağlığına olumlu anlamda tesir eden mûsikînin ses bölgesine işaret ederek pest seslerin, yaratıcının insanı yarattığı âna dönüşünü simgelediğini, insanın dünyaya geldiğini ve hakîkati aramaya çalıştığını da ifâde etmektedir. Dolayısıyla perde kaldırmadaki seslerin pestten tize daha sonra tiz bölgeden tekrar pest bölgeye geçişinde felsefî, fizyolojik ve dinî bir anlamın varlığından bahsederken, bu durumun müzikal açıdan *enstrümanla icrâ edildiği zaman sadece makamlar arası bir geçki mantığına indirgendiğini* vurgulamaktadır. Üstâdın yapmış olduğu perde kaldırma taksiminin zikir geleneğinden kaynaklandığını belirten Güray, Özçimi'nin de bu gelenekten gelen bir kişi olduğunu, geçmişte meşk geleneğine bağlı bir kişi olarak bu içerikleri benimsemiş bir sanatkâr olduğunu ifâdelerine eklemektedir.. Konunun teknik detayına literatürde rastlamadığını belirten Güray, Süleyman Erguner'den aldığı bilgiye dair şunları ifâde eder;

> …Erguner, çocuk yaşlarda katıldığı Mevlevi meşrebi ağırlıklı meclislerde bu uygulamaları duyduğunu söylemişti. Erguner ailesini ele alacak olursak, Süleyman hocanın babası ve dedesinin tekke eğitimi aldıklarını düşündüğümüz zaman dede Süleyman Erguner'e kadar bu geleneğin kesintisiz yürüdüğünü söyleyebiliriz. "perde kaldırma" geleneğinin İstanbul'daki tekkelerin meşk sistemiyle beraber aktif işlediği dönemde de var olma ihtimali çok yüksek. (Kişisel Görüşme, Cenk Güray, 09.10.2018, Kayseri)

Perde kaldırma geleneğinin tarihi açıdan ne zamandan beri uygulandığına dair bildiklerini aktaran Cenk Güray, *mevlevîliğin aktif olduğu ve zikir ibâdetinin sürekli yapıldığı dönemlerle birlikte meşk zincirinin ortaya çıkış zamanını da gözeterek 18. yy'ın sonları ve 19. yy'ın başlarında ortaya çıkmış olabileceğini* ifâde etmiştir. Buna dayanak olarak Gülşenî târikatı bestekârlarından Ali Şirügâni'nin bestelerine bakarak perde kaldırma olgusunun hissedildiğini ve bestelemiş olduğu bazı duraklarda değişik ses merkezlerinin kullanımına rastladığını söylemekte ve bundan dolayı 18. yy'a

dayandırılabileceğini ve daha öncesine dair bir bilginin bulunmadığını da belirtmektedir.

Güray'a göre perde kaldırma geleneğinin, mertebe mertebe perdeleri yükselterek bir makamı işleme vasfına benzer bir örneği, bazı Alevi semahlarında da görmek mümkündür. Bu konuda detaylı bir çalışma yapan Okan Murat Öztürk, İzmir, Manisa, Aydın, Muğla, Denizli, Antalya, Burdur, Isparta, Kahramanmaraş ve Gaziantep'e kadar Toros'larda yaşayan Tahtacı Alevilerini kapsayan Batı Semahları'nın ayırt edici özelliklerinden birinin 'karar perdesi değişimleri' olduğunu söyler ve bu semahların içinde özellikle üç bölümlü olanların Dügah, Çargah ve Neva şeklinde, iki bölümlü olanların ise Dügah-Neva ya da Dügah-Çargah şeklinde bir durak değişimi yaptığını örnekleriyle anlatır (Öztürk, 2005).

2.3. Ahmet ŞAHİN ile Perde Kaldırma Geleneğine Dair Bir Görüşme

Perde kaldırmanın tekkelerde, zikir esnasında yapılan bir uygulama olduğunu söyleyen Şahin, Lafza-i Celâl veya Kelime-i Tevhîd zikredilirken, zikrin başında bir perde belirlendiğini ve dervişlerin o perde üzerinden zikre yani Kelime-i Tevhîd'e başladıklarını bildirmektedir. Sadece Kelime-i Tevhîd'in zikredilmediğini, bunun yanı sıra yaratıcının diğer sıfatlarının da zikredildiğini aktarmaktadır. Perde kaldırmada başrolü alan kasîdehanın zikre başlanılan perdeden kasîdeye başladığını ve buna bağlı olarak seslerin çıkış ıskalasında yarımşar perde kaldırarak *yedi perde kaldırıp* üç perde indirdiğini veya *beş perde kaldırıp iki perde* indirdiğinden bahseder. Asıl meselenin tiz sesleri kullanmak olmadığını vurgulayan Şahin, gerçekte perdeleri kat etmek, maneviyatta ise *nefsin mertebelerini kat etmek olduğunu* söyler. İniş ıskalasında ise tam ses olarak perde indirilir.

Perde kaldırmanın özünden bahseden Ahmet Şahin, çerçeveye biraz daha geriden bakıldığında gerçeğin daha net görüldüğünü kendi anlatımı ile şu şekilde ifâde ederr;

> Bu perde kaldırma meselesi, benlikten sıyrılıp Cenâb-ı Hakk'a ulaşmayı arzu eden bir kişi için nefsin mertebelerini kat etmesini simgeler. *Hakk'a ulaşabilmek için, perdelerin yani nefsin mertebelerini aşmak gerekir. N*efsin mertebeleri yedi kısımdır. Bu da Seyr-i Sülûk ile oluyor. Nedir bu Seyr-i

> Sülûk; Cenâb-ı Hakk'ın ilminin, O'nun kudretinin her yerde olduğunu, bize şah damarımızdan daha yakın olduğunu benliğimizde hissetmektir... -tasavvufta bir başka deyişle Hakka'l Yakîn diyoruz- bu mertebelerin kat edilmesi oraya ulaşmayı anlatır. Çünkü birçok engel var bunların kaldırılması lazım. "perde kaldırma" da bunları niteliyor, anlatıyor. Perdeleri kaldırarak yani aşarak; nefsin mertebeleri geçer yol kat etmeyi anlatıyor. İşin aslı budur. (Kişisel Görüşme, Ahmet Şahin, 01.03.2018, İstanbul)

Perde kaldırma taksim kaydını üstad Sadreddin Özçimi ile beraber tasarlayıp hayata geçirdiklerini söyleyen Şahin, perde kaldırmanın özünün zikir meclisleri olduğunu, yapılan çalışmada bu özü korumaya ve aktarmaya çalıştıklarını belirtmektedir. Bu geleneğin tam tarih olarak bilinmediğini fakat *tahmini olarak 17.-18. yy'da ortaya çıktığını* ifâde etmektedir.

Başka enstrümanlarda icrâ edilemeyeceğini, bu geleneğin *tekke geleneği olması hasebiyle bilmeyen kişilerin uğraşması neticesinde geleneğe zarar verebileceğini* söyleyen Ahmet Şahin, bu uygulamaya yakışan şeyin ses veya ney olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte perde kaldırmanın *çok bilinen bir uygulama olmadığını*, daha düşündürücü bir durum olarak *dinî mûsikî çevrelerince de fazla bilinmediğini* vurgularken, bu geleneği icrâ etmenin bir maharet istediğini belirtir. Şahin'e göre bu uygulamayı yapabilmenin en başta mûsikî birikimi gerektirdiğini ancak her mûsikî birikimi olanın da bu uygulamayı yapamayabileceğini ifâde eder.

Perde kaldırmanın geçmişte birçok tekkelerde uygulandığını fakat *şu an sadece Cerrâhi tekkesinde uygulandığını* belirten Şahin, zikir meclislerinde bu geleneği sürdüren Kemal Tezergil'in ehil isimlerden biri olduğunu ve kendisinin de Tezergil'den meşk ettiğini söylemiştir.

2.4. Süleyman ERGUNER ile Perde Kaldırma Geleneği Hakkında Bir Görüşme

Küçük yaşlarda zikir ortamlarında bulunan ve bu uygulamaya rastlamış bir kişi olarak Süleyman Erguner, perde kaldırmayı tariklerde zikir esnasında hâfız efendinin, gerek bir ilâhi gerek irticalen bir kasîdeyi, icrâ edilen perdeden hemen üstündeki diğer perdeye tam perde olarak göçürmesi sonucu oluşan bir durum olarak tanımlamıştır. Özellikle

tam ses olarak icrâ edildiğini vurgulayan Erguner, bu işin bilinçli olarak yapılmadığını, irticâlen bir durum olduğunu, isteğe bağlı olarak yarım perde de kaldırılabildiğini ve yine istek dâhilinde her perdede ayrı veya aynı makâmın işlenebileceğini söylemektedir. *Perdeleri kat ederken seslerin yükselişini mûsikînin mîrâcı* olarak tanımlayan Erguner, bu yükselişin ortamdaki zikir eden kişilere mânevi bir destek verdiğini vurgular.

Çocukluğunda katıldığı zikir meclislerinde perde kaldırmanın dört veya beş perde olarak uygulandığını, icrâ yapılan perdeden diğer perdeye geçişin de kasîdehan veya orada bulunanlardan herhangi birisinin işaretiyle gerçekleştiğini belirtir. Bununla birlikte geçişin bir kişi tarafından yapılması ve o kişinin de kulağının sağlam olması gerektiğini vurgular. *Bu uygulamanın ilâhi, kasîde veya durak vb. formdaki eserlerde uygulandığını, hârici bir formda uygulama ihtimalinin olmadığını* belirtir.

Tarihsel açıdan kayıtlarda her hangi bir bilgiye rastlamadığını söyleyen Süleyman Erguner, bu konulardan bahseden hâtıratlarda 19. yy'dan itibaren uygulandığına dair söylemlerin olduğundan bahsetmiştir (Kişisel Görüşme, Süleyman Erguner, 03.07.2019).

2.5 Ömer BELVİRANLI ile Perde Kaldırma Geleneğini Hakkında Bir Görüşme

Perde kaldırma hakkında görüşülen bir diğer isim Ömer Belviranlı, *bu uygulamanın Ahmet Hatipoğlu tarafından gün yüzüne çıkarıldığını*, önceki dönemlerde böyle bir uygulamanın olmadığını söylemiştir. Bu uygulamanın, üstadın hocalarından birisi olan *Bekir Sıtkı Sezgin hocanın pek de nazarında olmadığını* söyleyen Belviranlı, *bunun sebebi olarak perde kaldırma uygulanırken icrâ esnasında bir diğer makâmın düşünülmesi ve bunun neticesinde ruhun yitirilmesi* olarak belirtmiştir. Bu anlamda *perde kaldırmanın çok tavsiye edilmediğini* kat'i biçimde vurgulamıştır.

Belviranlı, perde kaldırmanın icrâ edilmesi hâlinde yapacak olan kişinin çok iyi nazari bilgisinin yanında bütün makamlara hâkimiyetinin olması, dolayısıyla ustalık gerektiren bir uygulama olduğunu söyleyerek bunun yanı sıra perde kaldırmanın saz mûsikîsinde daha kullanışlı ve faydalı olacağını da belirtmiştir (Kişisel Görüşme, Ömer Belviranlı, 05.07. 2019).

2.6. Sadreddin ÖZÇİMİ ile Perde Kaldırma Geleneğini Hakkında Bir Görüşme

Çalışma konusu olan perde kaldırma taksim kaydının icrâsını yapan ve çalışmadaki ana başlıklardan biri olan üstad Sadreddin Özçimi, diğer görüşme kişilerinin belirttikleri hususları vurgulamış ve işin aslının zikir meclisleri olduğunu, kasîdehanın önemli bir rolünün olduğunu söylemiştir. Zikre başlanılan perdeden kasîdeye başlanıp aynı makamı başka perdeye göçürüp o perde üzerinden devam edildiğini aktaran Özçimi, kendilerinin sadece taklit ederek bu olguyu ney sazına aktardığını söylemiştir. Her bir perde kaldırıldığında gelinen perdede uyum sağlayan makâmı işlediklerini, gerek güçlü sesleri gerekse durak perdelerini asıl alarak makamı o üzere işlediklerinden bahsetmiştir.

Ney sazındaki bazı pozisyon zorluklarından bahseden Özçimi, zikir esnâsında yapılan perde kaldırmada yarım perde kaldırılmasının enstrümanda imkânsız pozisyonlar doğurması hasebiyle tam perde kaldırılması gerekliliğinden bahsederek, bir segâh perdesinde Uşşâk makâmı işlemenin ney gibi bir sazda pozisyon olarak mümkün olmadığını ve gelinen perdede icra edilen makmın güçlüsünü, durak veya tiz durağını kullanarak o perdenin gerektirdiği makâmı icrâ ettiklerini söylemiştir.

Bu uygulamayı Tanbur-Kemençe-Ney sazlarıyla gerçekleştirdikleri bir icrada rahmetli Necdet Yaşar ile birlikte yaptıklarını belirten Özçimi, bu icralarında perde kaldırmayı, dört perde ile gerçekleştirdiklerini anlatmıştır. *Bu geleneği ney ile icrâ eden tek kişinin kendisi olduğunu ve bu çalışmanın bir ekip ile beraber düşünülüp uygulandığını* da ifâde etmiştir.

Özçimi, bu geleneğin *Kâdirî devrânında kullanılan bir tür olduğunu son dönemlerde Cerrâhi'lerin de kullandığını* söylemiştir. Kâdirî devrânında yapılan zikirlerin umûma açık olmadığını ve dolayısıyla perde kaldırma kayıtlarına rastlamadığını belirten üstad, Cerrâhi'lerde bu işin yaklaşık elli senedir yapılageldiğini aşağı yukarı her dönemde kullandıklarını vurgulamıştır.

Ahmet Şahin'in de bahsettiği bir isim olan Kemal TEZERGİL'den Özçimi de övgüyle bahsetmiş ve müthiş bir tavır ve tarzının olduğunu belirtmiştir (Kişisel Görüşme, M. Sadreddin Özçimi, 01.03.2018, İstanbul).

3. SADREDDİN ÖZÇİMİ VE PERDE KALDIRMA İCRASI

3.1. Sadreddin Özçimi'nin Hayatı

Üstad Sadreddin Özçimi, 1955 yılında Konya'da doğmuştur. Babası Fevzi Özçimi, Çimili Hakkı Efendi'nin oğlu ve Çimili Hoca diye bilinen Ahmet Fevzi Hoca'nın torunudur. İlk mûsikî eğitmeni babası Fevzi Özçimi'dir. Ney derslerini ilk olarak Konya'da Hasan Çopur'dan almıştır. Daha sonra ileri seviye bir eğitim için Neyzen Ârif Biçer ile eğitimine devam etmiştir. 1971 yılında ilk defa Mevlânâ ihtifallerinde yer alarak Aka Gündüz Kutbay ve Necdet Yaşar ile tanışmış ve onlardan feyz almıştır. 1975'te girdiği İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musiki Devlet Konservatuarı'nın sınavını başarıyla geçerek 1979'da mezun olmuştur. 1977'de ikinci sınıf öğrencisi iken, Nevzat Atlığ'ın idâresindeki Devlet Klasik Türk Mûsikîsi Korosu'nun sınavına girerek burada ney sanatçısı olmuş, Neyzen Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay ile aynı kurumda çalışmaya başlamıştır (www.neyzen.com, 2019)

Musikinin yanı sıra Güzel Sanatlar'ın diğer alanlarıyla da ilgilenmiş, tesbih ve ebrû sanatlarında da ustalık derecesine ulaşmıştır. Bu alanda çeşitli sergiler açmış ve maharetini bu alanda da ispatlamıştır. Tesbih yapımına hocası Üstad Niyazi Sayın'ın teşvikiyle başlamıştır. Niyazi Sayın'ın "Çocuklar eğer kendinizi bizim güzel sanatlarımızdan biri veya birileri ile beslemezseniz, icrâ etmekte olduğunuz sanatta fazla yol alamazsınız. Ufkunuzu açmalısınız." sözleri üzerine, zengin koleksiyon tesbihçiliği çalışmalarına başlamıştır (Başbuğ, 2016).

Bu sanatla uğraşırken diğer bir taraftan icâzetli bir ebrû sanatçısı olan Alparslan Babaoğlu ile tanışmış ve ebrû çalışmalarına başlamıştır. Bu sanatlardaki ustalığına rağmen musiki ile yoluna devam eden Özçimi, bir yandan yurtiçi ve yurtdışı konserlere katılmış, diğer yandan çeşitli sergilerle sanat yaşamını zenginleştirmiştir. Şu an hâlâ İstanbul Devlet Türk Mûsikî Araştırma ve Uygulama Topluluğunda çalışmalarına

devam etmektedir. Ayrıca mûsikî ve ebrû alanında öğrenci yetiştirip icâzet vermek sûretiyle hayâtına devam etmektedir (Başbuğ, 2016, s. 2-8).

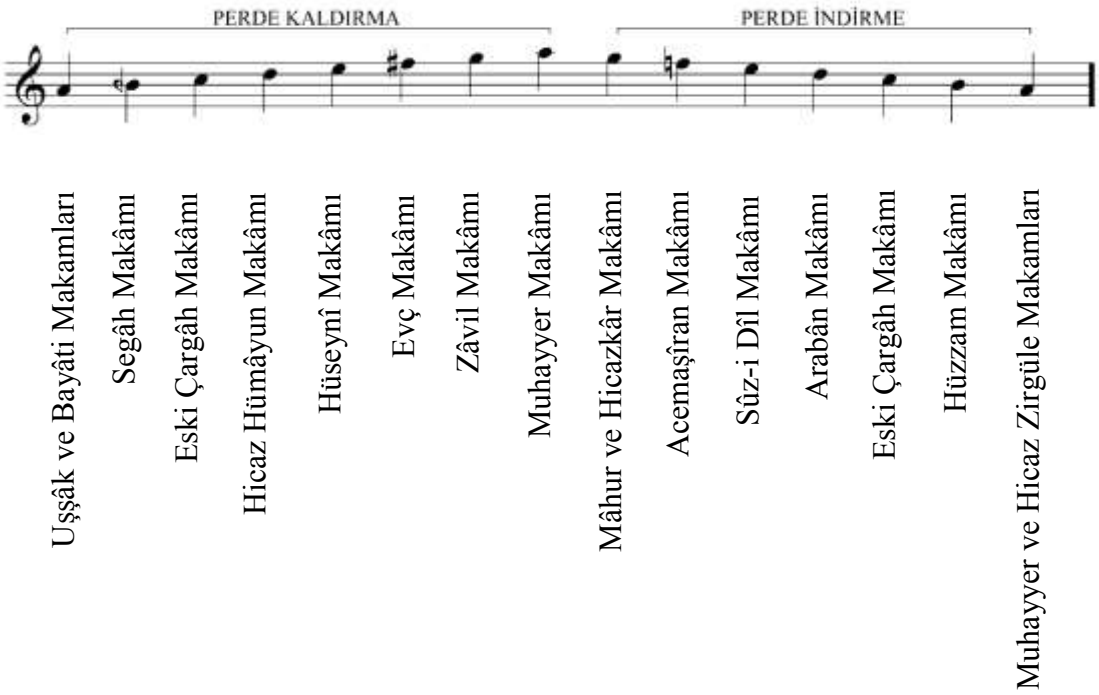
3.2. Perde Kaldırma İcrâsının Makamsal ve Teknik Analizi

Çalışma konusunun bir bölümünü oluşturan Neyzen Sadreddin Özçimi, gelenekte zikir meclislerinde ses ile icrâ edilen bu uygulamayı, saz musikisine aktarmış ve alandaki ilk örneklerden biri olan bu icrayı gerçekleştirmiştir. Yapılan araştırmalar ve görüşmeler neticesinde saz ile perde kaldırmayı son derece profesyonelce icrâ eden bir isim olarak öne çıkan Özçimi'nin bu kaydı, ritim eşlikli bir taksim formu olarak ele alınacak ve taksimin makam ve biçim yapısı analiz edilecektir.

Gerek taksim kaydının arka planındaki enstrüman zenginliği gerek üstâdın sazına olan hâkimiyeti, zikir meclislerinde işlenen bir tür olarak perde kaldırmayı enstrümana uygulamış olması oldukça dikkat çekici ve incelemeye muvaffaktır.

Yapılan taksim kaydı notaya alınmış, makamsal analizleri yapılmış ve ney sazında yapılan teknik pozisyonlar tespit edilmiştir. Ses aralığı olarak dügâh perdesi ile giriş yapan Özçimi, buradan hareketle bütün perdelerde ayrı ayrı makam işlemek sûretiyle oktavı tamamlamak adına muhayyer perdesine kadar seyri devam ettirmiş ve tekrar aynı şekilde her bir perdede ayrı makam yapısı göstererek dügâh perdesine gelip taksimi sonlandırmıştır. Kullanmış olduğu makamlar ise; Uşşâk, Bayâti, Segâh, eski Çargâh, Hicaz Hümâyun, Hüseynî, Eviç, Zâvil, Muhayyer, Mâhur, Hicazkâr, Acemaşîran, Sûz-i Dîl, Araban, Hüzzam ve son olarak bitiş kısmındaki dügâh perdesinde Muhayyer ve Hicaz Zirgüle makamlarını işlemiştir. Özçimi ilk olarak dügâh perdesinde Uşşâk ve Bayâti bölümü ile taksimine başlıyor.

- **Neyzen Sadreddin Özçimi'nin Yapmış Olduğu Perde Kaldırma Taksimindeki Makamların Perdeler Üzerinde Gösterimi:**



3.2.1. Dügâh Perdesindeki Uşşâk ve Bayâti Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce Uşşâk ve Bayâti makamlarının nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Uşşâk: Uşşâk makâmı durak civârından seyre başlar. Kullanılan perdeler dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye ve muhayyerdir. Aynı perdeler Bayâti makâmı için de geçerlidir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Rast, dügâh, çargâh veya nevâ perdelerini kullanarak terennüme başladıktan sonra gerek nevâ perdesinde kalışlar gösterip gerekse durak perdesinde yarım karar niteliğinde kalış gösterebilir. Makâmın yedeni olan rast perdesini basarak makama bitiş hissi verilir ve dügâhda karar kılınır. Makâmın belirgin özelliklerinden birisi olan segâh perdesi, iniş câzibesiyle pest olarak icrâ edilir. Bu perdeye Uşşâk perdesi denilmiştir. Uşşâk perdesi diğer bazı makamlarda da kullanıla gelmiştir. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 93,94)

Yalçın Tura'nın çevirisi olan Tedkîk ü Tahkîk kitabında Nâsır Abdülbâki Dede, bu makam hakkında tarihe şunları not düşmüştür; "nevâ perdesinden başlayıp çargâh, segâh ve dügâh perdesine iner ve orada karar verir; ama nevâ perdesinden yukarı hüseynî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdesine kadar çıkabilir. Aslında bu makam, sonrakilerin eskilerinin nevâ dedikleri makam, eskilerin ise Nevrûz dedikleri âvâzedir." (Tura, 2006, s. 39)

Uşşâk makâmında son yüz yıldır gelenek haline gelen nevâ üzerindeki Hicaz çeşnisi asıl olarak Bayâti makâmında kullanılan çeşni olması hasebiyle birçok bestekâr Uşşâk makâmında da bu çeşniyi kullanmışlardır.

Bayâti: Bayâti makâmında ise, çargâh, nevâ veya hüseynî perdeleriyle terennüme başlanıp dügâh perdesinde karar verir. Bu makâmı anlatan en önemli perde acem perdesidir.

Birinci seyir durumu; seyre başladıktan sonra acem perdesinde asma kalışlar gösterilerek bu perde vurgulanır ve daha sonra çargâh ve Uşşâk perdesiyle karara gider.

İkinci ve diğer önemli seyir çeşidi ise, Uşşâk makâmında da değindiğimiz nevâ üzeri Hicaz çeşnisidir ki bu çeşni Bayâti makâmını niteleyen ve anlamlandıran bir çeşnidir. Fakat sıklıkla kullanılan ve tercih edilmesi gereken birinci durumdur. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 93,94)

- ***Dügâh perdesindeki taksime kaydın 00:18. saniyesinde başlanmıştır.***

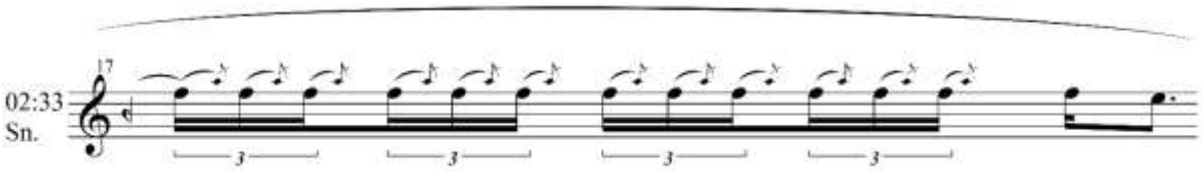
Özçimi, "perde kaldırma" taksimine Uşşâk makâmının karakteristik özelliği olan çıkıcı seyir özelliğini kullanarak durak civârından seyre başlamıştır. Kısa bir süre durak civârındaki yaptığı gezintiden sonra yeden perdesinde bir asma karar göstermiştir. Daha sonra makamın güçlüsü olan nevâ perdesine de değinerek durak perdesinde kısa bir karar kılmıştır. Böylece Uşşâk makamının çok önemli bir yapısı olan çıkıcı makam olma özelliğini kat'i şekilde vurgulamıştır. Acem perdesi ile seyre devam ederken makâmı genişletmeyi hedefleyerek, makâmın güçlü sesi nevâ perdesi üzerinde kısa bir kalış yapmıştır.

Özçimi, kısa soru cevaplarla devam ettirdiği taksimini güçlü nevâ perdesi ve muhayyer perdesi civârında sürdürüp çargâh perdesinde yarım karar yaptıktan sonra, Bayâti makâmının karakteristik özelliklerinden biri olan nevâ perdesi üzerinde Hicaz kalıbını göstermiş ve Bayâti makâmına giriş yapmıştır. (Şekil 1)

Şekil 1

Nevâ üzerindeki Hicaz kalıbı, aynı zamanda Uşşâk makâmının da belli özellikleri arasına girmiştir. Buradan itibaren Bayâti makamını benimsemiş ve bu makam üzerinde seyre devam etmiştir.

Teorik olarak yazılı olmayan fakat uygulamada sıkça kullanılan, bir nevî güçlü yerine geçen acem perdesiyle nağmeyi destekleyerek taksime devam eden Özçimi, acem perdesinde Ney sazına has olan çarptırma tekniği ile segâh perdesinde bir asma karar yaparak tekrar Uşşâk makâmına dönüş yapmıştır. (Şekil 2)

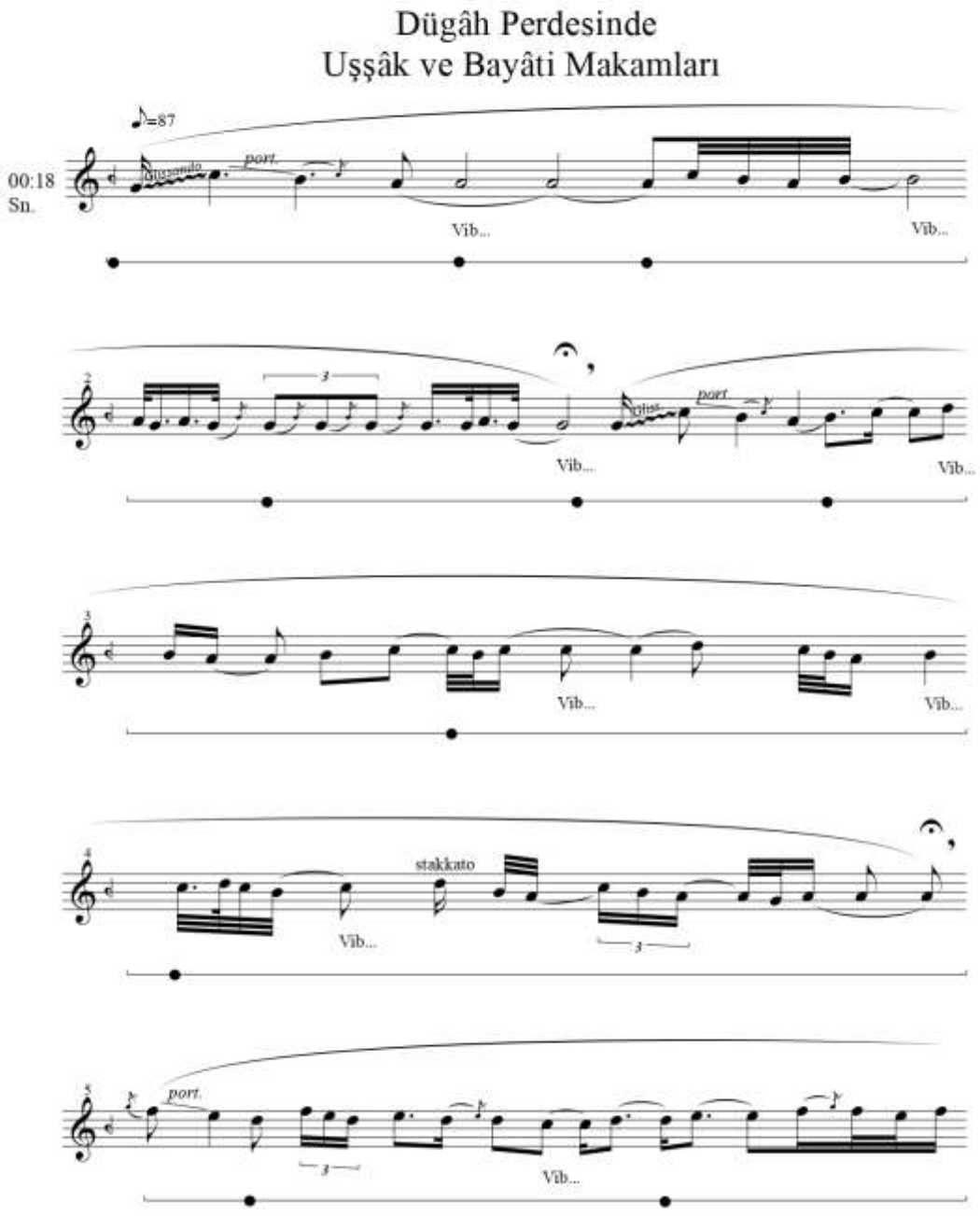


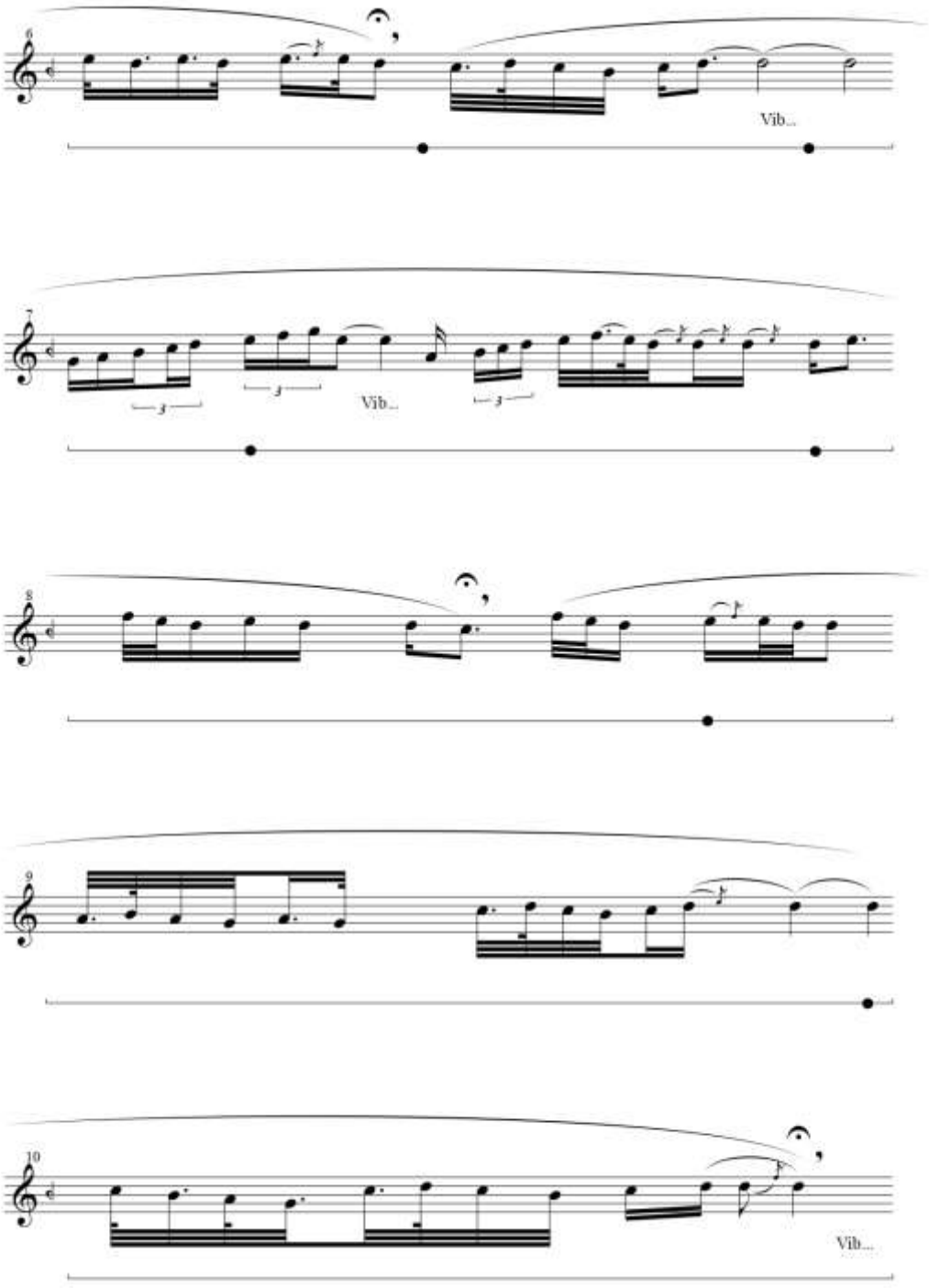
Şekil 2

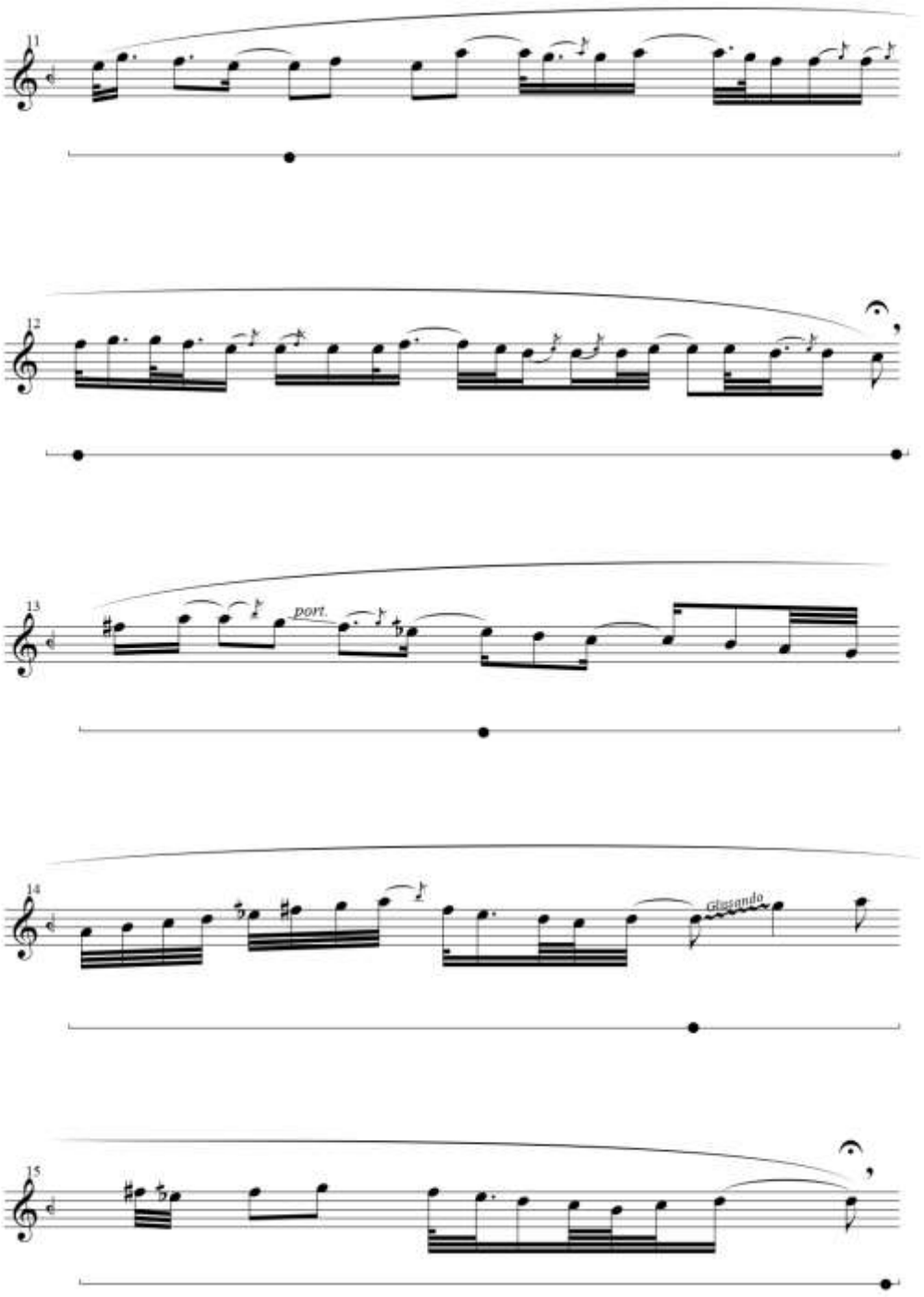
Uşşâk makâmıyla karara giderken yeden sesini kullanarak makamların yapısını vurgulamış, Uşşâk ve Bayâti makamlarında yaptığı taksimini burada bitirmiş ve uzunca tuttuğu karar sesiyle segâh perdesine gideceğini belli etmiştir. Bu sâyede bir perde kaldırıp segâh perdesine geçiş yapmıştır.

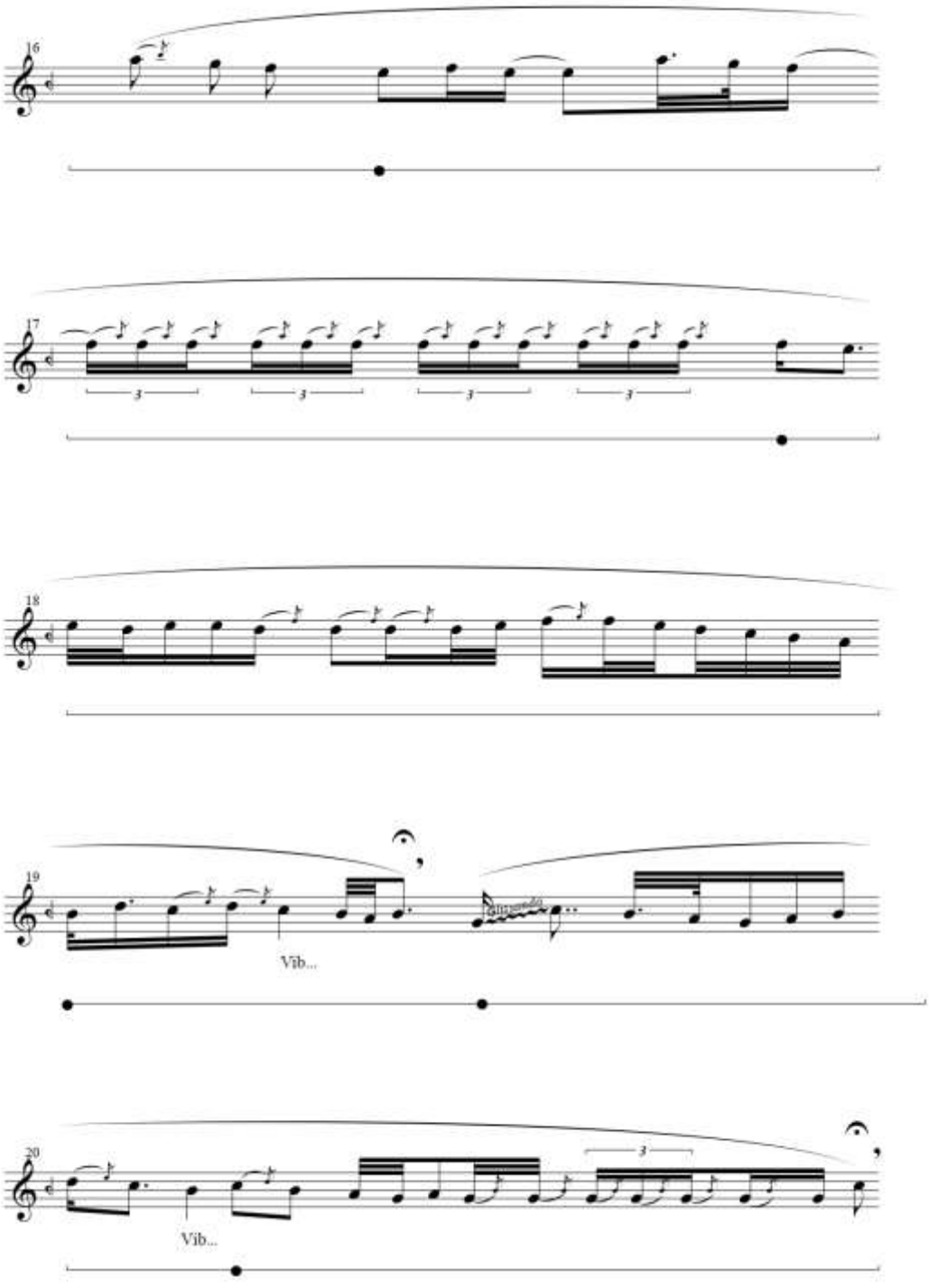
Not: Dizek altındaki çizgilerde bulunan noktaların her biri metronomun hızına bağlı olmakla birlikte usûlün başlangıcındaki "Düm" sesini ifâde etmektedir. Fakat bazı kısımlarda usül başlangıcı taksimin yapılmadığı yani sus olan kısıma denk gelmektedir. Çalışmamız taksim notasyonu olduğundan dolayı çizgi üzerindeki noktalar sus olan bölgelerde belirtilmemiştir.

Dügâh Perdesinde
Uşşâk ve Bayâti Makamları




6
Vib...
7
3
3
Vib...
3
8
9
10
Vib...


11
12
13
port.
14
glissando
15


16
17
18
19
Vib...
20
Vib...

21
3

22
Glissando

3.2.2. Segâh Perdesindeki Segâh Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce segâh makâmının nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Segâh seyri, genel olarak segâh ve nevâ perdesiyle başlar. Kullanılan perdeler ise segâh, çargâh, nevâ, hüseynî, eviç-acem, gerdâniye, muhayyer-sünbüle, tiz çargâh ve tiz segâh'dır. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

Çıkış câzibesiyle eviç perdesi basılıp gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve bazen de tiz çargâhı bastıktan sonra nağme inişe doğru geçer. Tiz bölgede çokça gezinmek makâmın yapısına aykırıdır. İniş câzibesiyle de eviç perdesi natürel olup acem basılarak karar perdesine doğru gidilir.

Kararı vurgulamak adına, durağın yarım ses altındaki kürdî perdesi ve rast perdesine değinilir. Bazen de natürel olarak dügâh perdesi de basılabilir. Sonrasında segâh perdesinde karar edilir. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 111)

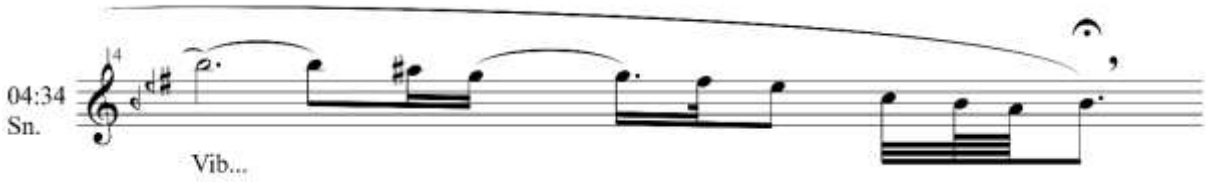
- ***Segâh perdesindeki taksime kaydın 03:09. saniyesinde başlanmıştır.***

Segâh makâmı, Rast, Uşşâk, Hüzzam gibi makamlarla iç içe olan ve birbirleri arasında istenildiği takdirde rahatça geçiş yapılabilen bir makamdır.

"perde kaldırma" taksimini segâh perdesinde devam ettiren Özçimi, güçlü nevâ perdesi civârından seyre başlamıştır. Pest bölgelerde yeden sesi olan kürdî perdesiyle çıkıcı makam olma özelliğini vurgulamış, tekrar segâh perdesine gelerek yaptığı yarım karar ile makâmın iskeletini ortaya çıkartmıştır. Burada güçlü nevâ perdesi üzerindeki genişlemeyi kullanan Özçimi, tekrar acem perdesiyle nağmeye başlamış, karar sesinin altındaki yeden sesi kürdî perdesine değinerek, genişleme bölgesine kadar nağmeyi sürüklemiş ve muhayyer perdesine bastıktan sonra tekrar durak civarına inmiştir. Daha sonra rast perdesindeki Ney sazına has çarpma tekniği ile de segâh perdesinde bir yarım karar göstermiştir. (Şekil 3)

Şekil 3

Buraya kadar segâh makâmının çıkıcı özelliğini vurgulayan Özçimi, bu makamın bir diğer önemli perdesi olan eviç perdesine de değinmeyi ihmal etmemiştir. Eviç perdesi üzerinde küçük bir hicaz çeşnili kalış ile makâmın dizisini tamamlamak üzere tiz durak civarına doğru eviç ve acem perdelerini kullanarak tiz segâh perdesinde kalış yapacağını belirtmiş ve genişleme bölgesi olan tiz çargâh ve tiz nevâ'yı da kullanarak tiz segâh perdesinde yarım karar yapmıştır. Hemen arkasından tiz segâh perdesinden durak yeri olan segâh perdesine doğru inerken makâmın dizisini tam olarak göstermiştir. (Şekil 4)



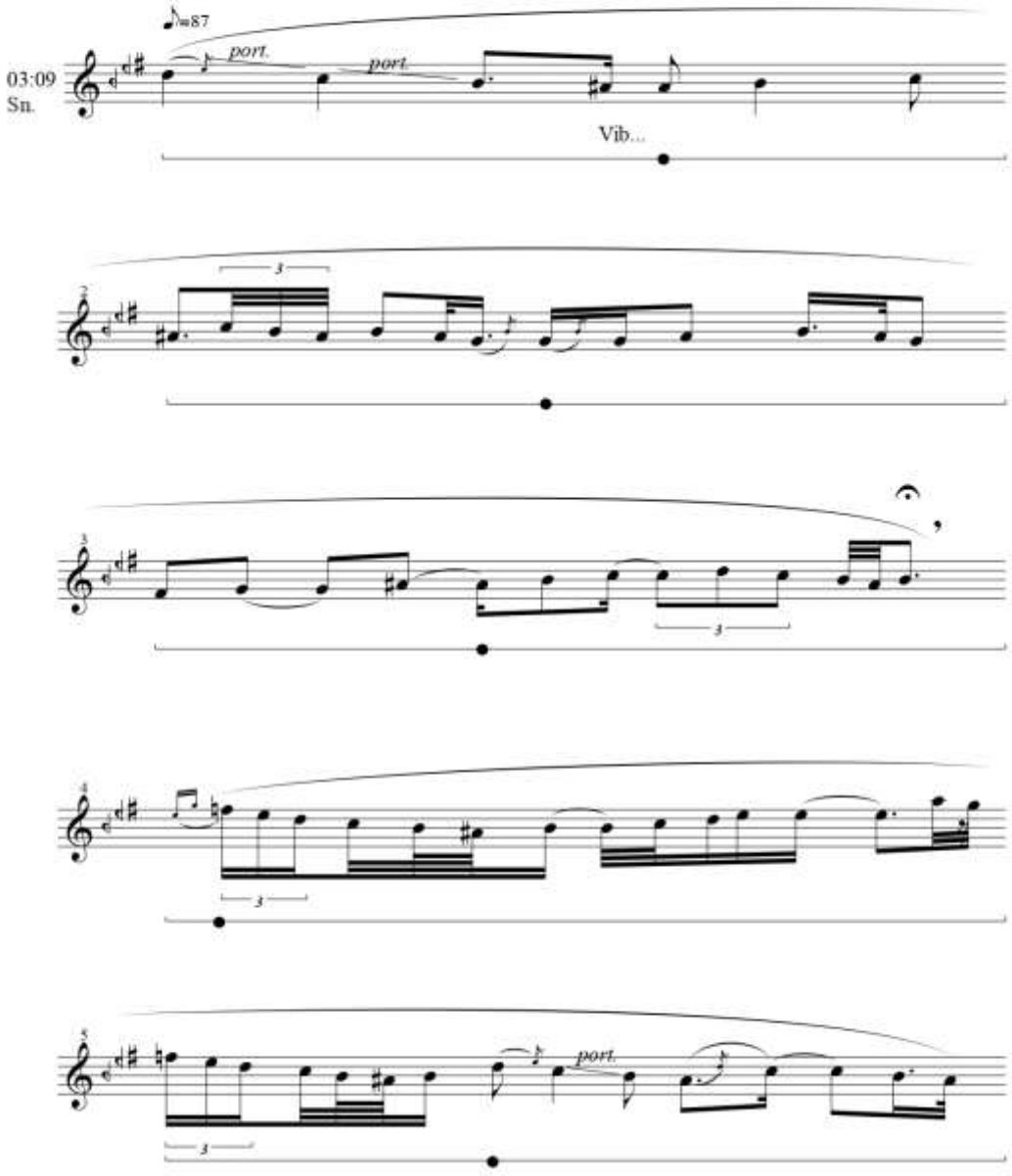
Şekil 4

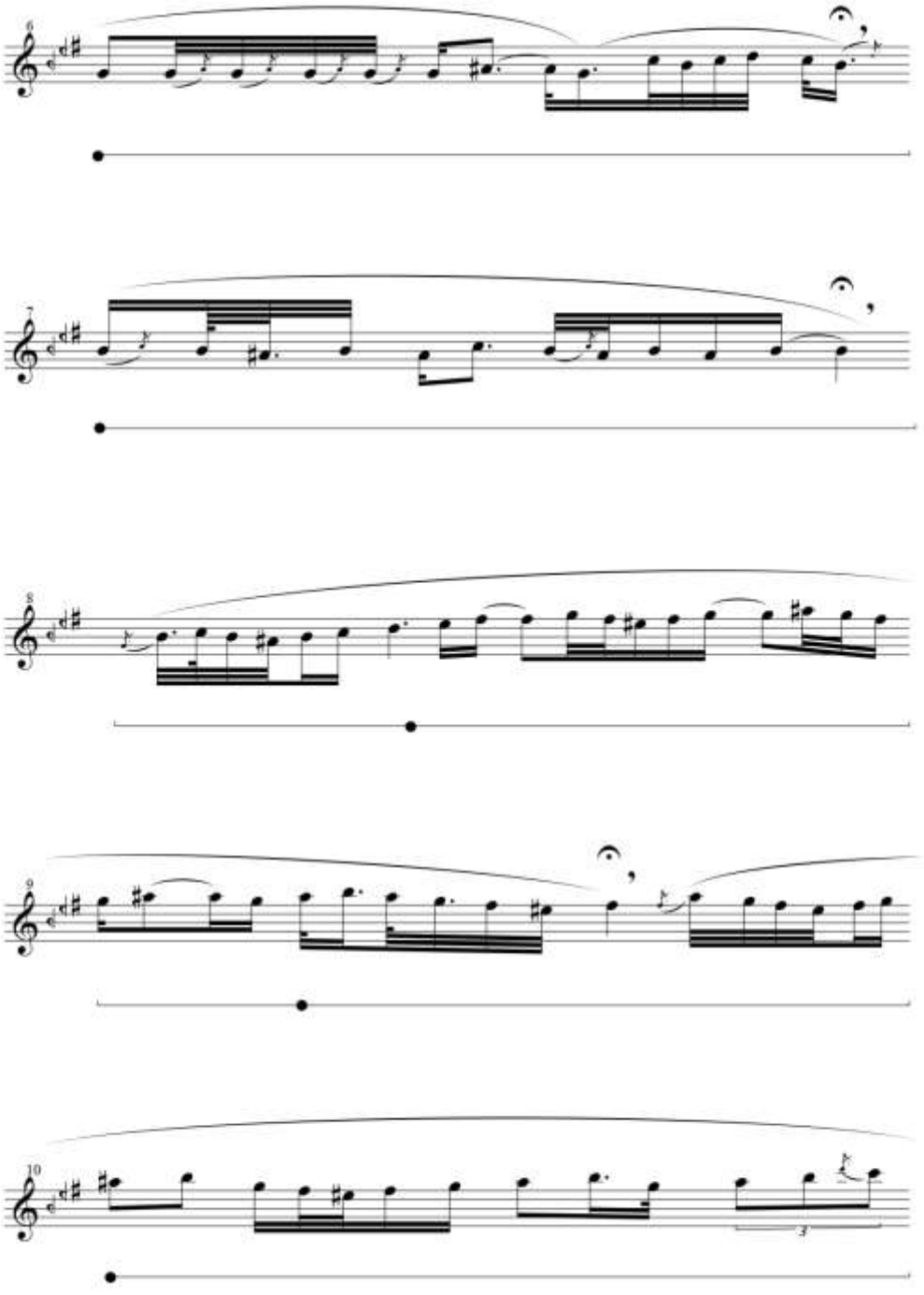
Tekrar gerdâniye perdesiyle giriş yapıp eviç ve sünbüle perdelerini kullanarak tiz segâh perdesinde bir yarım karar kılmıştır.

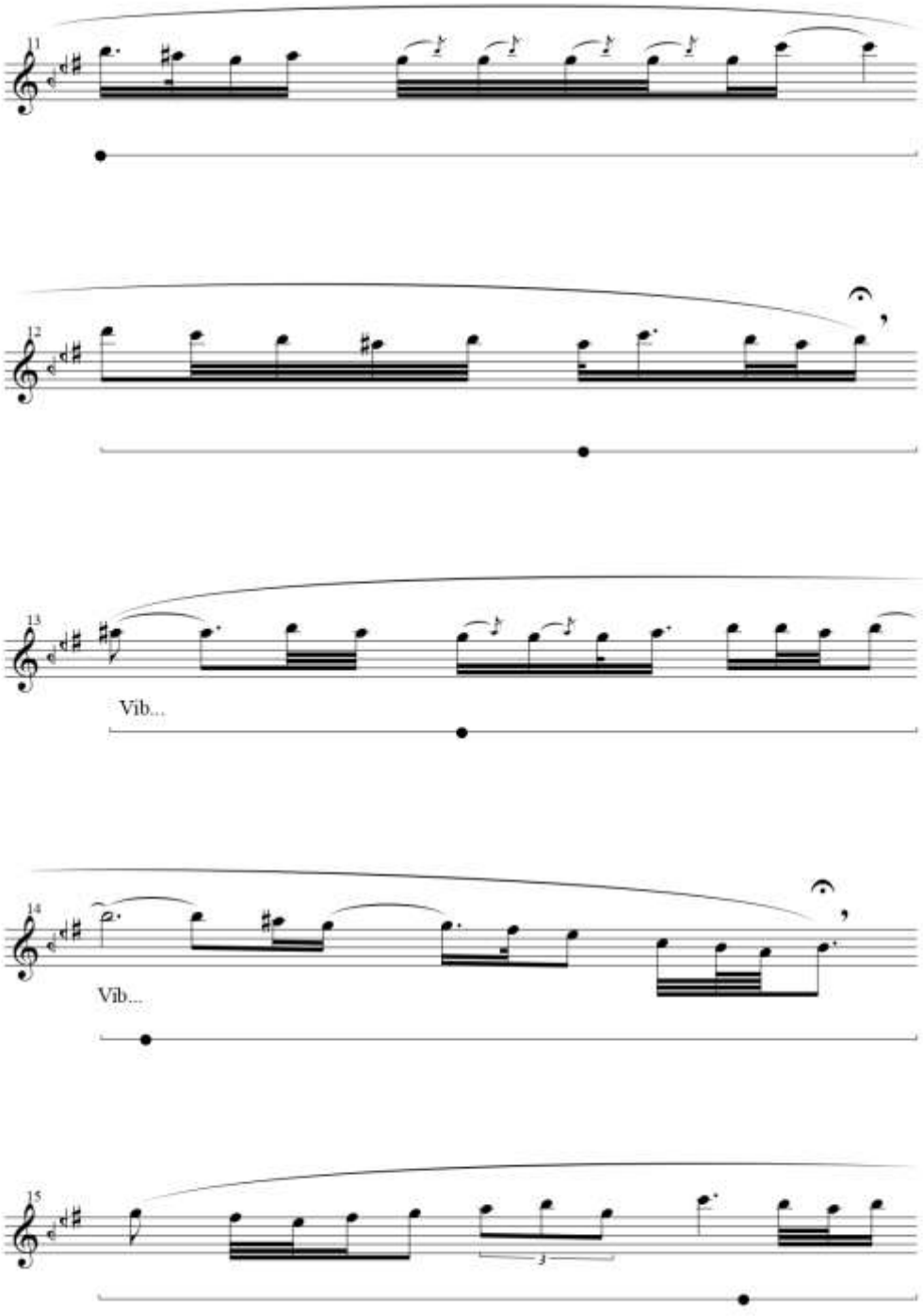
Genişleme bölgesinde tiz çargâh ve tiz nevâ'ya değindikten sonra iniş câzibesiyle muhayyer perdesi kullanarak güçlü nevâ perdesine kadar inen Özçimi, nevâ perdesindeki yaptığı teknik çarpmayla tekrar eviç perdesine gelmiş ve bu perde üzerinde yarım karar yapmıştır. Artık segâh perdesindeki taksimini tamamlamak üzere iniş câzibesiyle acem perdesini kullanmış, segâh perdesinde küçük bir kalış yaptıktan sonra nevâ üzerinde bir Bûselik çeşnisi göstermiş, yeden sesi kürdî perdesini de kullanarak karar hissini vermiş ve segâh perdesinde yaptığı taksimi burada sonlandırmıştır.

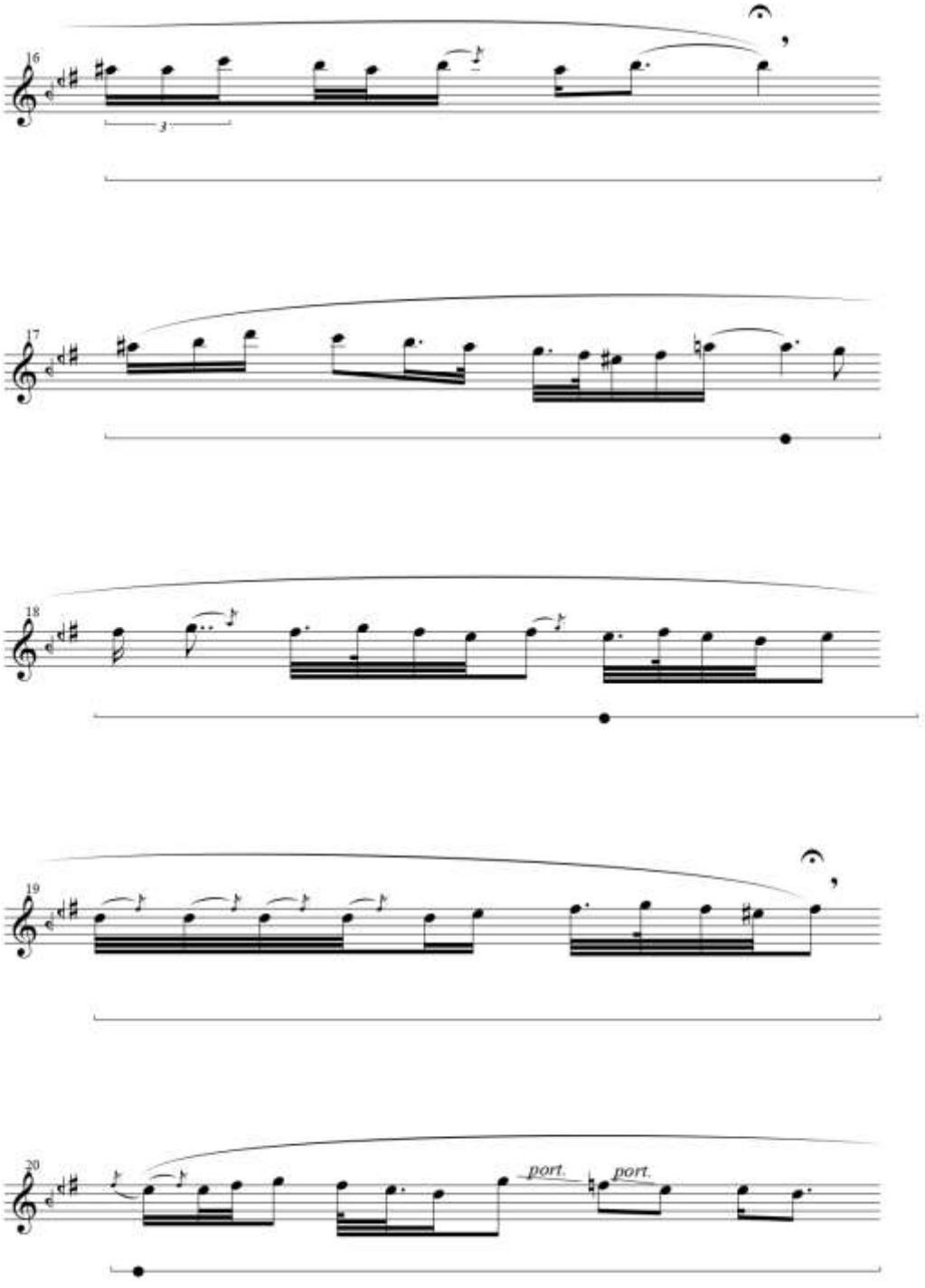
Bu sayede diğer perde olan çargâh perdesine geçiş yapmıştır.

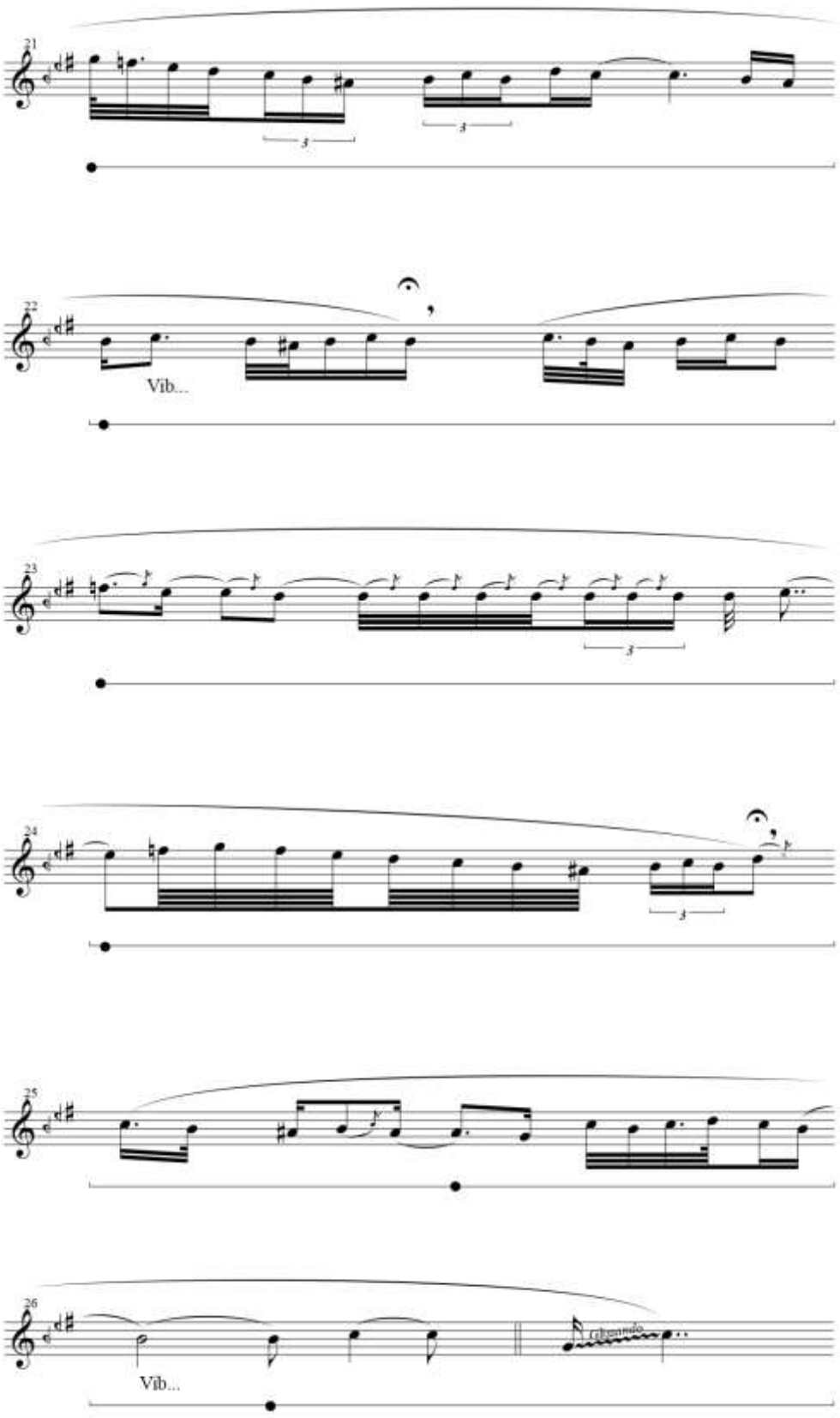
Segâh Perdesinde Segâh Makâmı




6
7
8
9
10


11
12
13
Vib...
14
Vib...
15
3


16
3
17
18
19
20
port.
port.


21
22
Vib...
23
24
25
26
Vib...

3.2.3. Çargâh Perdesindeki Geleneksel Çargâh Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce çargâh makâmını nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Günümüzdeki çargâh makam dizisiyle geleneksel çargâh makam dizisinin arasında çok büyük farklılıklar söz konusudur. Asıl olarak kabul ettiğimiz -daha doğrusu kabul ettirilen- çargâh makam dizisi, Batı müziği dizisiyle birebir olup hiçbir farkı bulunmamaktadır. Türk müziğine olduğu gibi uyarlanmıştır.

Prof. Dr. Oya Levendoğlu Öner'in G. Ü Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi'nde, "Klasik Türk Müziğinde Ana Dizi Tartışması ve çargâh Makâmı" başlığıyla yayımladığı makalesinde Geleneksel çargâh makâmına dair şu bilgilere yer vermiştir.

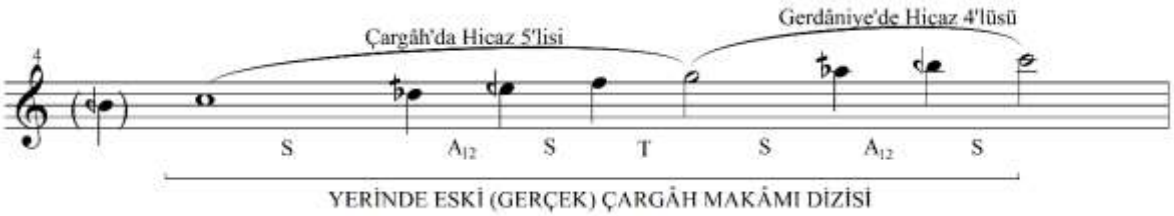
> "Çargâh dizisi H. Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından klasik Türk Müziği'nde ana dizi olarak kabul edilmiştir. Çargâh'ın ana dizi olarak sayılması birçok bakımdan tartışmaya açıktır. Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından tanımlanan çargâh makâmına uygun hiçbir eser yoktur. Mevcut repertuarda az sayıda çargâh esere rastlansa da bunlar Arel-Ezgi-Uzdilek'in çargâh'ından farklı yapıdadır." (Levendoğlu, 2003: 181-193)

Çargâh makâmını çeşitli kaynaklardan incelediğimizde ve geçmişte yazılan eserlere baktığımızda iki farklı yapıdan bahsedildiğini görüyoruz. Bunlardan birincisi; Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olan ve natürel seslerden oluşan çargâh dizisi, ikinci dizi ise segâh ve Sabâ perdelerinin kullanıldığı çargâh dizisidir. İkinci tip dizinin varlığını daha çok hissettiğimiz ve asıl çargâh makâmı dizisi olduğuna kanaat getirdiğimiz örneklem, var olan eserlerin çoğunlukla bu dizi ile bestelenmiş olmasındandır. Yakup Fikret Kutluğ ve M. Ekrem Karadeniz'in nazariyat kitaplarında da ikinci tip çargâh makâmını görmekteyiz.

Şu durumda çargâh makâmının ikinci tip dizisinden bahsedecek olursak; çargâh veya civârındaki bir perdeyi kullanarak seyre başlanır. Kullanılan perdeler ise çargâh, Sabâ, hüseynî, acem, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz durak olan tiz çargâh perdesidir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Tiz durağa kadar geldikten sonra gerdâniye perdesinde küçük bir asma kalış göstererek durağa doğru inişe geçer ve durak yeri olan çargâh perdesini vurgular. Tını ve donanım bakımından Sabâ makâmına neredeyse

birebir benzerlik gösteren çargâh makâmı, seyir esnâsında rast ve dügâh perdelerini de kullanarak Sabâ makamına küçük bir geçki yapmış olur. Fakat hemen ardından çargâh perdesine geçiş yapıp bu perdede karar kılar. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 114)

Asıl geleneksel (gerçek) çargâh makâmının dizisi görsel olarak aşağıda verilmiştir. (Şekil 5)



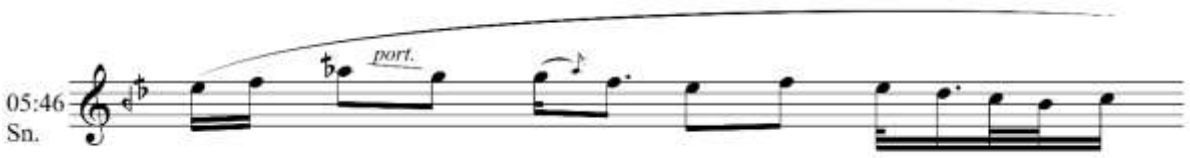
Şekil 5

- ***Çargâh perdesindeki taksime kaydın 05:52. saniyesinde başlanmıştır.***

Aslında çargâh makâmına genel olarak baktığımızda temelinde bir Zirgüle'li Hicaz tınısı vardır.

Sadreddin Özçimi, çalışmanın ana başlığı olan "perde kaldırma" taksiminde çargâh perdesinde geleneğe bağlı kalmış ve geleneksel diziyi yâni ana diziyi işlemiştir. Klasik mûsikîmizde ve özellikle dinî mûsikîmizde kullanılan çargâh makâmı "çargâh'da bir Zirgüle'li Hicaz dizisi"nden ibarettir.

Özçimi, çargâh perdesindeki taksimine çargâh'da Hicaz kalıbı civârından hüseynî perdesiyle giriş yapmış ve şehnaz perdesiyle geleneksel çargâh dizisinin yolunu çizmiştir. Ney'de klasik bir durum olan perde kaydırmayı (günümüz tâbiriyle portamento) kullanarak dügâh perdesinde küçük bir kalış yapmıştır. (Şekil 6)

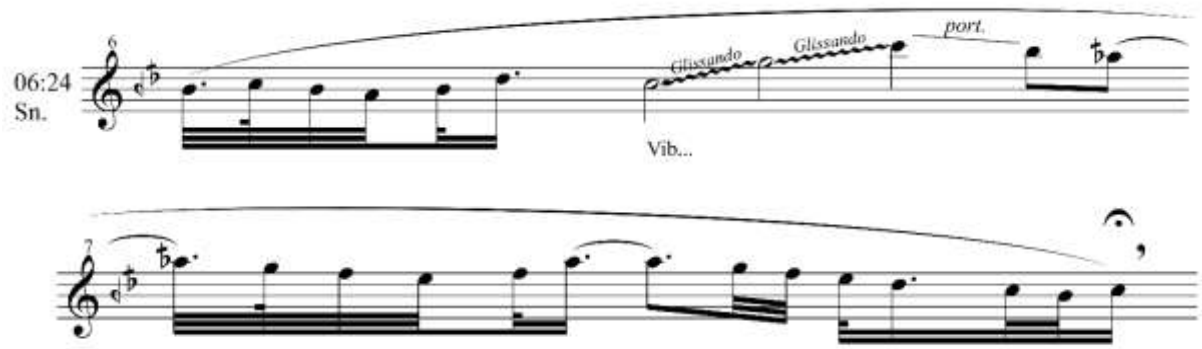


Şekil 6

Bu kalışla beraber Sabâ makâmına küçük bir geçki yaptığını da söyleyebiliriz.

Taksime durak civârında devam eden Özçimi, dizinin ana seslerinde gezindikten sonra durak perdesi çargâhda çok küçük bir nefes alacak şekilde yarım karar göstermiştir.

Sabâ makâmında popüler bir geçki olan çargâh perdesinden gerdâniye perdesine glissando ile geçiş yaparak aynı teknikle tiz çargâh perdesine değinmiş ve geleneksel çargâh makam dizisinde Sabâ makâmı tınılarını devam ettirerek şehnaz perdesiyle tekrar çargâh perdesinde yarım karar yapmıştır. (Şekil 7)

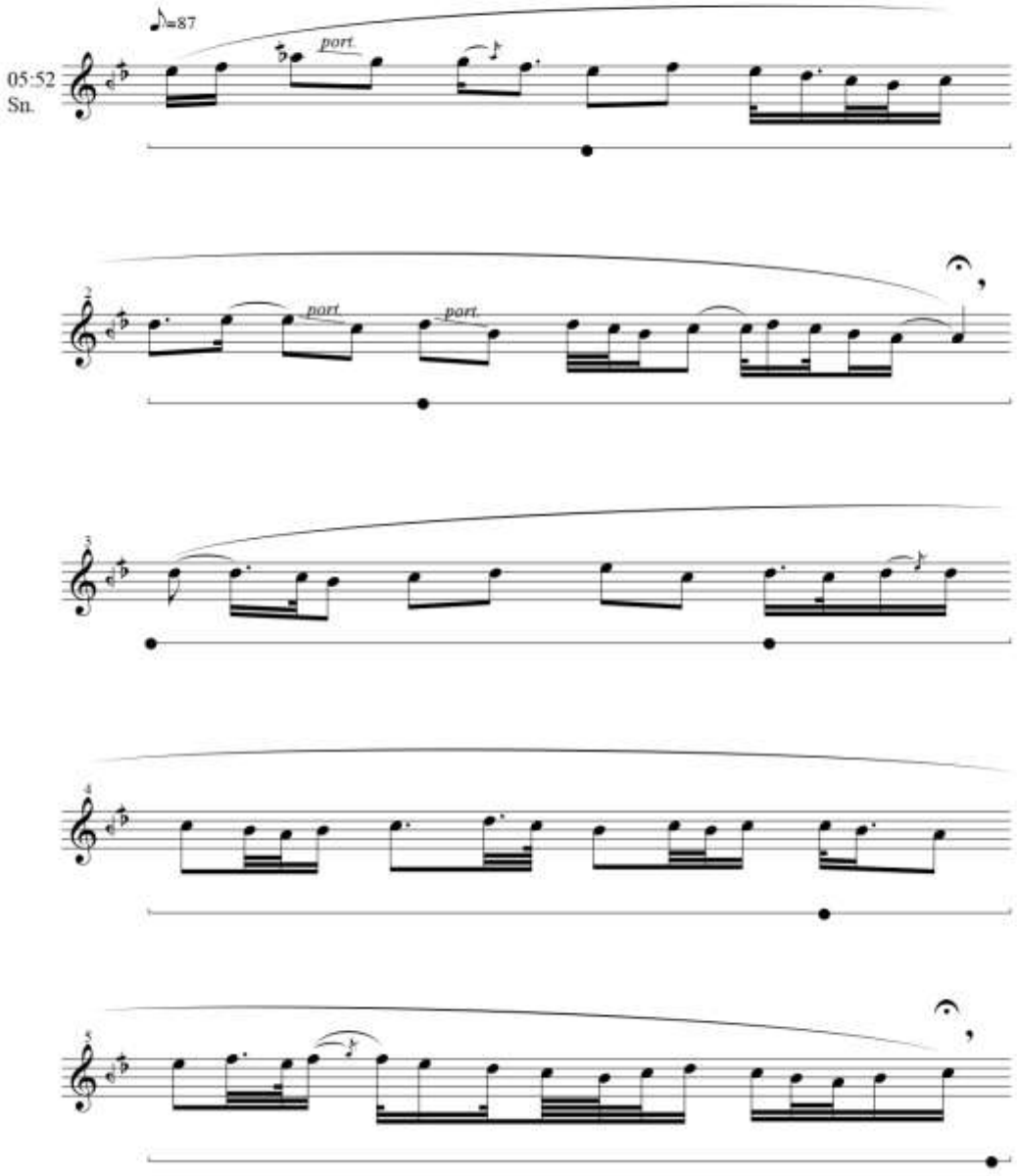


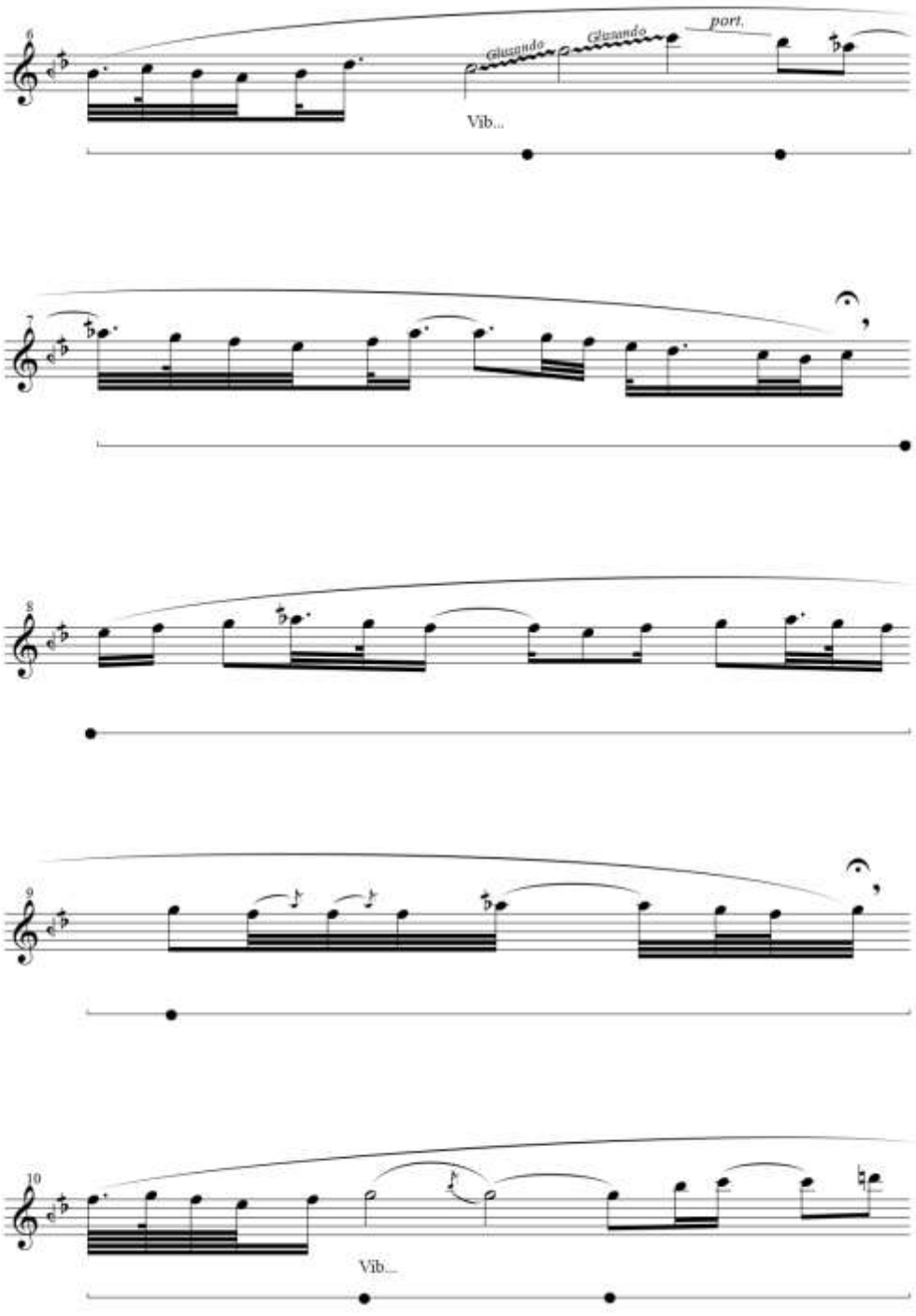
Şekil 7

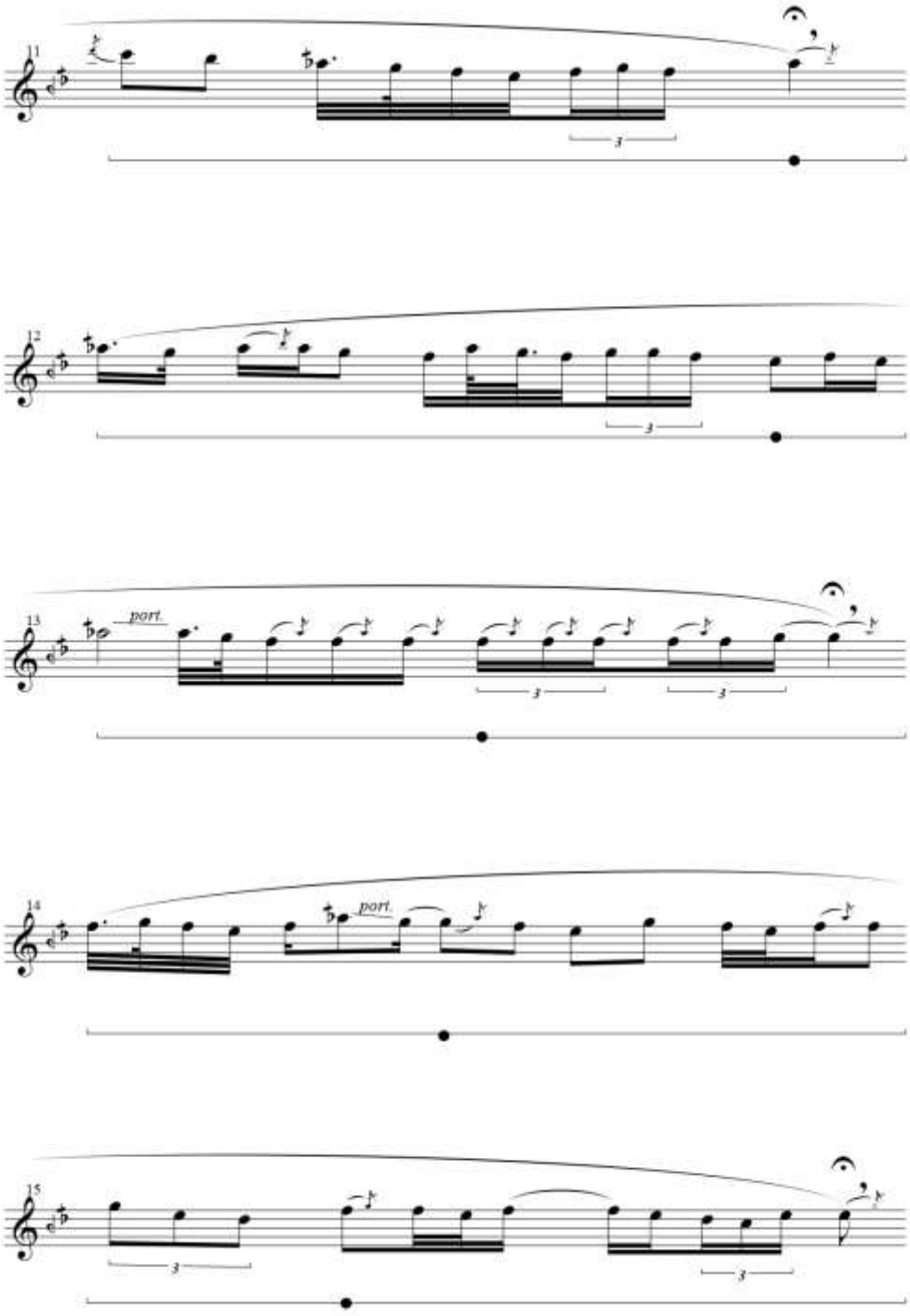
Çargâh'daki Hicaz kalıbını kullanarak seyre devam eden Özçimi, dizinin güçlü gerdâniye perdesini gösterip kısa bir kalış yaptıktan sonra, gerdâniye'deki Hicaz kalıbını da işleyerek geleneksel çargâh makam dizisini tam anlamıyla göstermiş ve makâmın, dizideki bütün seslerine tam olarak değinmiştir. Ardından karar perdesine doğru inişe geçmiş, yine makâmın donanımının dışında bir perde olan şehnaz perdesinde küçük bir kalış yapmış ve güçlü gerdâniye perdesi üzerinde bir asma karar göstermiştir. Geleneksel çargâh makam dizisini tamamlamak üzere durak perdesine doğru giderken, makâmın yeden perdesi olan segâh perdesini göstermeyi ihmal etmeyen Özçimi, yedenli bir şekilde geleneksel çargâh makam dizisini çargâh perdesinde karar kılarak bu perdedeki taksimini tamamlamıştır.

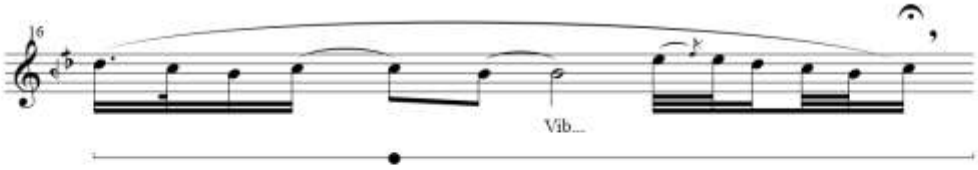
Bu sayede diğer perde olan nevâ perdesine geçiş yapmıştır.

Çargâh Perdesinde (Geleneksel) Çargâh Makâmı




6
Glissando
Glissando
port.
Vib...
7
8
9
10
Vib...


11
12
13
port.
14
port.
15


16
Vib...

17
Glissando

3.2.4. Nevâ Perdesindeki Hicaz Hümâyun Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce Hicaz Hümâyun makâmının nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Hicaz ailesinin bir üyesi olan Hümâyun makâmı, nevâ civârından seyre başlar. Kullanılan perdeler dügâh, kürdî, nim hicaz, nevâ, hüseynî, eviç-acem, gerdâniye ve muhayyerdir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Hicaz makâmı ile arasında pek fark bulunmayan Hümâyun, tiz bölgelerde de gezindikten sonra Hicaz makâmı ezgileriyle durağa doğru inişe geçer. Makâmın yeden perdesi çoğu kaynakta nim zirgüle olarak geçse de bazı bestekârlar rast perdesini de kullanmışlardır.

Buna bağlı olarak Ekrem Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları kitabında, "İhtivâ ettiği hazin nağmeler itibariyle bu makâma 'Garip hicaz' ve 'Kervan Kıran' da demişlerdir." diyerek makâmın başka isimlerinin de olduğunu bildirmektedir. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 106)

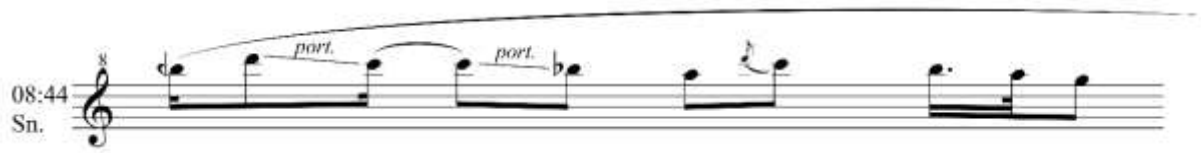
- ***Nevâ perdesindeki taksime kaydın 07:56. saniyesinde başlanmıştır.***

Nevâ perdesi üzerinde Hicaz kalıbının kullanımı, Geleneksel Türk Müziği'nde hemen hemen birçok makamda gerek geçki gerekse asıl dizi olarak kullanıla gelmiştir. Geçki olarak kullanıldığında makâma ayrı bir pencere açan bu durum, Uşşâk ve Bayâti gibi makamlarda sıkça vurgulanır. Nevâ'da Hicaz çeşnisi Bayâti makâmının bâriz özelliklerinden biri haline gelmiştir. Fakat bu durum Uşşâk makâmına da yansımaktadır. Daha önce dügâh perdesinde Uşşâk makâmını tanımlarken değişmiştik. Son yüzyıl içerisinde nevâ üzerindeki Hicaz kalıbı Uşşâk makâmında bir geçki ya da çeşni olarak sıkça kullanılmaya başlanmıştır.

İncelemiş olduğumuz bu kısımda ise durum farklıdır. Söz konusu "perde kaldırma" olduğundan Özçimi, bu perde (nevâ) üzerinde bir Hümâyun makam dizisi kurgulamış ve icrâ etmiştir.

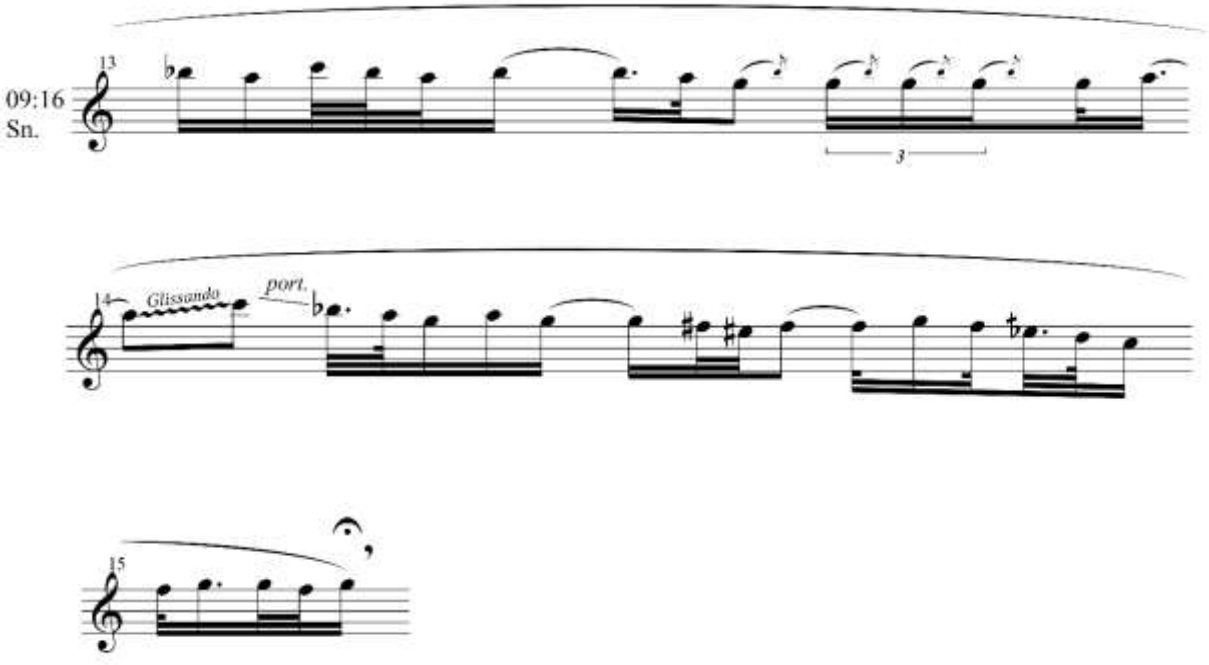
Taksimine nevâ üzerindeki Hicaz kalıbı civârından başlayan Özçimi, bu kısımda küçük bir geçki niteliğinde rast perdesine inerek Neveser makâmına değinmiş, hemen ardından rast perdesinde durmayıp tekrar nevâ'da Hümâyun'u işlemeye devam etmiştir. Söz konusu Hümâyun makâmı olduğundan, güçlü niteliği taşıyan gerdâniye perdesine vurgu yaparak diziyi biraz daha genişletip tiz durak civârına doğru yani tiz nevâ perdesine

doğru seyrini devam ettirmiştir. tiz durak civârını gösterdikten sonra yine gerdâniye perdesine gelip yarım karar niteliğinde bir kalış yaparak makâmın güçlü perdesini göstermiş ve güçlü üzerindeki Bûselik kalıbını işlemeye devam etmiştir. Bu esnada ***Si*** perdesini gerek bakiye bemol kullanarak Bûselik tınısını, gerekse koma bemol kullanarak Rast çeşnisini vurgulamış ve makâma çeşni katmıştır. (Şekil 8)



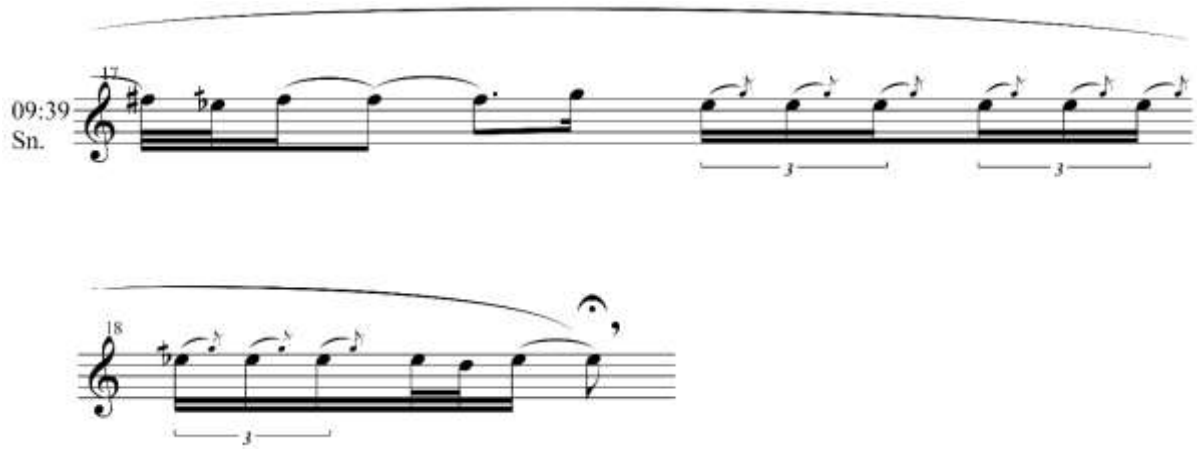
Şekil 8

nevâ perdesinde Hümâyun makâmını işlemeye devam eden Özçimi, güçlü gerdâniye perdesi üzerinde kısa bir kalış yaptıktan sonra taksimini güçlü üzerindeki Bûselik kalıbıyla devam ettirmiştir. Bu esnada karar perdesi olan nevâ'ya kısaca değinerek makâmın ana yapısı olan diziyi göstermiştir. Yine Ney'deki klasik uygulamalardan biri olan ve Ney sazına has bir şekilde uygulanan çarpma tekniğini gerdâniye perdesinde göstererek tekrar bu perde (gerdâniye) üzerinde yarım karar kılmıştır. (Şekil 9)



Şekil 9

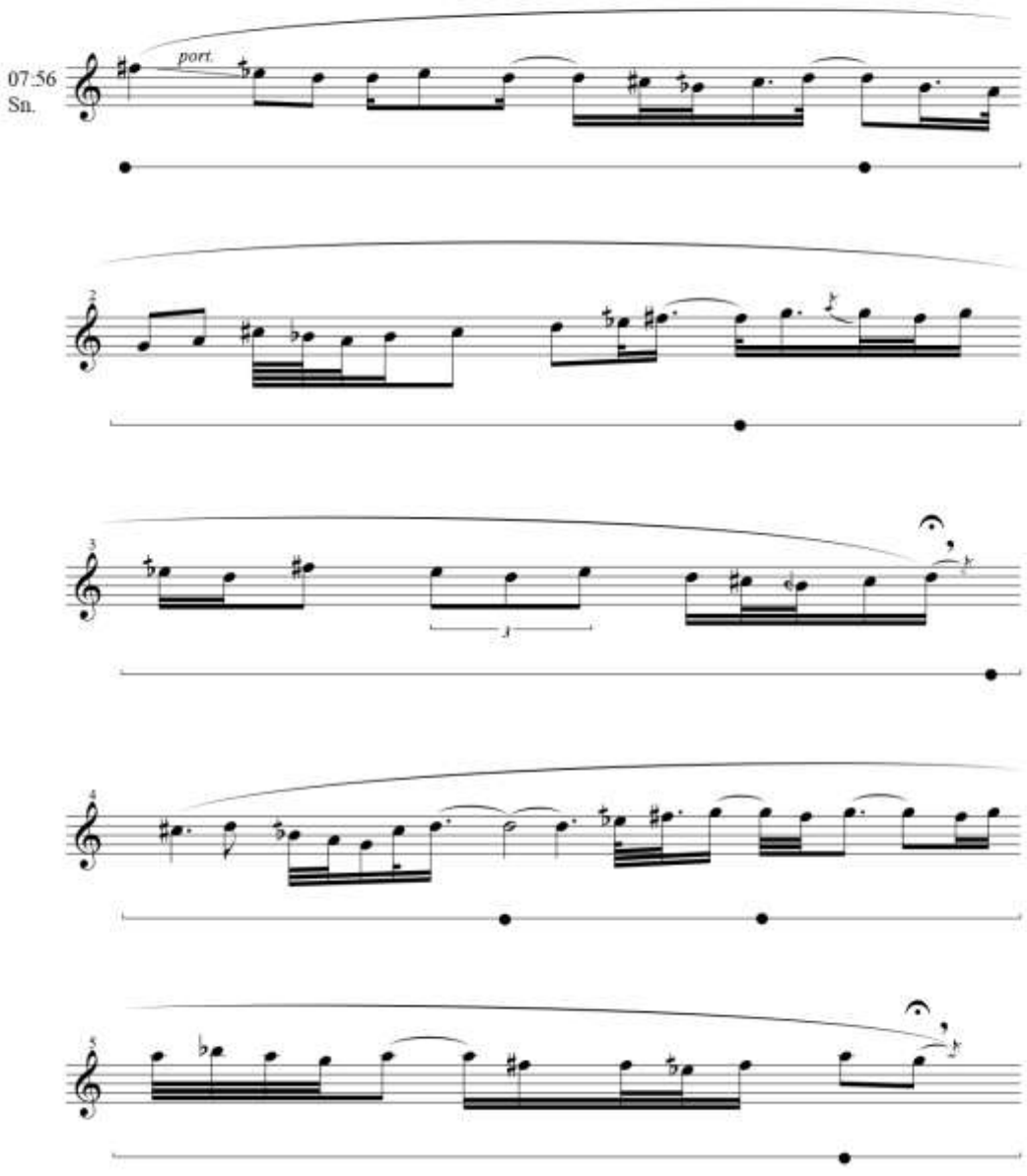
Artık Hümâyun makâmındaki taksimini tamamlamak üzere durak civârına doğru seyrini devam ettiren Özçimi, yine çarpma tekniğini kullanmış, hisar perdesinde çarpma yaparak küçük bir kalış yapmış ve seyrini tamamlamak üzere Hicaz kalıbı ile nevâ perdesinde Hümâyun makâmındaki taksimini tamamlamıştır. (Şekil 10)

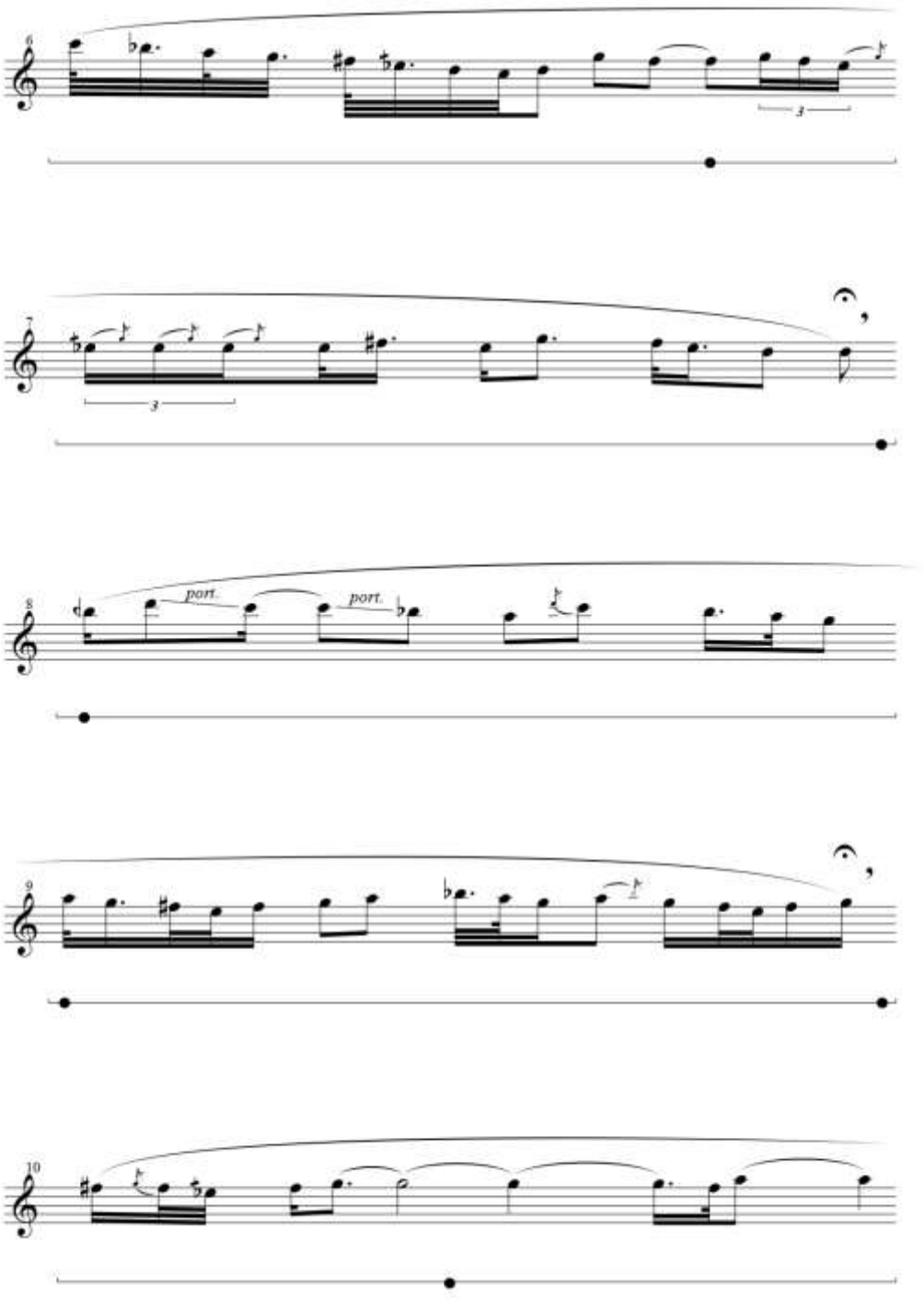


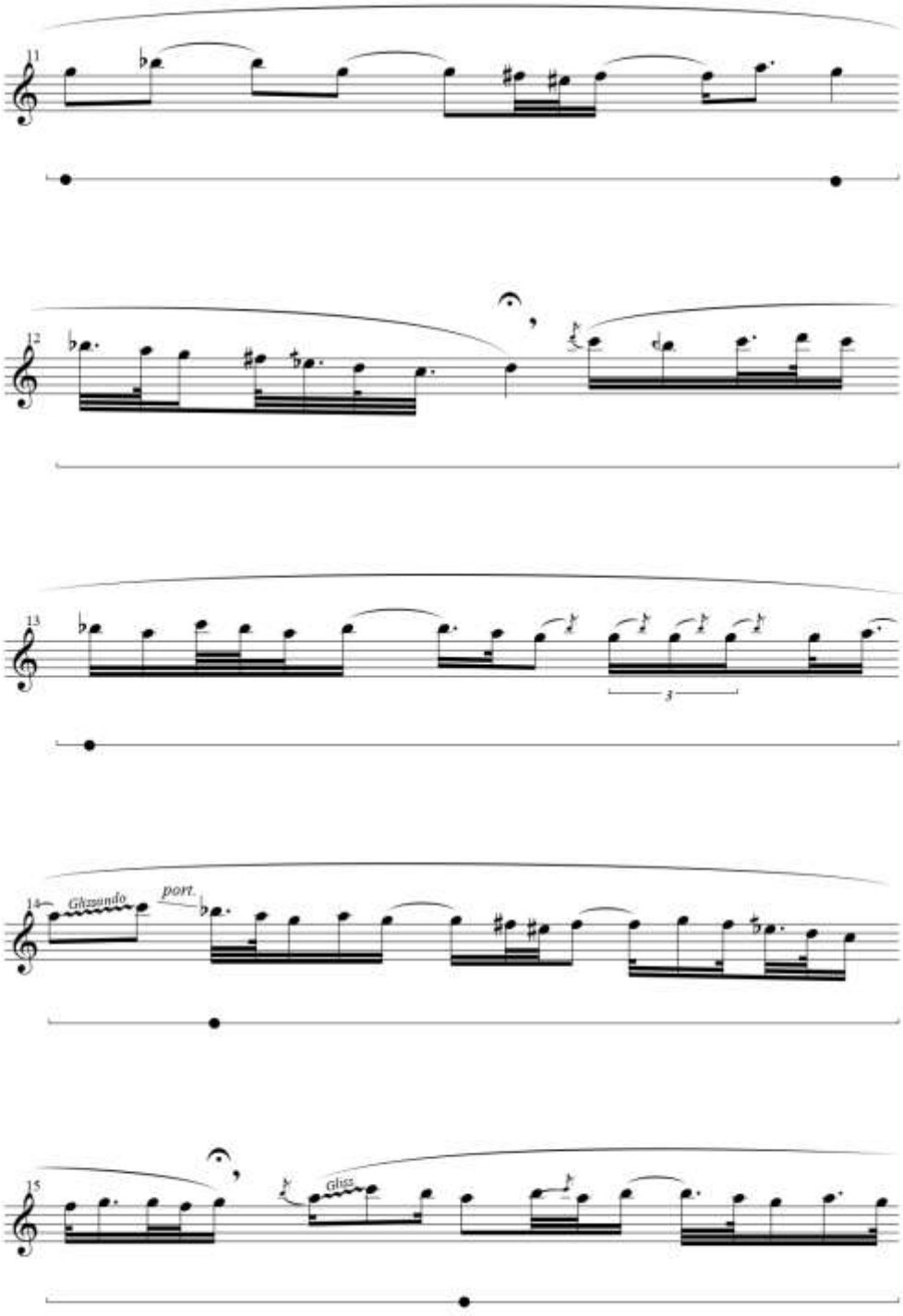
Şekil 10

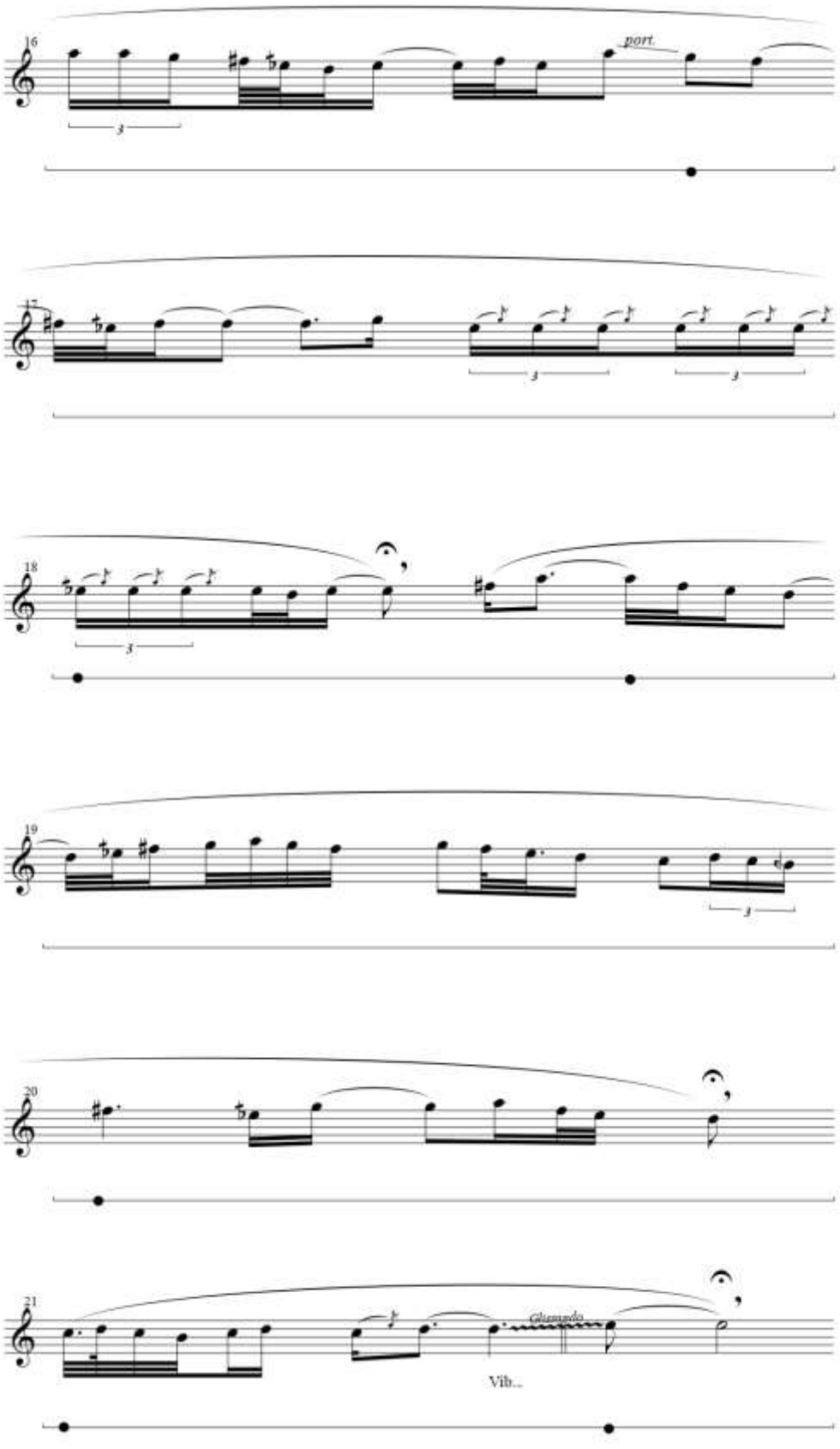
Bu sayede diğer perde olan hüseynî perdesine geçiş yapmıştır.

Nevâ Perdesinde Hicaz Hümâyun Makâmı




6
3
7
3
8
port.
port.
9
10


11
12
13
3
14
Ghissando
port.
15
Gliss


16
port.
3
17
3
3
18
3
19
3
20
21
Gliss.
Vib...

3.2.5. Hüseynî Perdesindeki Hüseynî Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce hüseynî makâmının nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Dügâh kararlı bir makamdır. Genellikle hüseynî perdesi civârından seyre başlanır. Kullanılan perdeler dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseynî, eviç-acem, gerdâniye ve muhayyerdir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Makâmın en önemli özelliklerinden birisi olan hüseynî perdesi sıklıkla vurgulanır. Nağmeyi tiz bölgeye doğru taşıyıp tiz çargâh ve de tiz nevâ'yı gösterdikten sonra tekrar yine hüseynî perdesine gelip küçük bir asma kalış gösterilir. Bu durum bir başka açıdan da hüseynî perdesi üzerinde Uşşâk makâmını işlemektir. Karara giderken iniş câzibesiyle donanımdaki eviç perdesini acem olarak basar ve Uşşâk makâmının tınısıyla dügâh perdesinde karar verir. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 97)

- ***Hüseynî perdesindeki taksime kaydın 10:15. saniyesinde başlanmıştır.***

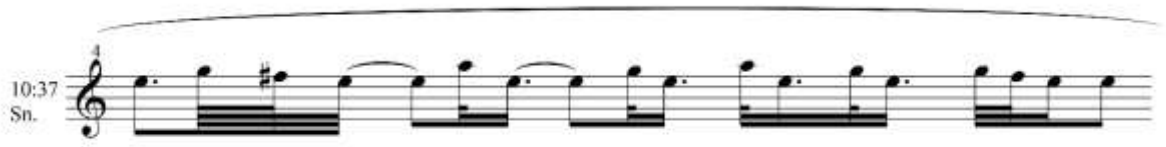
Sadreddin Özçimi, "perde kaldırma" taksimine hüseynî perdesiyle devam etmektedir. İncelemiş olduğumuz bu perdede bir farklılık söz konusudur. Hüseynî perdesindeki icrâ ettiği taksimi, perdeye bağlı kalınmaksızın yapılmış bir taksimdir. Şöyle ki; şu âna kadar yaptığı "perde kaldırma" taksimlerinde icrâ ettiği taksimde perdeye bağlı kalmış, hangi perdede taksim ediyor ise o perdeye has olan herhangi bir makâmı işlemiş ve gerekli geçkilerini gösterip makâmı tamamlamıştır.

Burada ise hüseynî makâmının güçlü perdesi olan hüseynî perdesini esas almış ve makâmın seyrine uygun olarak hüseynî perdesi civârından seyre başlamıştır. Bu durum Hüseyni makâmının karakteristik yapısı olduğu kadar aynı zamanda özellikleri arasında da yer alır.

Şu durumda sadece perdeyi ele alacak olursak durum değişecektir. Bu taksimde perde üzerinden yürüdüğümüz zaman hüseynî perdesinde bir Uşşâk Makâmı meydâna çıkar. Hüseynî perdesi civârından başladığı seyir aynı zamanda Uşşâk kalıbına tekâmül eder ki bu da Uşşâk tınısını meydâna çıkarır. Zaten Hüseynî makâmının güçlü perdesi hüseynî üzerinde bir Uşşâk kalıbı mevcuttur. Taksimin analizi ise şöyledir:

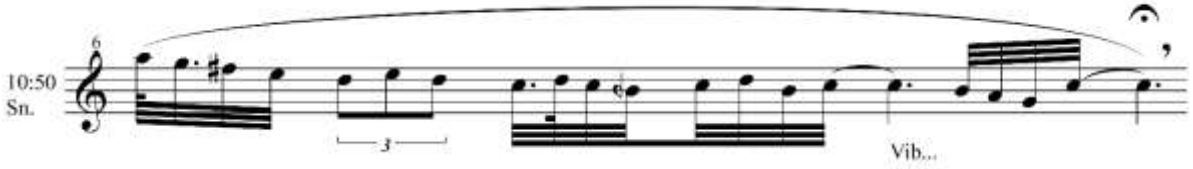
Özçimi, gerdâniye perdesi civarından hüseynî perdesindeki seyrine başlamıştır. Yukarıda da değindiğimiz gibi hüseynî perdesi üzerindeki Uşşâk kalıbı kat'î şekilde vurgulamış ve hüseynî perdesinde küçük bir kalış yapmıştır.

nevâ perdesindeki Ney sazına has yaptığı çarpma tekniği ile taksimine devam eden Özçimi, hüseynî perdesi civârındaki gezintiyi yine hüseynî makâmının karakteristik özelliklerinden biri olan ***lâ-mi, sol-mi*** atlamasını da göstererek hüseynî makâmını bâriz bir şekilde belli etmiştir. (Şekil 11)



Şekil 11

Hüseynî makâmının bir diğer özelliği olan çargâh perdesinde Pençgâh'lı yarım karar niteliğinde bir kalış yapması da hüseynî makâmının işleniyor olduğunu gösteren, hissettiren ve belirten kısımlardan birisidir. (Şekil 12)



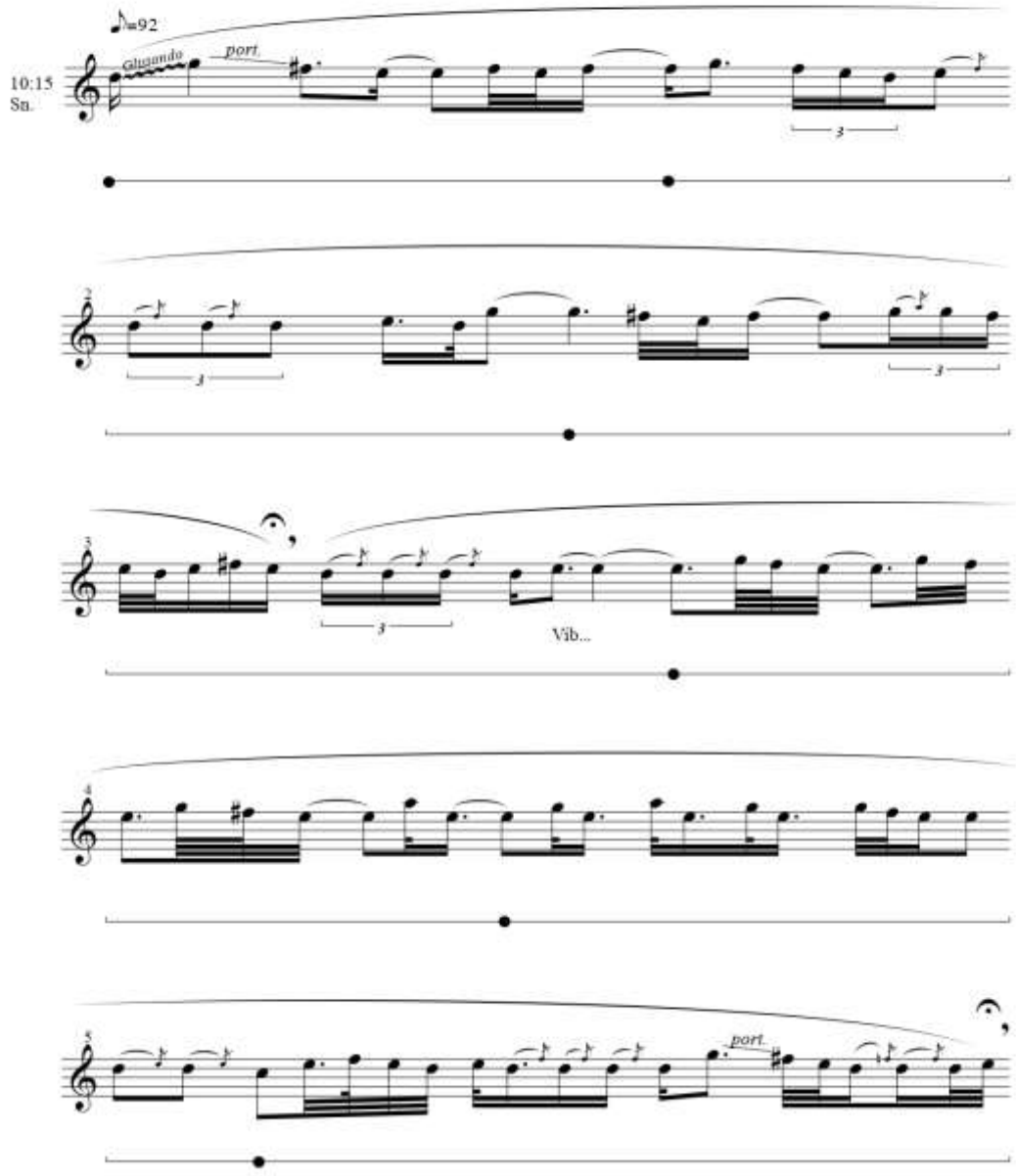
Şekil 12

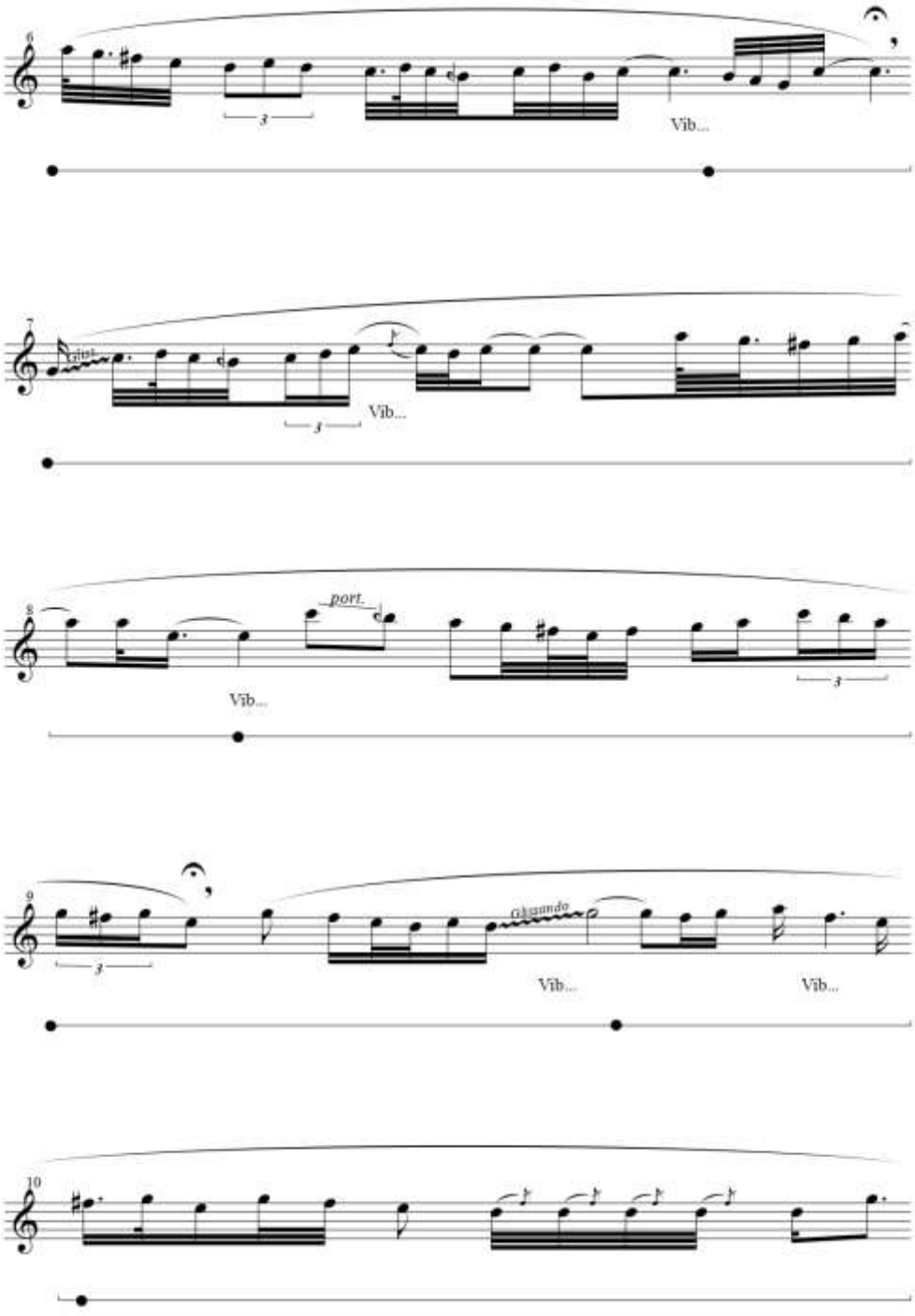
Özçimi, taksime çargâh perdesiyle devam ederken Hüseyni makâmındaki taksimini genişlemiş bölgeye taşımak istemiştir. Makâmı genişlemiş bölgeye taşımak için tiz çargâh perdesini kullanmış, tiz bölgede fazla kalmayıp makâmın güçlü sesi olan hüseynî perdesinde yine küçük bir asma karar göstermiştir.

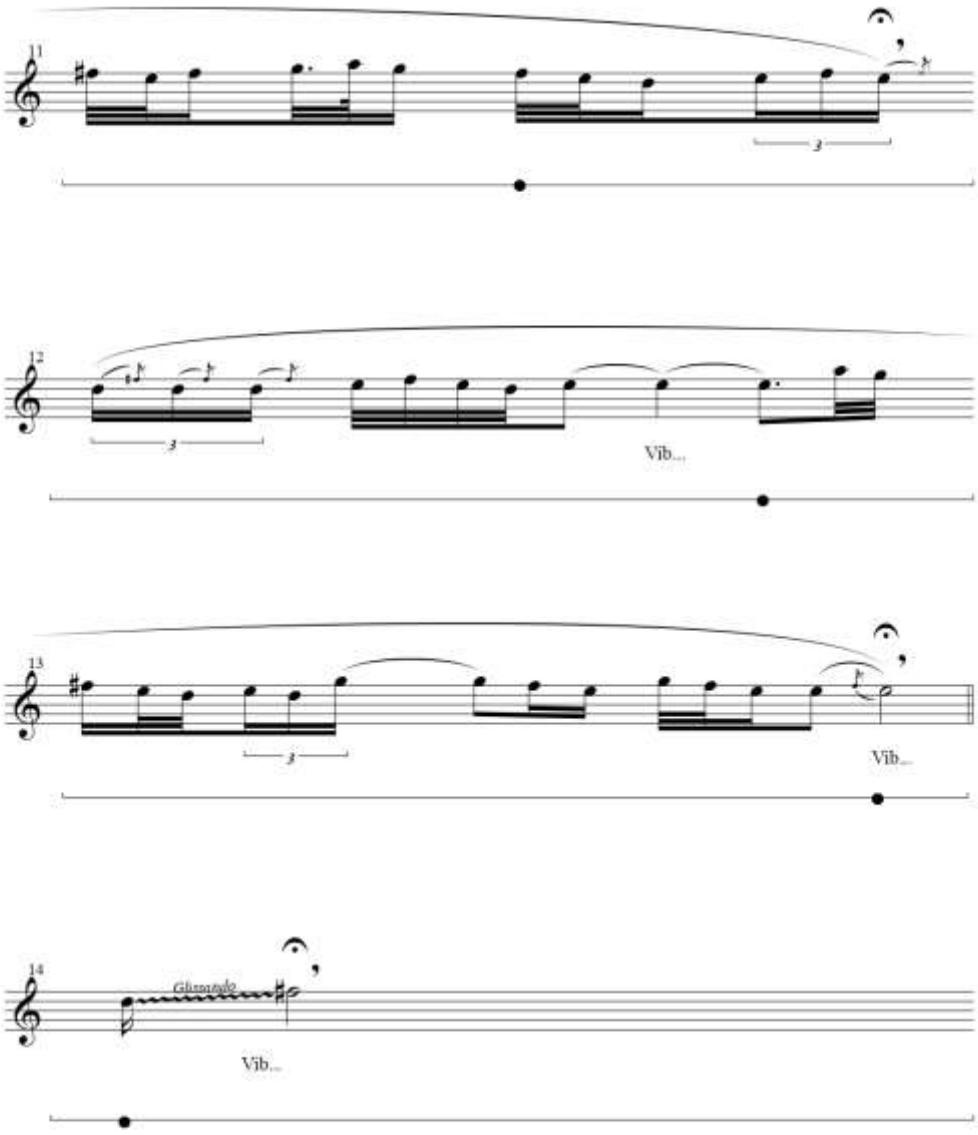
Özçimi, hüseynî makâmındaki taksimini tamamlarken söz konusu "perde kaldırma" olduğundan hüseynî perdesi civârında kısa bir gezinti yaptıktan sonra yeden niteliği taşıyan nevâ perdesi üzerinde küçük bir çarpma göstermiş, daha sonra kısa motifler göstererek taksimini hüseynî perdesinde sonlandırmıştır.

Bu sayede diğer perde olan eviç perdesine geçiş yapmıştır.

Hüseynî Perdesinde Hüseynî Makâmı




Vib...
Glist.
Vib...
port.
Vib...
Glissando
Vib...
Vib...


11
3
12
3
Vib...
13
3
Vib...
14
Glissando
Vib...

3.2.6. Eviç Perdesindeki Evcârâ Bölümünün Makamsal Analizi

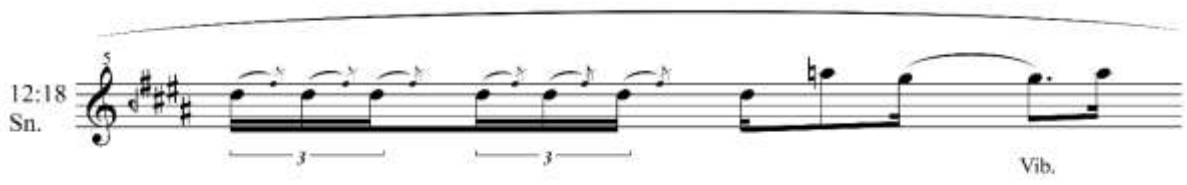
Analize başlamadan önce Evcârâ makâmının nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

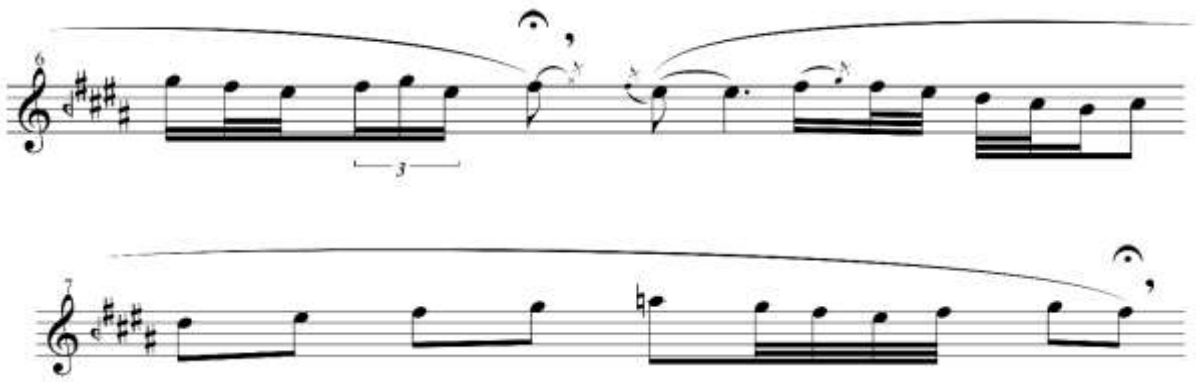
Evcârâ makâmı, Hicaz ailesi üyelerinden Zirgüle'li Hicaz makâmının Irak perdesine göçürülmüş hâlidir, yani şeddidir. Tını ve icrâ bakımından benzerlik gösterirler. Sultan 3. Selim Han'ın tertip etmiş olduğu bir makamdır. Her ne kadar yazılı kaynaklarda şed makam olarak geçsede aynı zamanda bir mürekkeb (bileşik) makam olarak da kabul görmektedir.

Genellikle tiz durak mahûr perdesinden seyre başlar. Kullandığı perdeler ise Geveşt, rast, kürdî, segâh, nim hicaz, nevâ, acem ve mahûr perdeleridir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Tiz durak civârında şehnaz, muhayyer ve bazen de tiz bûselik perdelerini kullandıktan sonra inişe geçer. İnerken nevâ, nim hicaz ve segâh perdesine kürdî perdesinde kısa bir kalış gösterdikten sonra nağme, durak yeri olan Geveşt perdesine doğru giderken acemaşîran perdesini de göstererek Geveşt perdesinde karar kılar. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 84)

- ***Eviç perdesindeki taksime kaydın 11:51. saniyesinde başlanmıştır.***

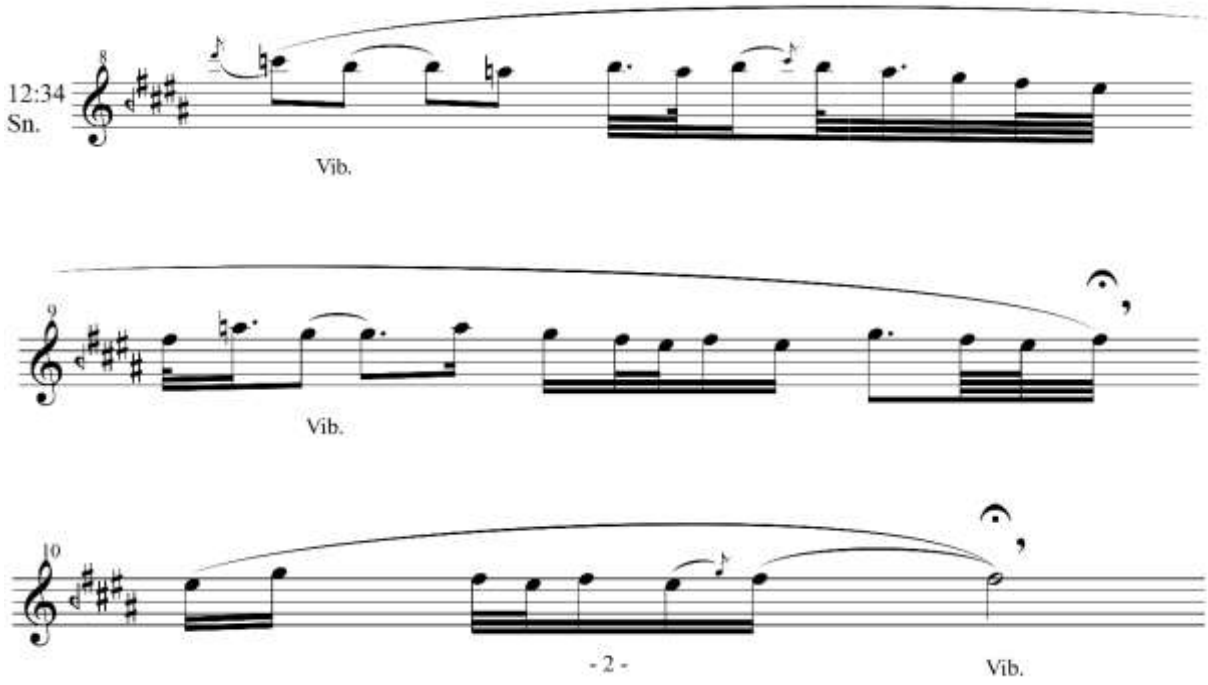
Özçimi, makâmın birinci mertebe güçlü sesi olan eviç perdesi civârından seyre başlamıştır. Kısa bir gezintiden sonra nevâ perdesinde küçük bir kalış yaparak, makâmın ana dizisini tamamlamak üzere nağmeyi Irak perdesine doğru sürüklemiş ve bu perdede (Irak) fazla kalmayıp ardından tiz durak eviç perdesine doğru hareket etmiş ve nevâ perdesindeki teknik çarpmayla beraber yarım karar niteliğinde bir kalış göstermiştir. Yeden olarak kabul ettiğimiz acemaşîran perdesiyle tekrar giriş yapan Özçimi, kısa motifler sonucunda yine eviç perdesinde yarım karar göstermiştir. (Şekil 13)





Şekil 13

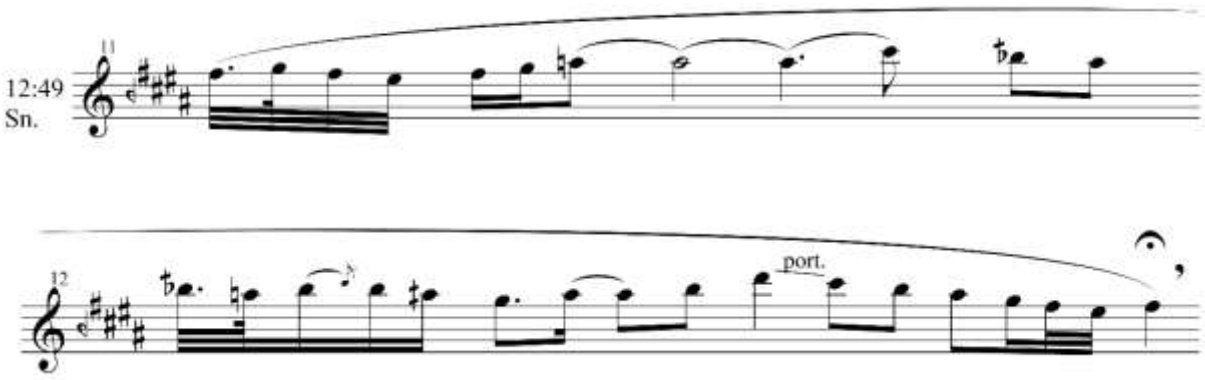
Makâmın genişleme bölgesine değinen Özçimi, tiz çargâh ile giriş yapmış, devamında sünbüle perdesini muhayyer olarak kullanmış ve tiz durak eviç perdesine doğru bir iniş yapmıştır. Bu durum eviç'de Eksik Ferahnâk kalıbını meydâna getirmiştir. (Şekil 14)



Şekil 14

Taksimine tekrar eviç perdesiyle başlayan Özçimi, bu perde üzerinde farklı bir geçki yapmıştır. Eviç perdesini durak olarak düşünmüş ve bu perde üzerinde bir Hüzzam çeşnisini kurgulamıştır. Donanımdaki sünbüle perdesini muhayyer basmış ve bu

perdede küçük bir kalış yaptıktan hemen sonra tiz nim hicaz perdesiyle beraber dik sünbüle perdesine değinmiş ve tiz nevâ perdesini de kullanarak burada tam bir Hüzzam tınısını meydâna getirmiştir. (Şekil 15)



Şekil 15

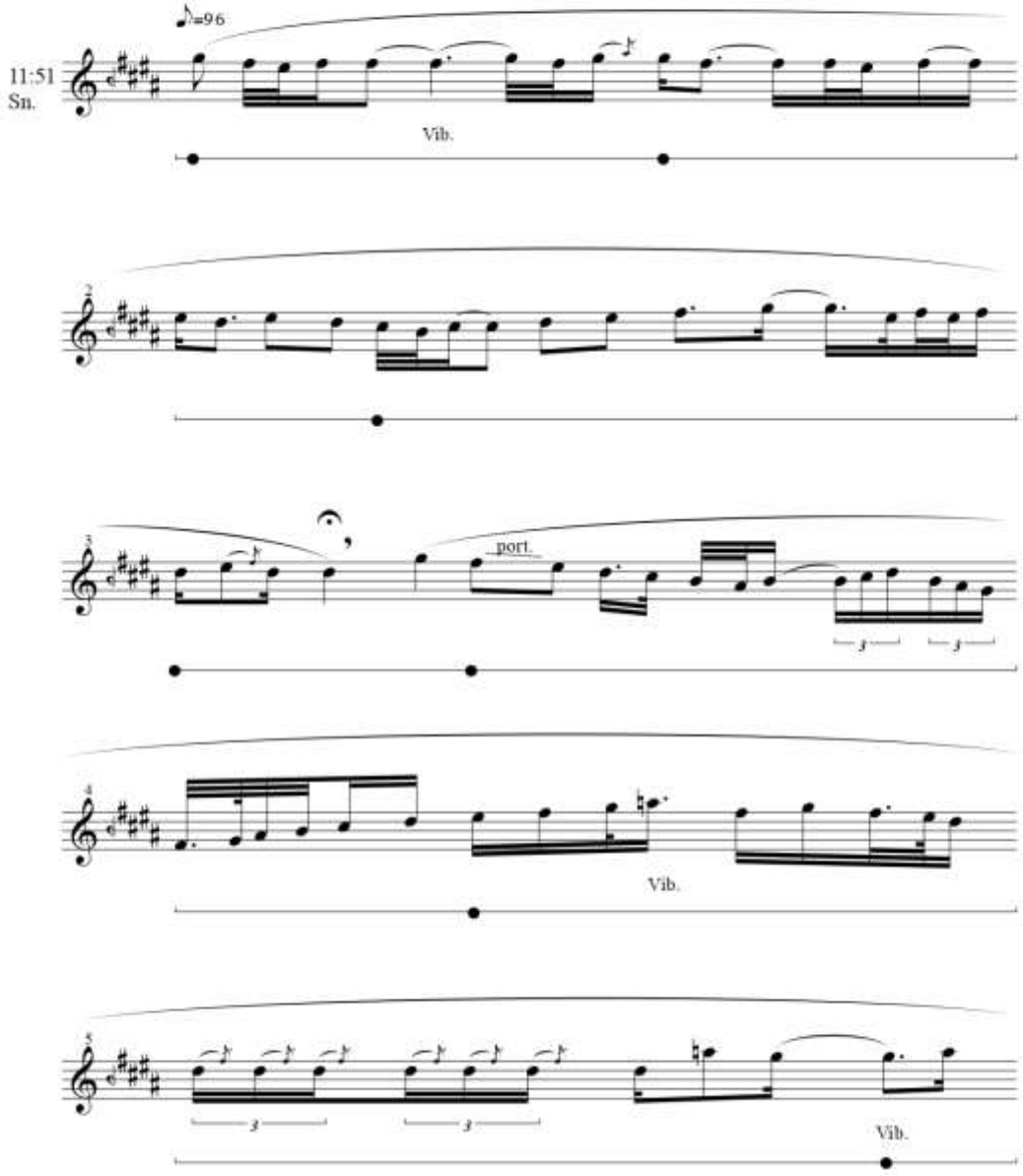
Özçimi, eviç perdesi üzerindeki Hüzzam makâmını işlemeye devam etmiştir. Eviç perdesi civârında aynı arızaları kullanarak nağmeyi devam ettirmiş ve muhayyer perdesine geldiğinde asma karar niteliği taşıyan küçük bir kalış yapmıştır.

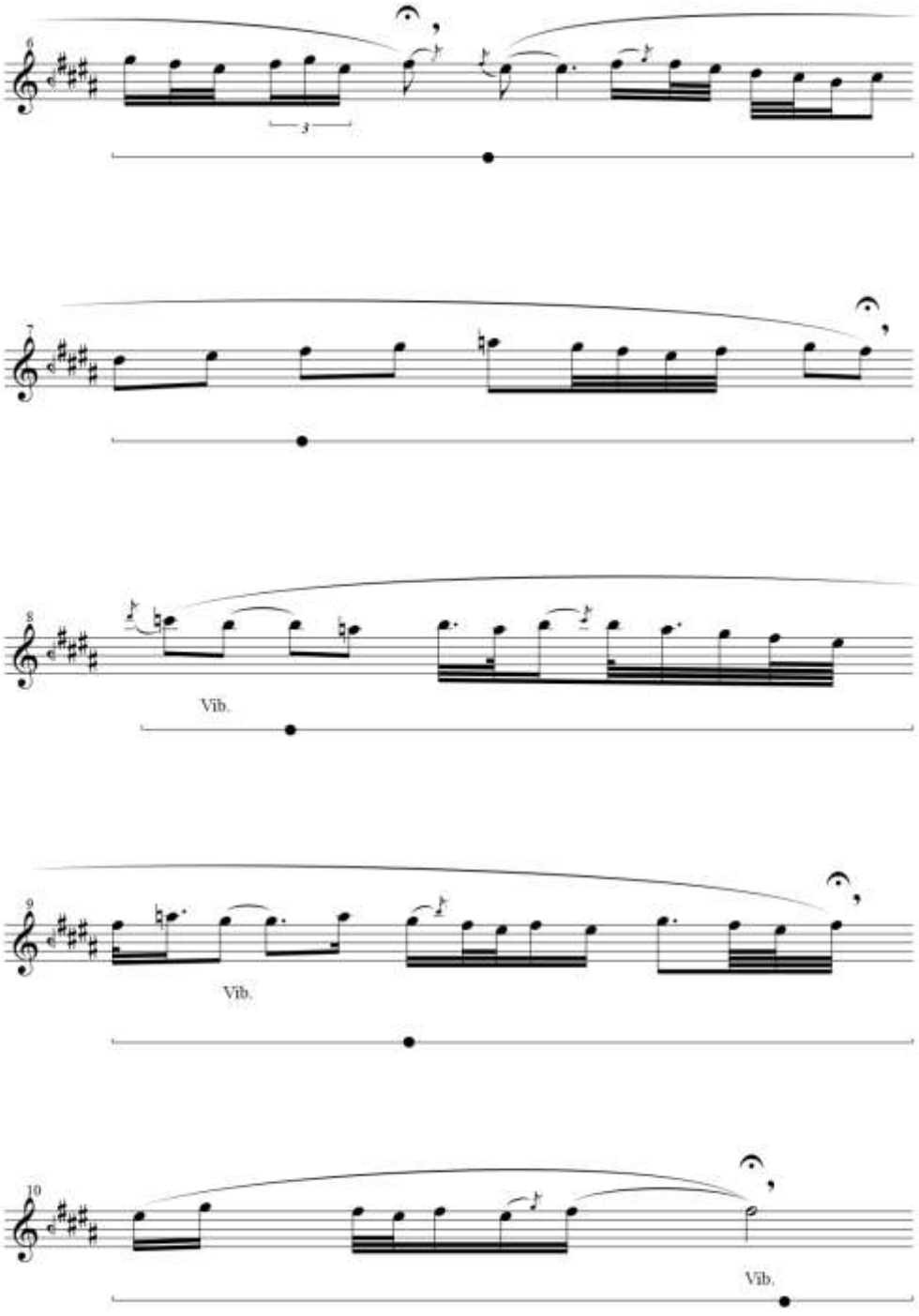
Muhayyer perdesinin buradaki işlevi, eviç üzerinde yaptığı Hüzzam geçkisinin güçlüsü konumundadır. Muhayyer perdesi, bir başka deyişle üzerine Hicaz çeşnisini işleyebilmek için kutup noktası ya da merkez görevini de taşımaktadır.

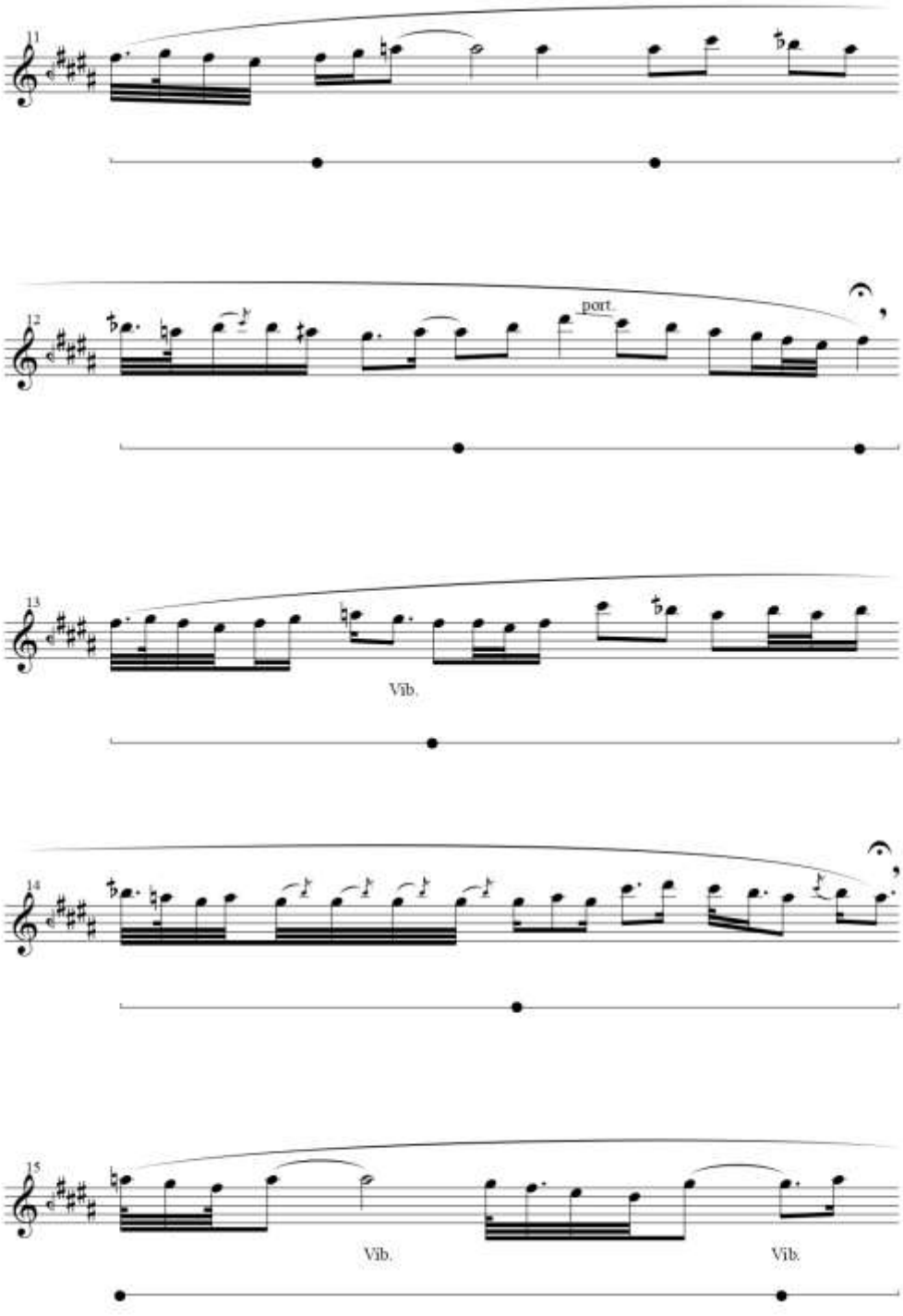
Hüzzam çeşnisini işledikten sonra eviç perdesinde yaptığı Evcârâ taksimine devam eden Özçimi, Eksik Ferahnâk çeşnisini burada tekrar işlemiştir. Muhayyer perdesindeki küçük kalıştan sonra aynı perdeyle taksime devam ederken muhayyer, bûselik ve çargâh perdelerine basarak yine bir Ferahnâk çeşnisi göstermiş ve tekrar eviç perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Muhayyer perdesiyle devam edip nevâ perdesinde teknik bir hareket olan çarpma yöntemini göstermiş ardından yine nağmeyi muhayyer perdesine bağlamıştır. Son olarak bir kez daha çargâh, bûselik ve muhayyerli Ferahnâk çeşnisini göstermiş, muhayyer perdesinde kısa bir kalış yaptıktan sonra ana makâma dönen Özçimi, bu kısımdan itibaren nağmeyi eviç perdesine doğru götürüp Evcârâ makâmındaki taksimini burada sonlandırmıştır.

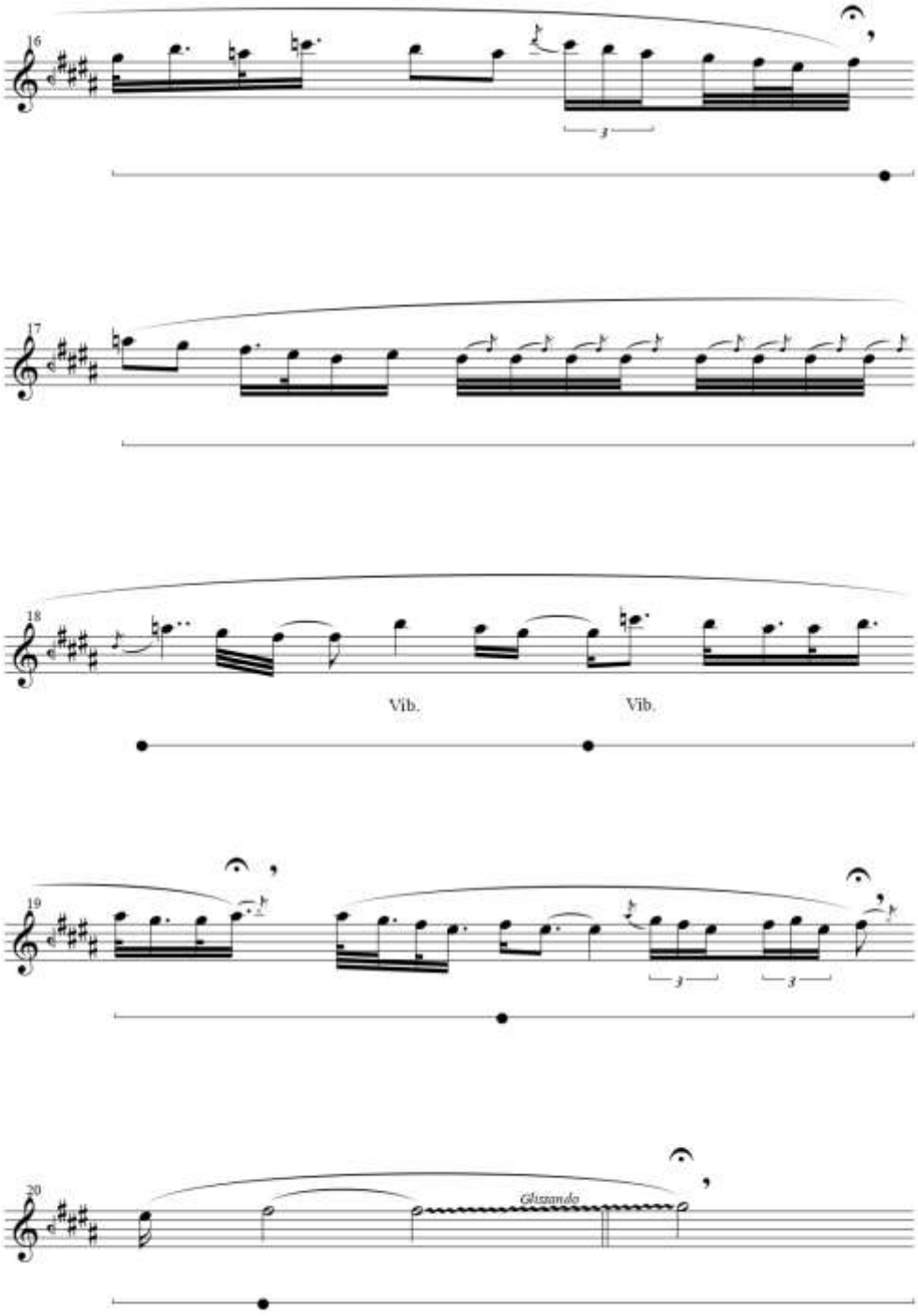
Bu sayede diğer perde olan gerdâniye perdesine geçiş yapmıştır.

Eviç Perdesinde Evcâra Makâmı




6
3
7
8
Vib.
9
Vib.
10
Vib.


11
12
port.
13
Vib.
14
15
Vib.
Vib.


16
17
18
Vib.
Vib.
19
20
Glissando

3.2.7. Gerdâniye Perdesindeki Zâvil Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce Zâvil makâmını nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Zâvil makâmı, Mâhur ve Nikriz makamlarının bir araya gelmiş halidir. Seyir olarak Mâhur makâmının özelliği ile başlar. Kullandığı perdeler rast, dügâh, bûselik-dik kürdî, çargâh-nim hicaz, nevâ, hüseynî, eviç-mahûr ve gerdâniye perdeleridir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Tiz durak gerdâniye civârından seyre başlanır. Mâhur makâmı gibi tiz bölgelerde gezindikten sonra nevâ perdesinde küçük bir asma kalış gösterdikten sonra Nikriz makâmını işler ve nağmeyi Nikriz'li olarak karara doğru sürükler ve rast perdesinde karar verir. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 131)

- ***Gerdâniye perdesindeki taksime kaydın 14:04. saniyesinde başlanmıştır.***

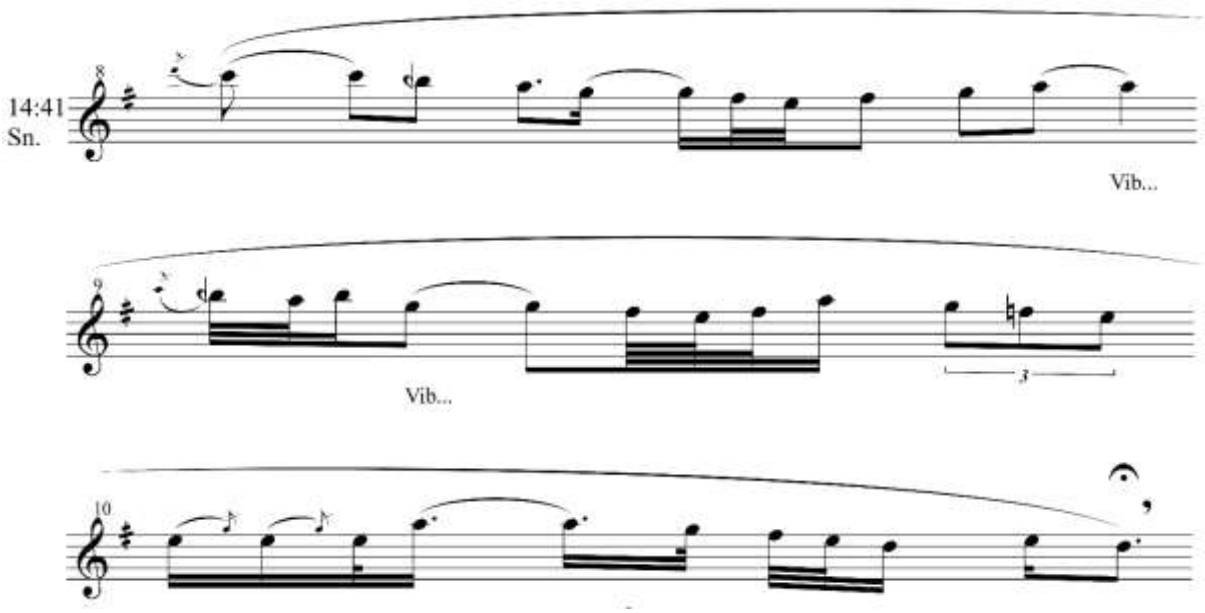
Mâhur ve Zâvil makamları gerek durak perdesi, gerek güçlü sesi, gerekse diğer özellikleri bakımından birbirine çok benzer iki makamdır. Özçimi, bu taksiminde işlemiş olduğu Zâvil makâmını, Mâhur makâmından ayıran en belirgin özellik olarak rast perdesinde yapmış olduğu Nikriz çeşnisi ile göstermiştir. Zâvil makâmı sık kullanılmayan bir makam olması hasebiyle çok bilinen bir makam değildir. Burada Özçimi'nin yapmış olduğu Zâvil makâmındaki taksimi ile bu makâmı hem duymuş hem de kısmen nazari anlamda bilgi sahibi olma şansını yakalamış bulunuyoruz.

Zâvil makâmındaki taksimine makâmın birinci mertebe güçlü sesi gerdâniye perdesiyle başlayan Özçimi, yukarıda da bahsettiğimiz gibi benzerlik açısından tam bir Mâhur tınısı ile giriş yapmıştır. Makâmın birinci mertebe güçlüsü civârında dolaşan Özçimi, muhayyer ve tiz segâh perdesine değindikten sonra rast perdesine doğru inişe geçmiş ve rast perdesine kısaca değinmiştir. Rast perdesinde fazla durmayıp üçleme olarak nitelendirdiğimiz ritim kalıplarını kullanarak rast perdesiyle nağmeye başlamış, ikili aralıklarla gerdâniye perdesi civârına doğru çıkış göstermiş ve makâmı burada işlemeye devam etmiştir. (Şekil 16)

Şekil 16

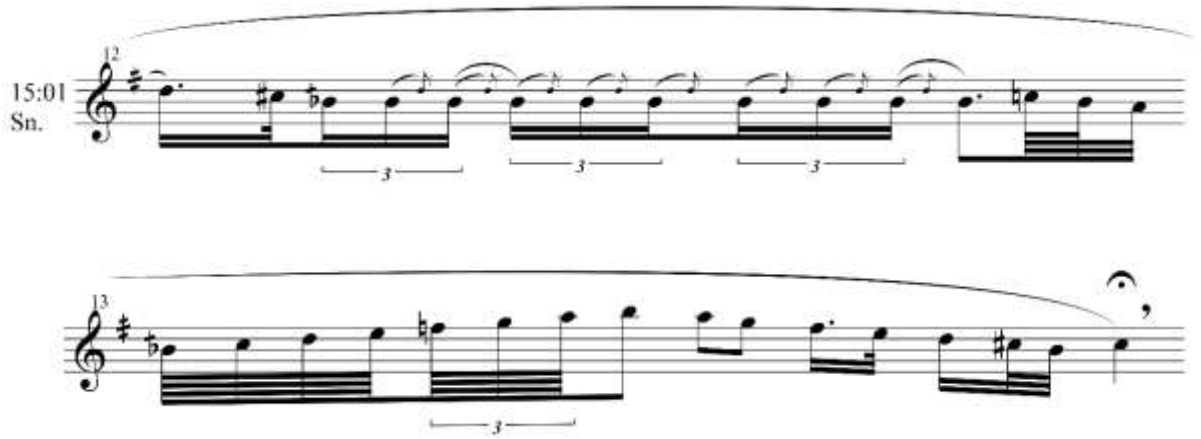
Bu bölgede tiz çargâh'a ardından tiz nevâ'ya değindikten sonra, nağmeyi muhayyer perdesinde kısa bir nefes alacak kadar durdurup, tekrar gerdâniye perdesiyle başladığı nağmeyi nevâ perdesine getirir. Nevâ'da teknik bir pozisyon olan çarpma hareketini yaptıktan sonra gerdâniye perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Muhayyer perdesi basmış ve hemen ardından gelen ***Si*** perdesini sünbüle olarak bastıktan sonra yarım karar yapmak üzere nağmeyi gerdâniye perdesine doğru sürüklemiş ve tiz durak gerdâniye perdesi üzerinde bir yarım karar göstermiştir.

Tiz çargâh perdesiyle tekrar giriş yapan Özçimi, bu kısımda âdeta Rast makâmını tiz Bölgeye taşımış ve nağmeye kat'i bir Rast esintisi katmıştır. Yapmış olduğu bu Rast tınısını kısa olarak devam ettirmiş ve nevâ perdesinde bir asma karar göstermiştir. (Şekil 17)



Şekil 17

Taksime tekrar gerdâniye perdesiyle başladıktan sonra artık Zâvil makâmını belli etmek için Nikriz çeşnisini göstermek üzere rast perdesine doğru inişe geçmiştir. Bu esnâda eviç perdesini iniş câzibesiyle acem perdesi olarak basmıştır. Hemen ardından hicaz ve dik kürdî perdesini basarak Zâvil makâmının işleniyor olduğunu gösteren Nikriz çeşnisini belli etmiş, dik kürdî perdesinde teknik bir pozisyon olan çarpma hareketini kullanmış ve bu perde (dik kürdî) üzerinden dik sünbüle perdesine kromatik bir geçki yapmıştır. (Ney sazında bu hareketi yapmak ustalık gerektiren bir durumdur.) dik sünbüle perdesinde durmayıp nağmeye iniş câzibesi vererek nim hicaz perdesinde küçük bir asma karar göstermiştir. (Şekil 18)

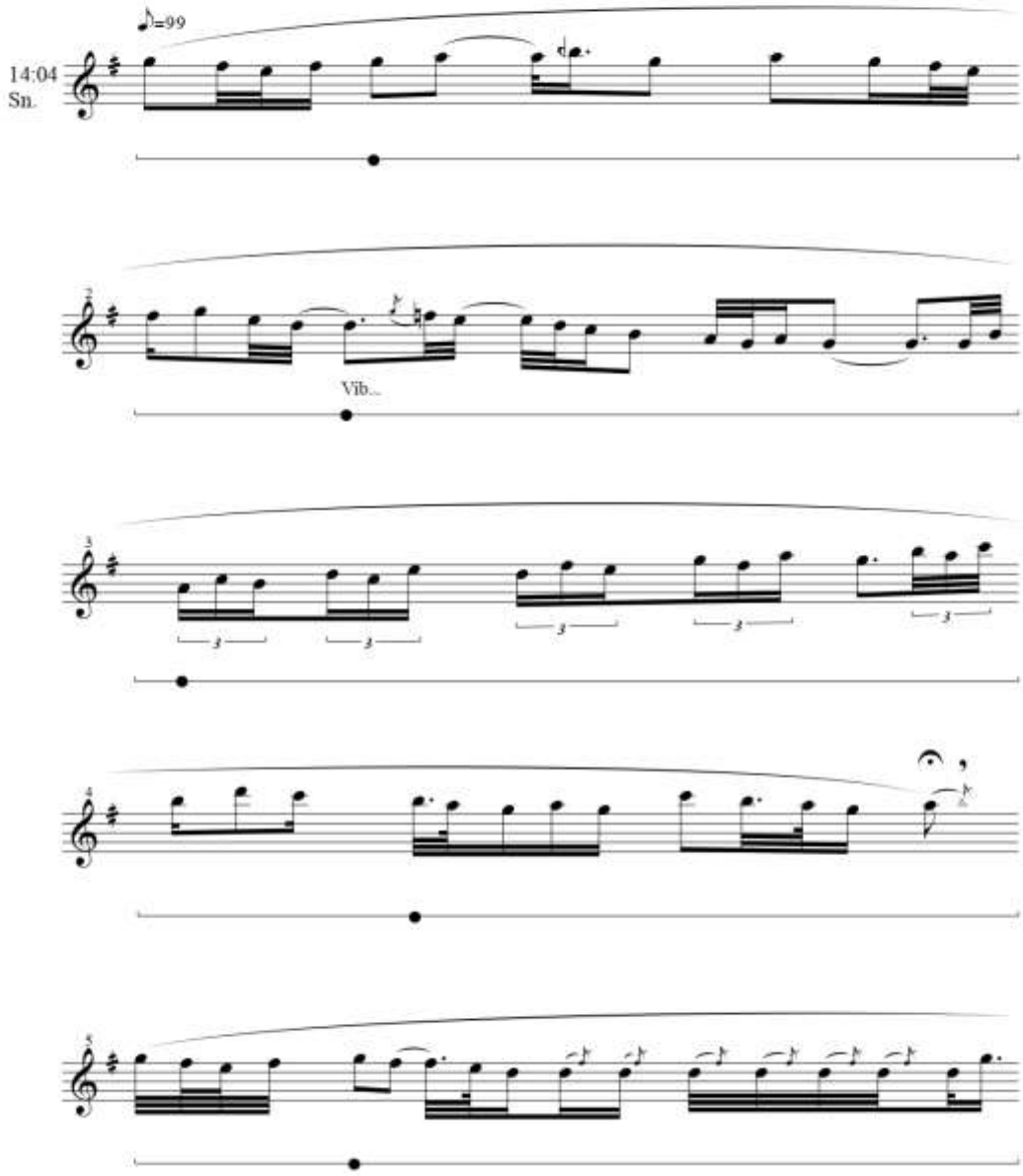


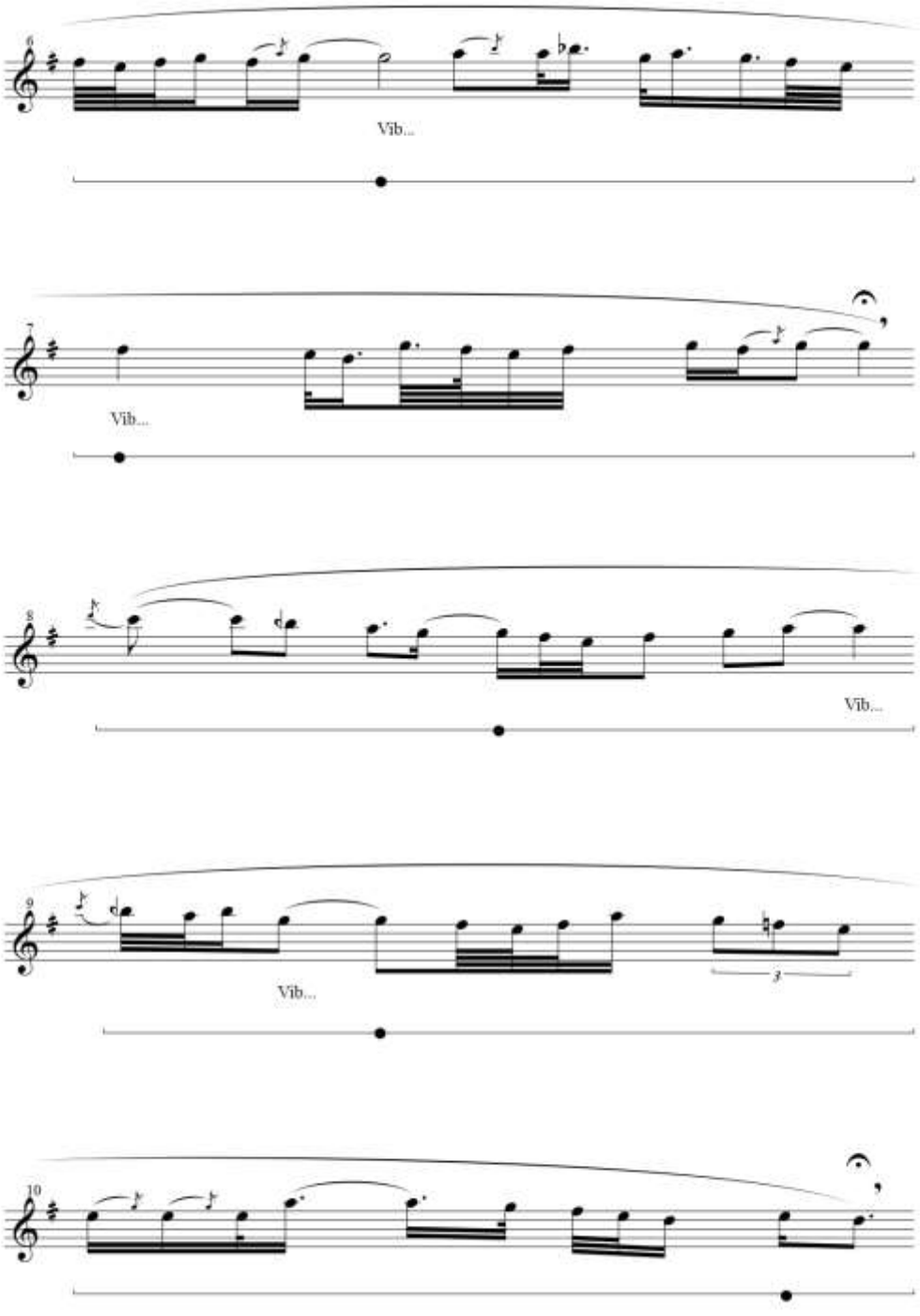
Şekil 18

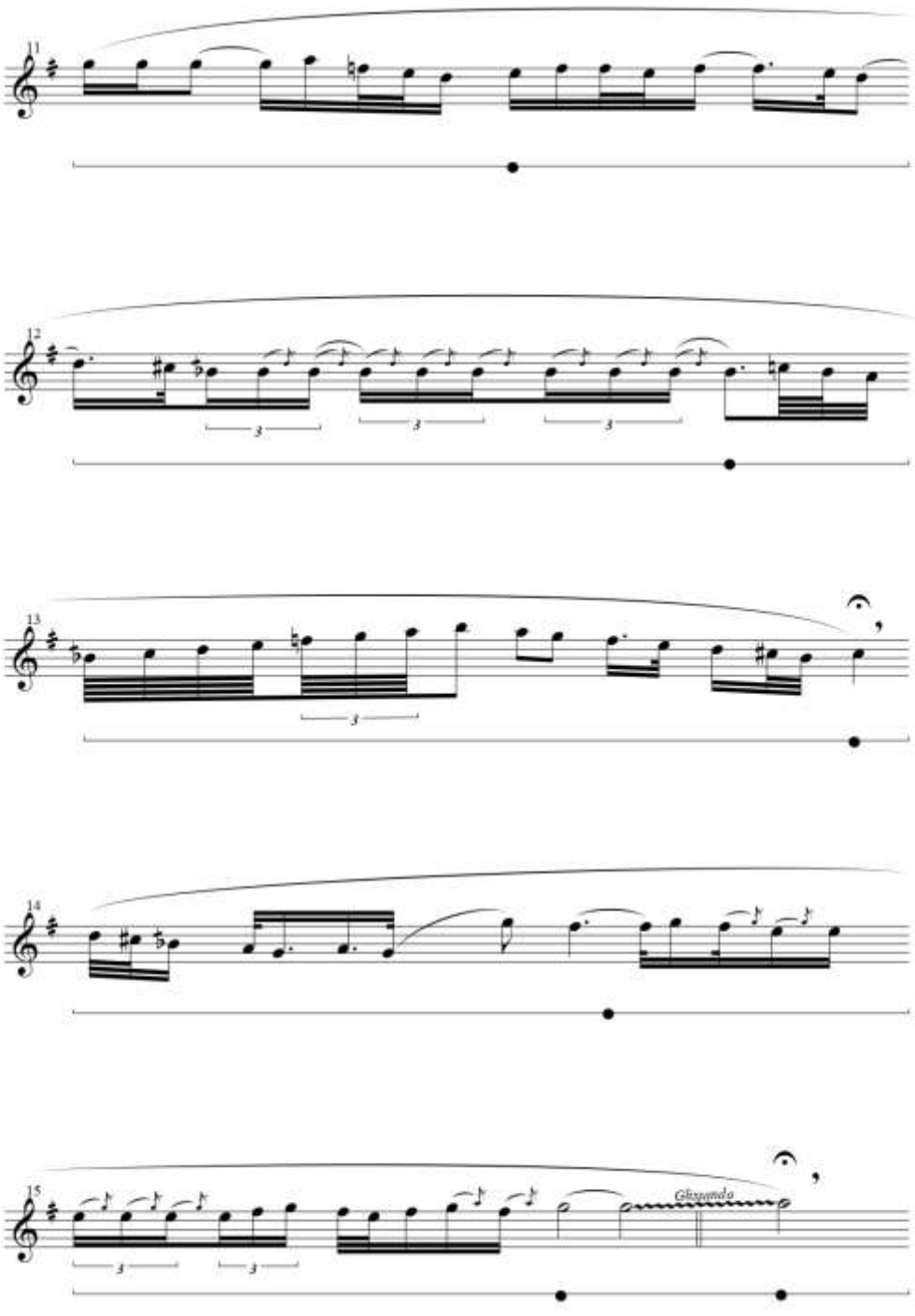
Hemen ardından Nikriz geçkisini tamamlamak için nevâ perdesiyle başlattığı nağmeyi rast perdesine indirmiş ve rast perdesine kısaca değindikten sonra tekrar makâmın birinci mertebe güçlüsü olan gerdâniye perdesine direkt geçiş yapmıştır. Nağmeyi güçlü perde civârında dolaştıran Özçimi, artık gerdâniye perdesindeki Zâvil makâmı taksimini bitirmek için son olarak hüseynî perdesindeki teknik çarpma hareketini de gösterip, bir diğer perde olan muhayyer perdesine geçmek üzere gerdâniye perdesinde uzunca kalış yaptıktan sonra buradaki taksimini sonlandırmıştır.

Bu sayede diğer perde olan muhayyer perdesine geçiş yapmıştır.

Gerdâniye Perdesinde Zâvil Makâmı




6
Vib...
7
Vib...
8
Vib...
9
Vib...
3
10


11
12
3
3
3
13
3
14
15
3
3
Glissando

3.2.8. Muhayyer Perdesindeki Muhayyer Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce muhayyer makâmını nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Muhayyer makâmı, Uşşâk makâmının tize göçürülmüş halidir. Kararı dügâh perdesidir. Kullandığı perdeler ise dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseynî, eviç-acem, gerdâniye ve muhayyer perdeleridir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

Genellikle muhayyer perdesi civârından seyre başlar. Tiz segâh, tiz çargâh ve tiz nevâ perdelerini kullandıktan sonra muhayyer perdesi üzerinde ısrarlı kalışlar gösterir. Nağme, durak perdesi dügâha doğru inişe geçtiğinde bu defa hüseynî perdesini vurgulamak için bu perde üzerinde küçük bir kalış gösterir. Tekrar tiz durak muhayyer perdesine bir kez daha değindikten sonra eviç perdesini acem olarak basar ve karara giderken Uşşâk'lı bir şekilde dügâh perdesinde karar kılar. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 100)

- ***Muhayyer perdesindeki taksime kaydın 15:32. saniyesinde başlanmıştır.***

Bu kısıma kadar perdeleri ve makamları hep tiz bölgeye doğru icrâ eden Özçimi, dügâh perdesiyle başlamış olduğu "perde kaldırma" taksimini artık muhayyer perdesinden îtibâren dügâh perdesine doğru taşımak üzere perdeleri tek tek işlemek şartıyla inişe geçmiştir.

"perde kaldırma" hareketini bir form biçimi olarak kabul edecek olursak, bu form biçiminde her hangi bir yazılı kural olmadığı için, Özçimi burada kendi iradesiyle istediği perdeden başlamış ve istediği perdede de taksimini sonlandırmıştır.

Muhayyer makâmı, ufku oldukça geniş bir makamdır. İcrâya çoğunlukla birinci mertebe güçlü olarak kabul ettiğimiz muhayyer perdesiyle başlanır. Bu nedenle icrâ esnâsında tiz bölgelerde istenildiği takdirde rahatça dolaşılabilir.

Özçimi, muhayyer makâmındaki taksimine makâmın klasik girişlerinden olan tiz çargâh perdesiyle giriş yapmıştır. Nağmeyi makâmın ârızalarıyla bir müddet muhayyer perdesi civârında tutmuş, makâmın durak sesi olan dügâh perdesine küçük bir dokunuşla nağmeyi tekrar muhayyer perdesine taşımış ve bir yarım karar göstermiştir. Makâmın yapısı gereği tiz bölgede dolaşmaya devam eden Özçimi, tiz nevâ ile taksime başlamış, muhayyer ve bu perde civârında bir süre gezindikten sonra tiz çargâh'da küçük bir asma

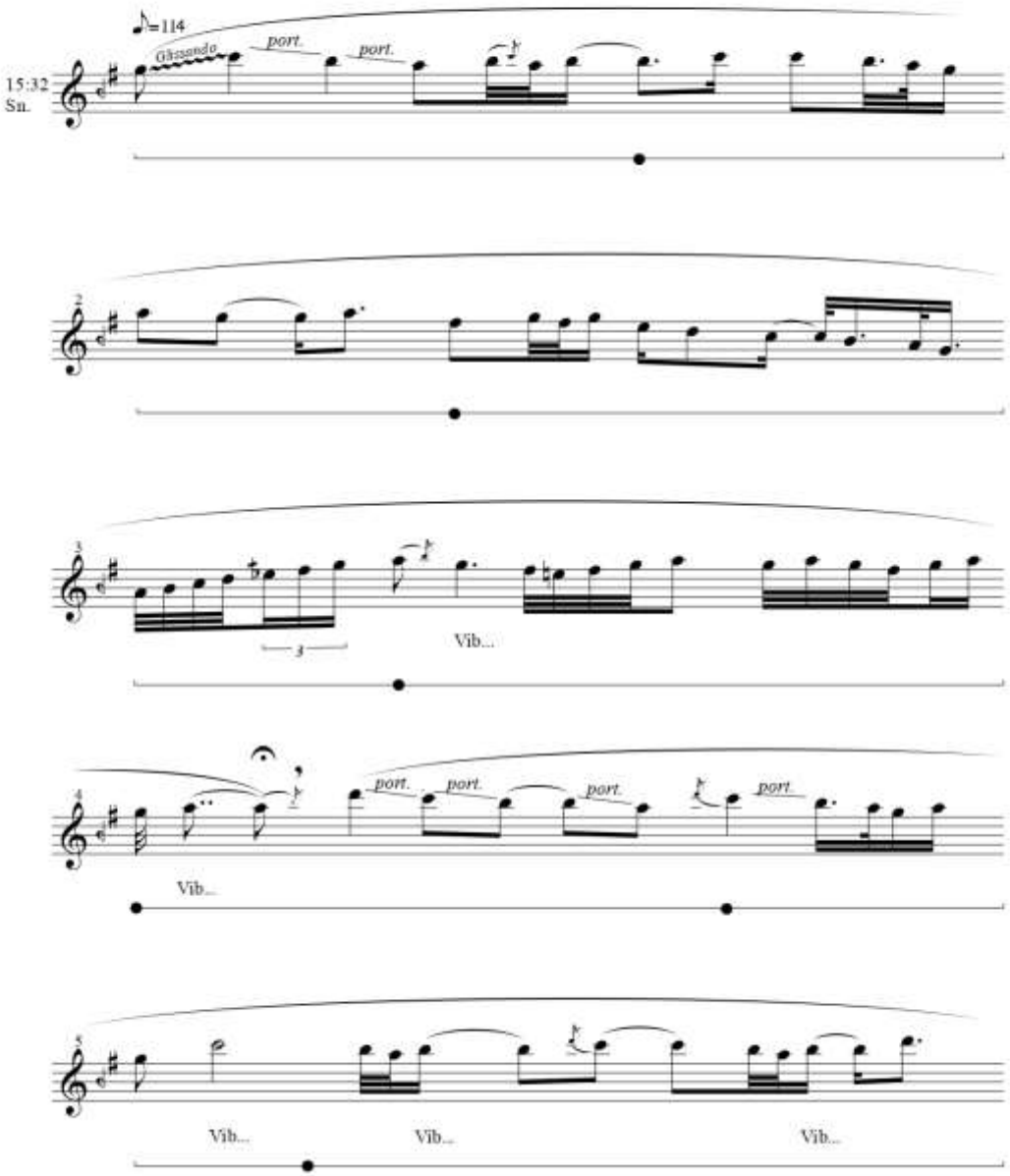
kalış yaparak nağmeyi makamın yapısına ters olduğu halde çok güzel bir şekilde kısa bir nefes alacak kadar gerdâniye perdesinde bırakmıştır. Gerdâniye perdesinde durmanın asıl maksadı nefes tazelemek olduğundan bu perdede fazla durmamış, taksimine tiz segâh ile başlayan Özçimi, yine tiz bölgede nağmeyi sürdürmüş ve burada tiz nevâ'da küçük bir asma kalış daha göstermiş, hemen ardından nağmeyi muhayyer perdesine getirerek burada bir yarım karar yapmıştır.

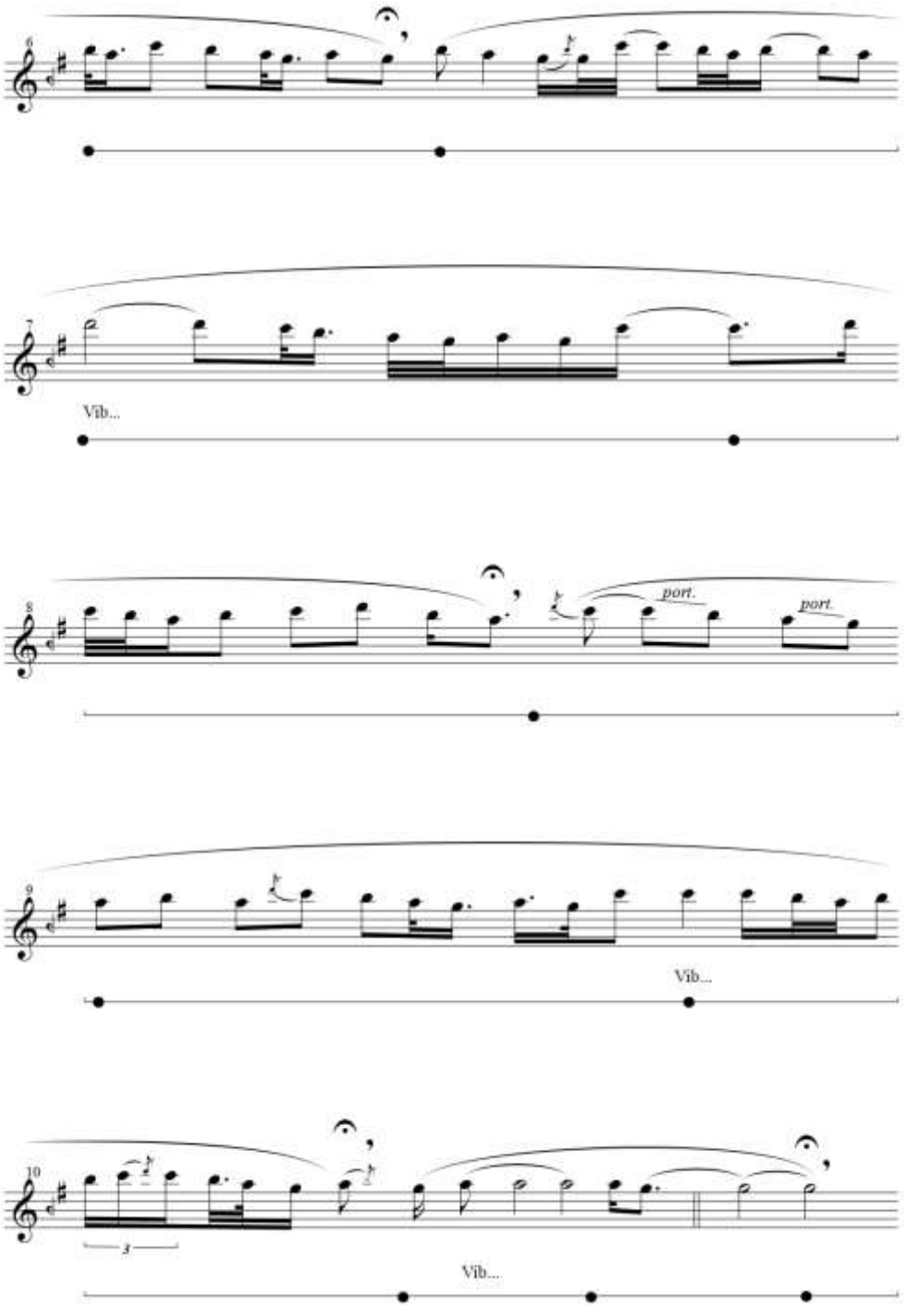
Tiz çargâh ile tekrar taksime başlayan Özçimi, nağmeyi muhayyer perdesi civârında gezdirmeye devam ederken, bu perdedeki icrâsını tamamlamak üzere son olarak muhayyer perdesinde küçük bir nefes alacak kadar durmuş ve hemen ardından gerdâniye perdesine düşmek için uzunca bir muhayyer sesi üflemiş ve bu taksimini de burada sonlandırmıştır.

Not: Bu makâmın icrâsından sonra yerinde bûselik dizi veya beşlisi ile karar verilirse ***Muhayyer Bûselik,*** yerinde kürdî ile karar verilirse ***Muhayyer Kürdî*** makamları meydâna gelir.

Bu sayede diğer perde olan gerdâniye perdesine geçiş yapmıştır.

Muhayyer Perdesinde Muhayyer Makâmı




6
7
Vib...
8
port.
port.
9
Vib...
10
3
Vib...

3.2.9. Gerdâniye Perdesindeki Mâhur ve Hicazkâr Taksimlerinin Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce Mâhur ve Hicazkâr makamlarının nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Mâhur: Üstad, gerdâniye perdesinde iki makâmı birden işlemiştir. Öncelikle Mâhur makâmını anlatacak olursak, gerdâniye perdesi ve civârından seyre başlar. Rast kararlı bir makamdır. Kullandığı perdeler ise rast, dügâh, bûselik, çargâh, nevâ, hüseynî, mahûr-acem ve gerdâniye perdeleridir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

Gerdâniye perdesini sıklıkla vurgulayıp icrâya başladıktan sonra tiz bölgede tiz bûselik ve tiz çargâha kadar çıkar. Bu durum Mâhur makâmını Rast makâmından ayıran en önemli özelliktir. Rast makâmının aksine tiz bölgelerde gezer. Rast makâmından ayıran bir başka özellik ise donanımı olan mahûr perdesidir ki makâmın ismi buradan gelmektedir.

Hicazkâr: Hicazkâr, rast kararlı bir makamdır. Seyre tiz durak olan gerdâniye perdesiyle başlar. Kullandığı perdeler ise rast, zirgüle, segâh, çargâh, nevâ, hisar, mahûr ve gerdâniye perdeleridir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

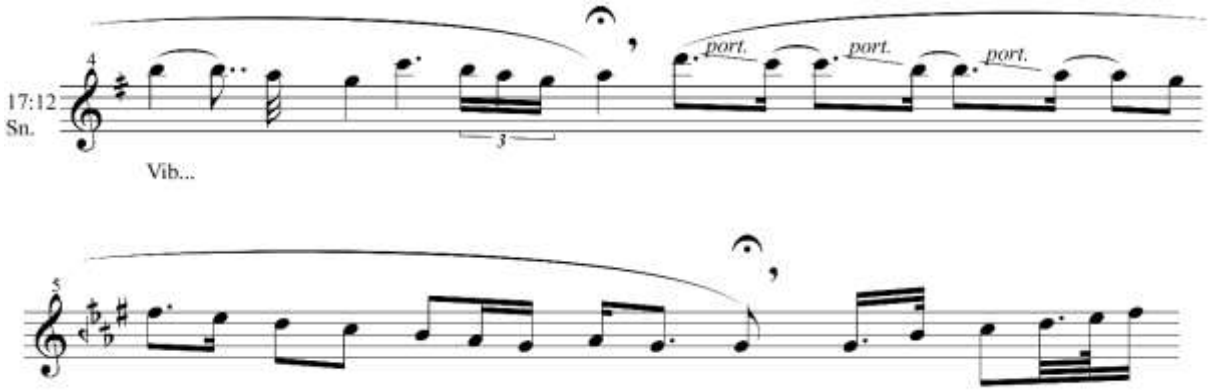
Mahûr ve gerdâniye perdelerini kullanarak seyre başladıktan sonra şehnaz ve tiz segâh perdelerini de kullanarak Hicazkâr makâmını vurgulamış ve iskeletini çıkarmış olur. Nağme inişe geçtiği zaman da aynı perdeleri kullanır ve nevâ perdesinde Hicaz çeşnisiyle küçük bir kalış gösterir. Buradan hareketle çargâh ve segâh perdeleriyle birlikte rast perdesinde karar verir. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 86,91)

- ***Gerdâniye perdesindeki taksime kaydın 16:50. saniyesinde başlanmıştır.***

Şu andan îtibaren Özçimi, "perde kaldırma" taksimini muhayyer perdesinden sonra gerdâniye perdesi ile giriş yaparak başlangıç yeri olan dügâh perdesine doğru inişe geçmiştir. Bu perde üzerinde (gerdâniye) iki makam işlemiştir. Bunlar Mâhur ve Hicazkâr'dır. Öncelikle Mâhur makâmını işlemiş ardından Hicazkâr makâmına geçiş yaparak bu makamda karar kılmıştır.

Mâhur makâmının klasik taksim girişlerinden olan, birinci mertebe güçlü olarak kabul ettiğimiz gerdâniye perdesi civârından seyre başlamıştır. Nağmeyi gerdâniye perdesi civârında dolaştıran Özçimi, ikinci mertebe güçlü sesi nevâ perdesinde bir asma karar göstermiştir. Daha sonra gerdâniye perdesiyle tekrar giriş yapmış ve nağmeyi makâmın genişlemiş bölgesine taşımıştır.

Öncelikle tiz bûselik, ardından tiz çargâh ve tiz nevâya değindikten sonra tiz nevâ perdesinden portamento nüansını kullanarak muhayyer perdesine kadar inmiş, bu kısımdan îtibâren eviç ve hisar perdelerini basarak Hicazkâr makâmına geçiş yapmıştır. (Şekil 19)



Şekil 19

(Özçimi bu kısımdan sonra taksimine Hicazkâr makâmıyla devam etmiştir ve dolayısıyla makâmın ârızaları donanıma eklenmiştir.)

Makâmın durak perdesi olan rast perdesine gelip küçük bir kalış yapmış ve böylece makâmın iskeletini ortaya koymuştur. Durak perdesinde fazla kalmayıp tekrar nağmeyi birinci mertebe güçlü gerdâniye perdesine yöneltmiş ve bu bölgede seyre devam ederken donanım dışına çıkarak ***Lâ*** perdesini natürel (muhayyer) olarak basmış ve çargâh perdesinde küçük bir Nikriz çeşnisi meydâna getirmiştir. (Şekil 20)

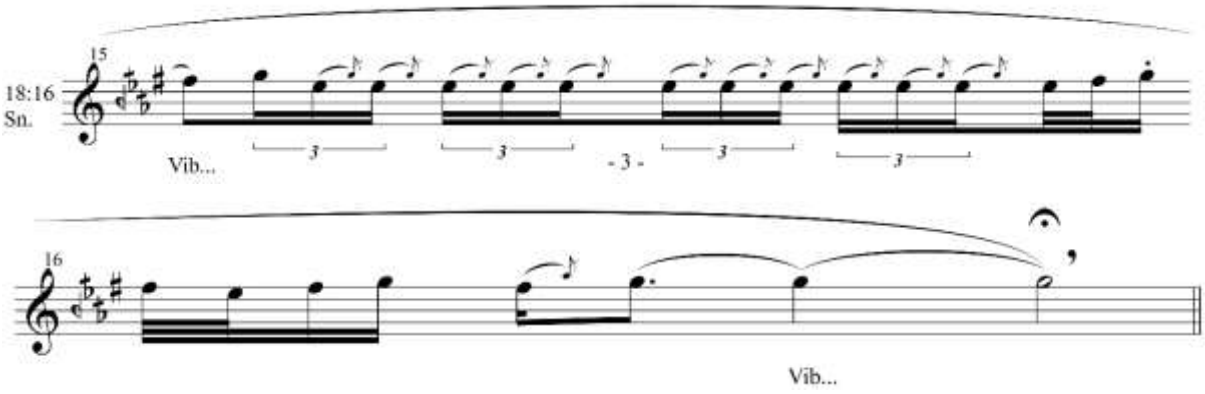
Şekil 20

Fakat çargâh perdesinde yaptığı küçük Nikriz çeşnisinde ısrarcı olmayıp tekrar gerdâniye perdesine geçmiş ve bu perdede bir yarım karar göstermiştir.

Bu kısımdan îtibâren makâmı tam anlamıyla işleyen Özçimi, makâmın donanımına bağlı kalarak eviç perdesiyle giriş yapmıştır. Nağmeyi tiz durak gerdâniye perdesi civârında dolaştırmış, ârızâsı donanımda yazılı olan ***Lâ*** bakiye bemol yani şehnaz perdesinde kısa bir kalış yapmıştır. Özçimi bu perde üzerinde fazla durmayıp taksimine devam ederken gerdâniye civârından ikinci mertebe güçlü nevâ perdesine doğru nağmeyi sürükleyerek rast perdesine kadar gelmiş burada zirgüle perdesinde teknik bir çarpma hareketi göstermiş ve rast perdesinde küçük bir bitiş hissi vermiş fakat bitirmemiştir. (Şekil 21)

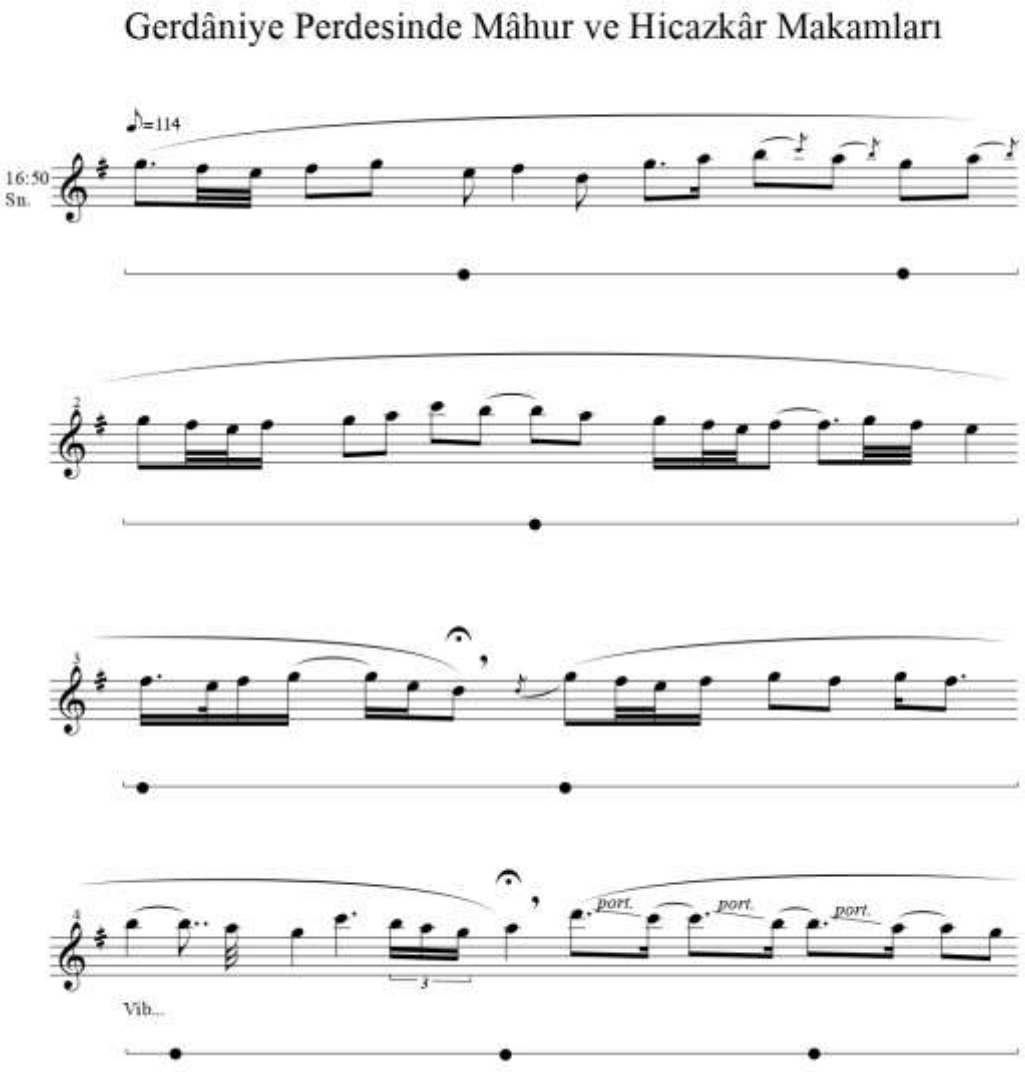
Şekil 21

Söz konusu "perde kaldırma" olduğu için taksime gerdâniye perdesinde karar kılacaktır. Rast perdesiyle tekrar giriş yapmış, nağmeyi makâmın genişlemiş bölgesine kadar götürmüştür. Son olarak tiz segâh ve tiz çargâh'a değindikten sonra taksimini bitirmek üzere hisar perdesine doğru yönelmiş ve yine bu perde üzerinde de teknik bir çarpma hareketi gösterdikten sonra gerdâniye perdesinde Hicazkâr makâmıyla karar kılmıştır. (Şekil 22)

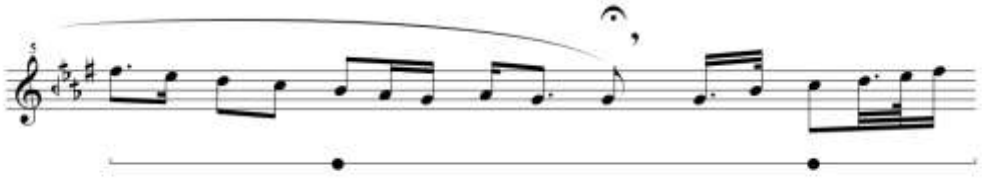


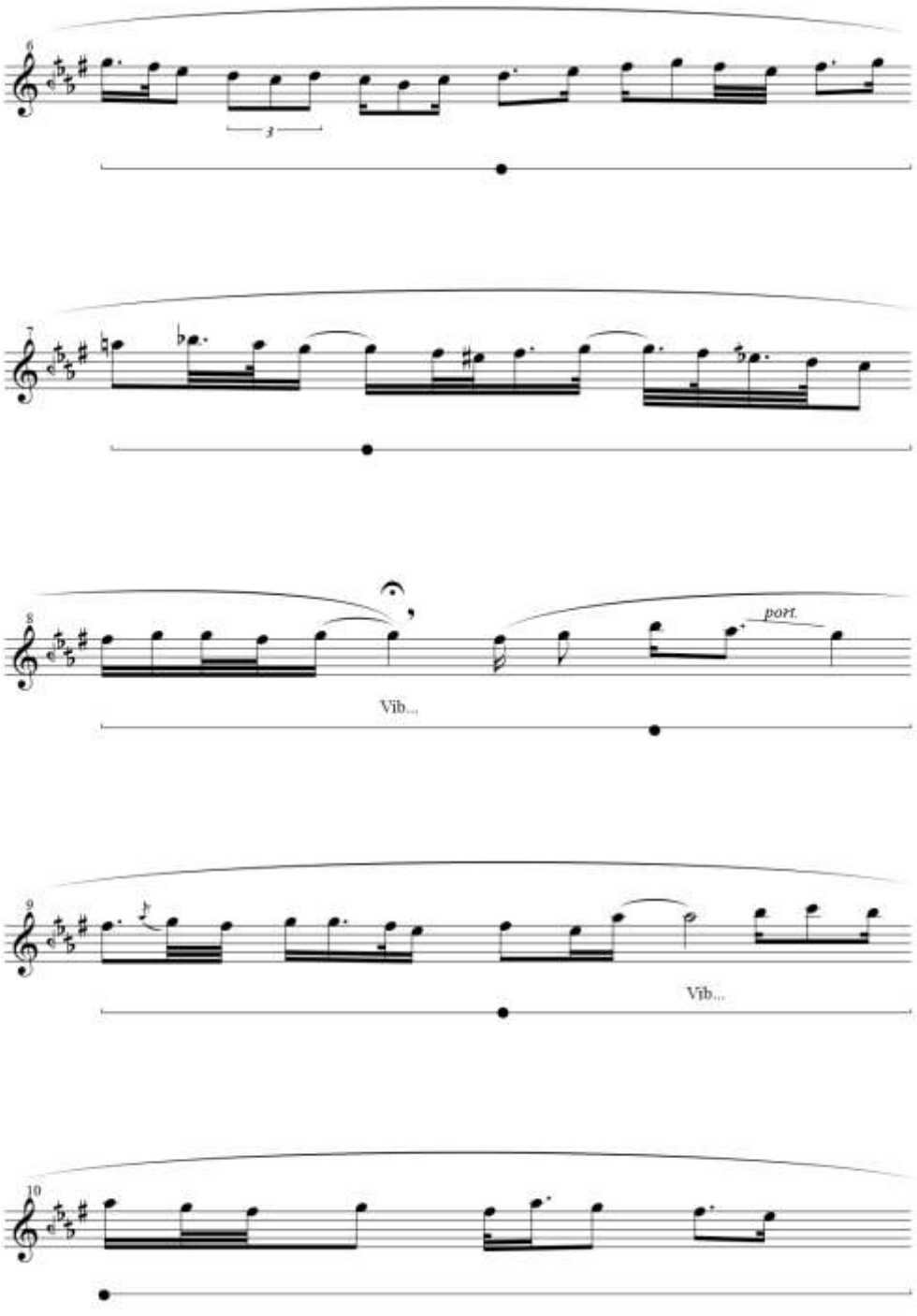
Şekil 22

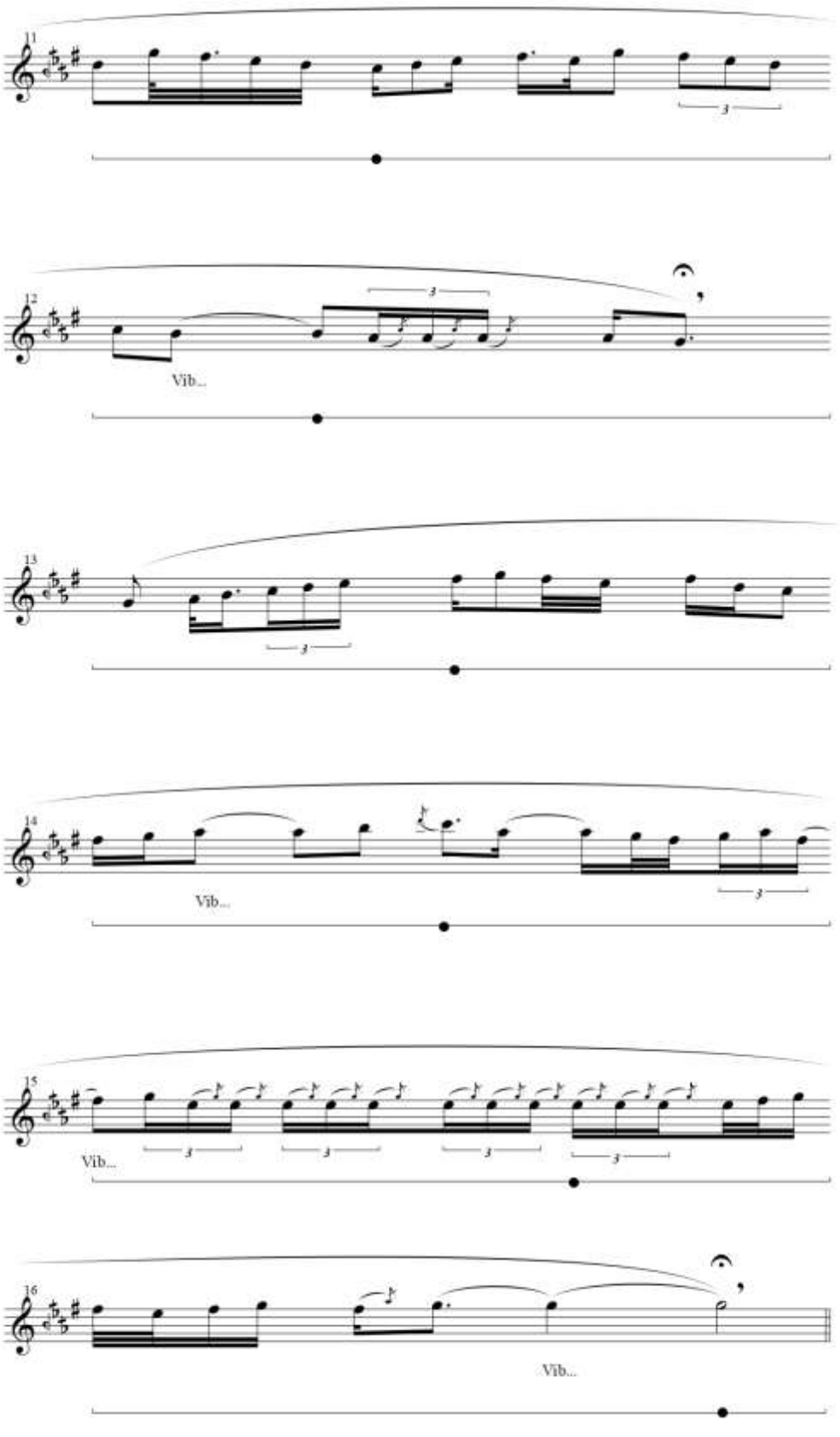
Bu sayede gerdâniye perdesindeki taksimini bitirmiş ve acem perdesine geçiş yapmıştır.



Not: Üstad bu dizekten îtibâren Hicazkâr makâmını işlemeye başlamıştır.




6
3
7
8
port.
Vib...
9
Vib...
10


11
12
Vib...
13
14
Vib...
15
Vib...
16
Vib...

3.2.10. Acem Perdesindeki Acemaşîran Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce acemaşîran makâmının nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Acemaşîran kararlı bu makam, genelde inici olması hasebiyle acem perdesi ve civârından seyre başlar. Durağı acemaşîran perdesidir. Kullandığı perdeler ise acemaşîran, rast, dügâh, kürdî, çargâh, nevâ, hüseynî ve acem perdeleridir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

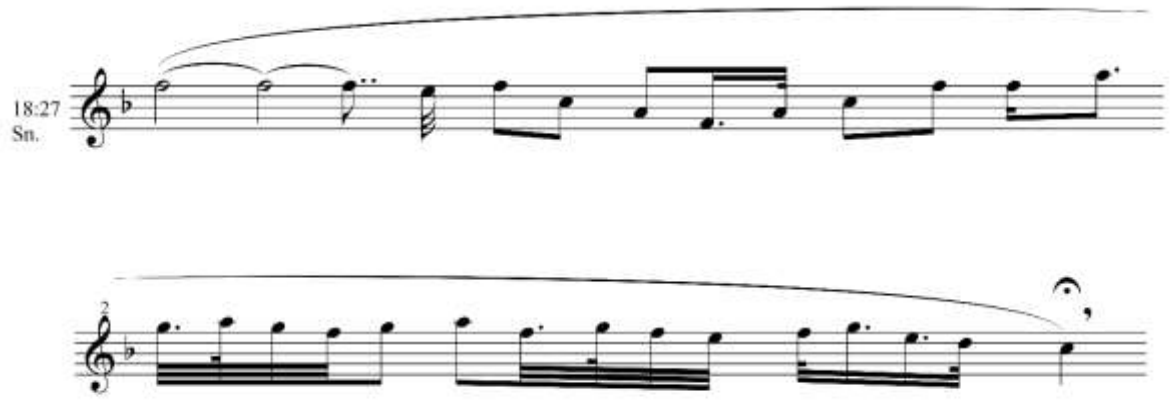
Acem perdesi civârından seyre başladıktan sonra gerdâniye, muhayyer ve sünbüle perdelerine basarak, bazen de tiz nevâya kadar çıkıp, daha sonra yine aynı perdelerle acem perdesinde ve hemen ardından çargâh perdesinde küçük bir kalış gösterip makâmın temel tınısını belirtmiş olur. Birbirleriyle iç içe olduklarından dolayı Sabâ vb. makamlara rahatlıkla geçiş yapabilir. Yapılan çeşniden sonra makâmın ana yapısına dönerek iniş câzibesiyle beraber durak yeri olan acemaşîran perdesine gelir ve burada karar kılar. Bazen karara yardımcı olması açısından hüseynîaşîran perdesi de basılabilir ki makâmın yeden perdesidir. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 81)

Not: Sık sık olmasa da seyrin bitişinde nim hisar perdesi de kullanılabilir.

- ***Acem perdesindeki taksime kaydın 18:27. saniyesinde başlanmıştır.***

Türk Mûsikîsinde önemli bir yere sahip olan acemaşiran makâmı, o mistik yapısıyla vermiş olduğu sadânın, yüzyıllar önce verilen mûsikî eğitiminin bir nebze de olsa farkına vardıran bir hâli vardır. Özçimi bu taksiminde bizi, önceki zamanlarda verilen mûsikî eğitimlerine götürmüş ve makâmın o mistik havasını sazına aktarmış ve çok güzel bir şekilde yansıtmıştır.

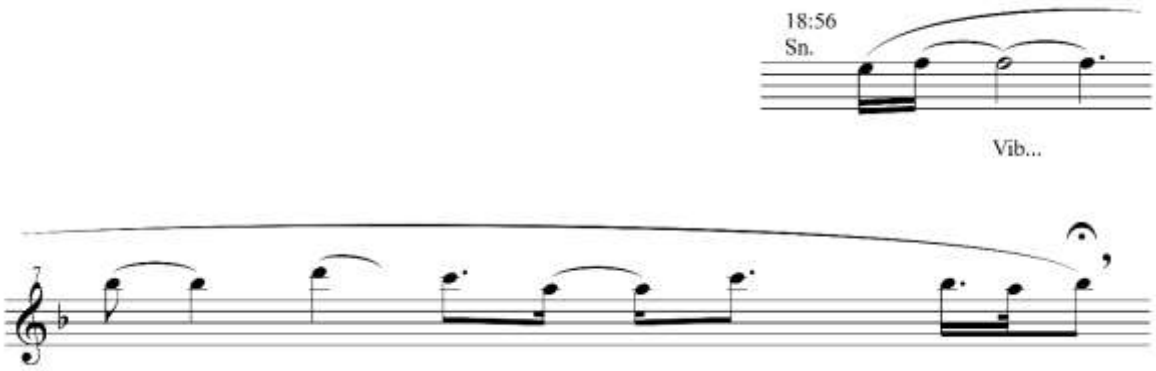
Makâmın genel özellikleri arasında olan inici makam olma özelliğini göz ardı etmeyip acem perdesiyle taksimine başlamıştır. Modern bir dil ile söyleyecek olursak, perdeler arasında armonik bir geçiş yaparak acemaşîran perdesine değinmiş ve bu perdede kalmayıp yine aynı şekilde armonik olarak nağmeyi acem perdesi civârına doğru sürüklemiştir. Burada kısa motifler yaptıktan sonra makâmın ikinci mertebe güçlü sesi çargâh perdesine gelip bu perde üzerinde bir asma karar göstermiştir. (Şekil 23)



Şekil 23

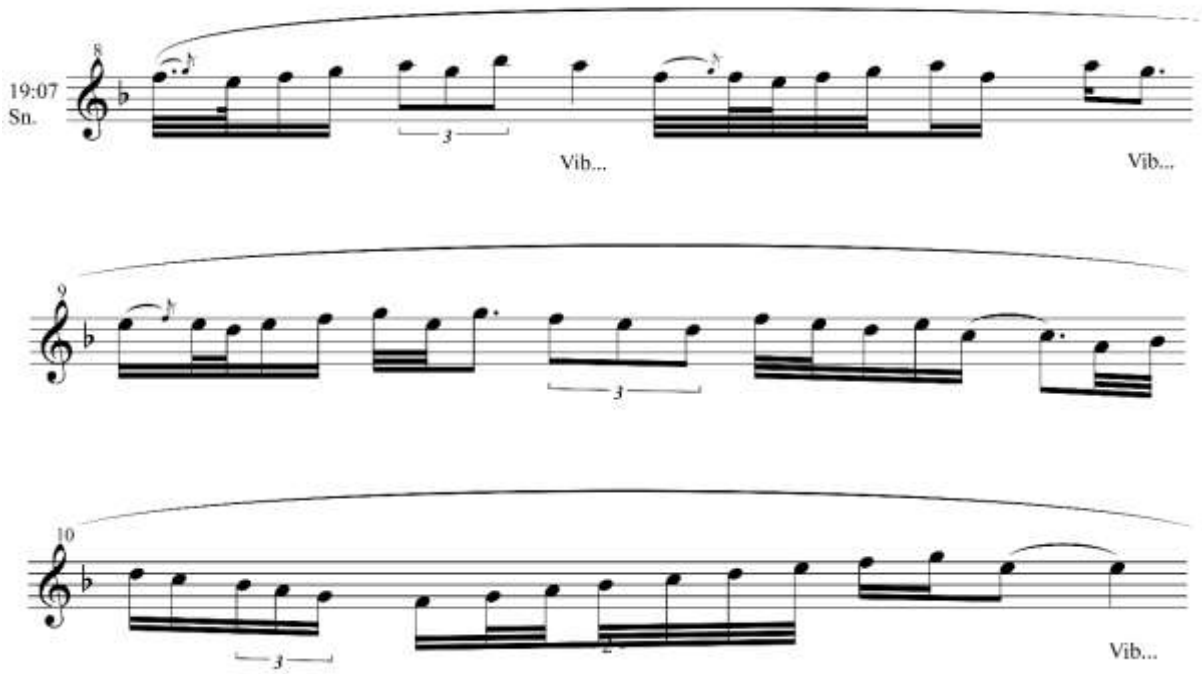
Çargâh perdesiyle tekrar başlattığı nağmeyi üçleme olarak tâbir ettiğimiz tartım kalıbını kullanmak sûretiyle muhayyer perdesine kadar taşımış, son olarak sünbüle perdesinde üçlemeyi durdurup nağmeyi nevâ ve muhayyer perdeleri arasında gezdirdikten sonra hüseynî perdesindeki teknik çarpma hareketiyle acem perdesinde kısa bir nefes alacak şekilde yarım karar göstermiştir.

Tekrar hüseynî ve acem perdeleri ile taksime giriş yapan Özçimi, uzunca bir acem üfledikten sonra nağmeyi tiz bölgeye yani genişlemiş bölgeye taşımış ve sünbüle perdesine ardından tiz nevâya da değindikten sonra sünbüle perdesinde kısa bir nefes alacak kadar asma kalış göstermiştir. (Buradaki kısa nefes alma durumu tamamen enstrümanın teknik yapısıyla alakalı bir durumdur. Nefesli bir enstrüman olması hasebiyle nefesin oraya kadar yetmesi sonucunda gerçekleşmiş bir durumdur.) (Şekil 24)



Şekil 24

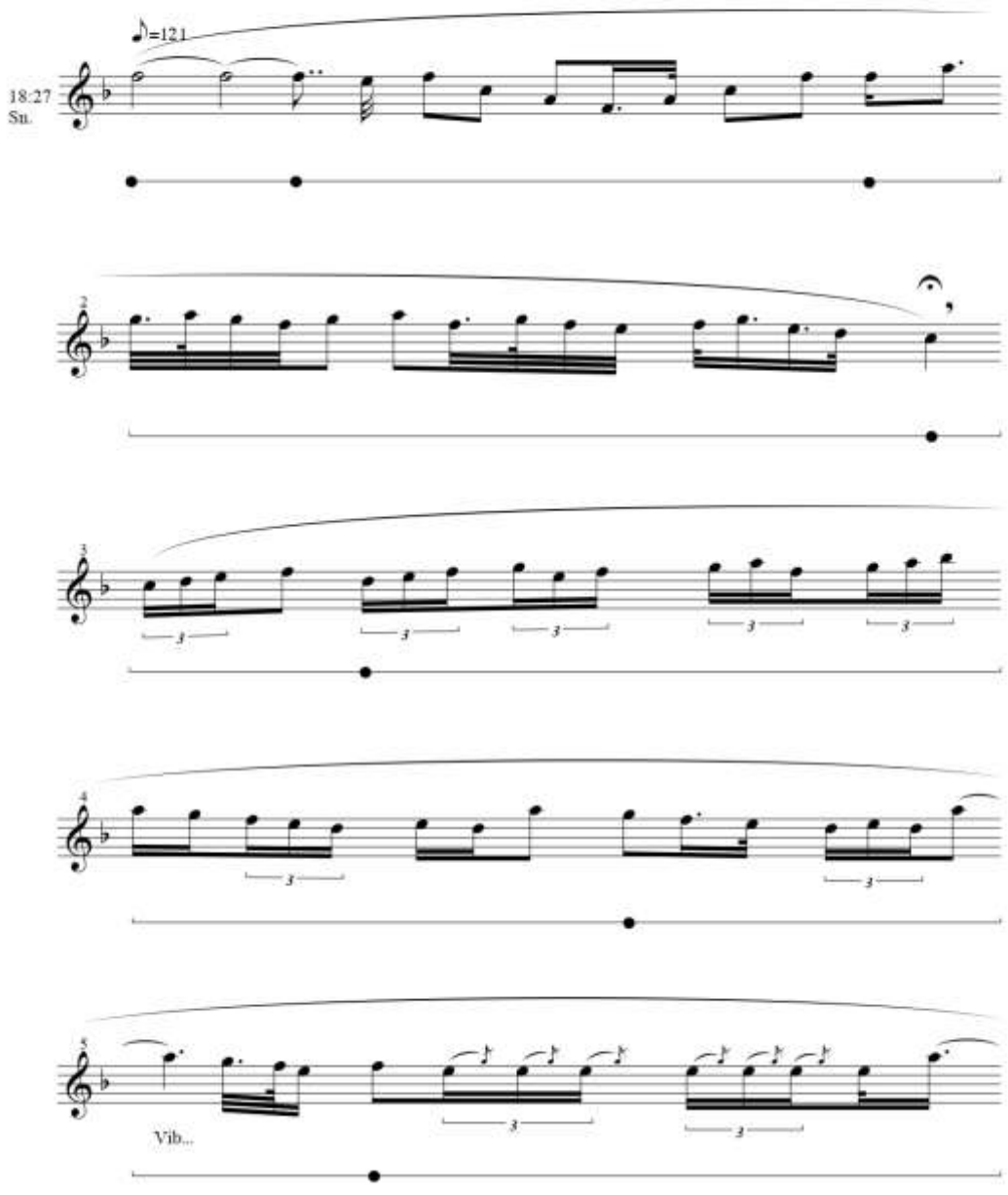
Ney sazının, karakteri ve teknik özellikleri bakımından kullandığı nota değerleri genellikle 1'lik, 2'lik, 4'lük ve 8'lik notalardır. Bunların hâricinde, icrâcı istediği takdirde 16, 32 ve 64 diye devam eden nota değerlerini pek nadir hatta hiç denecek kadar az tercih eder ve kullanır. (Bu durum eser değil, taksim icrâsı için geçerlidir.)
Burada ise üstad Özçimi, 16'lık ve 32'lik hatta yeri geldiğinde 64'lük nota değerlerini, sazında kurduğu hâkimiyeti neticesinde son derece güzel işlemiştir. Acem perdesiyle tekrar başlamış olduğu taksimini 32'lik nota değerleriyle süsleyerek ezgileri muhayyer ve sünbüle perdesine kadar getirmiş, buradan sonra nağmeyi durak perdesi civârına kadar sürüklemiş ve acemaşîran perdesine bastığı andan îtibâren 32'lik nota değerini kullanarak kromatik bir geçiş ile tekrar nağmeyi tiz durak acem perdesi civârına taşımıştır. (Şekil 25)

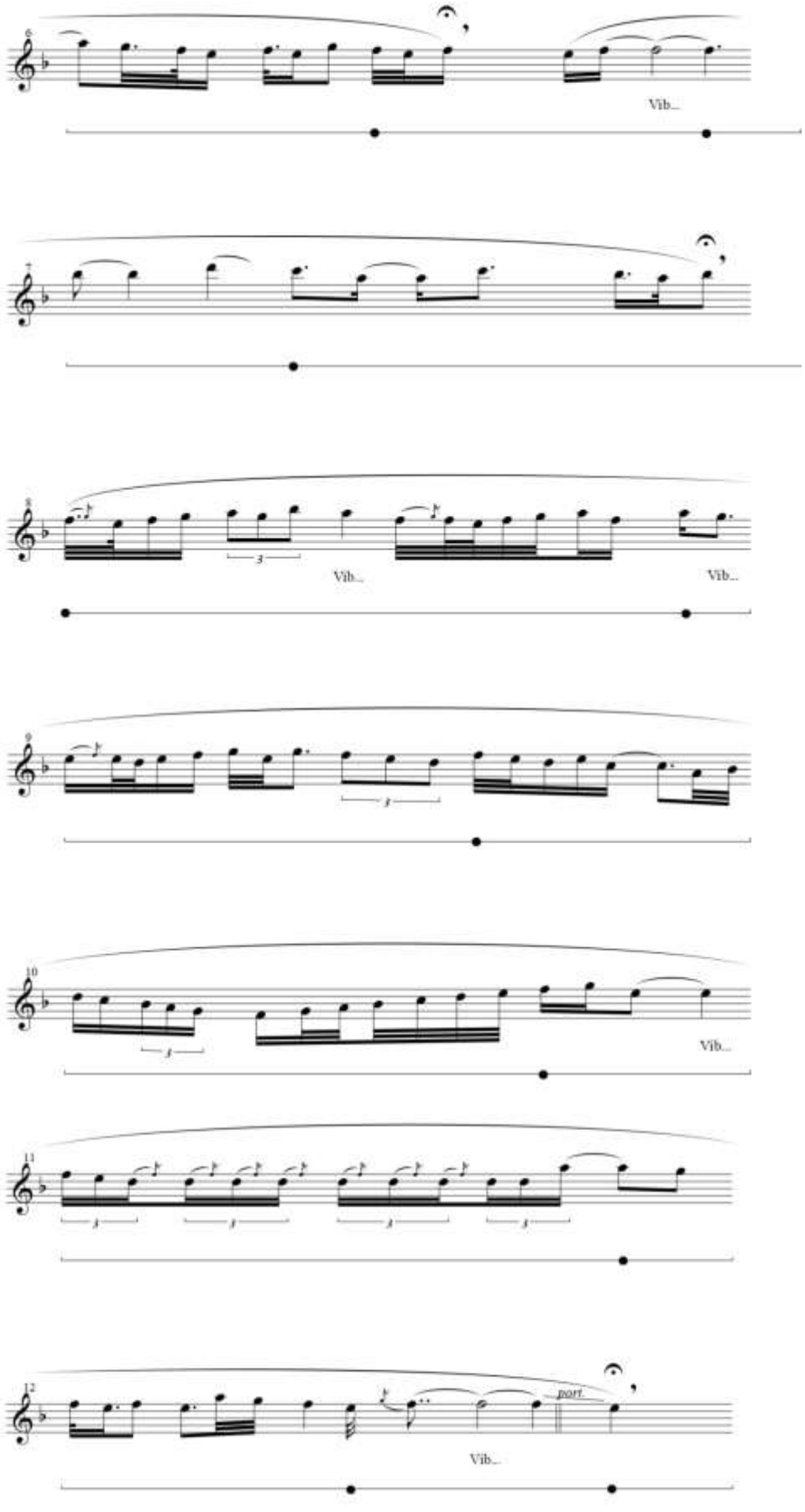


Şekil 25

Acem perdesindeki taksimini nihâyete erdirmek üzere son olarak nevâ perdesindeki teknik çarpma hareketini de gösterdikten sonra yaptığı kısa motiflerle acem perdesinde taksimini sonlandırmıştır.
Bu sayede hüseynî perdesine geçiş yapmıştır.

Acem Perdesinde Acemaşîran Makâmı




6
Vib...
7
8
3
Vib...
Vib...
9
3
10
3
Vib...
11
3
3
3
3
12
port.
Vib...

3.2.11. Hüseynî Perdesindeki Sûz-i Dîl Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce Sûz-i Dîl makâmının nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

İnici bir makam olduğundan dolayı genelde nim hisar ve hüseynî civârından seyre başlanır. Kararı hüseynîaşîran perdesidir. Kullandığı perdeler ise hüseynîaşîran, acemaşîran, zirgüle, dügâh, bûselik, çargâh, nim hisar ve hüseyni perdeleridir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Makamın çıkıştaki kullandığı perdeler ile iniş kısmındaki perdeler arasındaki tek fark inerken nim hisar yerine nevâ perdesini kullanır. Bu perdeler hâricinde gerekli diğer perdeler, yapılan icrâ esnasında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir.

Seyre tiz durak civârından başlayıp acem ve şehnaz perdeleriyle muhayyer hatta tiz bûselik perdelerine kadar genişleyebilir. Yine bu perdeleri kullanarak tiz durak hüseynî perdesinde kısa bir kalış gösterir. Daha sonra karara doğru inişe geçtiği esnâda bûselik perdesinde kısa bir kalış yaparak Hicaz çeşnisini gösterip dügâh, zirgüle ve acemaşîran perdeleriyle hüseynîaşîran perdesinde karar kılar. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 80)

- ***Hüseynî perdesindeki taksime kaydın 19:39. saniyesinde başlanmıştır.***

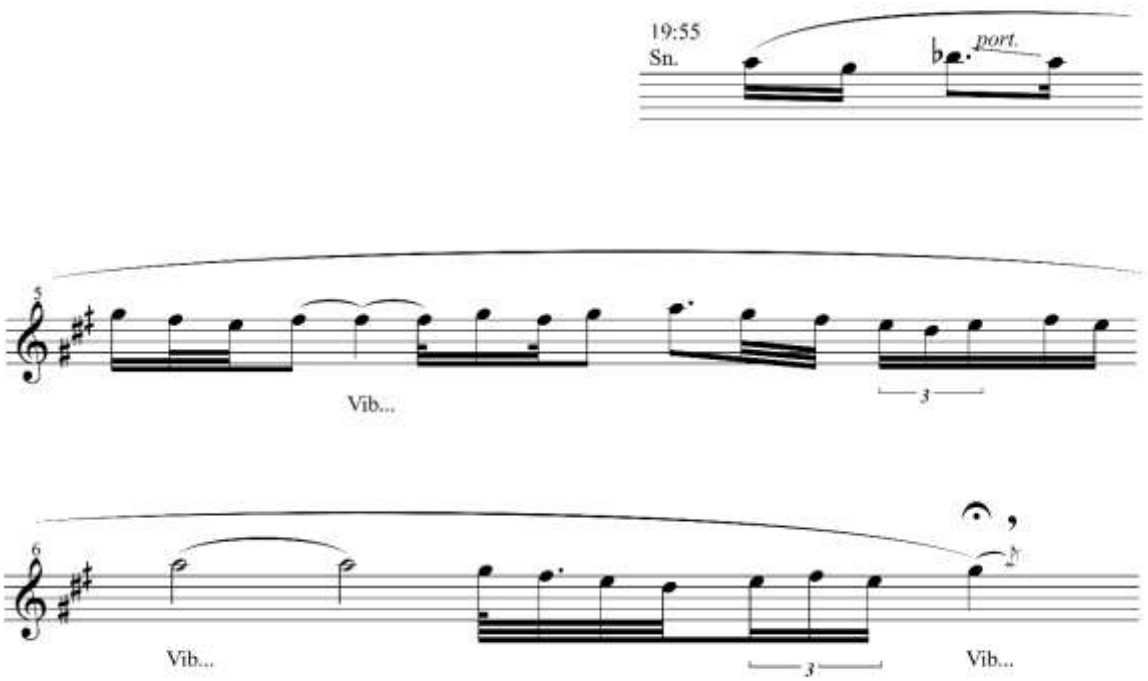
Sûz-i Dîl makâmı, Hicaz ailesi üyelerinden Zirgüle'li Hicaz makâmının hüseynîaşîran perdesine göçürülmüş hâlidir. Tını olarak birbirlerinden çok ayrı olan bu iki makam, icrâ edildikleri zaman farklı hisler ve anlamlar uyandırmaktadır. Üstad Özçimi, "perde kaldırma"nın iniş kısmındaki hüseynî perdesine bu makâmı uygun görmüş, o güzel icrâsıyla ve enstrümanına olan muhteşem hâkimiyetiyle nağmeleri Ney sazına nakşetmiştir. Fakat yaptığı bu taksim üzerinde fazla durmamıştır. Dolayısıyla kayıttaki en kısa zamanlı taksimi, bu perdede yaptığı taksim olmuştur.

İnici bir makam olması hasebiyle hüseynî perdesi civârından taksimine başlamıştır. Nim şehnaz ve muhayyer perdeleriyle devam ettirdiği taksimini hüseynî civârında gezindikten sonra, nağmeyi makâmın durak perdesi hüseynî Aşîran'a kadar indirmiş ve makâmın ana iskeletini göstermiştir.

Durak perdesinde bir dörtlük nota değeri kadar kalış yaptıktan sonra, sesleri sıralı bir şekilde birinci mertebe güçlü, diğer bir deyişle tiz durak hüseynî perdesi civârına

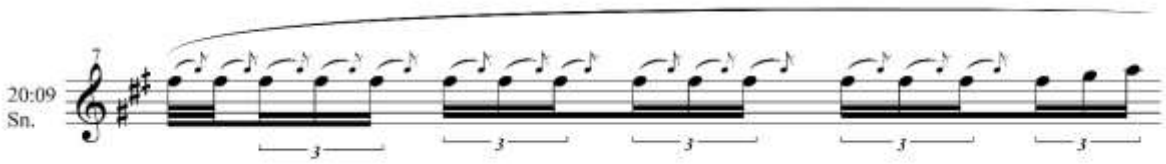
taşımış ve kısa kısa motifler sonrasında hüseynî perdesine gelip bu perde üzerinde bir yarım karar göstermiştir.

Hemen ardından taksimine muhayyer perdesi ile başladıktan sonra, tiz bölgede sünbüle perdesine kadar çıkmış, bu perdeye kısaca değindikten sonra hüseynî perdesi civârında nağmeyi devam ettirirken muhayyer perdesinde toplamda birlik nota değeri kadar bir kalış yapmış ve nim şehnaz perdesinde kısa bir nefes alacak şekilde durmuştur. (Şekil 26)



Şekil 26

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, teknik açıdan zor bir durum olan çarpma hareketiyle tekrar taksimine başlamıştır. Dik acem perdesindeki çarpma hareketiyle taksimine devam eden Özçimi, buradaki çarpma tekniğini bariz bir şekilde vurgulamıştır. (Şekil 27)

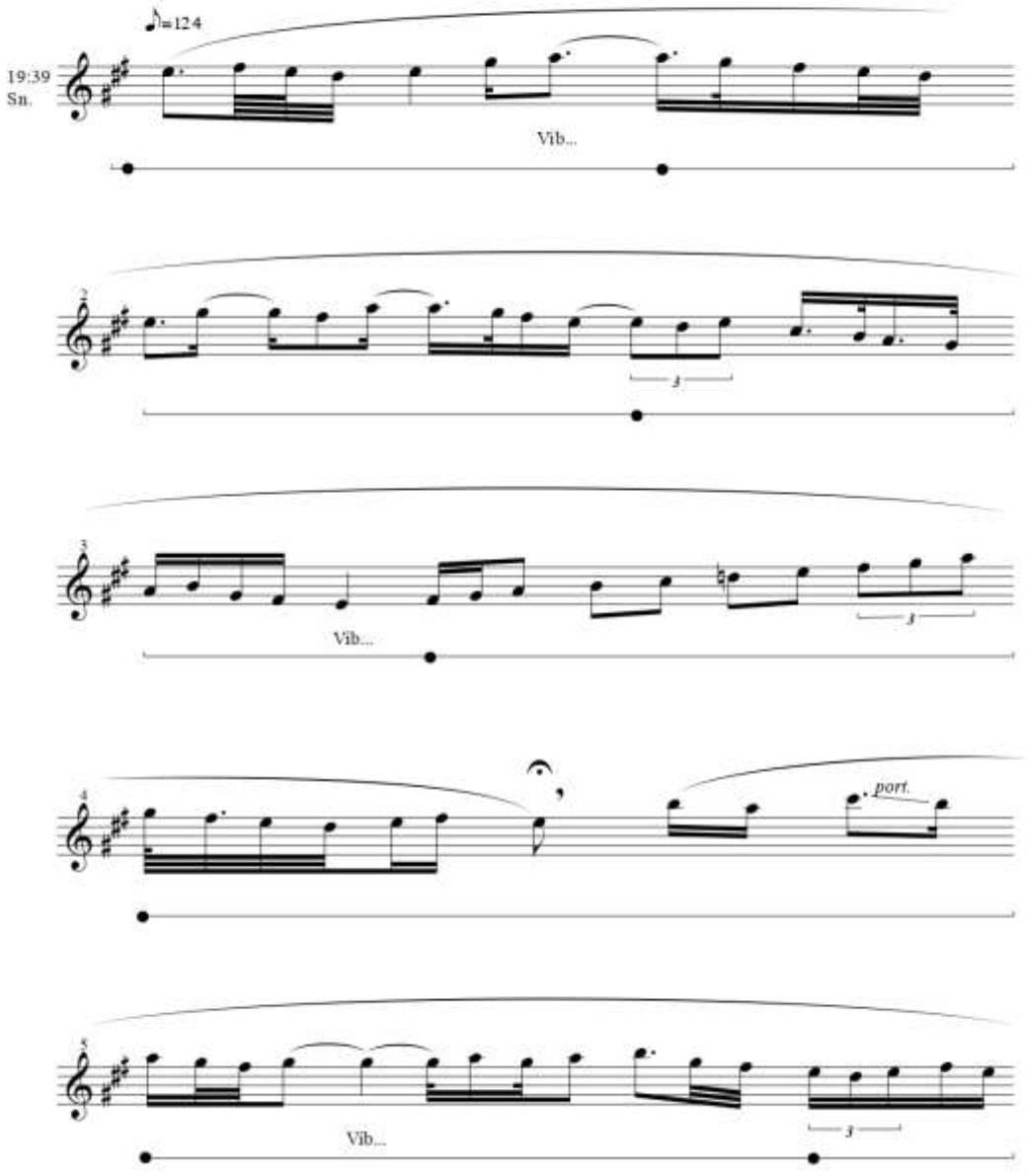


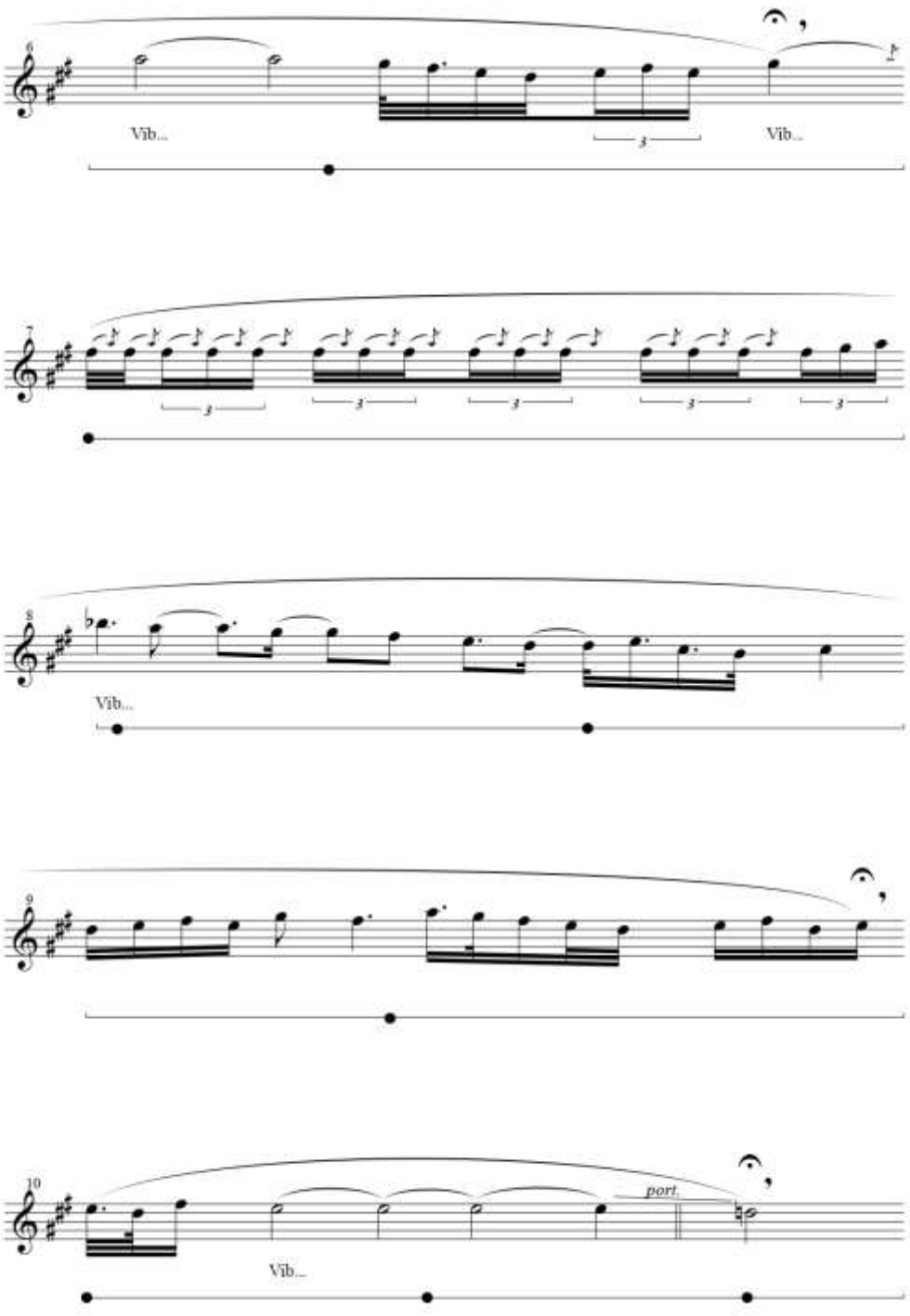
Şekil 27

Daha sonra nağmeyi tiz bölgede bulunan sünbüle perdesine taşıyan Özçimi, bu perde üzerinde çok durmadan nağmeyi kısa motiflerle tekrar hüseynî perdesine kadar getirmiştir. Bitişi belirten nağmeler göstererek hüseynî perdesinde Sûz-i Dîl makâmındaki taksimini hüseynî perdesi üzerinde sonlandırmıştır.

Bu sayede nevâ perdesine geçiş yapmıştır.

Hüseynî Perdesinde Sûz-i Dil Makâmı




6
Vib...
3
Vib...
7
3
3
3
3
3
8
Vib...
9
10
port.
Vib...

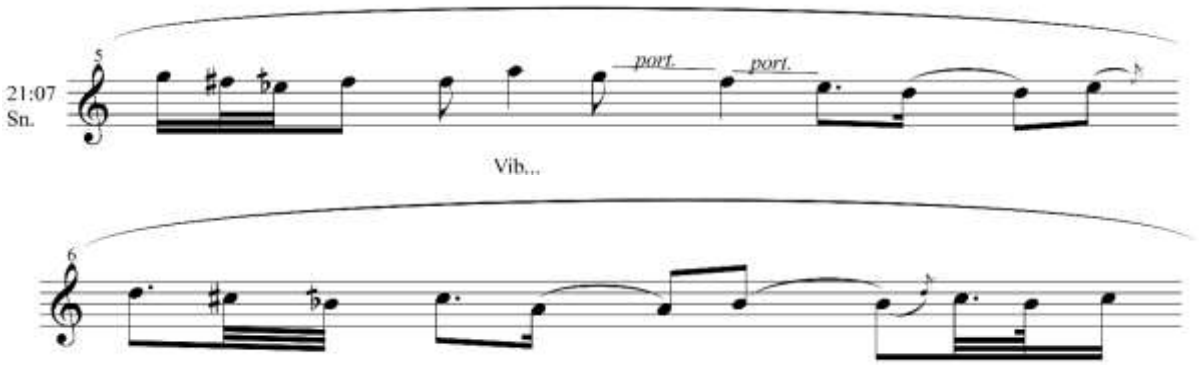
3.2.12. Nevâ Perdesindeki Araban Bölümünün Makamsal Analizi

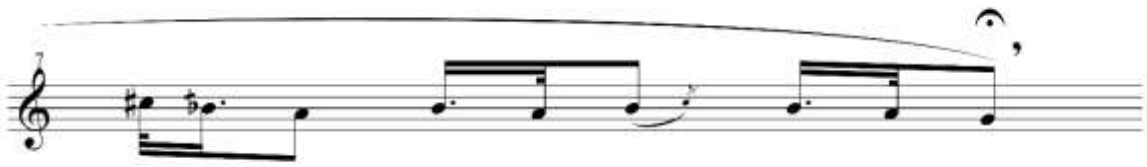
Bir önceki nevâ perdesinde Hicaz Hümâyun makâmını işleyen Özçimi, iniş kısmında tekrar nevâ perdesine geldiğinde, günümüzde çok duyulmayan bir makamı işlemiştir. Gerek eser bakımından gerekse nazari açıdan neredeyse hiç işlenmeyen, unutulmaya yüz tutmuş makamlar arasına katılan bir makâmı yani Araban makâmını işlemiştir. nevâ üzerine bir Hicaz makamı donanımının eklenmesiyle meydâna gelen Araban makâmı bir oktav aşağıdaki Yegâh perdesine göçürüldüğü zaman, günümüzde sık kullanılan ve eser bakımından da oldukça zengin olan Şedaraban makâmını ortaya çıkarıyor.

Söz konusu nevâ perdesi üzerinde bir Hicaz tınısı olduğu için öncelikle donanım bakımından eviç ve hisar perdelerinin kullanılması elzemdir. Diğer arızaların ise donanıma yazılmadan, dizek içerisinde arıza gerektiren veya icrâcıya bağlı olarak değişkenlik gösteren perdelere yazılması daha uygundur.

- ***Nevâ perdesindeki taksime kaydın 20:41. saniyesinde başlanmıştır***

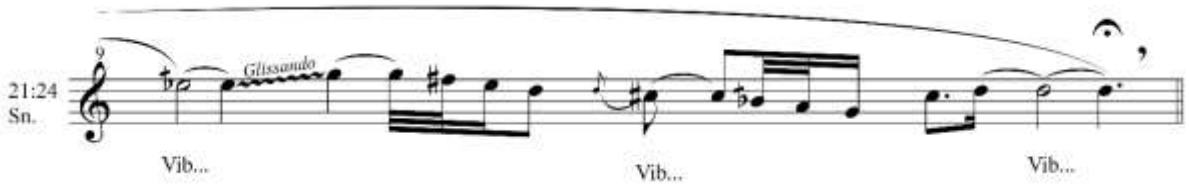
Şu durumda Özçimi, eviç perdesiyle taksimine başlıyor. Nağme, nevâ perdesi çevresinde devam ederken nim hicaz perdesini bir yeden niteliğinde kullanarak, Hicaz Hümâyun makamındaki yeden nim zirgüle perdesi havasını katmıştır. Taksim içerisinde başka makamlara da değinen Özçimi, dik kürdî perdesini kullanarak rast perdesine kadar nağmeyi sürüklemiş ve Neveser makâmına küçük bir çeşni mâhiyetinde geçki yapmıştır. (Şekil 28)





Şekil 28

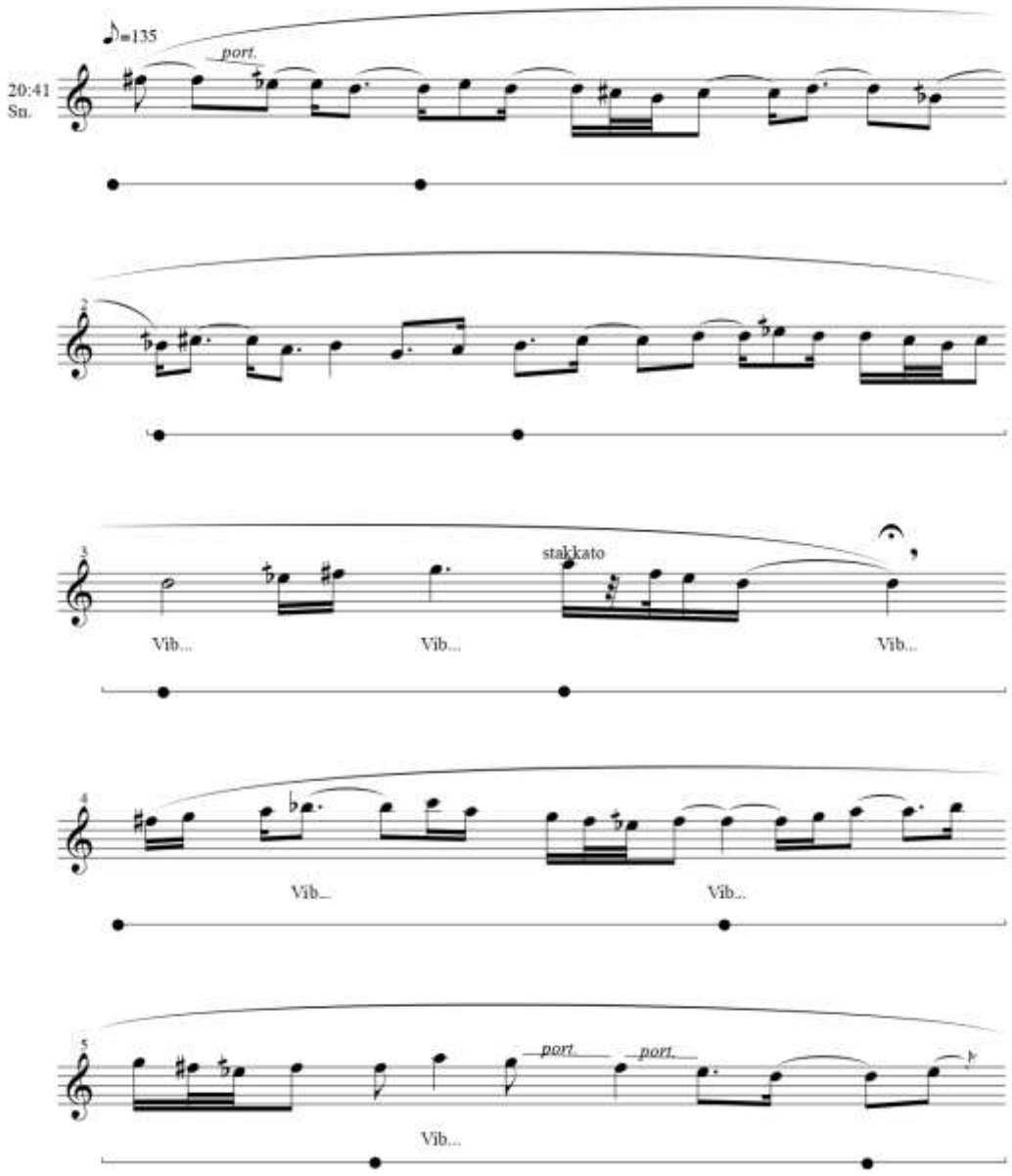
Rast perdesinde durmayıp, nağmeyi tekrar nevâ perdesi civârına sürüklemiş ve kısa motifler sonucunda nevâ'da bir yarım karar göstermiştir. Eviç perdesiyle taksime tekrar giriş yapıp gerdâniye ve muhayyer perdesine bastıktan sonra sünbüle perdesine basmış ve tiz çargâh perdesini basmıştır. Tiz bölgede kullandığı en son ses olan tiz çargâhı da bastıktan sonra nağmeyi nevâ perdesi civârına doğru sürükleyen Özçimi, tekrar sünbüle civârına doğru bir çıkış göstermiş, tiz bölgeden aşağı inerek nevâ perdesine geçmiş, oradan da rast perdesine doğru inmiştir. Burada yine Neveser makâmına değinmiş ve küçük bir asma kalış göstermiştir. Nim hicaz perdesiyle giriş yaptıktan sonra taksimi sonlandırmak üzere nevâ çevresindeki Hicaz çeşnisini kullanıp gerdâniye perdesine değinerek hisar perdesinde kısa bir kalış yapmış, glissando nüansıyla nağmeyi tekrar gerdâniye perdesine taşımıştır. Burada yaptığı kısa motiflerle beraber sesleri sıralı olarak rast perdesine kadar getirmiş, burada son kez Neveser makamına değindikten sonra nevâ perdesinde karar kılmıştır. (Şekil 29)

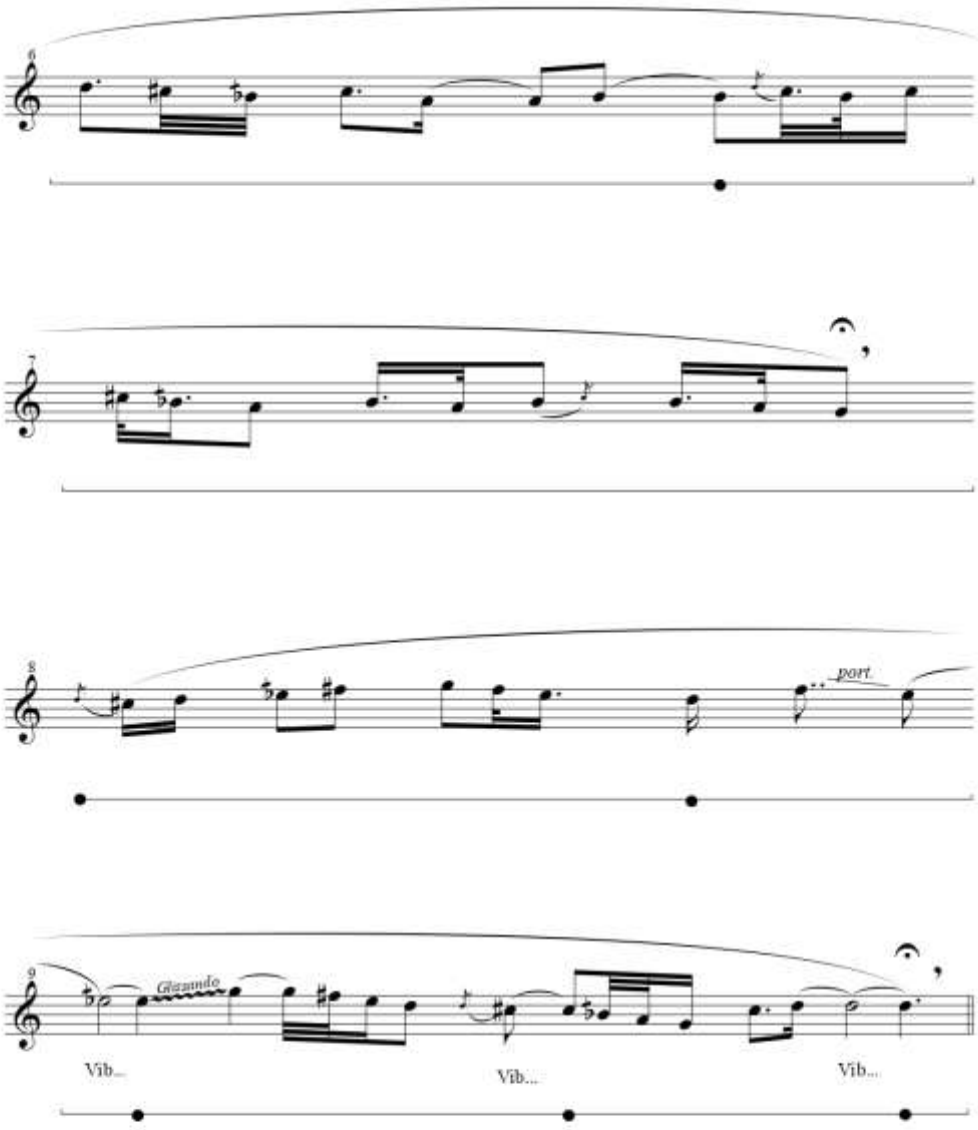


Şekil 29

Bu sayede bir diğer perde olan çargâh perdesine geçiş yapmıştır.

Nevâ Perdesinde Araban Makâmı




6
7
8
port.
9
Glissando
Vib...
Vib...
Vib...

3.2.13. Çargâh Perdesindeki Geleneksel Çargâh Bölümünün Makamsal Analizi

Makam hakkında kısaca vurguladığımız önemli bir takım bilgiler, bir önceki çargâh makâmı taksim analizinin baş kısmında mevcuttur. Tekrarlamamak adına bu kısımda yer verilmemiştir.

- ***Çargâh perdesindeki taksime kaydın 21:37. saniyesinde başlanmıştır.***

Üstad Özçimi, daha önce yukarı doğru seyreden "perde kaldırma" taksiminde kullandığı geleneksel çargâh makâmını, değişiklik göstermeyip aynı makâmı iniş kısmındaki çargâh perdesinde de işlemeye devam etmiştir.

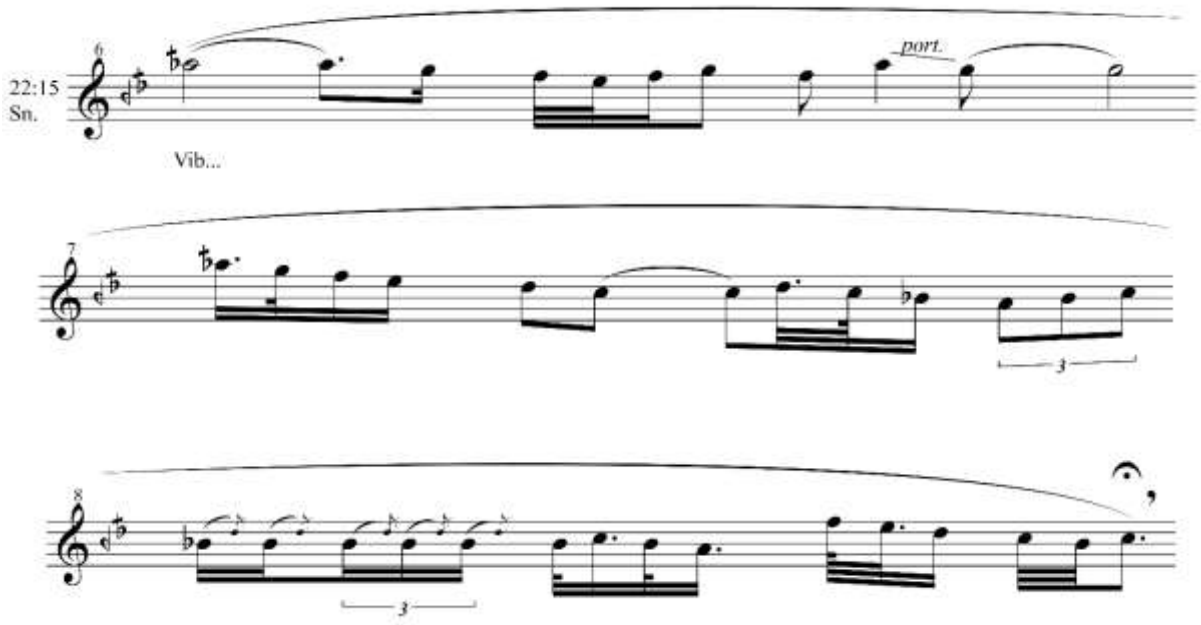
Uzunca bir çargâh perdesi üfleyerek taksime başlayan Özçimi, buradan direkt olarak glissando nüansıyla gerdâniye perdesine geçiş yapmıştır. Gerdâniye perdesi civârında seyre devam ederken, donanımda arızası olmayan fakat icrâda ve hissiyatta olmazsa olmaz perdelerden biri olan şehnaz perdesine değinmiştir. (Bu perdenin arızası donanımda yoktur. Aslen natürel yani muhayyer perdesidir. İcrâcının isteğine bağlı olarak bazen natürel [muhayyer] bazen de arızalı [şehnaz] olarak basılır.)

Tekrar şehnaz perdesini kullanarak, perdeler arası kaydırma (portamento) nüansı ile hüseynî perdesine kadar gelmiş, burada da kısa motifler gösterdikten sonra çargâh perdesinde bir asma karar göstermiştir. Makâmın tiz durak bölgesiyle taksimine devam eden Özçimi, tiz segâh perdesiyle başlamış ardından tiz çargâh perdesine değinerek Zirgüle'li Hicaz makam dizisini belli etmiş ve bu perdede geleneksel çargâh makâmını işlediğini göstermiştir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi çargâh makâmının temel yapısında bir Zirgüle'li Hicaz makâmı bulunmaktadır. Üstad, burada tiz çargâh perdesine değinerek bunu apaçık belli etmiştir.

Tiz durak civârında devam eden taksim, kısa motiflerle birlikte nağmeyi durak yeri olan çargâh perdesine doğru sürüklerken Sabâ makâmından esintiler göstermektedir. Teorik olarak aynı donanıma sahip olan bu iki makâmı (Sabâ-çargâh) birbirinden ayıran küçük farklılıklar vardır. (Durak perdelerinin ayrı olması, enstrüman üzerinde teknik hareketler vb. gibi.) Burada icrâ söz konusu olduğundan çargâh makâmında Sabâ tınısı duymamız gayet doğal bir durumdur.

Özçimi, Nağmeyi, Sabâ makâmı esintisiyle birlikte tekrar durak perdesine doğru taşımış ve yarım karar niteliğinde bir kalış daha göstermiştir.

Şehnaz perdesiyle tekrar taksime başlayan Özçimi, bu bölgede kısa motifler yaptıktan sonra nağmeyi durak perdesi civârına doğru taşımış ve burada çargâh'ın hemen altındaki kürdî perdesine basarak taksime küçük bir Nikriz çeşnisi katmıştır. Üstad yaptığı bu Nikriz geçkisini, devamındaki nağmede kürdî perdesi üzerinde çarpma hareketini göstererek daha belirgin bir şekilde vurgulamıştır. Fakat kalıcı bir durum söz konusu olmayıp sadece çeşni olarak göstermiştir. Devamında yine çargâh perdesinde kısa bir nefes alacak kadar asma karar gösterip kalış yapmıştır. (Şekil 30)

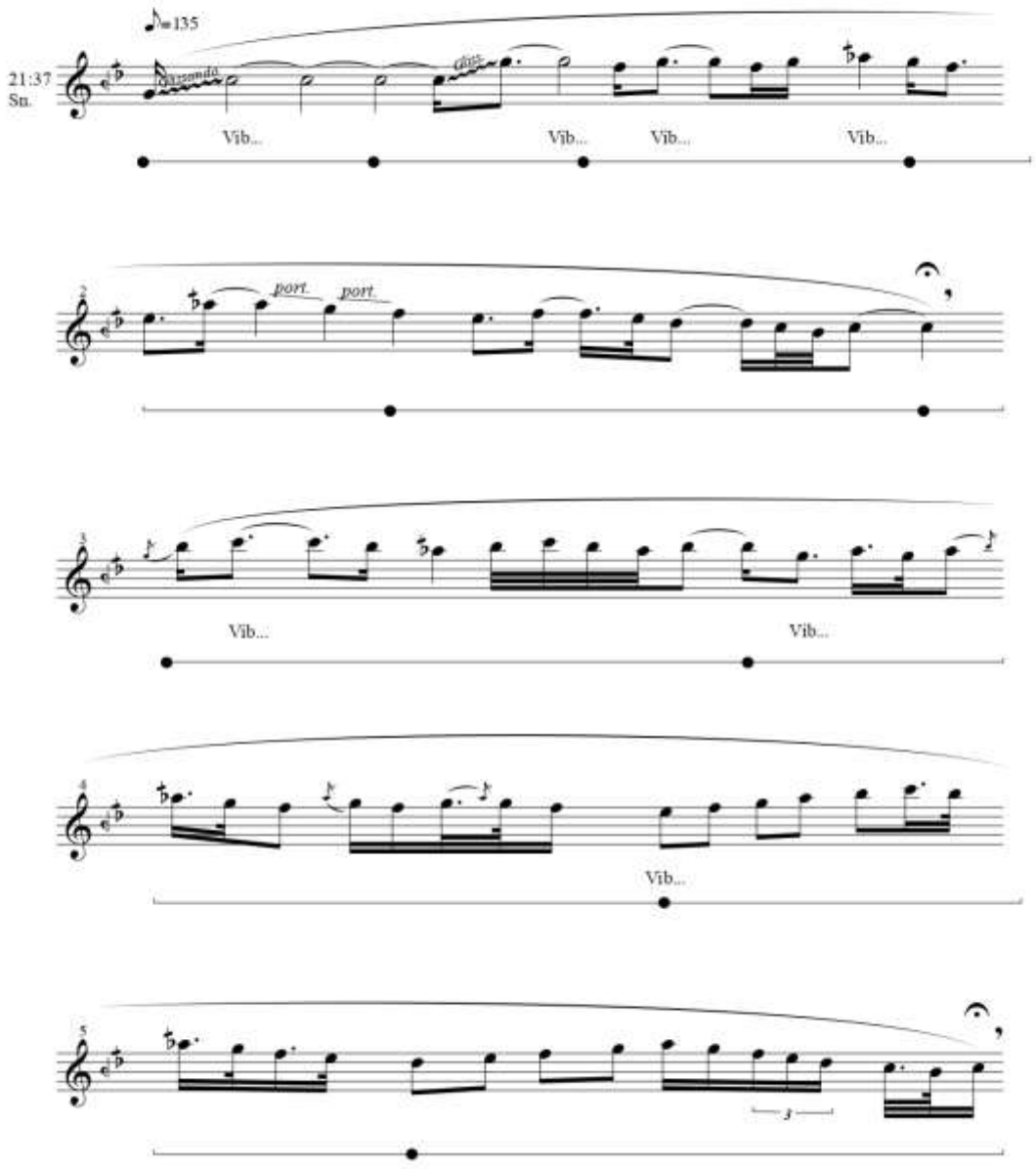


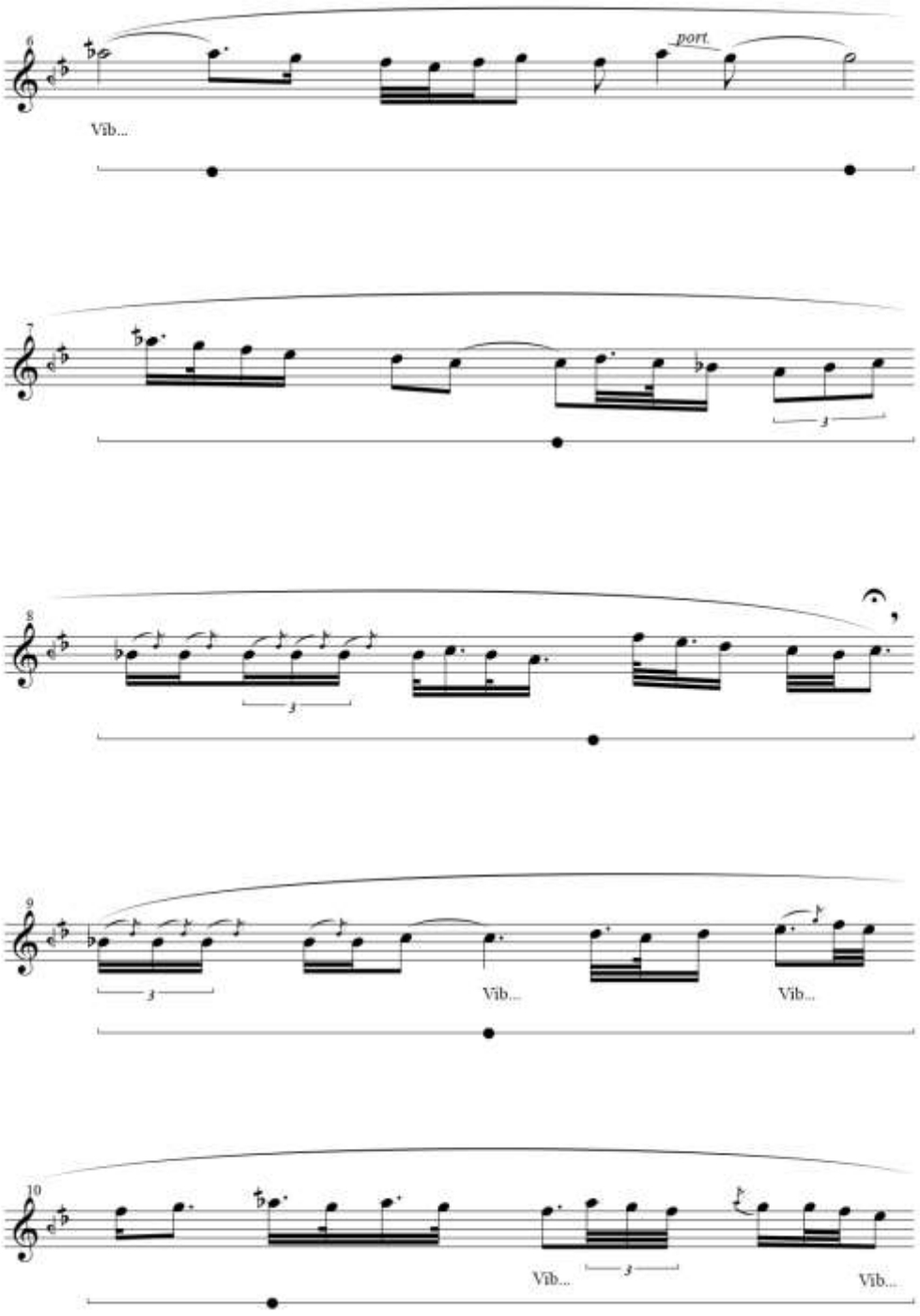
Şekil 30

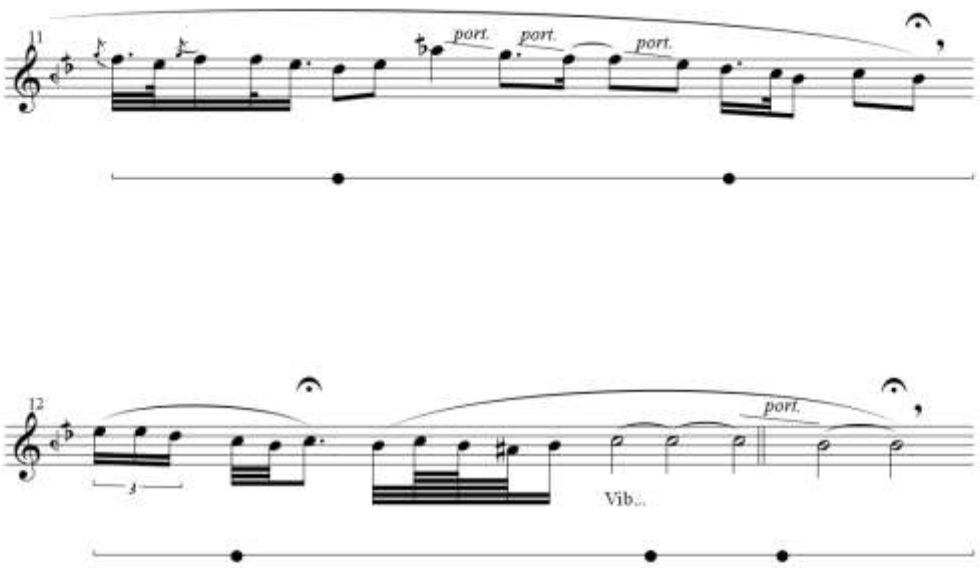
Kürdî perdesindeki çarpma hareketiyle Nikriz çeşnisini bir kez daha göstermiş ve nağmeyi tiz bölgeye doğru sürüklemiştir. Burada tekrar şehnaz perdesine değindikten sonra ezgiyi nevâ perdesine doğru taşımış, nevâ ve hüseynî perdesine bastıktan sonra direkt olarak nim şehnaz perdesine geçip portamento nüansıyla birlikte sesleri sıralı bir şekilde segâh perdesine getirmiş ve burada da kısa bir nefes alacak kadar asma karar göstermiştir. Taksimin bitmesine doğru nağmeyi hüseynî perdesiyle başlatmış ve çargâh perdesinde tekrar bir kalış gösterdikten hemen sonra sıraladığı küçük motifler netîcesinde taksimini çargâh perdesinde sonlandırmıştır.

Bu sayede bir diğer perde olan segâh perdesine geçiş yapmıştır.

Çargâh Perdesinde (Geleneksel) Çargâh Makâmı




port.
Vib...
3
3
Vib...
Vib...
Vib...
3
Vib...


11
port.
port.
port.
12
port.
Vib...

3.2.14. Segâh Perdesindeki Hüzzam Bölümünün Makamsal Analizi

Analize başlamadan önce Hüzzam makâmının nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Segâh makâmıyla iç içe olan bu makam, genellikle makâmın güçlü sesi olan nevâ perdesi civârından seyre başlar. Durağı segâh perdesidir. Kullandığı perdeler ise segâh, çargâh, nevâ, hisar, eviç, gerdâniye, muhayyer-nim sünbüle ve tiz segâh perdelerini kullanır. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. nevâ perdesiyle terennüme başlayıp, çoğunlukla tiz bölgelerde gezindikten sonra nevâ üzerinde Hicaz çeşnili bir kalışlar gösterir. Karara doğru giderken nim kürdî perdesini tercihe bağlı olarak da direk segâh perdesini basarak karar verilir. (Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, 2013, s. 112)

- ***Segâh perdesindeki taksime kaydın 23:01. saniyesinde başlanmıştır.***

İkinci kez sırası gelen bir diğer perde de segâh perdesidir. Bir önceki segâh perdesinde segâh makâmını işleyen Özçimi, bu kısımda Hüzzam makâmını ele almıştır. Karar perdeleri aynı olduğu halde segâh ve Hüzzam makamları gerek teorik, gerek icrâ, gerekse kulağa çalınan nağmeler açısından birbirlerinden farklılık gösterirler. İcrâ esnasında her iki makâmın da ufku geniştir. Fakat Hüzzam makâmı tiz bölgeleri segâh makâmına nazaran biraz daha sık kullanır. Genişlemiş bölgeleri kullanmadaki maksat, makâmın seyir alanını, kullanılan perdeleri ve enstrümanın pozisyonunu rahat kullanabilmeyi sağlamaktır. Bu özellik diğer makamlar için de böyledir.

Üstad Özçimi, nevâ üzerindeki Hicaz çeşnisiyle taksimine başlamıştır. Eviç perdesiyle giriş yaptıktan sonra direkt olarak muhayyer perdesine geçmiş ve sesleri sıralı bir şekilde durak perdesine kadar getirmiştir. Yeden perdesi olarak kabul ettiğimiz ***Lâ*** bakiye diyez yâni kürdî perdesini kullanarak makâmın ana yapısını vurgulamaktadır. Durak civârında kısa motifler gösterip rast perdesine kadar inmiş, nağmeyi makâmın güçlüsü olarak kabul ettiğimiz nevâ perdesine doğru taşımış ve üzerindeki Hicaz çeşnisine değindikten sonra yeden sesi ile birlikte segâh perdesinde bir yarım karar göstermiştir.

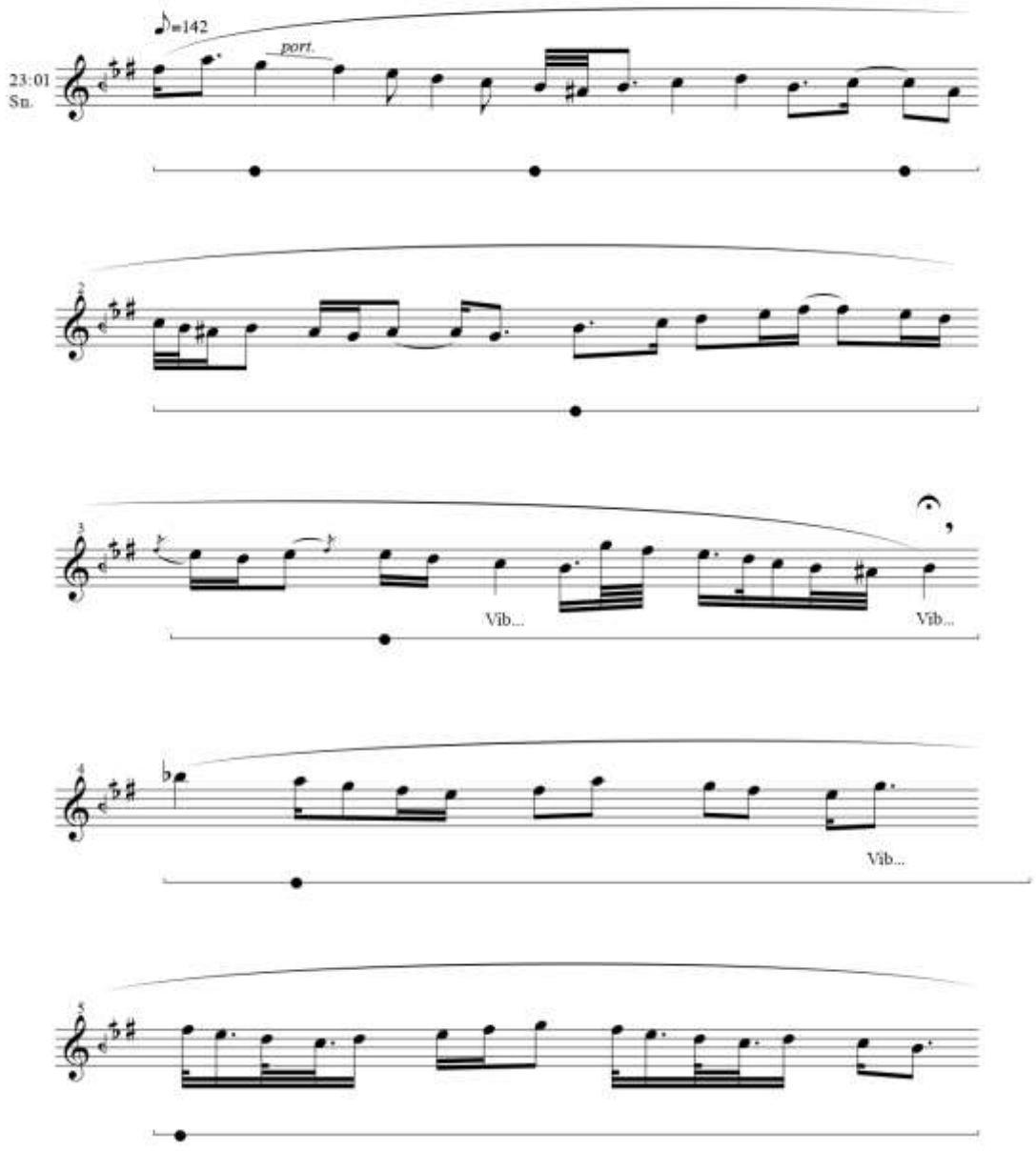
Bu kısımda makâmın genişlemiş kısmını işleyen Özçimi, tiz durak segâh perdesinin arızasını değiştirerek sünbüle perdesini basmış ve nağmeyi kısa motiflerle durak

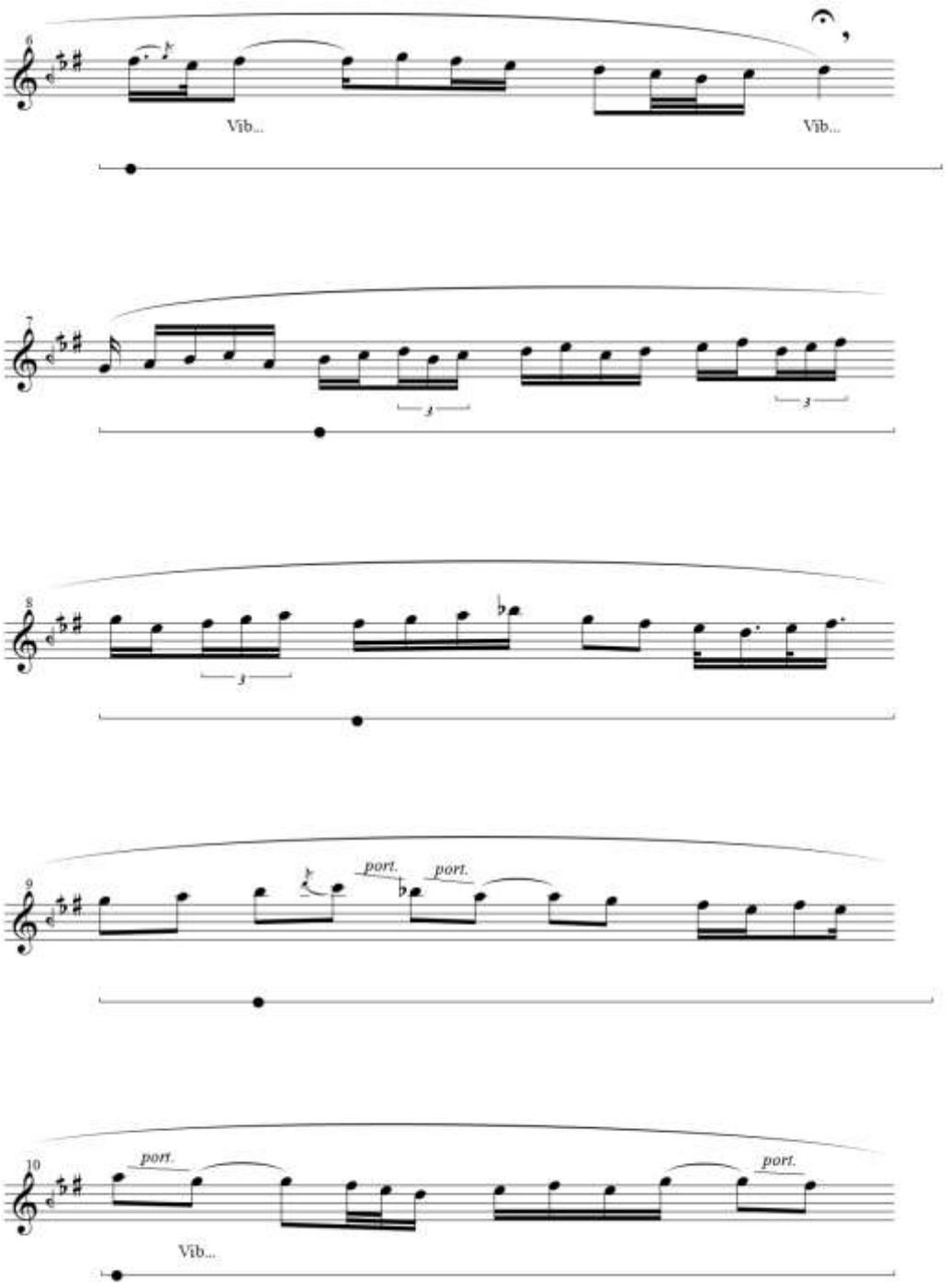
perdesine kadar taşımıştır. Nağmeyi durak yeri olan segâh perdesine getirdikten sonra küçük ezgiler sonucunda nevâ perdesinde bir asma karar göstermiştir. Tekrar durak perdesinin altında bir ses olan rast perdesiyle giriş yaptıktan sonra, nağmeyi, sıralı olmayan perdeler ile bir ileri bir geri motifler gösterip, ara sıra üçleme tartım kalıbını da kullanarak sünbüle perdesinde kadar taşımıştır. Tiz çargâh perdesine de bastıktan sonra genişlemiş bölgedeki gezintisini bu motiflerle göstermiştir. Nağmeyi durak civârına doğru sürükledikten sonra çargâh perdesinde asma karar niteliğinde küçük bir kalış yapmıştır.

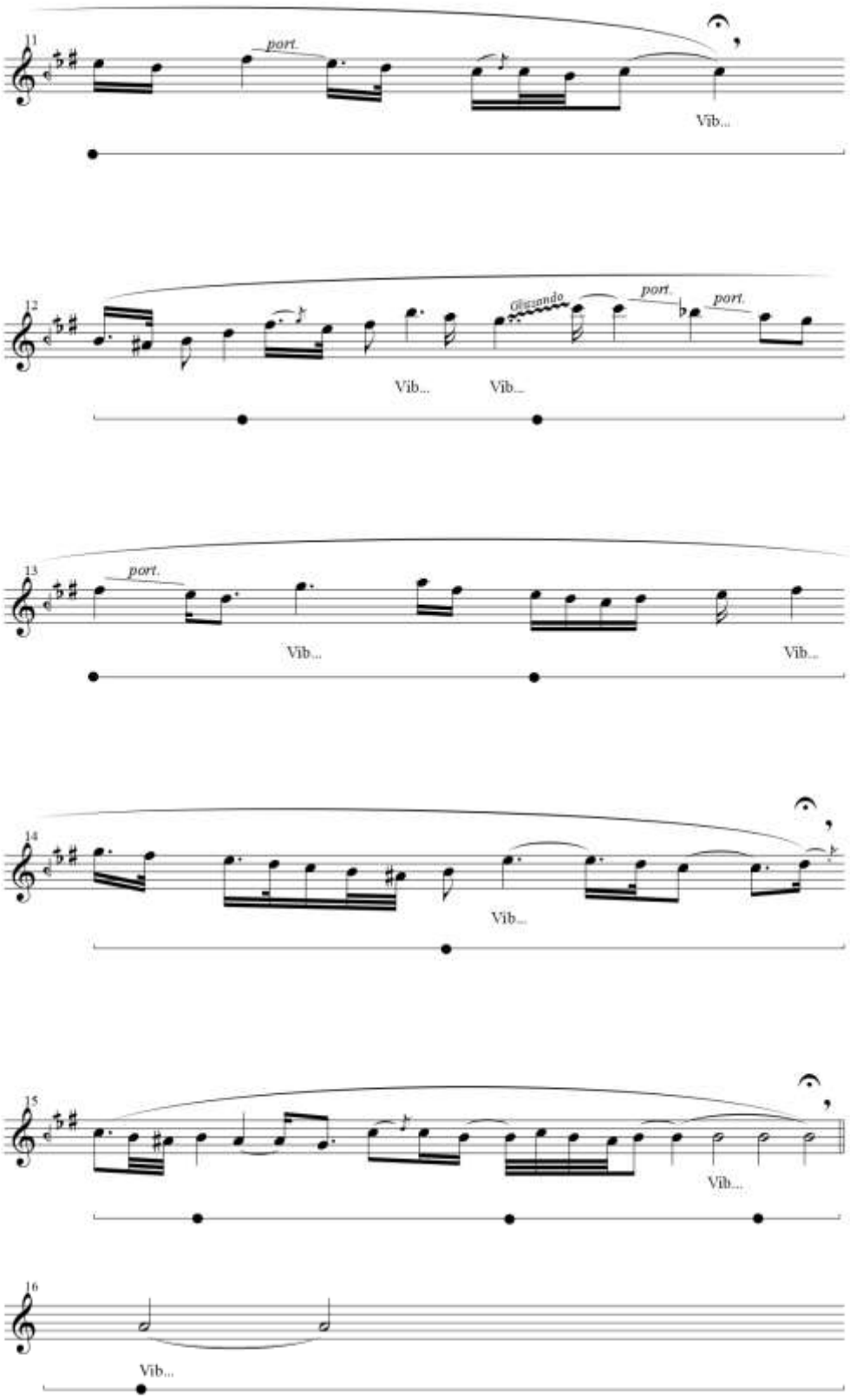
Özçimi, çargâh perdesinde asma karar yapıp bıraktığı nağmeyi, durak perdesi civârında olması hasebiyle segâh perdesi ile taksime giriş yapmış, aralıklı sesler ile nağmeyi tiz durak bölgesine doğru taşımış ve tiz segâh hemen ardından tiz çargâh perdelerini göstermiştir. Tiz çargâh perdesinden sonra sünbüle perdesiyle beraber makâma iniş câzibesi katarak nağmeyi nevâ perdesi civârına doğru sürüklemiş ve bu perdede (nevâ) kısa bir nefes alacak kadar kalış yapmıştır. Daha sonra çargâh perdesi ile başladığı taksimini yeden perdesi kürdîyi de kullanarak kısa motiflerle segâh perdesinde sonlandırmıştır.

Bu sayede “perde kaldırma” taksiminin son perdesi olan dügâh perdesine geçiş yapmıştır.

Segâh Perdesinde Hüzzam Makâmı




6
Vib...
Vib...
7
3
3
8
3
9
port.
port.
10
port.
port.
Vib...



Not: Bu perdedeki taksimden sonra taksimin bitişi olan dügâh perdesine geçiş yaptığı esnâda, ritim enstrümanları tempoyu âni olarak yavaşlatmaktadır. Dolayısıyla kaydın metronom değeri de değişmektedir.

3.2.15. Dügâh Perdesindeki Muhayyer ve Zirgüle Bölümünün Makamsal Analizleri

Analize başlamadan önce bu bölümde yapılan makamların nazarî olarak kısmen ele alınması, makam yapısının anlaşılması bakımından önemlidir.

Özçimi, yaptığı "perde kaldırma" çalışmasındaki son taksimini dügâh perdesinde 4 farklı makamda göstermiştir. Muhayyer makâmıyla giriş yapıp Nikriz makâmı (çeşnisi) ile taksimi sonlandırırken makamlar üzerinde fazla durmamış, bir nevi makamları geçki olarak kullanmıştır. (Fakat yine de makamlara kısaca değinmek istedim.)

Muhayyer: Üstad, "perde kaldırma" taksimini sonlandıracağı dügâh perdesine geldiğinde ilk olarak muhayyer makâmıyla giriş yapıyor. Makâmın durağı dügâh perdesidir. Adından da anlaşılacağı üzere seyre genellikle muhayyer perdesiyle giriş yapar. Kullandığı perdeler ise dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseynî, eviç-acem, gerdâniye ve muhayyer perdeleridir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Tiz durak muhayyer civârından seyre başlar, tiz bölgedeki segâh ve çargâh perdelerini kullandıktan sonra muhayyer perdesine gelir ve burada kısa bir kalış gösterir. Bu perdeden hareketle gerdâniye ve eviç perdeleriyle hüseynî perdesine kadar gelir ve burada da kısa bir kalış göstererek hüseynî makâmı tınısını verir. Bu iki makam kendi aralarında rahatlıkla geçki yapabilir. Daha sonra iniş câzibesiyle acem perdesini de kullanarak durak perdesine doğru gider ve bitiş hissini vermek için rast perdesini bastıktan sonra dügâh perdesinde karar verir.

Hicaz Zirgüle: Muhayyer makâmından sonra geçtiği Zirgüle'li Hicaz makâmına kısaca değinecek olursak, aynı Hicaz makâmı gibi nevâ civârından seyre başlar. Durağı dügâh perdesidir. Kullandığı perdeler, Hicaz makâmındaki perdelerden bir iki farkla ayrılır. Perdeleri şunlardır; dügâh, dik kürdî, nim hicaz, nevâ, hüseynî, eviç-dik acem, gerdâniye-nim şehnaz ve muhayyer'dir. Bu perdeler hâricinde gerekli değişiklikler ve geçkiler, yapılan icrâ esnâsında tercihe bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. nevâ perdesi civârından seyre başlayıp dik acem ve nim şehnaz perdelerini kullanarak tiz durak muhayyer perdesine kadar çıkar. (Genelde şehnaz makâmı perdelerini de kullanabilir.) Tekrar bu perdeleri kullanarak hüseynî perdesine gelip üzerinden kısa bir

kalış gösterir. Tekrar seyre başlayıp Hicaz makâmı perdeleriyle dügâh perdesinde karar verir.

- ***Dügâh perdesindeki taksime kaydın 24:35. saniyesinde başlanmıştır.***

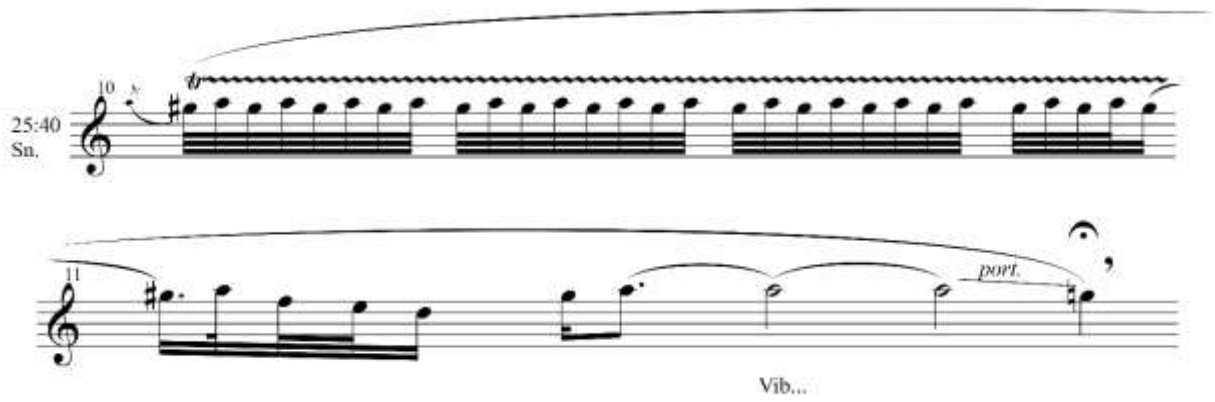
Üstad, kayıta ilk başladığı dügâh perdesinden bu kısma kadar bütün perdeleri işlemiş, en son yine dügâh perdesine gelmiş ve burada çeşitli makamlar geçmek suretiyle taksim kaydını dügâh perdesinde bitirmiştir, fakat dügâh perdesinde karar kılmamıştır. Bunun sebebi dikte ettiğimiz sayfanın sonunda da belirttiğimiz gibi, yapılan kaydın belli bir kısımda bitmesinden dolayı taksimin durağı belirlenememiştir.

Üstad, dügâh perdesindeki taksime muhayyer makâmı ile başlamıştır. Dolayısıyla gerdâniye perdesinde glissando nüansını kullanarak tiz çargâh perdesini basmıştır. Buradaki maksat, makâmın yapısı gereği genişlemiş bölgeyi kullanarak nağmeyi olabildiğince yaymak ve muhayyer makâmının asıl özelliklerinden biri olan inici makam olma özelliğini vurgulamaktır. Nağmeyi, portamento nüansıyla tiz segâh ve hemen ardından muhayyer perdesine getirdikten sonra, nağmeyi hisar perdesini de kullanarak kısa motiflerle tekrar birinci mertebe güçlü muhayyer perdesi civârına taşımıştır. Burada küçük ezgiler göstermiş ve dügâh perdesine doğru makâmın seslerini sıralı bir şekilde bastıktan sonra, eviç perdesi yerine acem perdesini kullanıp inişe geçmiş ve dügâh perdesinde bir yarım karar niteliğinde kalış yapmıştır. Durak perdesinde fazla durmayıp rast perdesiyle başlattığı nağmeyi, üçleme tartım kalıbını da kullanarak sesleri sıralı bir şekilde tekrar tiz durak muhayyer perdesi civârına taşımıştır. Genişlemiş bölgede tiz segâh ve tiz çargâh perdelerine bastıktan sonra nağmeyi hüseynî perdesi civârında gezdirmiş ve ardından tekrar muhayyer perdesine yönelip yine genişlemiş bölgede kısa motifler göstererek muhayyer perdesinde küçük bir kalış yapmak üzere yarım karar göstermiştir.

Muhayyer perdesindeki yarım karardan sonra makâmın seyrini değiştiren Özçimi, Zirgüle'li Hicaz makâmını işlemek sûretiyle taksimine devam ediyor. Tiz durak civârında gerdâniye perdesiyle giriş yaptıktan sonra kısa motiflerle birlikte sünbüle perdesini gösterip hemen ardından nim şehnaz perdesine basmış ve böylelikle Zirgüle'li Hicaz makâmına geçişini vurgulamıştır. Söz konusu Zirgüle'li makâmı olduğundan eviç perdesi yerini acem perdesine bırakıyor.

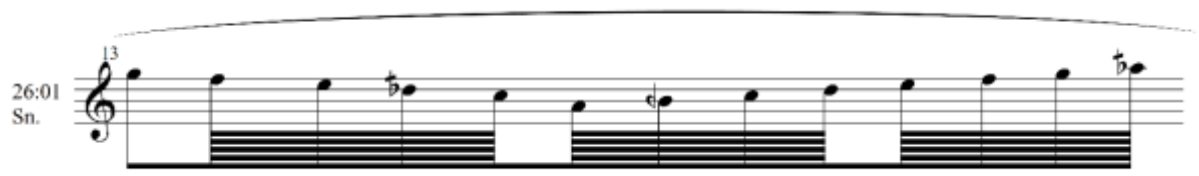
Muhayyer perdesi civârında devam eden nağme, nim şehnaz ve acem perdelerini gösterdikten sonra ezgiyi nevâ perdesine doğru taşımış ve burada kısa bir asma karar

göstermiştir. nevâ'da fazla kalmayıp nim şehnaz perdesiyle tekrar giriş yapan Özçimi, muhayyer perdesi üzerindeki dik sünbüle ve dik nim hicaz perdelerine basarak Zirgüle makâmının genişlemiş bölgesini vurgulamıştır. Hemen ardından nağmeyi kısa motiflerle nevâ perdesine getirmiş ve bir oktav üstteki tiz nevâya direkt geçiş yaparak tekrar genişlemiş bölgeyi işlemiş ve küçük ezgiler sonucunda muhayyer perdesinde bir yarım karar daha göstermiştir. Yine Batı müziği terimlerinden tremolo, Türk müziğinde ise çarpma tekniğini yani iki sesi ardı ardına hızlı bir şekilde üfleme tekniğini göstermiştir. Nim şehnaz ve muhayyer perdelerini peşi sıra üflemiş ve yaptığı kısa nağmeden sonra muhayyer perdesinde birlik nota değerinde bir kalış yapıp hemen ardından gerdâniye perdesinde de dörtlük nota değerinde küçük bir kalış göstermiştir. (Şekil 31)



Şekil 31

Gerdâniye perdesiyle devam eden Özçimi, bu perde civârında kısa motifler göstererek nağmeyi tekrar gerdâniye perdesine getiriyor. Ney sazının pek kullanmadığı nota değerlerini kullanarak gerdâniye perdesinden dügâha ardından nim şehnaz perdesine kadar kromatik bir geçiş yapan Üstad, sazındaki ustalığını bir kez daha vurgulamıştır. (Şekil 32)



Şekil 32

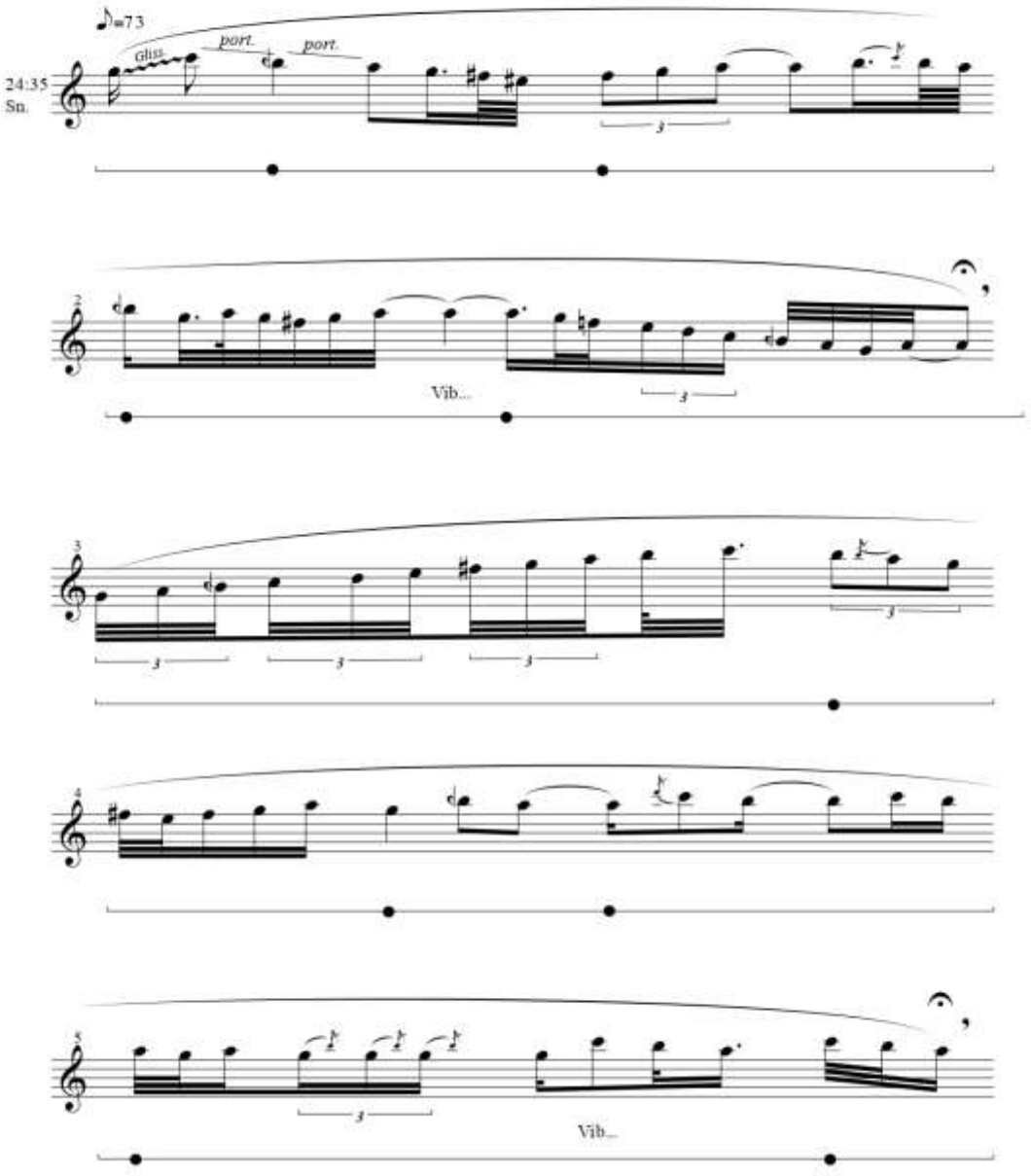
Kromatik geçişi yaptıktan sonra kısa bir süre daha devam eden Özçimi, gerdâniye perdesi civârında seyreden nağmeye son olarak nim şehnaz perdesini ekliyor. Devamında muhayyer perdesini gösterip hemen ardına sünbüle perdesini bastıktan sonra, Zirgüle'li Hicaz makâmında nağmeyi sürdürmüş ve bu perde (sünbüle) üzerinde küçük bir nefes alacak kadar kalış yapmıştır. Üstad, taksime devam ediyor ve dik nim hicaz perdesiyle başlayıp, ardından kısa motiflerle tiz nevâ perdesinde bir dörtlük nota değeri kadar kalış yapmış ve genişlemiş bölgede yaptığı kısa ezgilerden sonra muhayyer perdesine gelerek burada bir yarım karar göstermiştir.

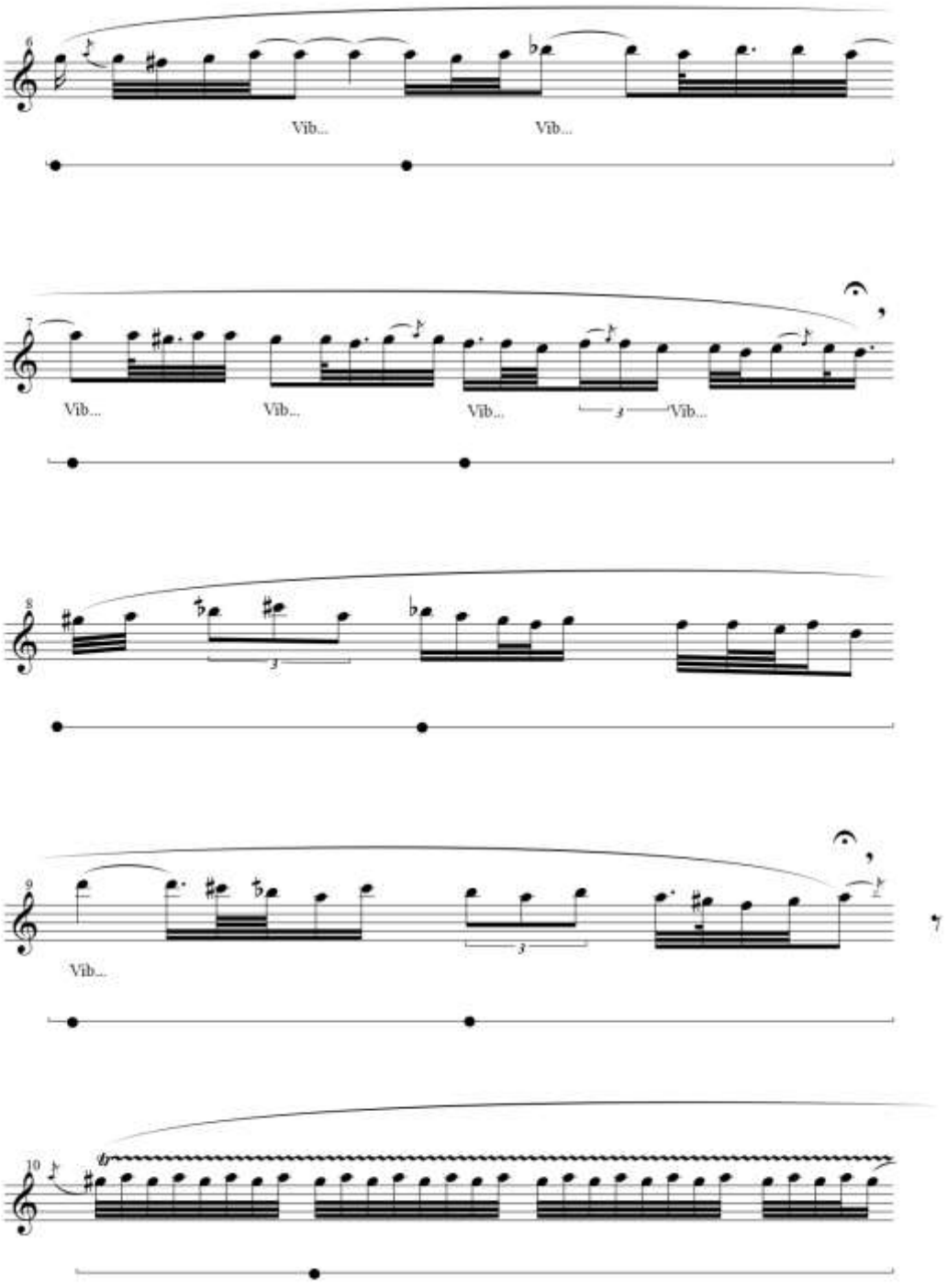
Tekrar nim şehnaz perdesiyle giriş yapan Özçimi, bir süre genişlemiş bölgeyi işlemeye devam ettikten sonra, muhayyer perdesi civârında gösterdiği motifler sonucunda nağmeyi makâmın durak yeri olan dügâh perdesine doğru sürüklüyor. Tam bu esnâda yine tremolo nüansını kullanarak kürdî perdesi üzerinde yaptığı çarpma ile bu nüansı vurgulamıştır. (Şekil 33)

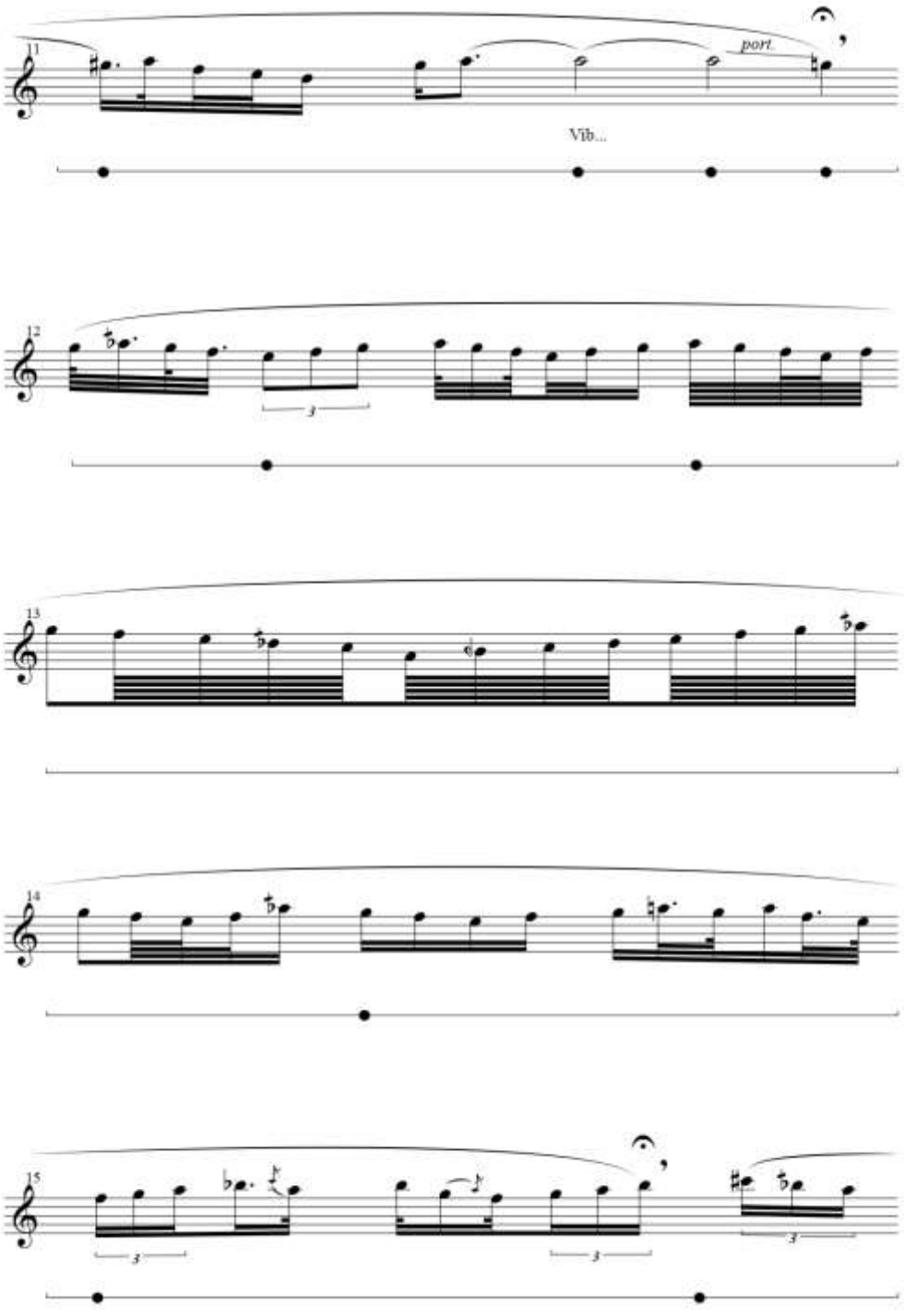
Şekil 33

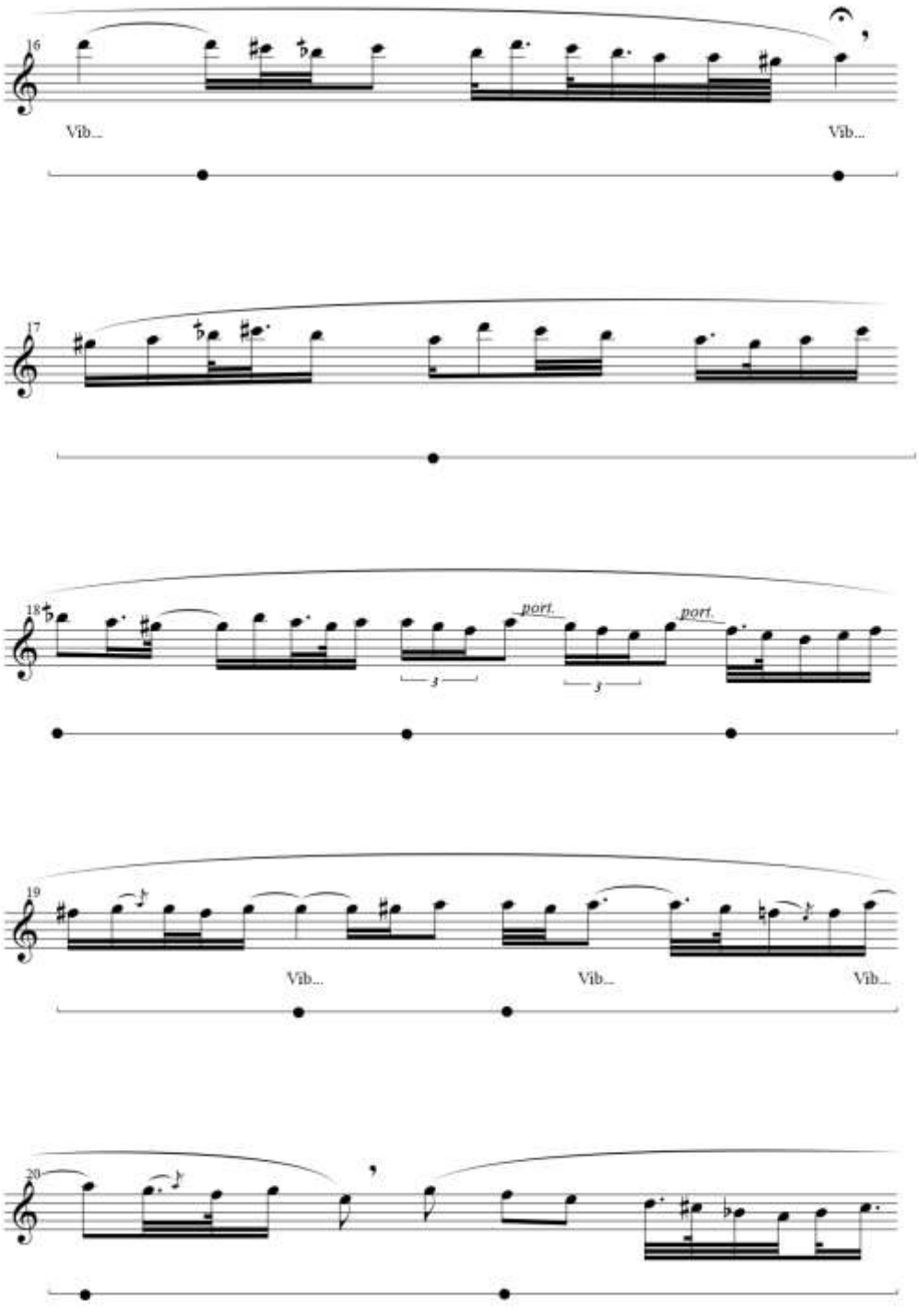
Kürdî perdesindeki yaptığı çarpma hareketinden sonra, bu perde üzerinden oktavdaki dik kürdî perdesine bir kromatik geçiş yapmış, nağmeyi tiz bölgeden durak civârına doğru taşımış ve nim hicaz perdesine gelip bu perde üzerinde bir asma karar göstermiştir. Nevâ perdesiyle taksime tekrar giriş yapan Özçimi, burada yaptığı kısa ezgilerle nağmeyi kürdî perdesine getirmiş ve bu perde üzerinde küçük çarpma hareketi daha gösterdikten sonra kısa motifli ezgiler sonucunda rast perdesinde bir kalış yapmıştır. Üstad, tekrar acem perdesiyle başlattığı taksimi bitirmek üzere nim hicaz perdesinde bir kalış yapmış ve kısa ezgiler sonucu taksimi hüseynî perdesinde sonlandırmıştır.

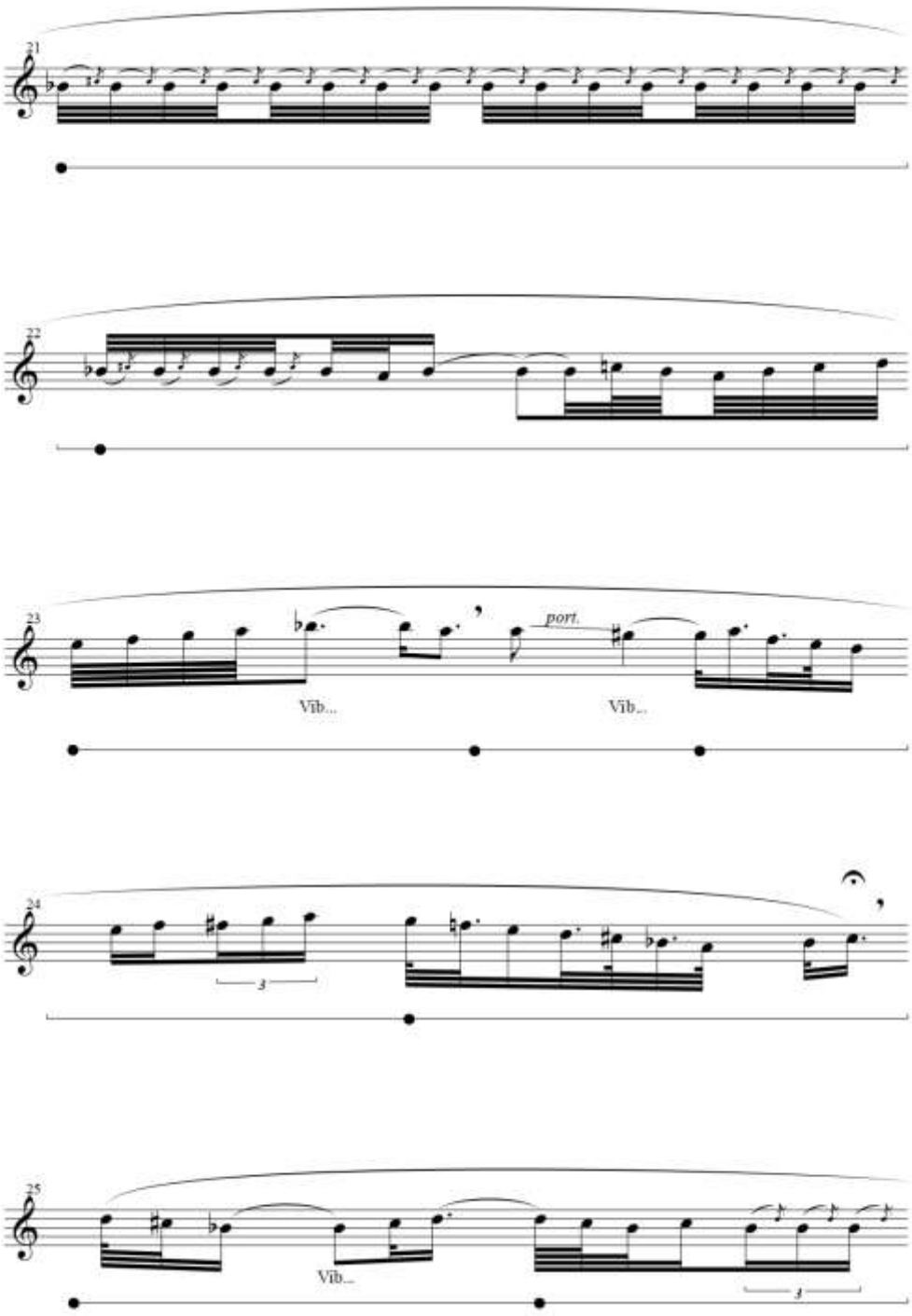
Dügah Perdesinde Makamlar Arası Geçki

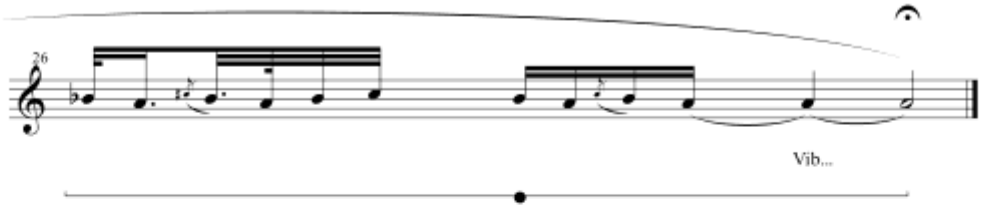



6
Vib...
Vib...
7
Vib...
Vib...
Vib...
3
Vib...
8
3
9
Vib...
3
10


11
port.
Vib...
12
3
13
14
15
3
3
3


16
Vib...
Vib...
17
18
port.
port.
3
3
19
Vib...
Vib...
Vib...
20


21
22
23
port.
Vib...
Vib...
24
3
25
Vib...
3


26
Vib...

SONUÇ

Bu çalışmada, ‘’perde kaldırma’’nın, bir dinî mûsikî icrâ biçimi olarak tekke kültüründe, zikre dayalı uygulamalardan hâsıl olduğu görülmüştür. İbâdet ortamlarının, arınmaya dair ritüellerinin bir parçası olan bu gelenek, zikir esnasında kasîdehanın, Kelime-i Tevhid'in başladığı perdeyi esas alarak, mertebe mertebe karar perdelerini yükseltmesi ve sonra da indirmesi ile gerçekleşir. Perdelerin kasîdehanın tercihine göre dört perde kaldırıp üç perde indirildiği ya da yedi perde kaldırılıp yedi perde indirildiği uygulamalar ağırlıkta olmakla birlikte bu sayının her zaman yediye tamamlanmadığı zikr ortamları da olabilmektedir. Bununla birlikte, perde kaldırmanın inici ya da çıkıcı olarak yedi perdeye tamamlanmasının sembolik bir de mânâsı mevcuttur. Perdeleri kat etmekteki asıl gâye, icrâ sırasında yükselen her bir perdenin nefsin mertebelerini temsil etmesi ve her basamağı birer birer çıkan nefsin bu yükselişin sonunda yaratıcıyı tanıması, ona yaklaşmasıdır. Nefsin yedi mertebesi ile kurulan bu sembolik ilişki, dinî mûsikî geleneğinin de bağlı olduğu edvar kitaplarındaki mûsikî ve kozmolojik unsurlar arasındaki ilişkiyi hatırlatır özellikler taşımaktadır. Edvar geleneğinde anlatılan yedi yıldız, yedi avaze irtibatı ve bu irtibatın dört unsur ile ilişkilendirilmesi ya da onyedili perde sistemi ile başlayan aktarımlar, sayısal sembolizm bakımından perde kaldırma geleneğindeki uygulamalarla paralellik göstermektedir. Özçimi'nin taksiminde kullandığı onyedi makam, yedi perdenin tamamını kaldırıp başlangıç sesine tamamlanan zirveden adım adım tekrar yedi perde inmesi, ya da bazı zikir meclislerinde dört perde yükselişin ardından yediye de tamamlanmak üzere üç perde indirilişinin bu temsillerle sayısal benzerliği, tüm bir kültür dairesinin aynı kaynaktan beslendiğinin bir delili olarak da yorumlanabilir.

Bu uygulamanın zikir meclislerinden saz mûsikîsi ortamlarına geçişinde neyzen Sadreddin Özçimi'nin önemli rolünün olduğu hem mevcut kayıtlardan hem de görüşme kişilerinin anlatımlarından doğrulanmıştır. Bu yolla onun yaptığı "perde kaldırma" uygulaması, saz mûsikîsi alanında yeni bir taksim formunun baş göstermesine neden olmuştur. Üstad Sadreddin Özçimi, zikir meclislerinde uygulanan "perde kaldırma" ya da "perde indirme" olarak nitelendirilen bu geleneği, neyzen ve hanende Ahmet Şahin,

tanburi Necdet Yaşar gibi isimlerle zikir ortamlarından saz mûsikîsi alanına transfer ettiğini ifade etmiştir.

Lâ dinî mûsikî uygulama alanlarında fazlaca tanınırlığı olmayan bu formun, zikre dayalı ortamlardan saz mûsikîsi ortamlarına transfer oluşu, sazendeler için farklı potansiyelleri de beraberinde getirmektedir. Bu gelenek içerisinde ritme ve makama dair unsurların klasik icrâ geleneğinden farklı duyumları bünyesinde taşıması, lâ dinî mûsikî icrâlarına dinî mûsikî dünyasından üflenecek yeni bir nefes niteliğindedir. Perdelerin adım adım yükselişi, ritmik yapının mertebe mertebe hızlanarak beklenmeyen bir anda ani yavaşlayan karakteri, lâ dinî mûsikî icrâlarında peş peşe seslendirilecek eserlerin birbirine bağlanması sürecinde icrâcılara, alışılmış bağlantı yollarının dışında kapılar aralayacaktır.

Çalışmanın taksim analizi boyutunda, bahsedilen bu potansiyeller daha açık şekliyle sergilenebilmiştir. Özçimi'nin yaptığı perde kaldırma taksimi onyedi makam kullanarak gerçekleşmiş ve bu makamların yükselen ya da indirilen perdede gerçekleşen makamlar arasından seçildiği görülmüştür. İcrâda geçilen makamlar sırasıyla Uşşâk, Beyâti, Segâh, Eski Çargâh, Hümâyun, Hüseynî, Eviç, Zâvil, Muhayyer, Mâhur, Hicazkâr, Acemaşîran, Sûz-i Dil, Araban, Hüzzam, Muhayyer ve Hicaz Zirgüle'dir. Gelenekte zikir meclislerinde ses ile icrâ edildiği zaman yarım perde kaldırılıp ve her perdede aynı makâmın icrâ edildiği görülmektedir. Üstâdın yapmış olduğu perde kaldırma taksiminde ise tam perde kaldırılarak icrâ edilmiş ve her bir perdede ayrı makam gösterilmiştir. Bunun sebebi ise, bazı makamların ney sazındaki pozisyon imkânsızlığıdır. İcrâ edilen bu makamlar, gerek durak perdeleri gerekse güçlü sesleri esas alınarak icrâ edilmiştir.
Analiz edilen taksimin biçim ve makam yapısını, aşağıdaki gibi göstermek mümkündür.

PERDE KALDIRMA TAKSİMİ				
BÖLÜMLER	**BİÇİM**	**PERDE**	**MAKAMLAR**	**METRONOM**
GİRİŞ	**A (a+b)+(c+d)**	**Dügâh**	**UŞŞÂK ve BAYÂTİ**	**♪ =87**
GELİŞME I (Perde Kaldırma)	**B (a+b)+(c+d)**	**Segâh**	**SEGÂH**	**♪ =87**
	C (a+b)+(c+d)	**Çargâh**	**ESKİ ÇARGÂH**	**♪ =87**
	D (a+b)+(a+b)	**Nevâ**	**HİCAZ HÜMÂYUN**	**♪ =87**
	E (a+b)+(c+d)	**Hüseynî**	**HÜSEYNÎ**	**♪ =92**
	F (a+b)+(c+d)	**Evç**	**EVCÂRÂ**	**♪ =96**
	G (a+b)+(c+d)	**Gerdâniye**	**ZÂVİL**	**♪ =99**
	H (a+b)+(c+d)	**Muhayyer**	**MUHAYYER**	**♪ =114**
GELİŞME II (Perde İndirme)	**I (a+b)+(c+d)**	**Gerdâniye**	**MÂHUR ve HİCAZKÂR**	**♪ =114**
	İ (a+b)+(c+d)	**Acem**	**ACEMAŞÎRAN**	**♪ =121**
	J (a+b)+(c+d)	**Hüseynî**	**SÛZ-İ DÎL**	**♪ =124**
	K (a+b+c)	**Nevâ**	**ARABAN**	**♪ =135**
	D' (a+b)+(a+b)	**Çargâh**	**ESKİ ÇARGÂH**	**♪ =135**
	L (a+b)+(a+b)	**Segâh**	**HÜZZAM**	**♪ =142**
SONUÇ	**M (a+b)+(c+d)+ (e+f)+ (g+h)**	**Dügâh**	**MUHAYYER ve HİCAZ ZİRGÜLE**	**♪ *=73***

Yukarıdaki tablodan anlaşılabileceği gibi perde kaldırma geleneğinin önemli bir ayırt edici vasfı da son perdeye kadar usulün gittikçe mertebesini yükseltmesi ve karar verilecek perdeye gelindiğinde ise âni bir mertebe kaybı ile usulün ağırlaştırılmasıdır.

Tempo eşliğinde yapılan perde kaldırma taksimi bu vasfıyla, Türk makam mûsikîsi formları içinde rahatlıkla tempolu taksim formu içinde yer alabilecektir.

Perde kaldırma geleneğinin tanınırlığı yönündeki bulgular ise, bu uygulamanın daha ziyade mevlevîlik, kadirîlik, rufâilik ve cerrâhi zikirleri içerisinde yapılması nedeniyle dinî mûsikî çevrelerinde yaygın bir tanınırlığı olmadığı, buna bağlı olarak lâ dinî mûsikî çevrelerince ise neredeyse hiç bilinmediği yönündedir. Bununla birlikte döngüsel âyin geleneği içinde yer alan alevi semahlarında da karar perdesinin değişimine dayalı uygulamaların varlığı, mûsikînin ibâdet gelenekleri içindeki mânâsını, sembolik mânâda rûhu mertebe mertebe gezdirmekteki aracılığını kültürel farklara rağmen ortak bir anlayışla sergilemektedir.

KAYNAKÇA

Ak, Ahmet Şahin, *Türk Din Mûsikîsi / Câmii ve Tekke Mûsikîsi.* Akçağ Yayınları, Ankara 2009.

Bardakçı, Mehmet Necmettin, *Sosyo-Kültürel Hayatta Tasavvuf,* Rağbet Yayınları, İstanbul 2005

Başbuğ, Aydın, *M. SADREDDİN ÖZÇİMİ 60. Yaş Armağanı.* Binyıl Yayınevi, Ankara 2016.

Can, M. Cihat, *Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi* (Cilt 22), G.Ü. Gazi Eğitim Fekültesi Dergisi, Ankara 2002.

Chittick, William, C., *Tasavvuf,* İz Yayıcılık, İstanbul 2011.

Eraydın, Selçuk, *Tasavvuf ve Târikatler,* Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fekültesi Vakfı Yayınları Nu. 82. İstanbul 1994.

KARAMAN, Hayrettin, Ali ÖZEK, İbrahim Kafi DÖNMEZ, Mustafa ÇAĞRICI, Sadrettin GÜMÜŞ ve Ali TURGUT, *Kur'ân'ı Kerîm ve Açıklamalı Meali,* Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, Ankara 1997.

Karadeniz, M. Ekrem, *Tür mûsikîsinin Nazariye ve Esaslar,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2013.

Öngüt, Ömer, *Tasavvuf'un Aslı Hakîkat ve Mârifetullah incileri,* Hakîkat Yayıncılık, İstanbul 2009.

Özköse, Kadir, *Tasavvuf,* Grafiker yayınları, Ankara 2017.

Öztürk, Okan Murat, Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkip: Osmanlı Mûsikî Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu/Mûsikîsi" Anlayışının Temsili, *Rast Müzikoloji Dergisi, 2*. 2014.

Rifâi, Kenan, *Mesnevî-i Şerîf,* Kubbealtı Yayınları, İstanbul 2018.

Selvi, Dilaver, *Kaynaklarıyla Tasavvuf / Âdab-Mürşid-Hizmet,* Semerkand Yayınları, İstanbul 2013.

Toz, Ahmet İslam, *Niyâzi Sayın'ın Taksimlerinde İcrâyı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu.* Pan yayınları, İstanbul 2013.

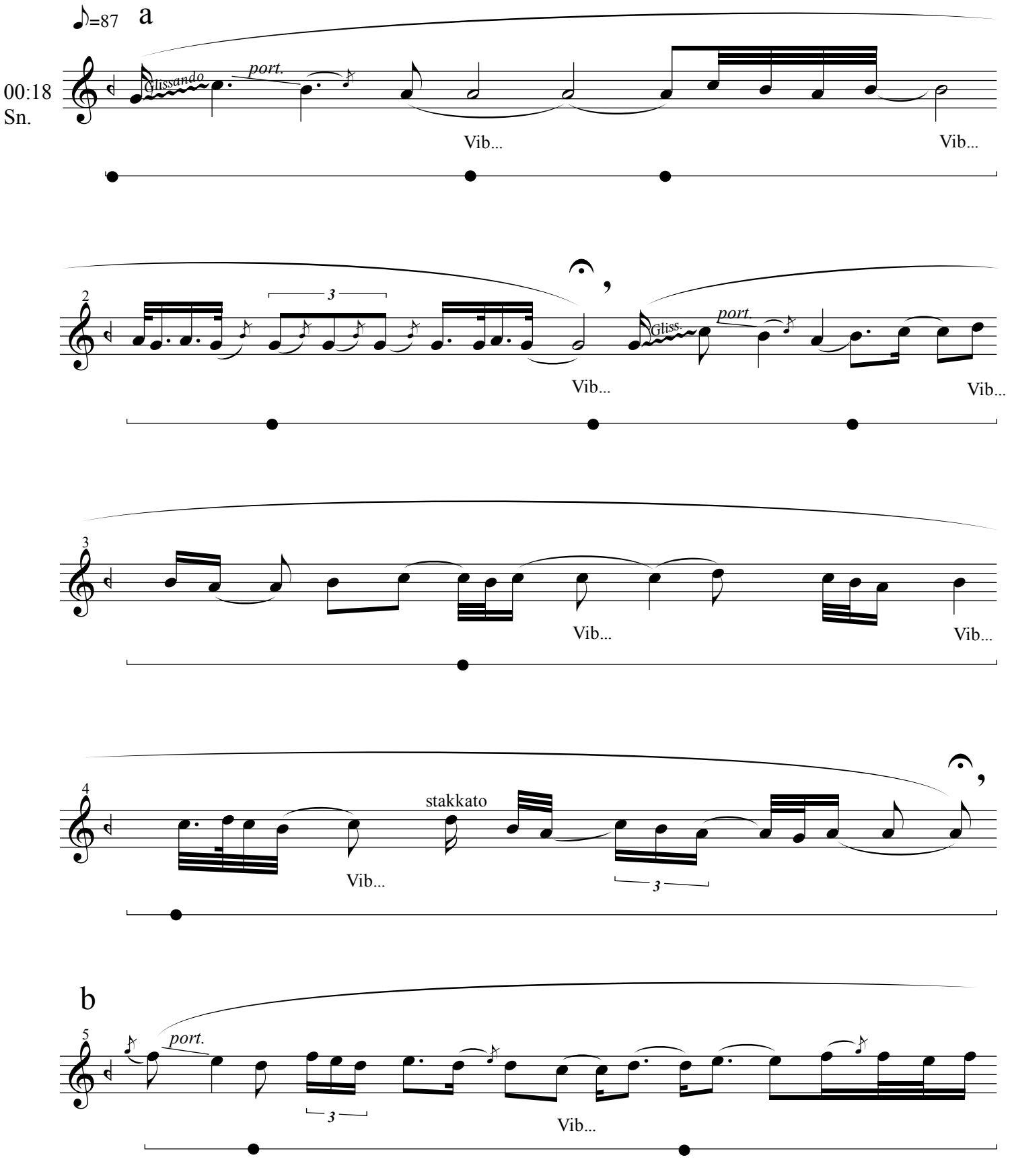
Tura, Yalçın, *Tedkîk ü Tahkîk,* Pan yayıncılık, İstanbul 2006.

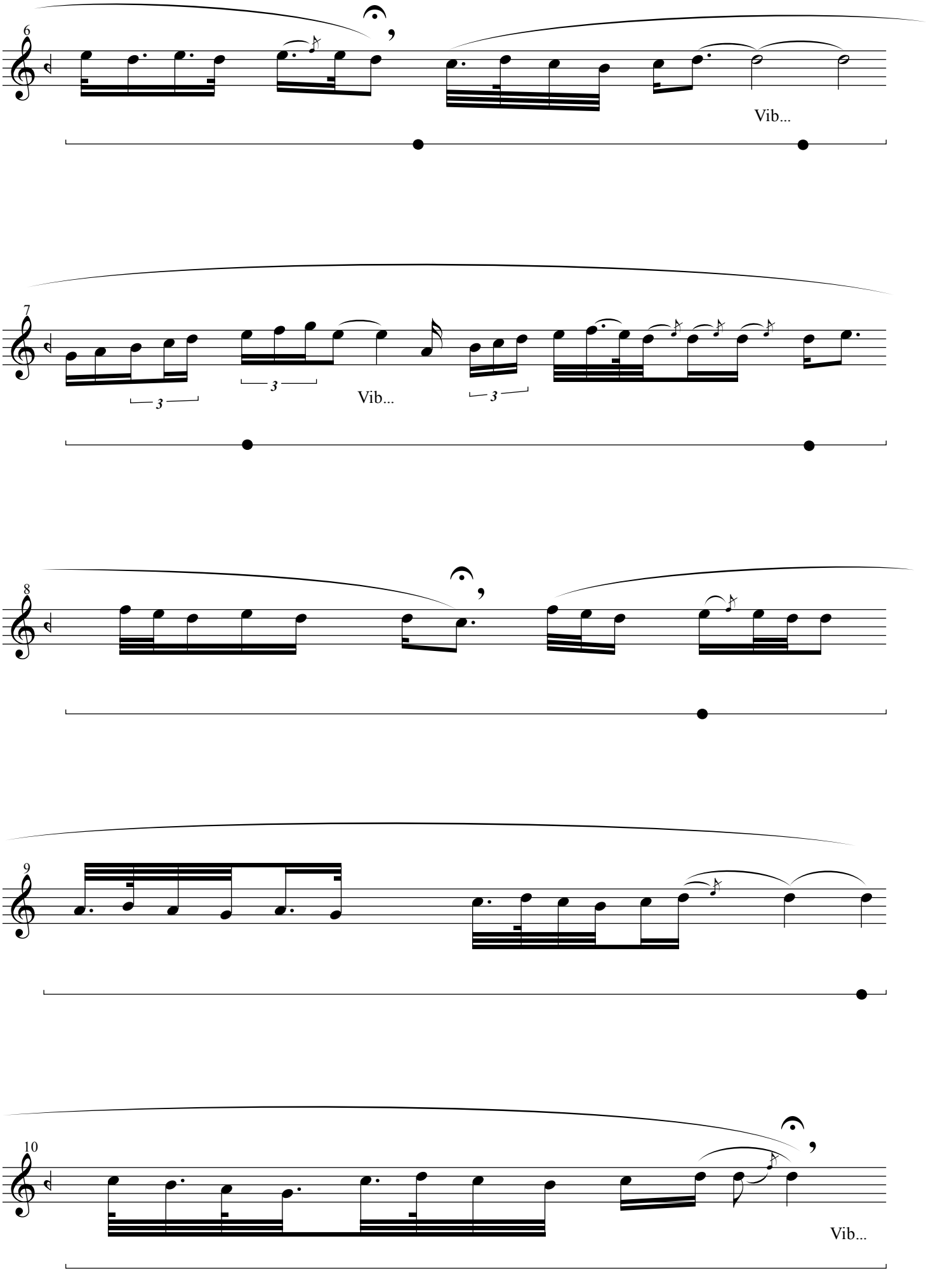
www.neyzen.com. (2019, 07 08). https://www.neyzen.com/ozgecmisler/03_neyzenler/sadreddin_ozcimi_ney_zen.pdf adresinden alındı.

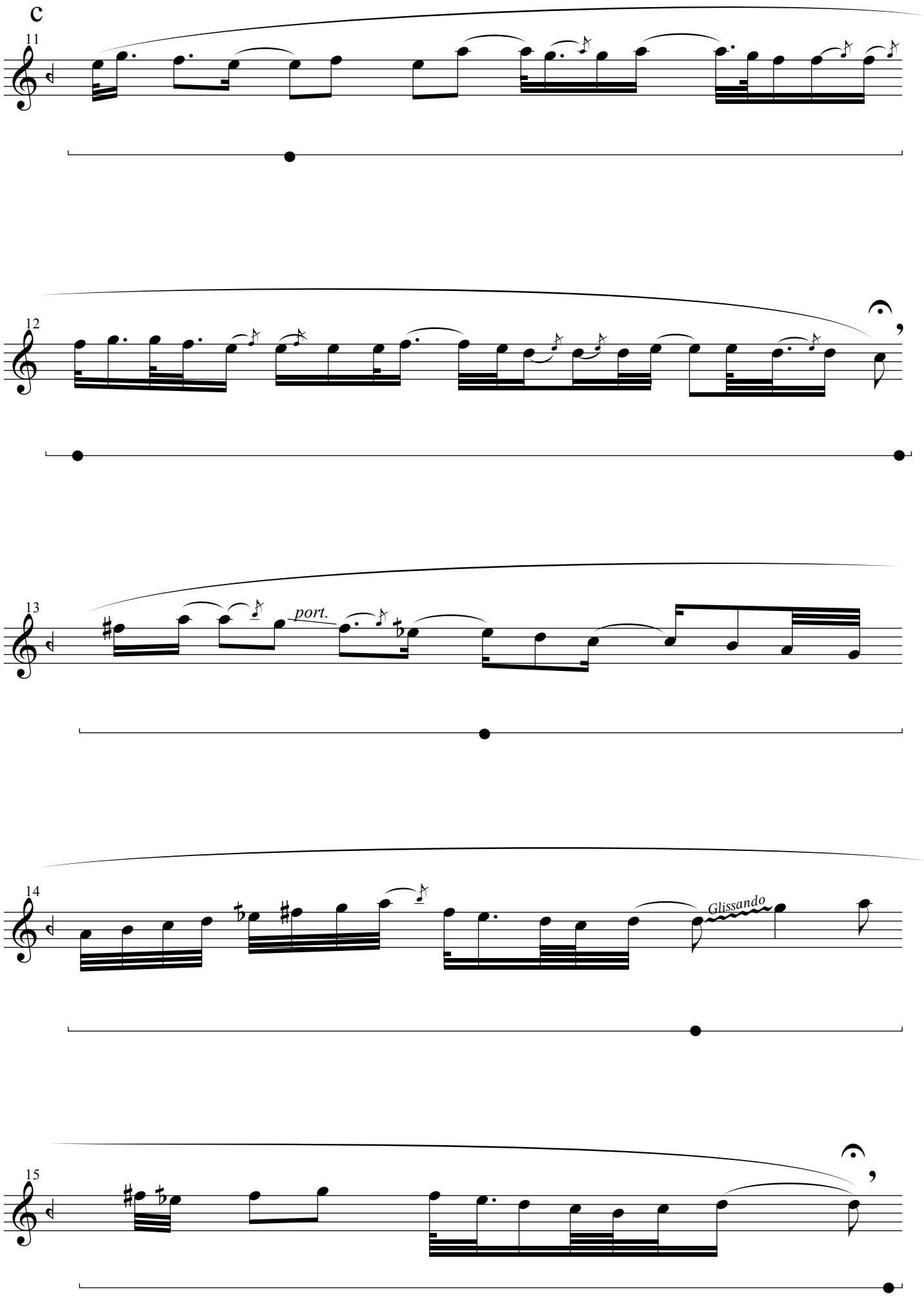
www.youtube.com. (2019, 07 07). www.youtube.com: http://youtube.be/6-wTRBEJgXE adresinden alındı.

Dügâh Perdesinde
Uşşâk ve Bayâti Makamları

A Bölümü




6
Vib...
7
3
3
Vib...
3
8
9
10
Vib...


C
11
12
13
port.
14
Glissando
15

d

16

17

3 3 3 3

18

19

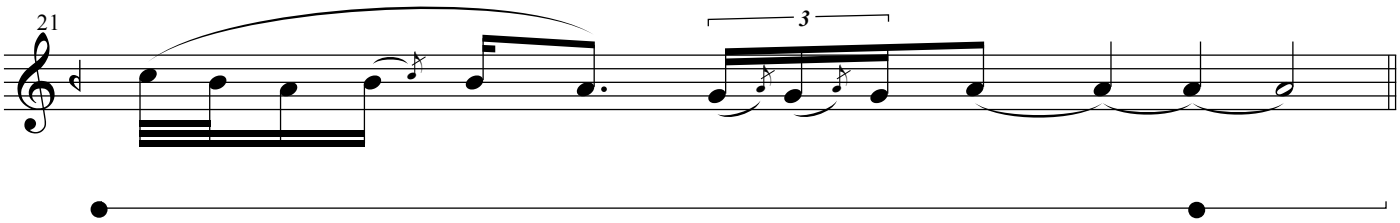
Glissando

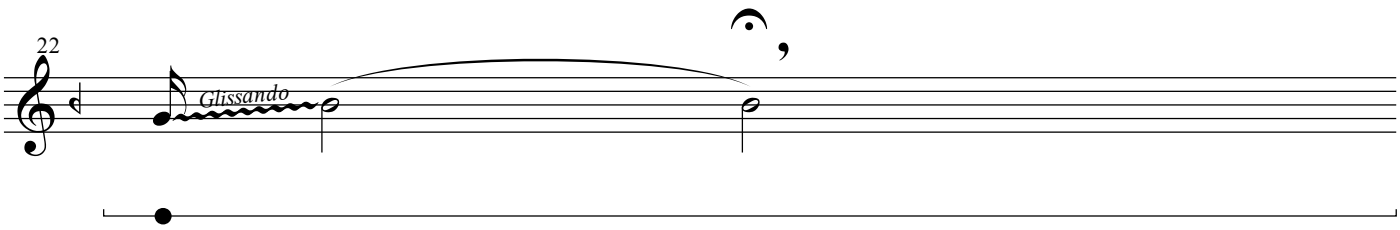
Vib...

20

3

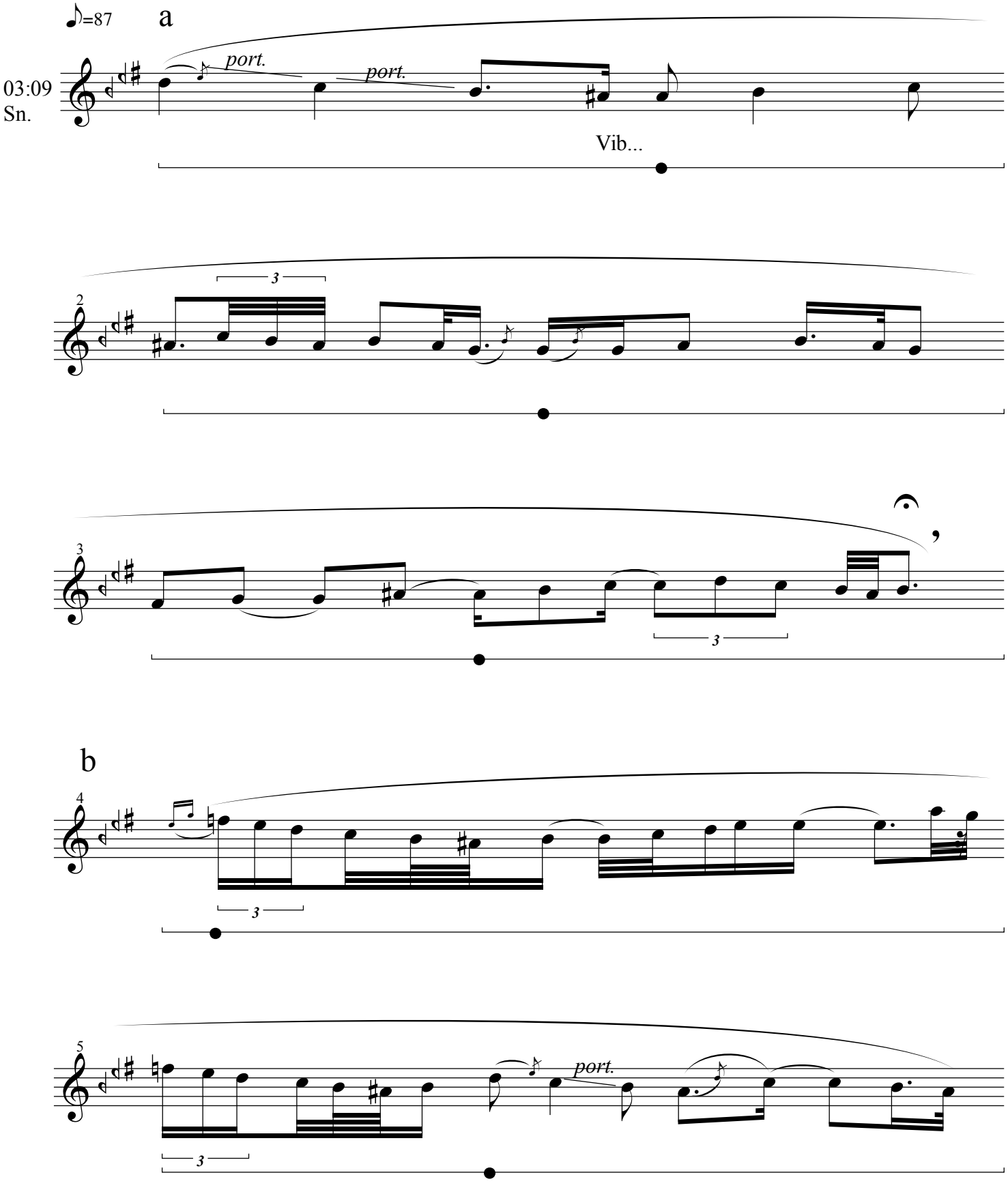
Vib...

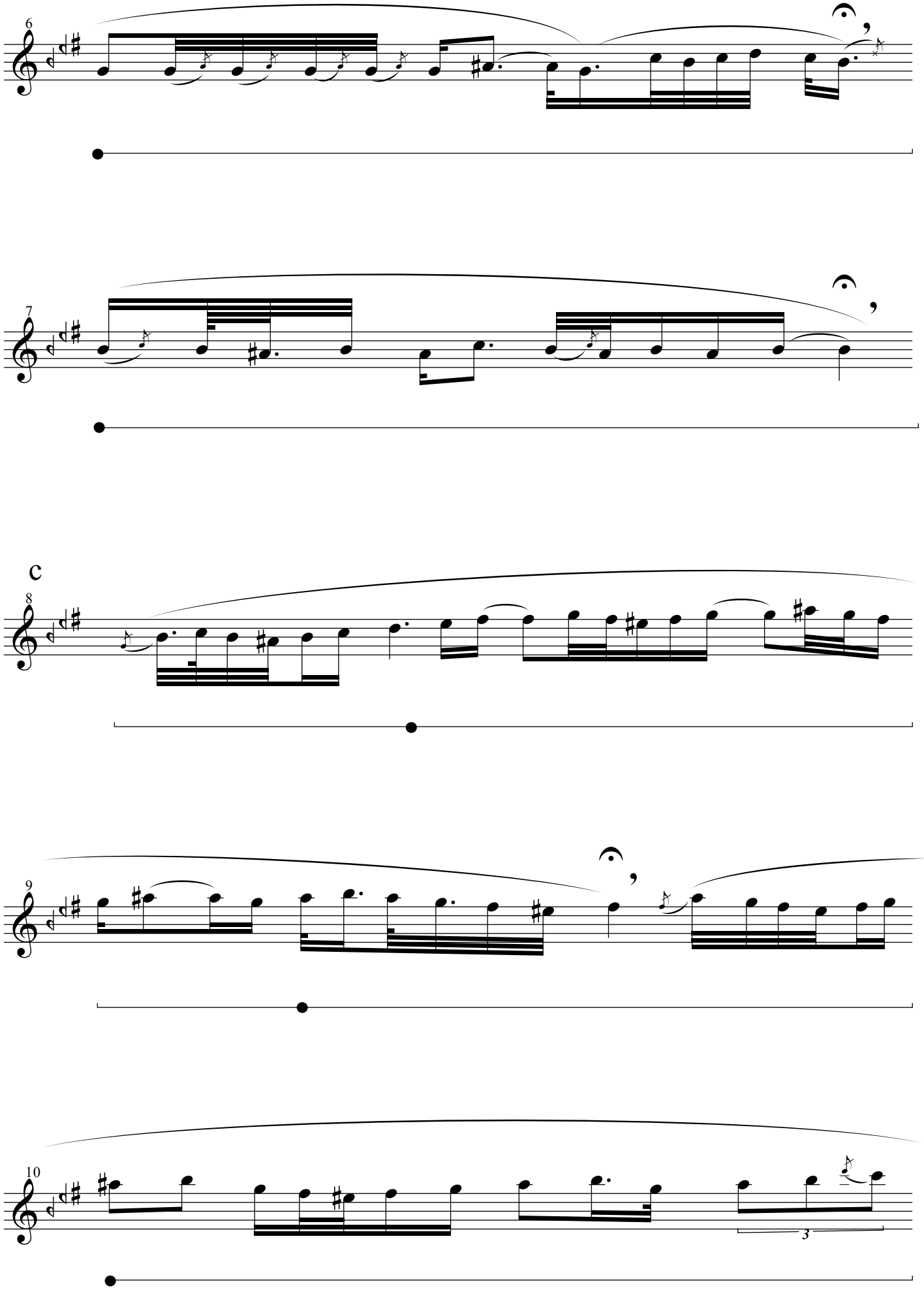

21
3

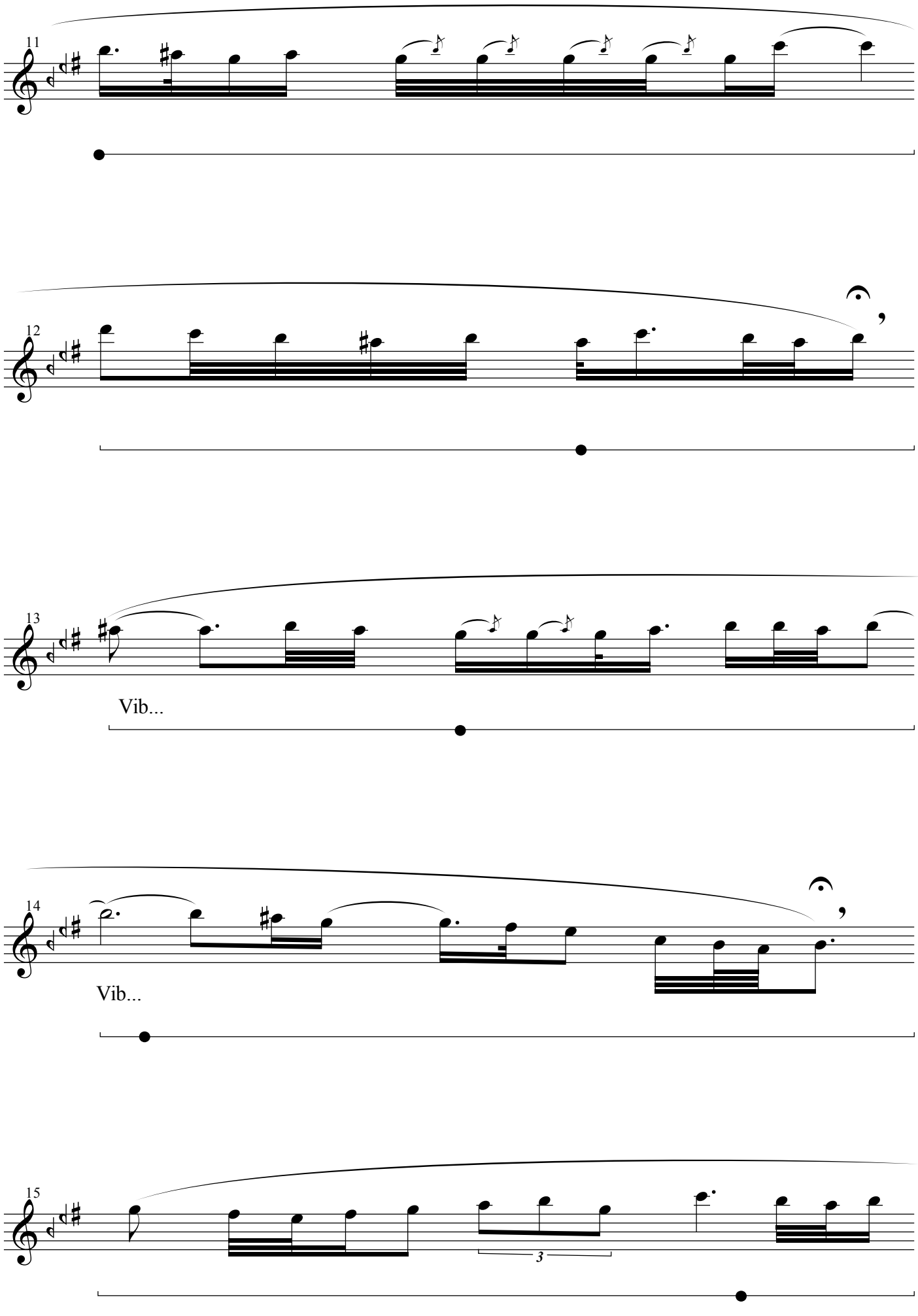

22
Glissando

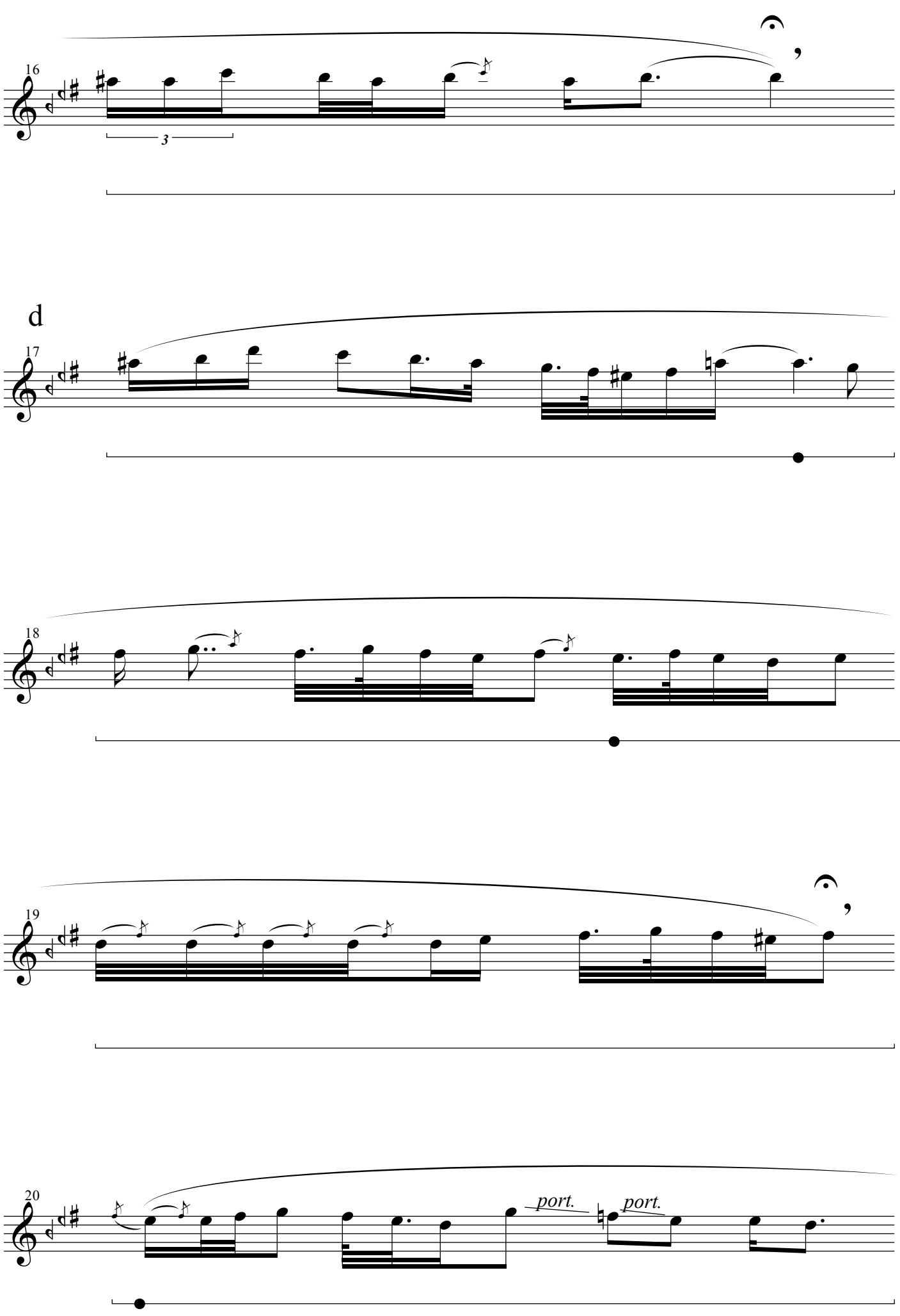
Segâh Perdesinde Segâh Makâmı

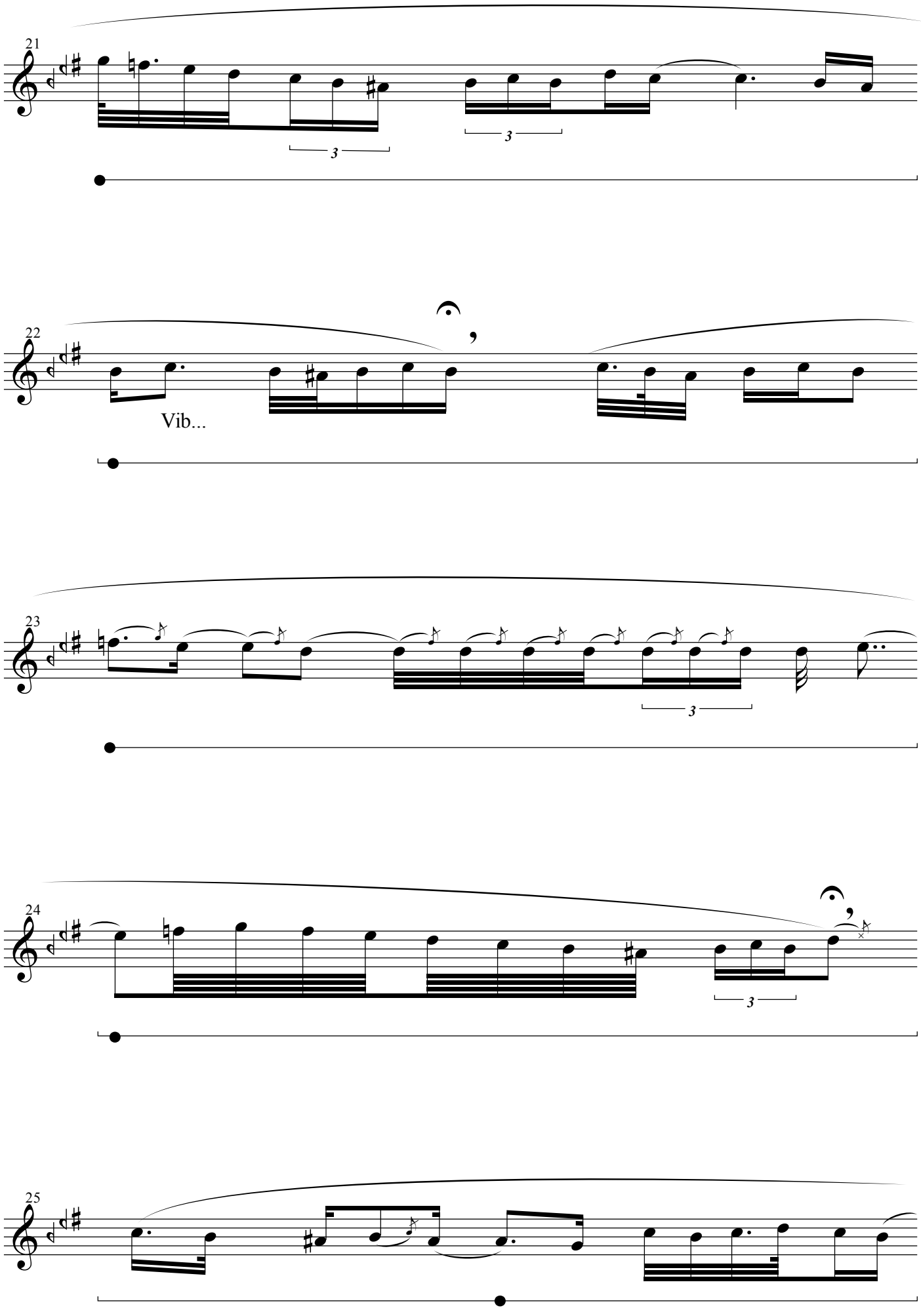
B Bölümü

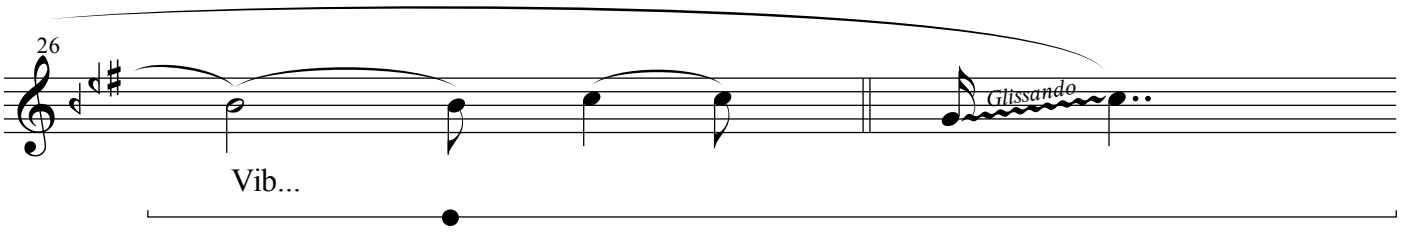



6
7
C
8
9
10
3


11
12
13
Vib...
14
Vib...
15
3

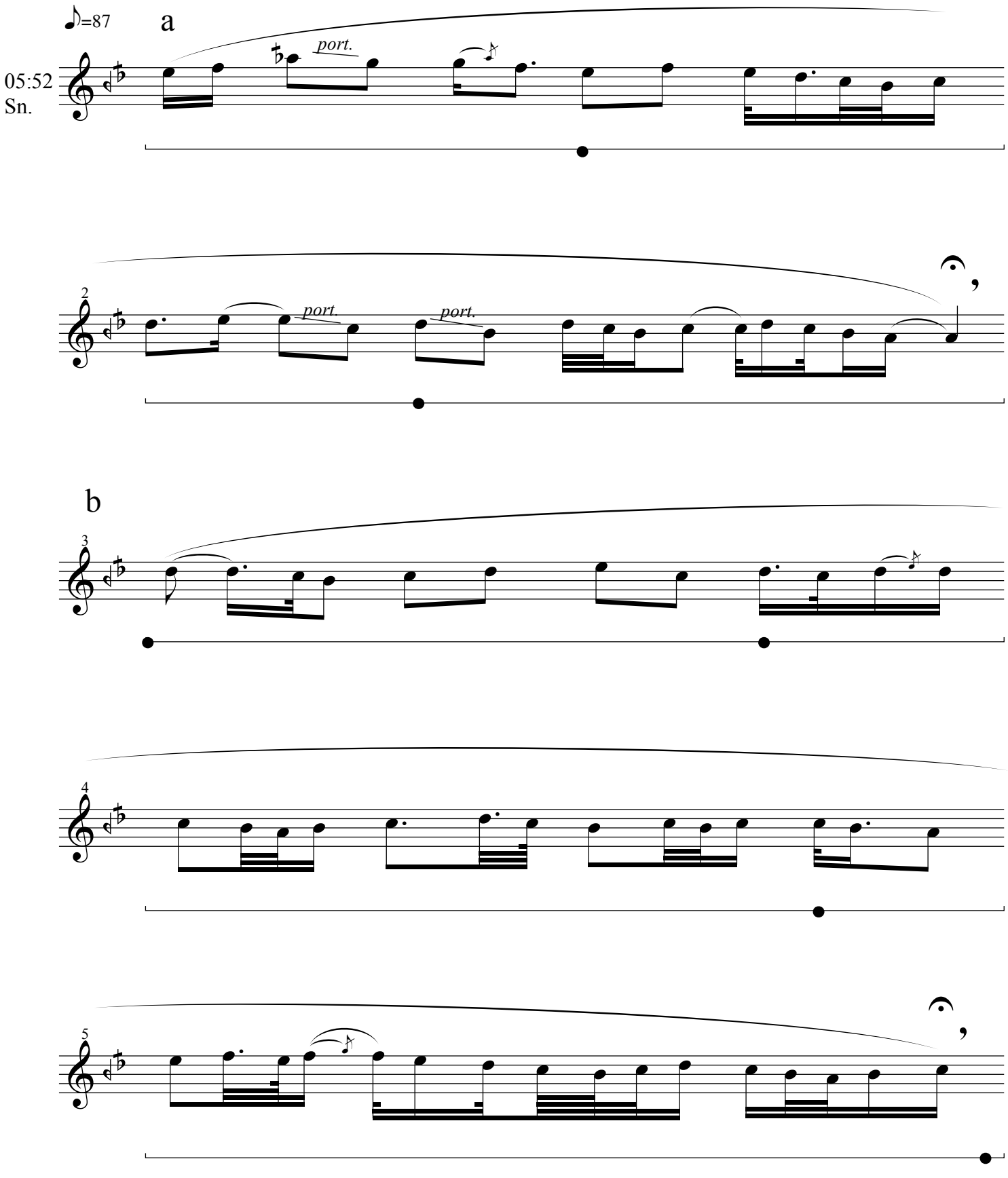

16
3
d
17
18
19
20
port.
port.

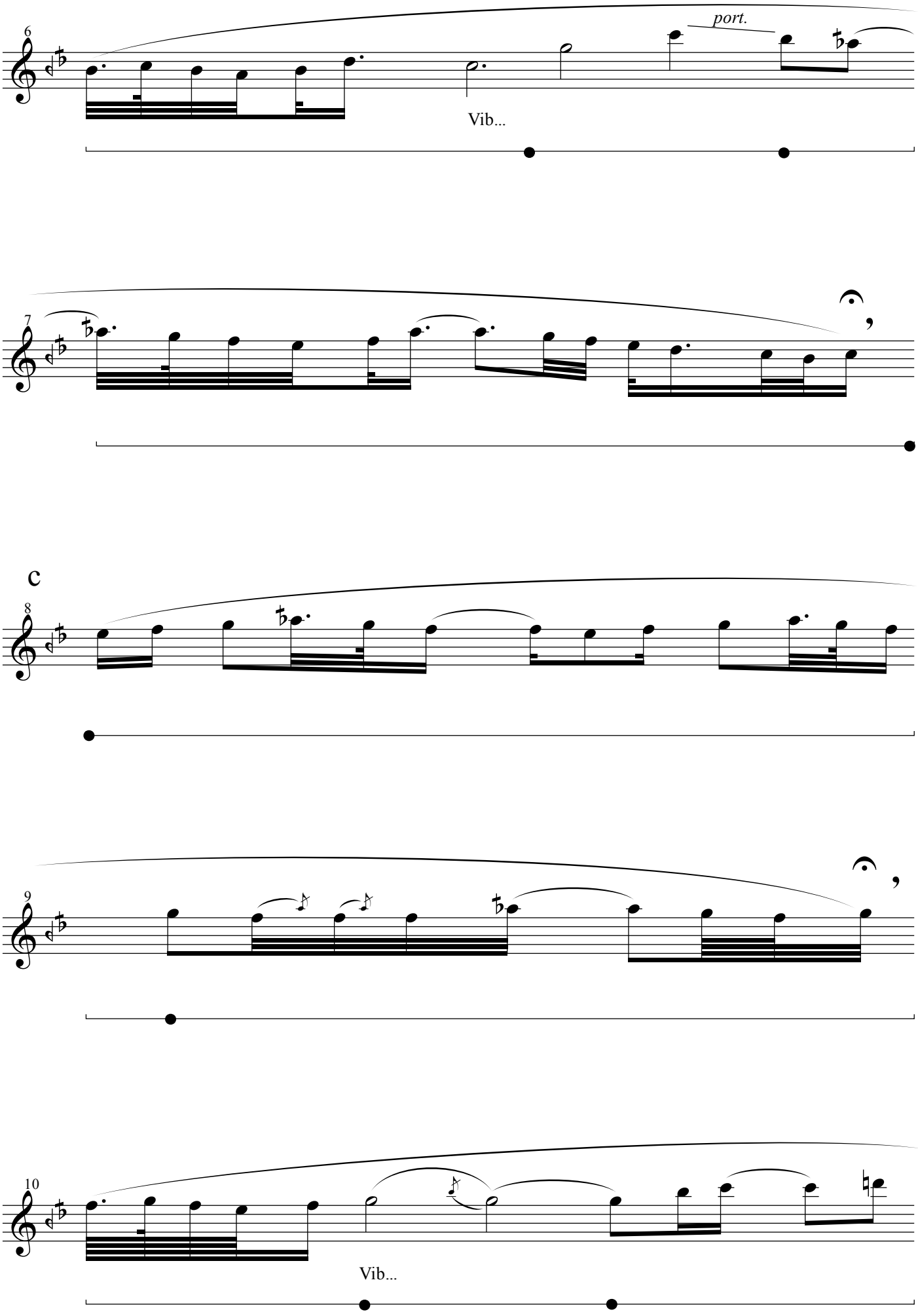

21
3
3
22
Vib...
23
3
24
3
25

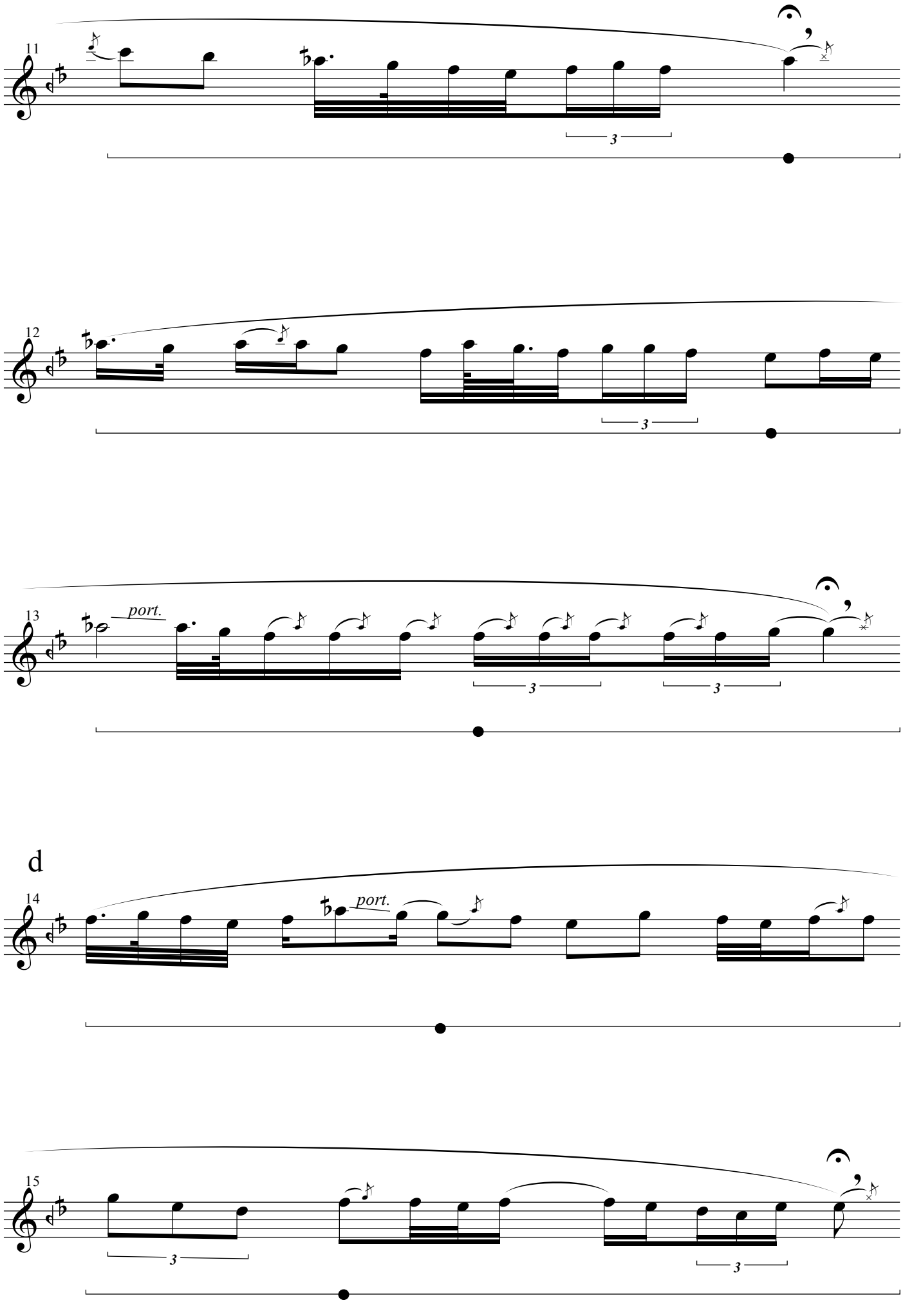

26
Glissando
Vib...

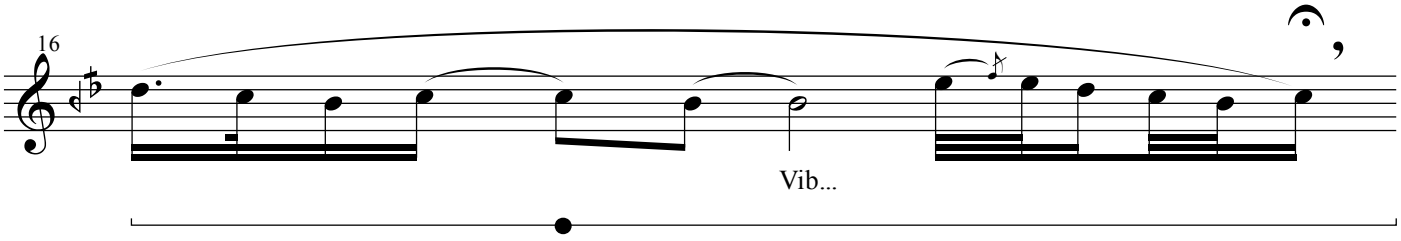
Çargâh Perdesinde (Eski) Çargâh Makâmı

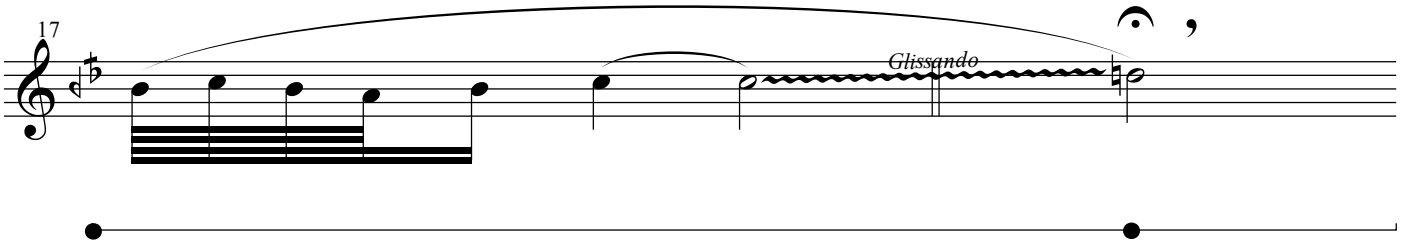
C Bölümü




6
port.
Vib...
7
C
8
9
10
Vib...

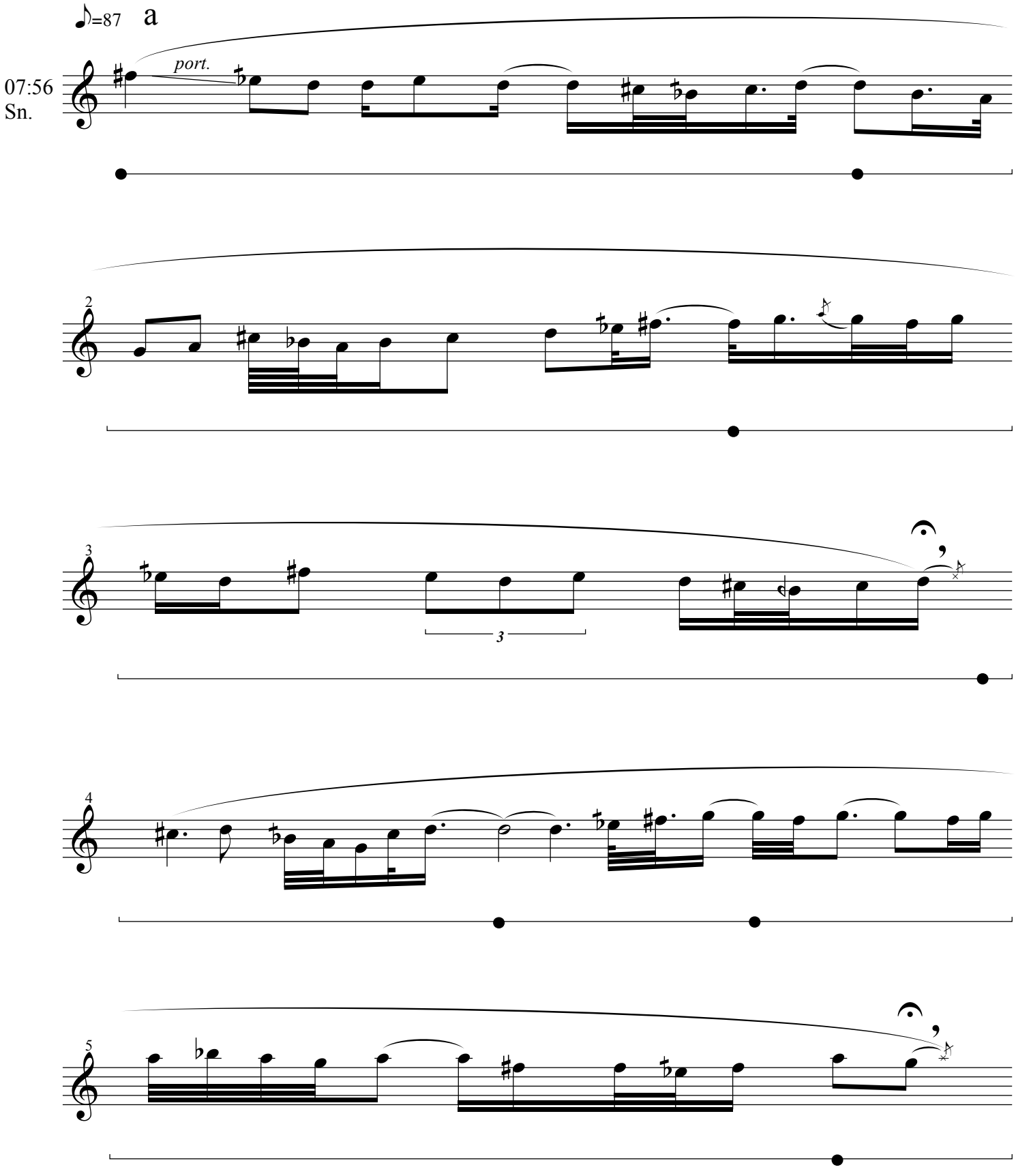

11
3
12
3
13
port.
3
3
d
14
port.
15
3
3

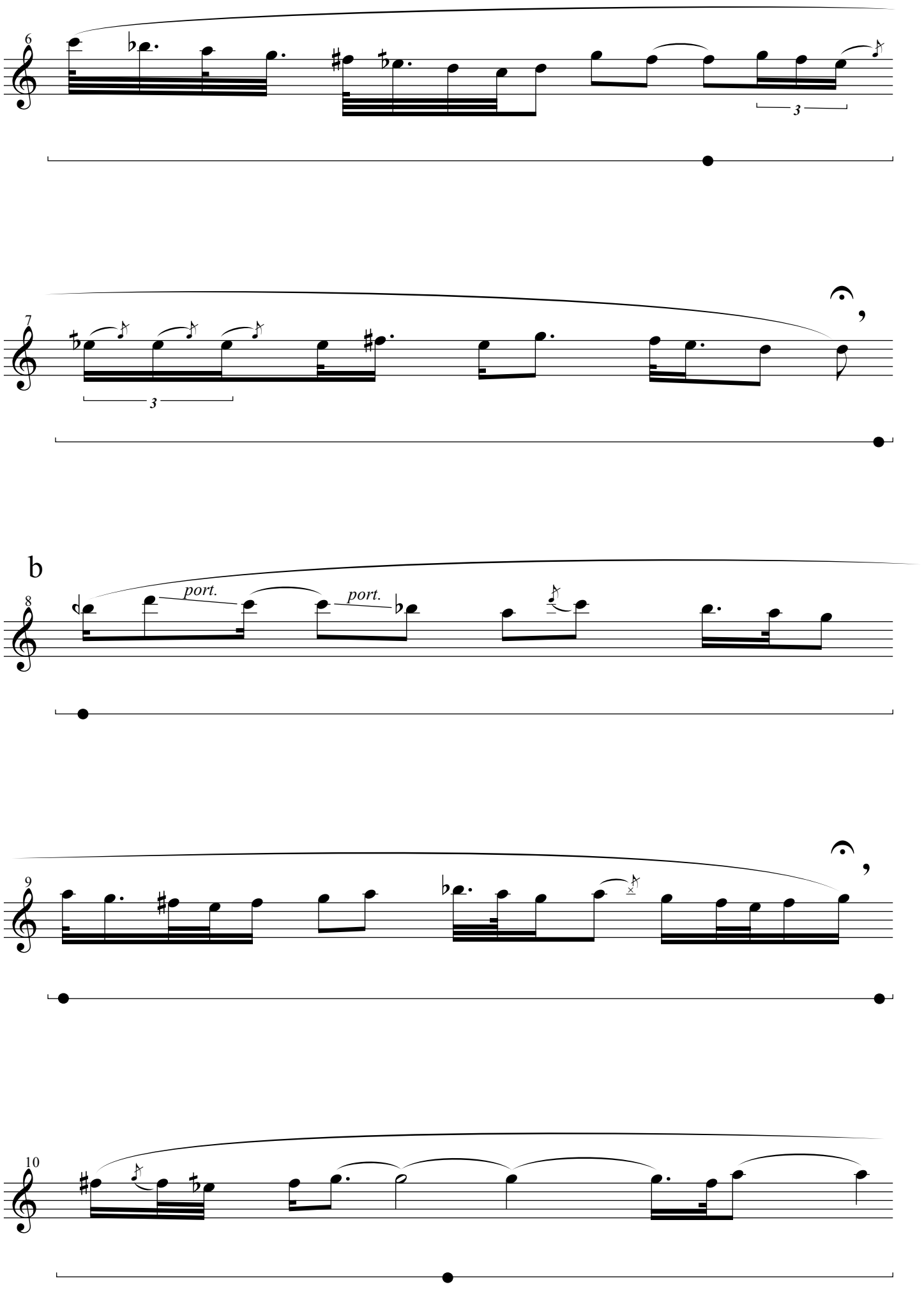

16
Vib...

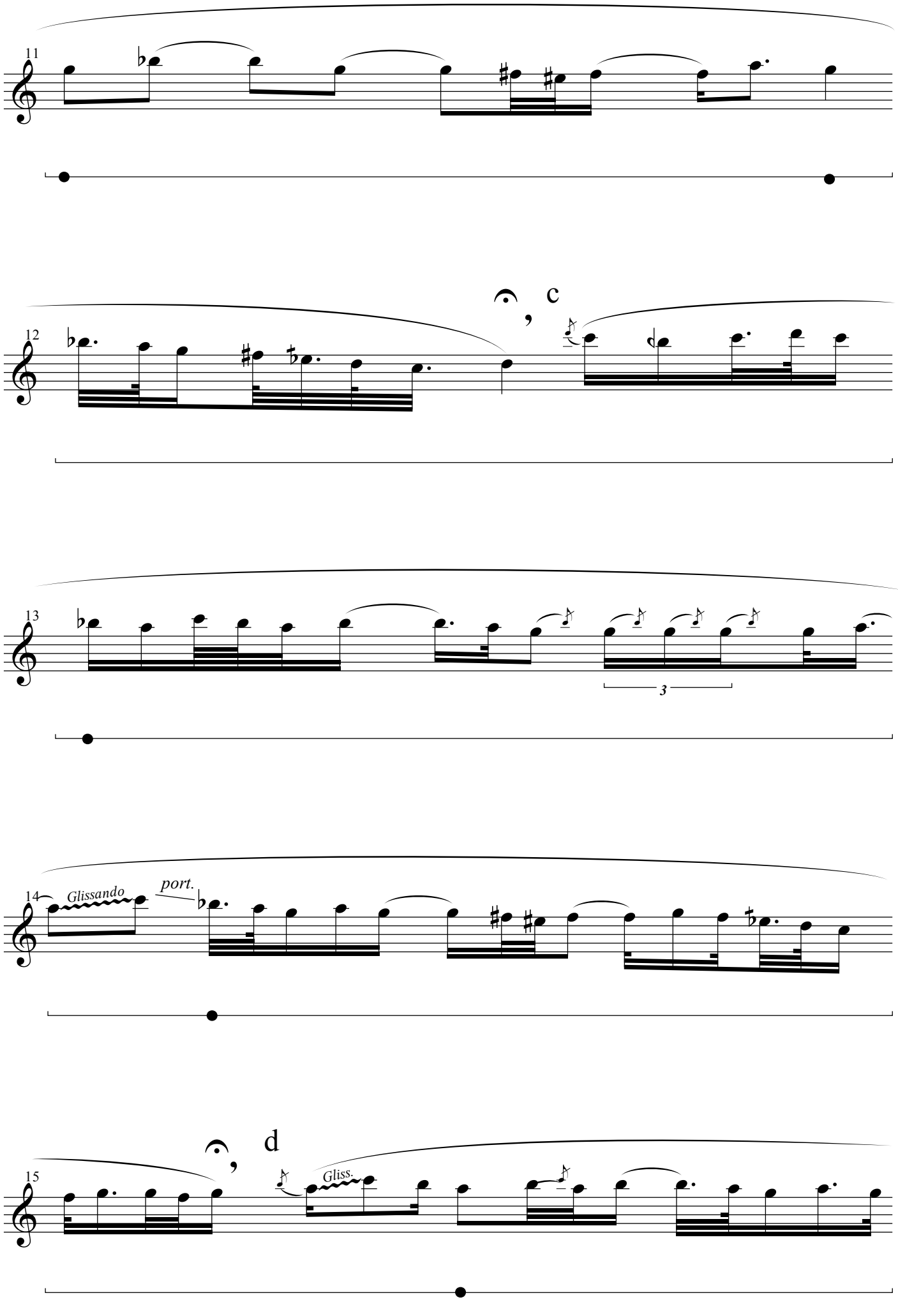

17
Glissando

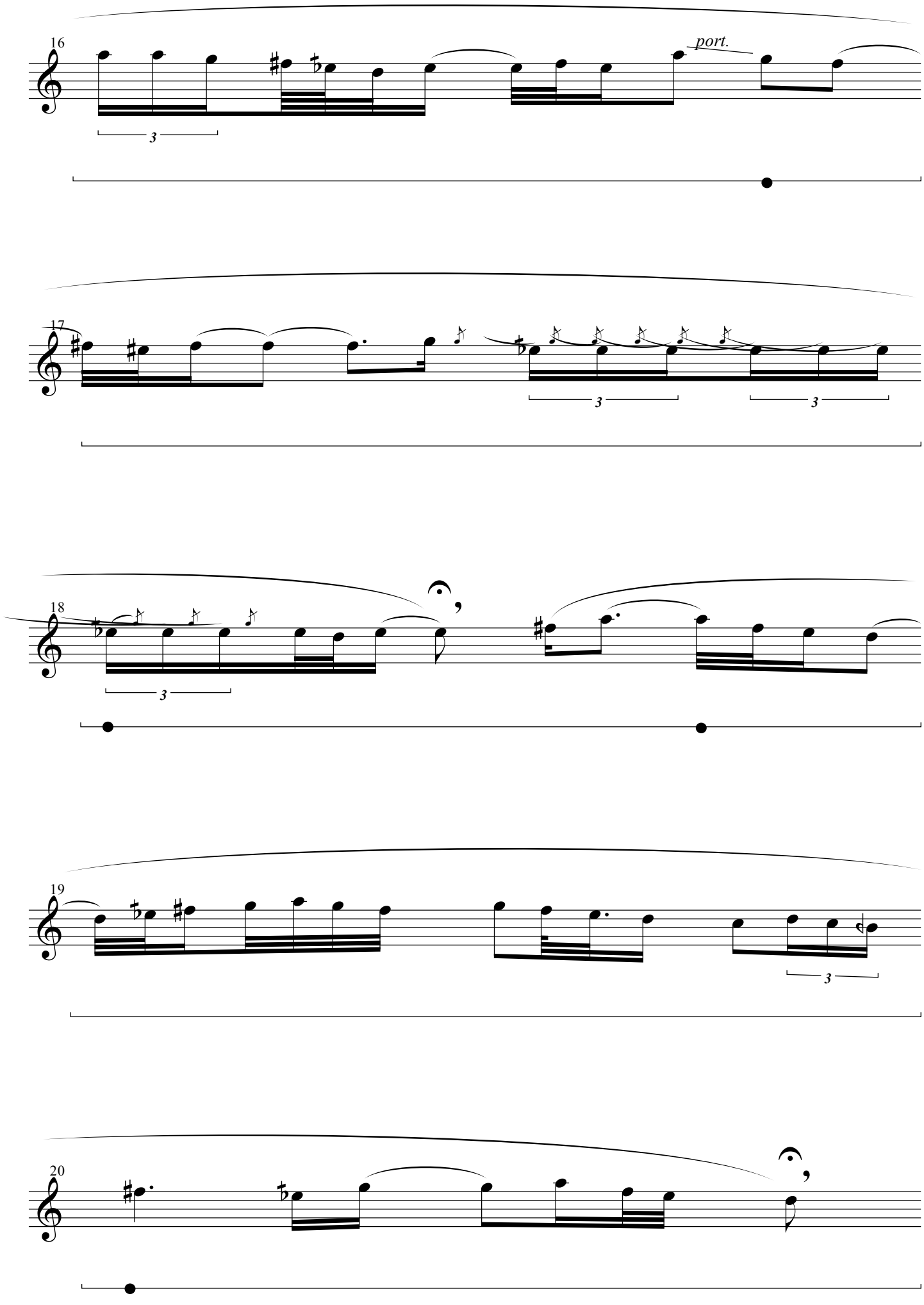
Nevâ Perdesinde Hicaz Hümâyun Makâmı

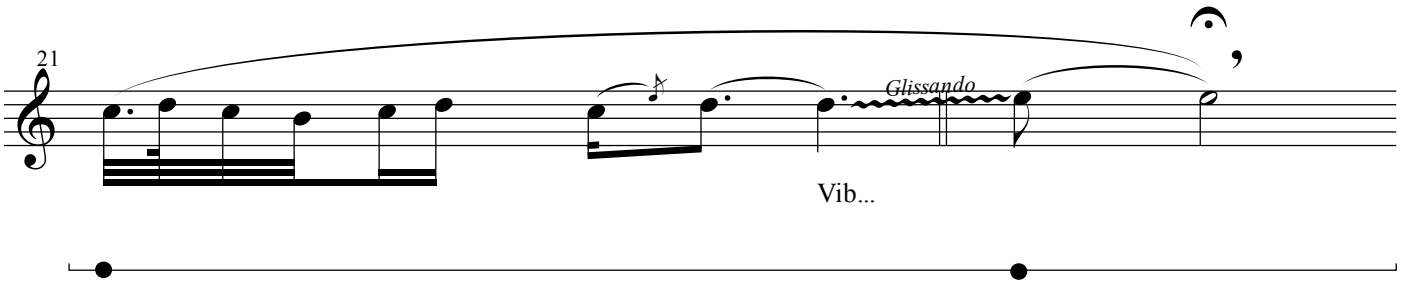
D Bölümü




6
3
7
3
b
8
port.
port.
9
10

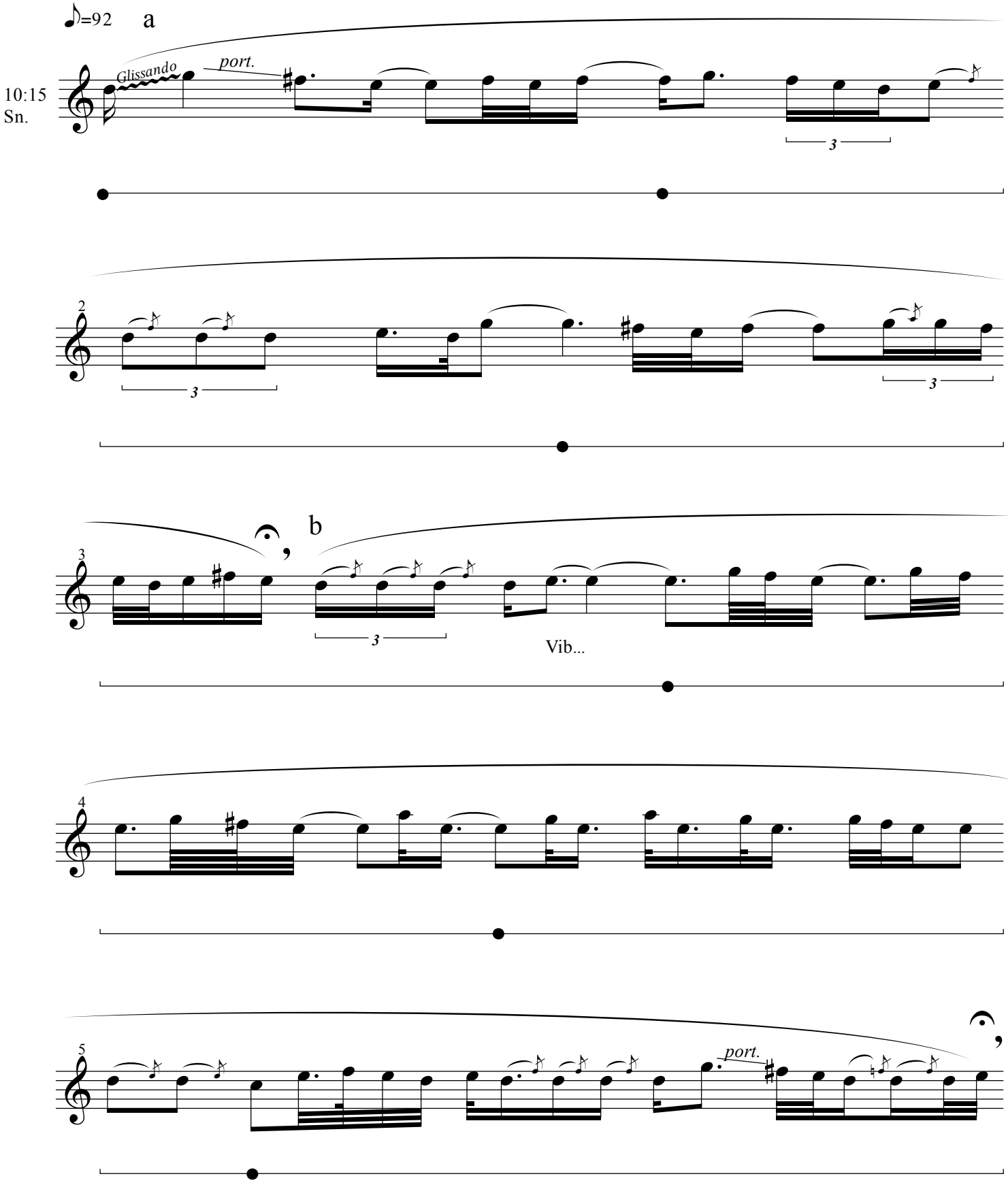

11
12
c
13
3
14
Glissando
port.
15
d
Gliss.

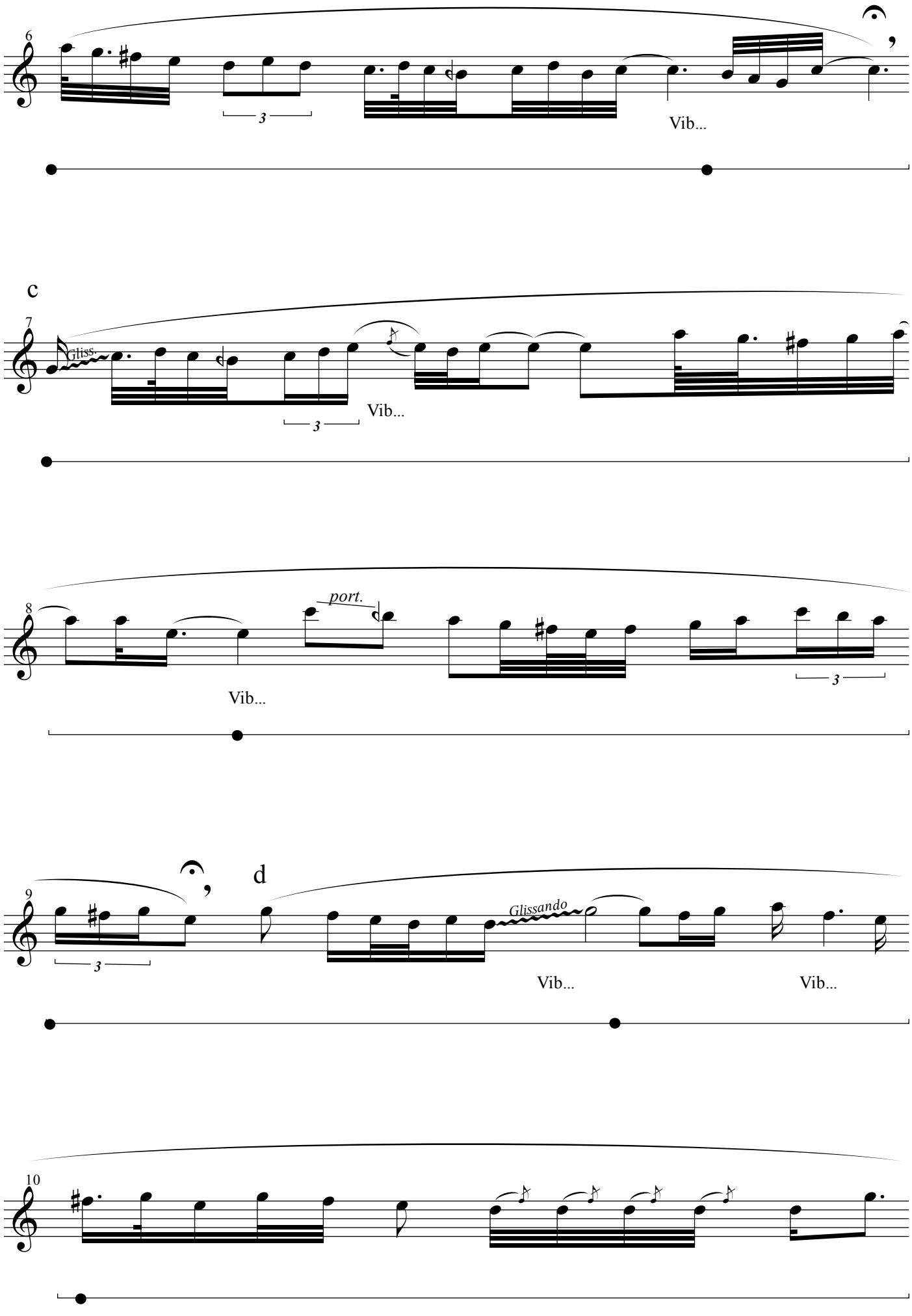

16
port.
3
17
3
3
18
3
19
3
20

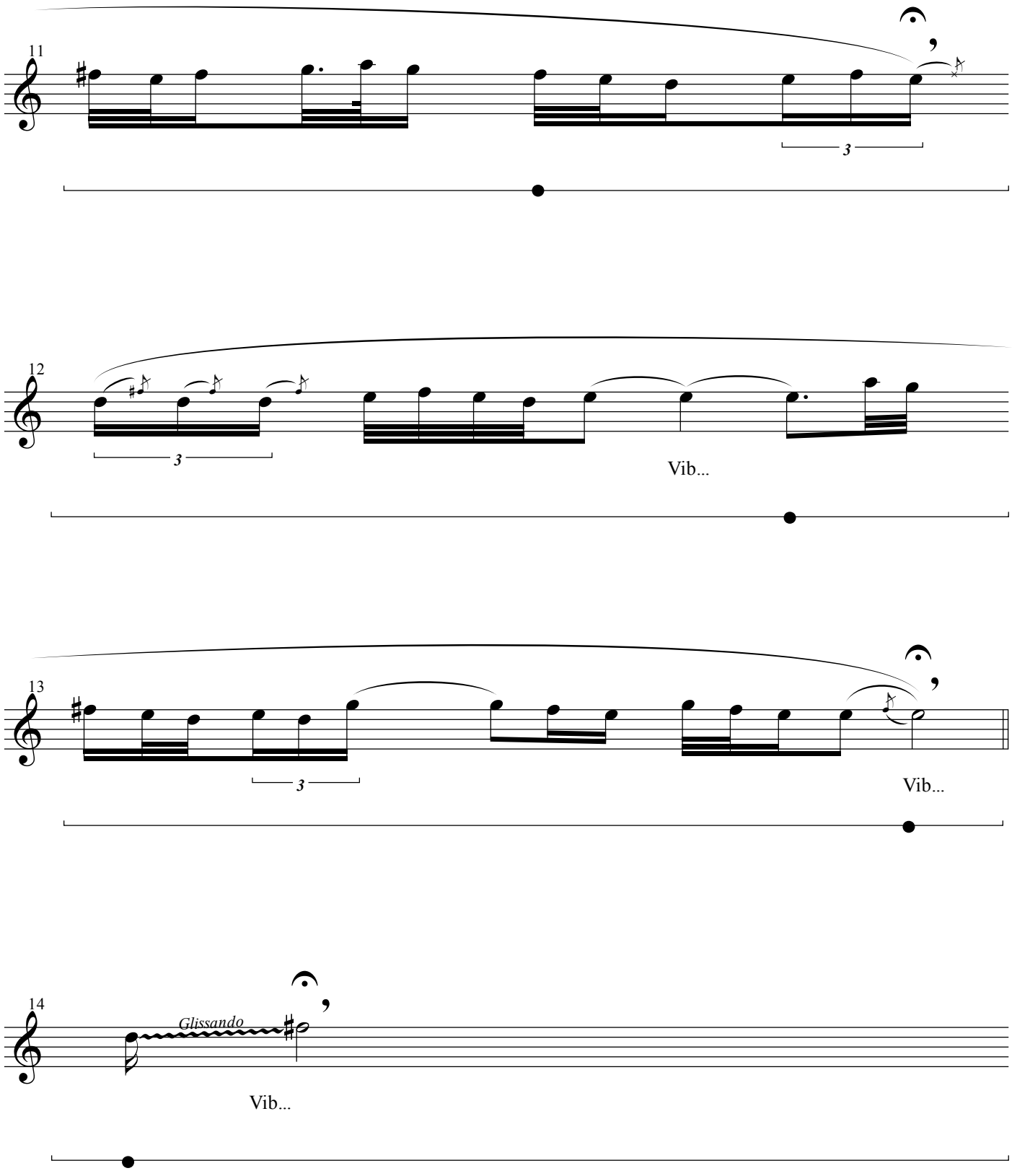

21
Glissando
Vib...

Hüseynî Perdesinde Hüseynî Makâmı

E Bölümü

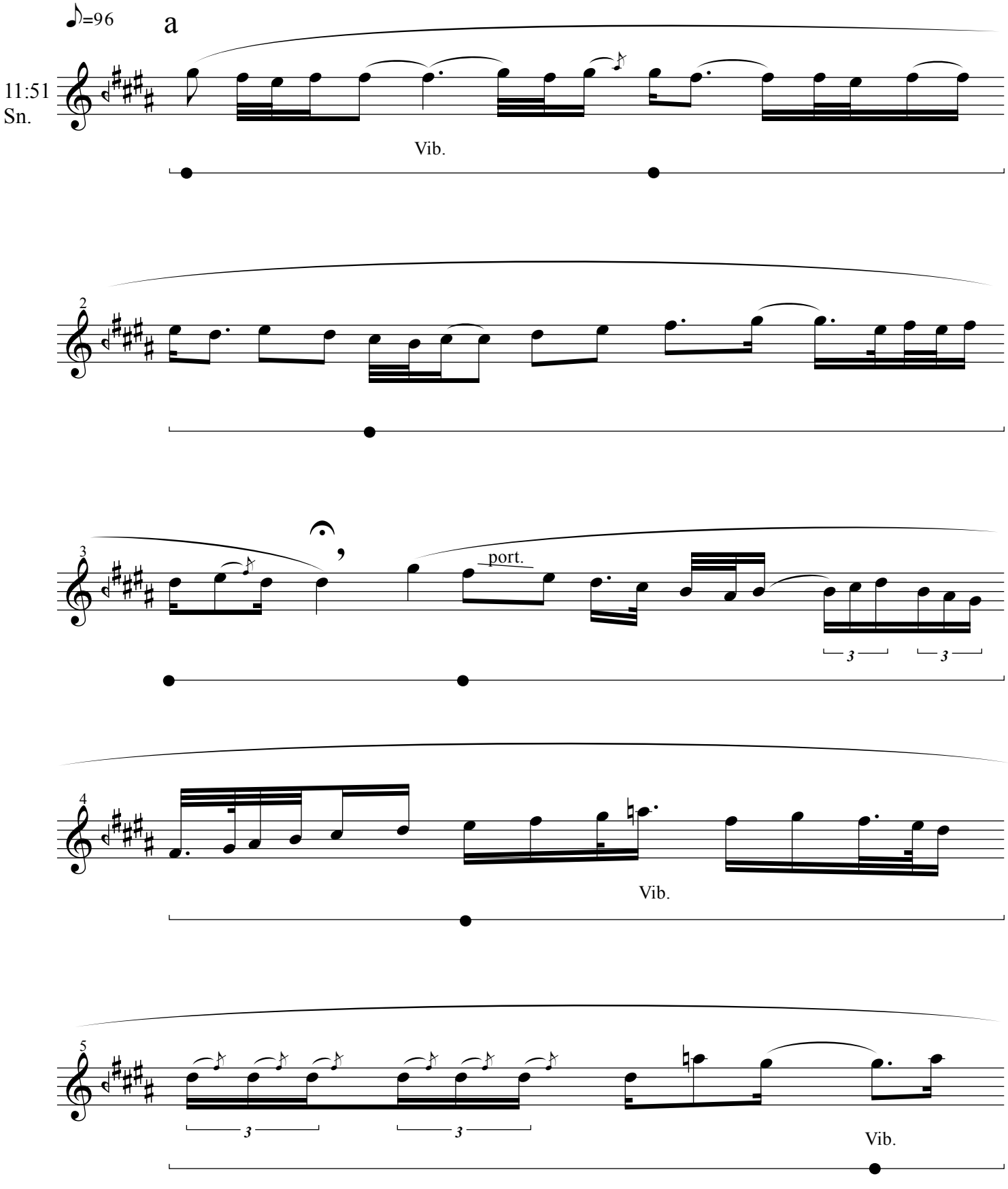


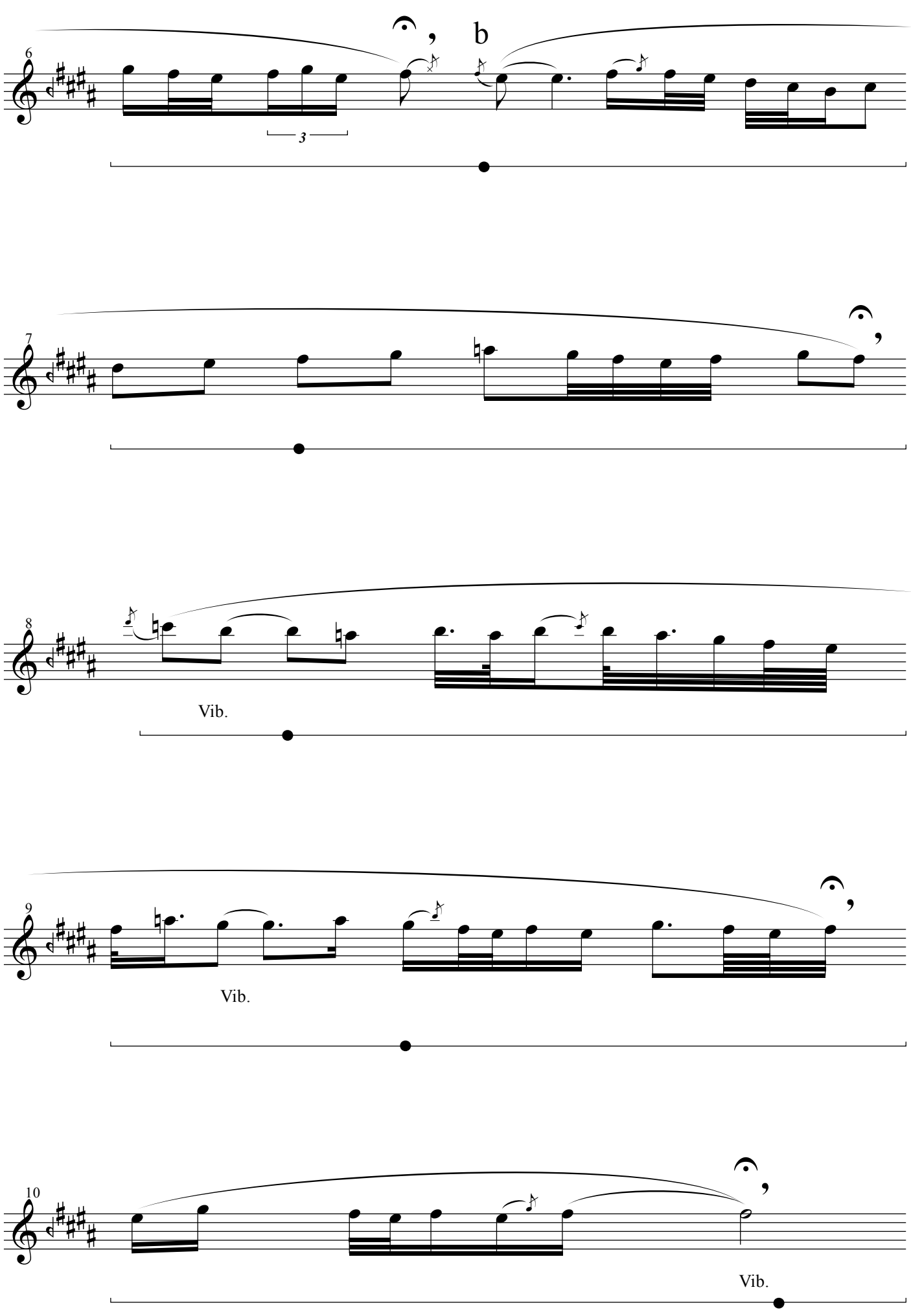

6
3
Vib...
c
7
Gliss.
3
Vib...
8
port.
Vib...
3
9
d
3
Glissando
Vib...
Vib...
10

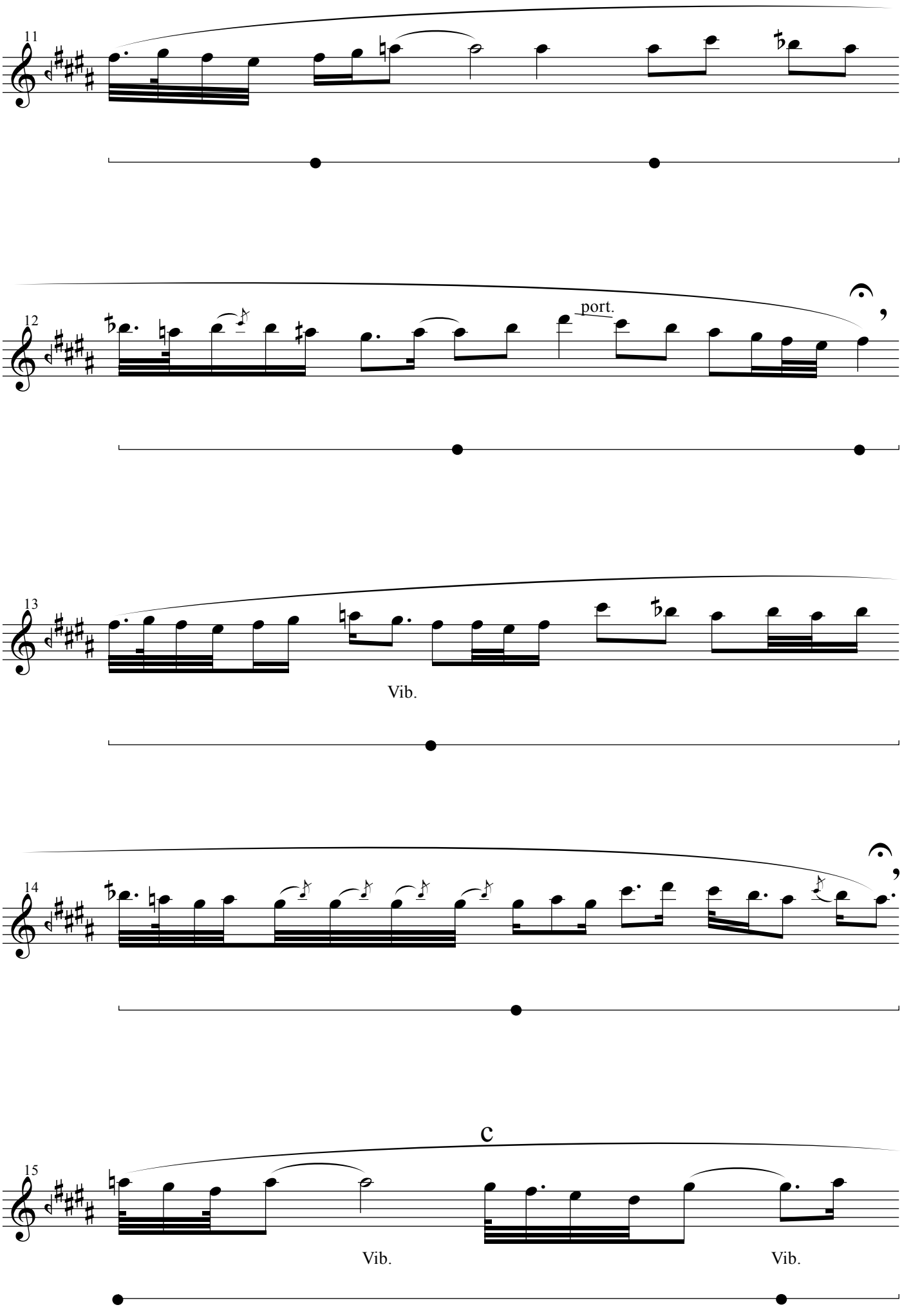

11
3
12
3
Vib...
13
3
Vib...
14
Glissando
Vib...

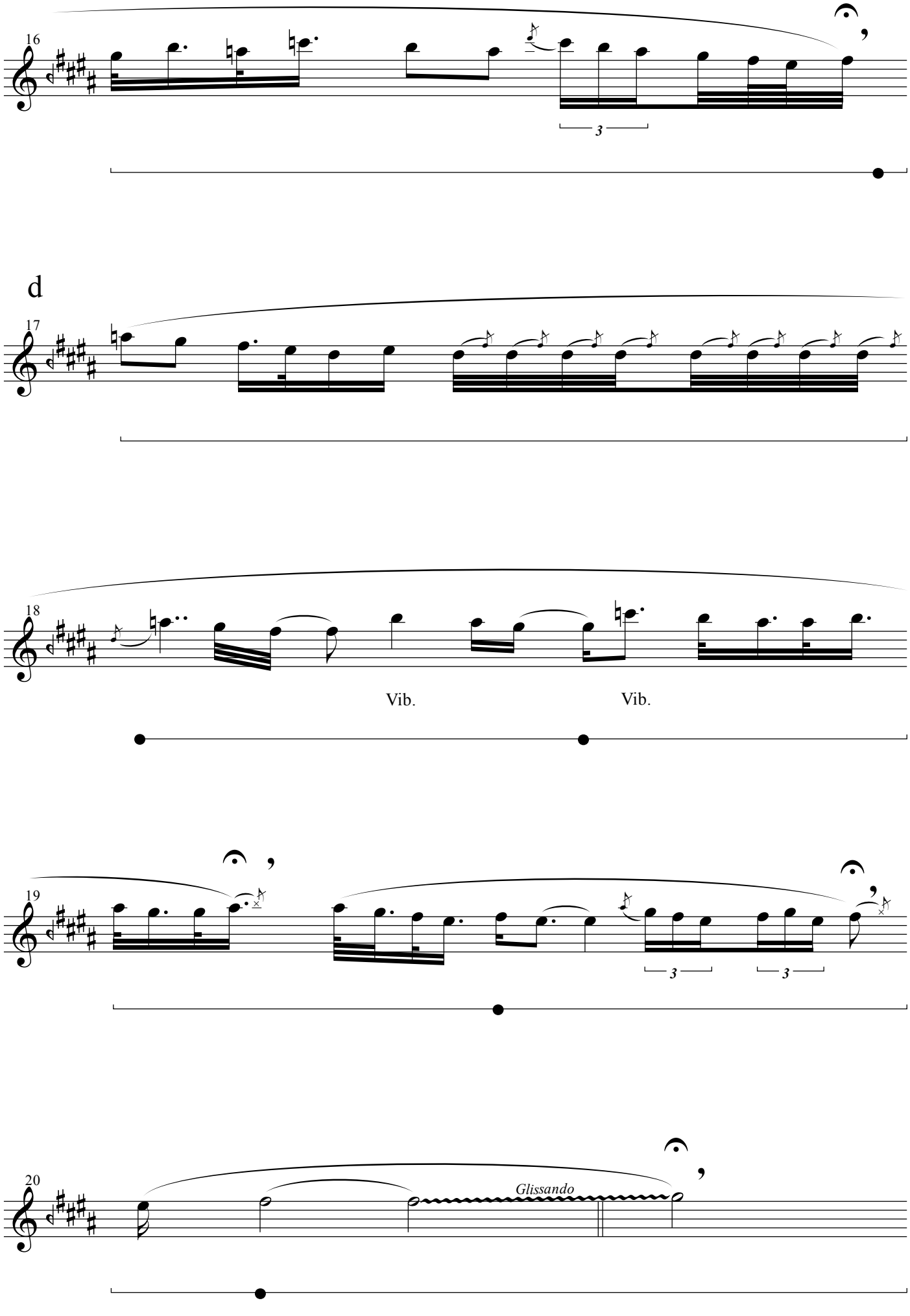
Eviç Perdesinde Evcâra Makâmı

F Bölümü



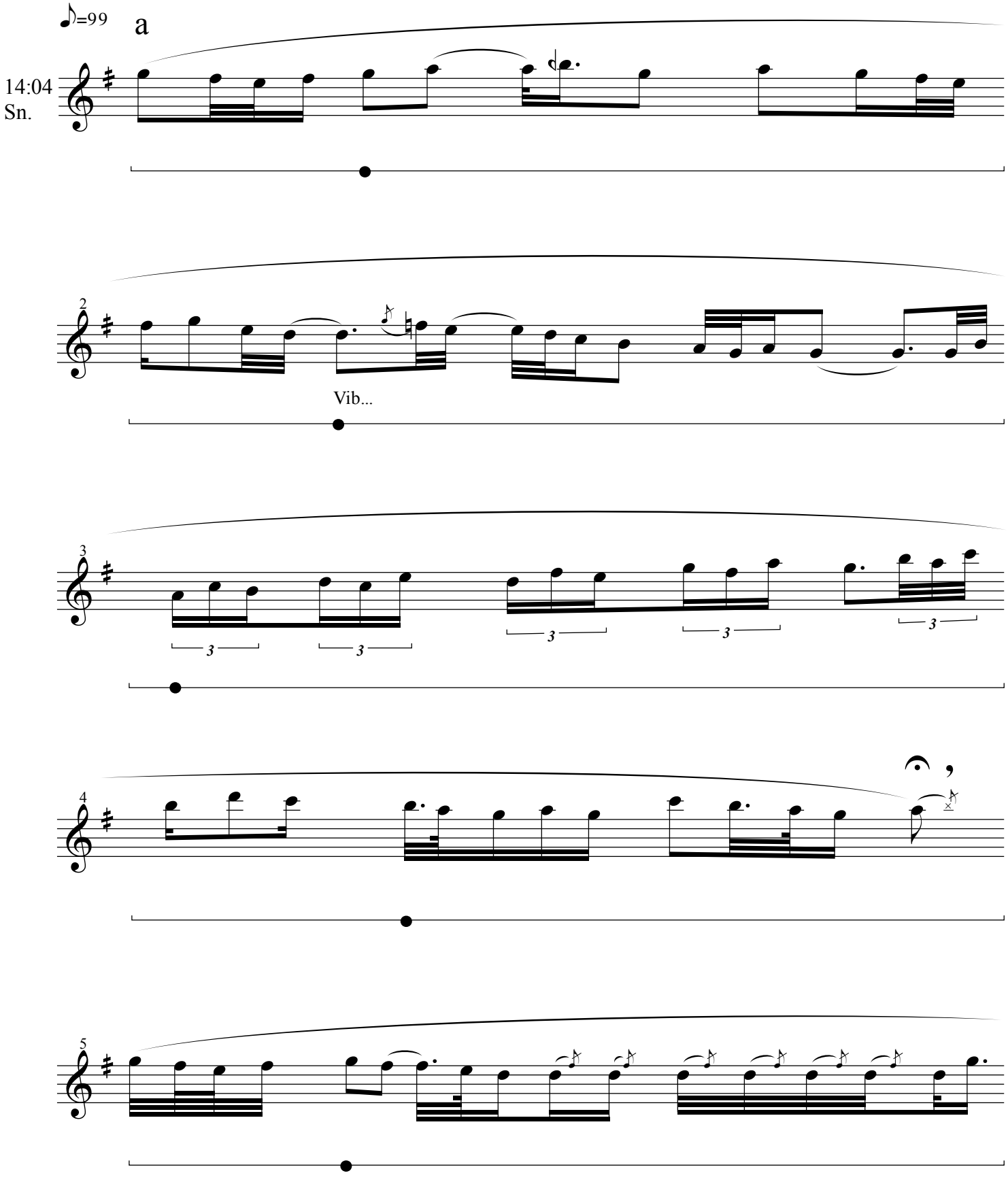

6
3
7
8
Vib.
9
Vib.
10
Vib.

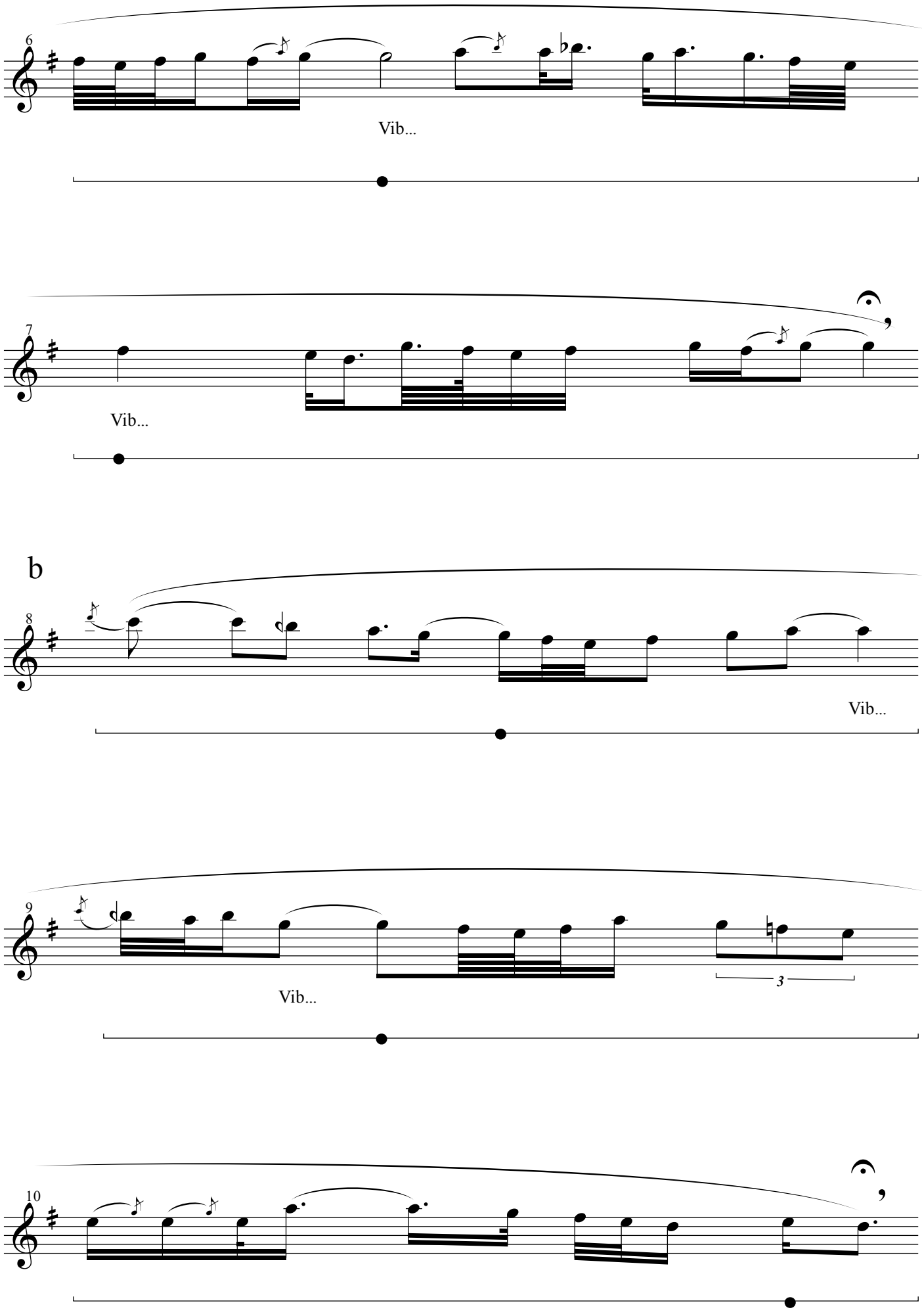

11
12
port.
13
Vib.
14
C
15
Vib.
Vib.

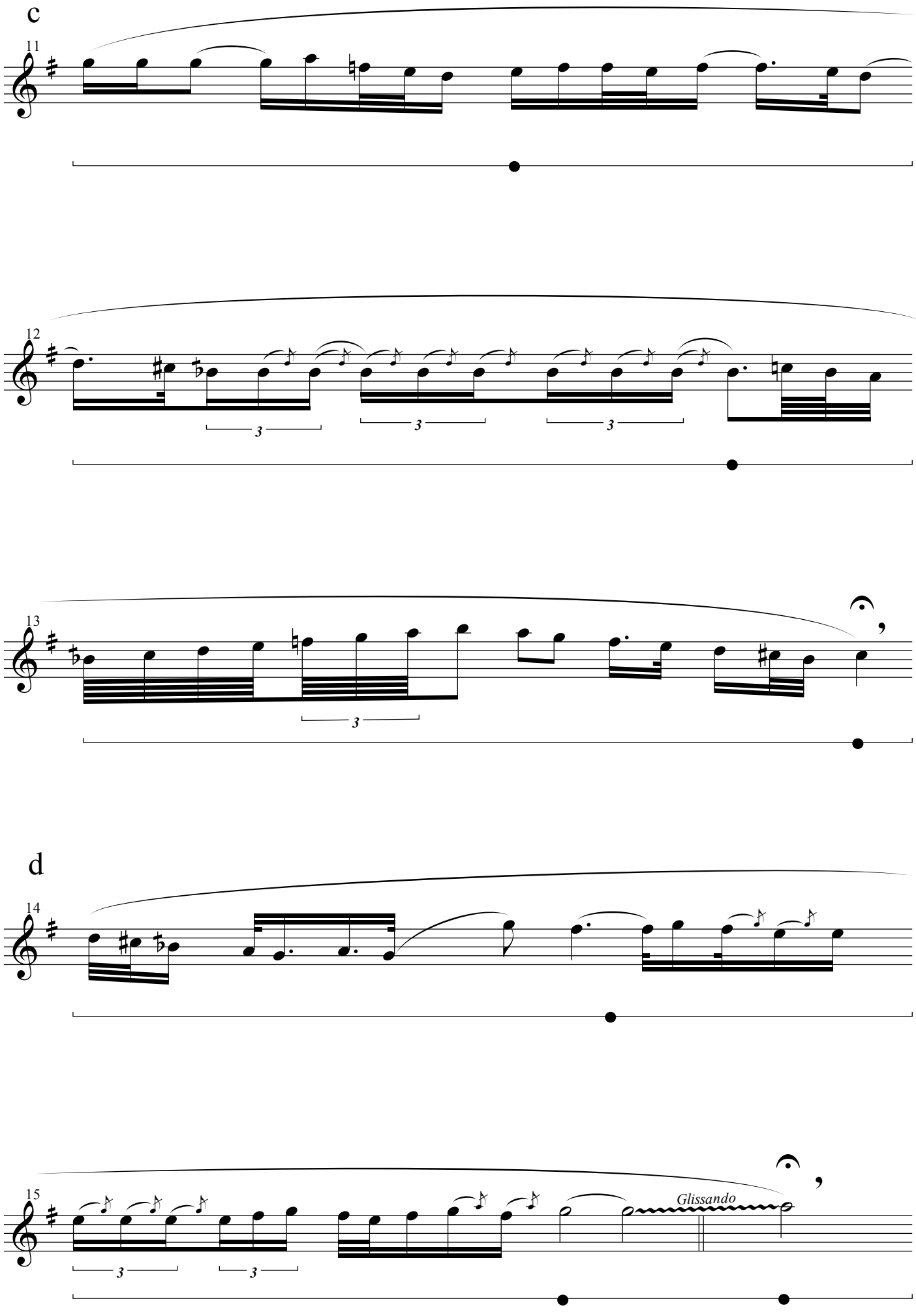

16
3
d
17
18
Vib.
Vib.
19
3
3
20
Glissando

Gerdâniye Perdesinde Zâvil Makâmı

G Bölümü

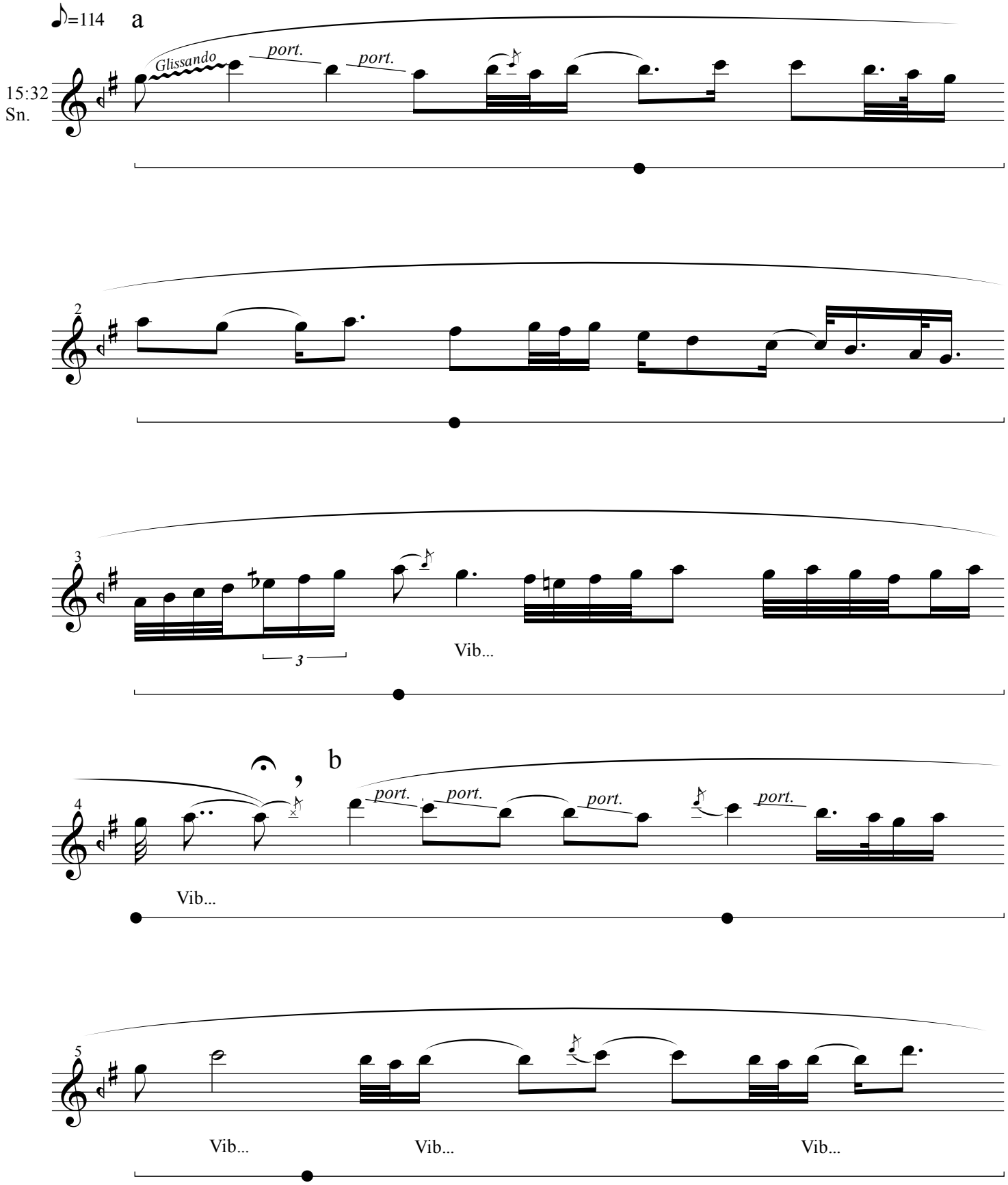


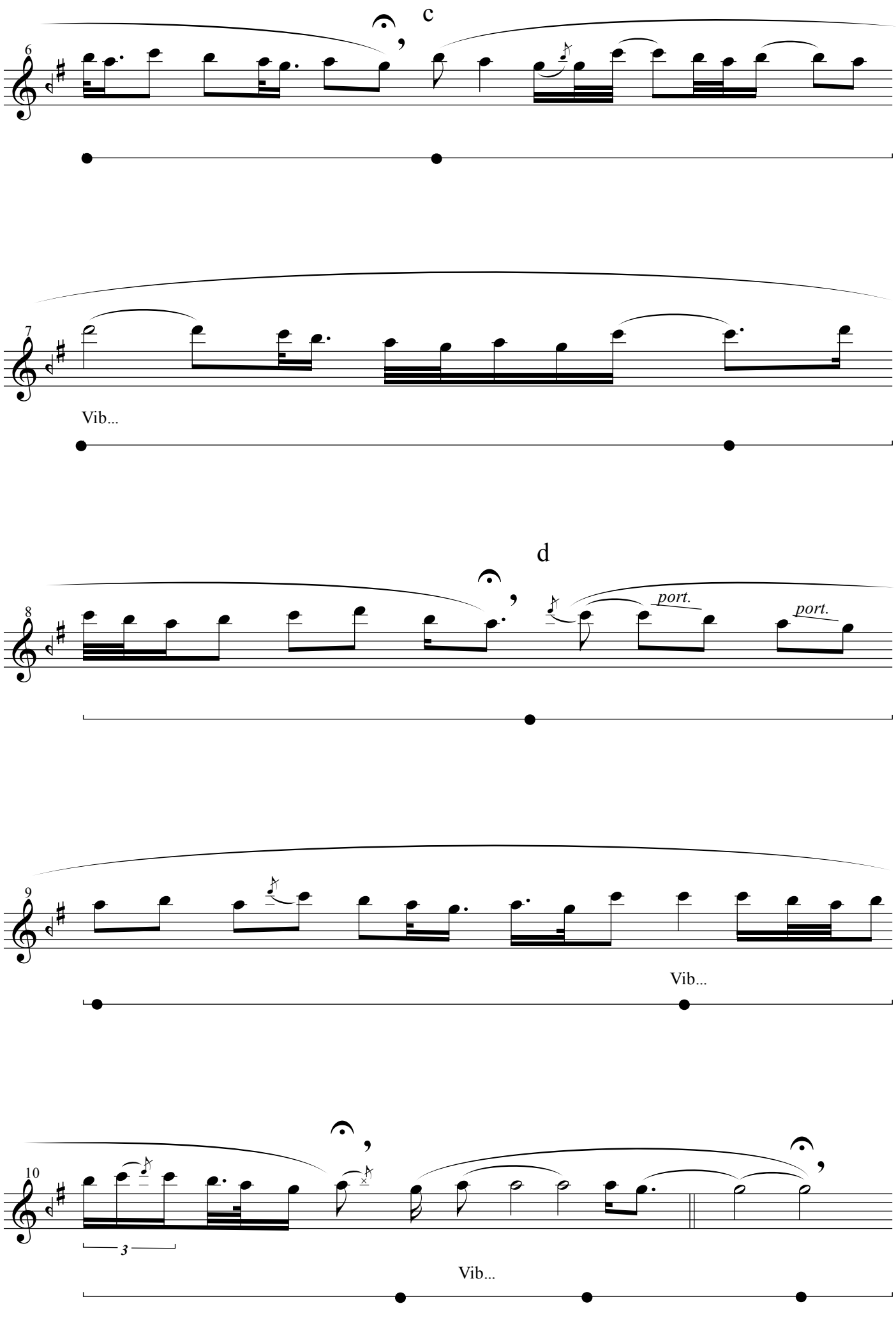

6
Vib...
7
Vib...
b
8
Vib...
9
Vib...
3
10


c
11
12
3
3
3
13
3
d
14
15
3
3
Glissando

Muhayyer Perdesinde Muhayyer Makâmı

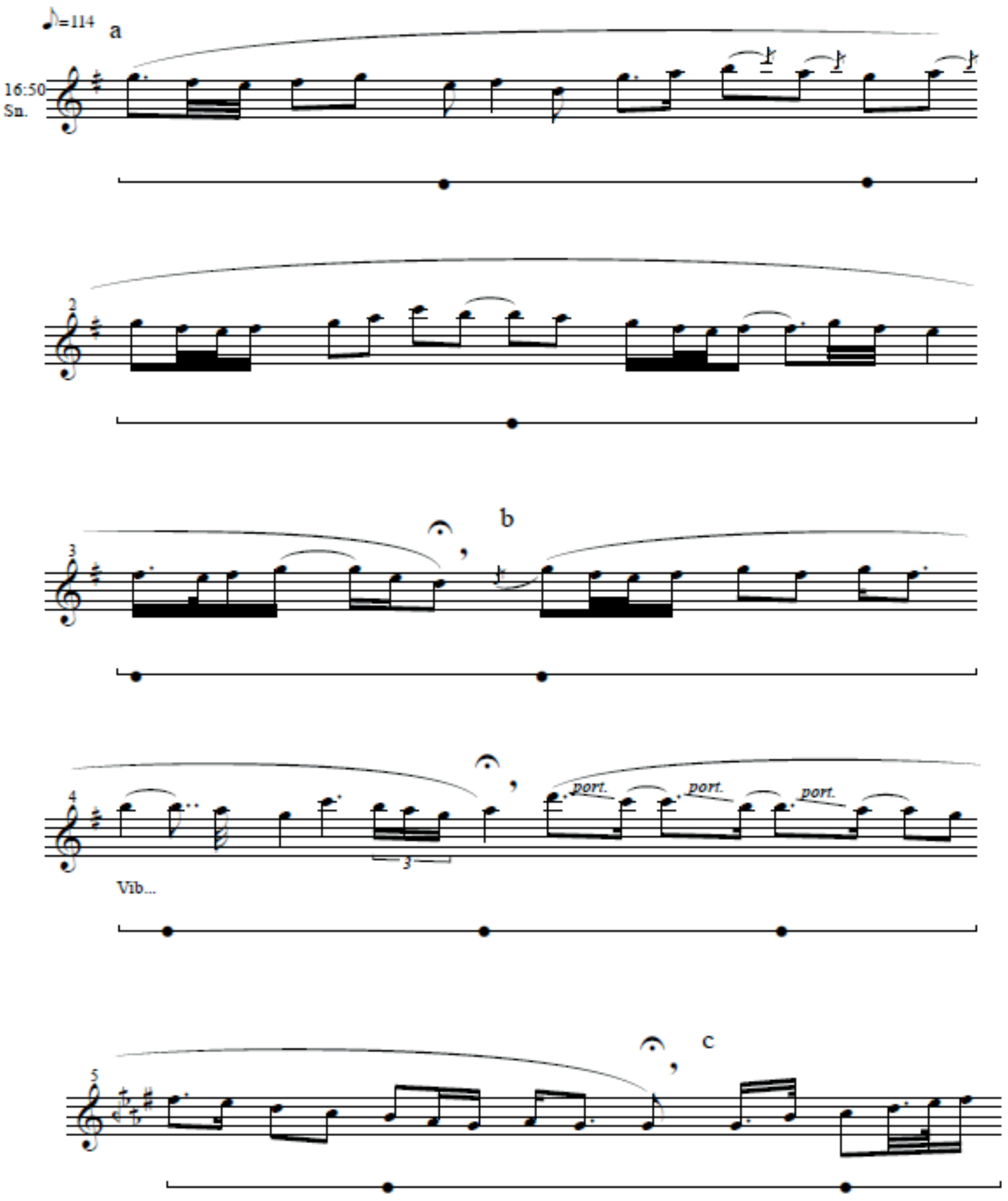
H Bölümü

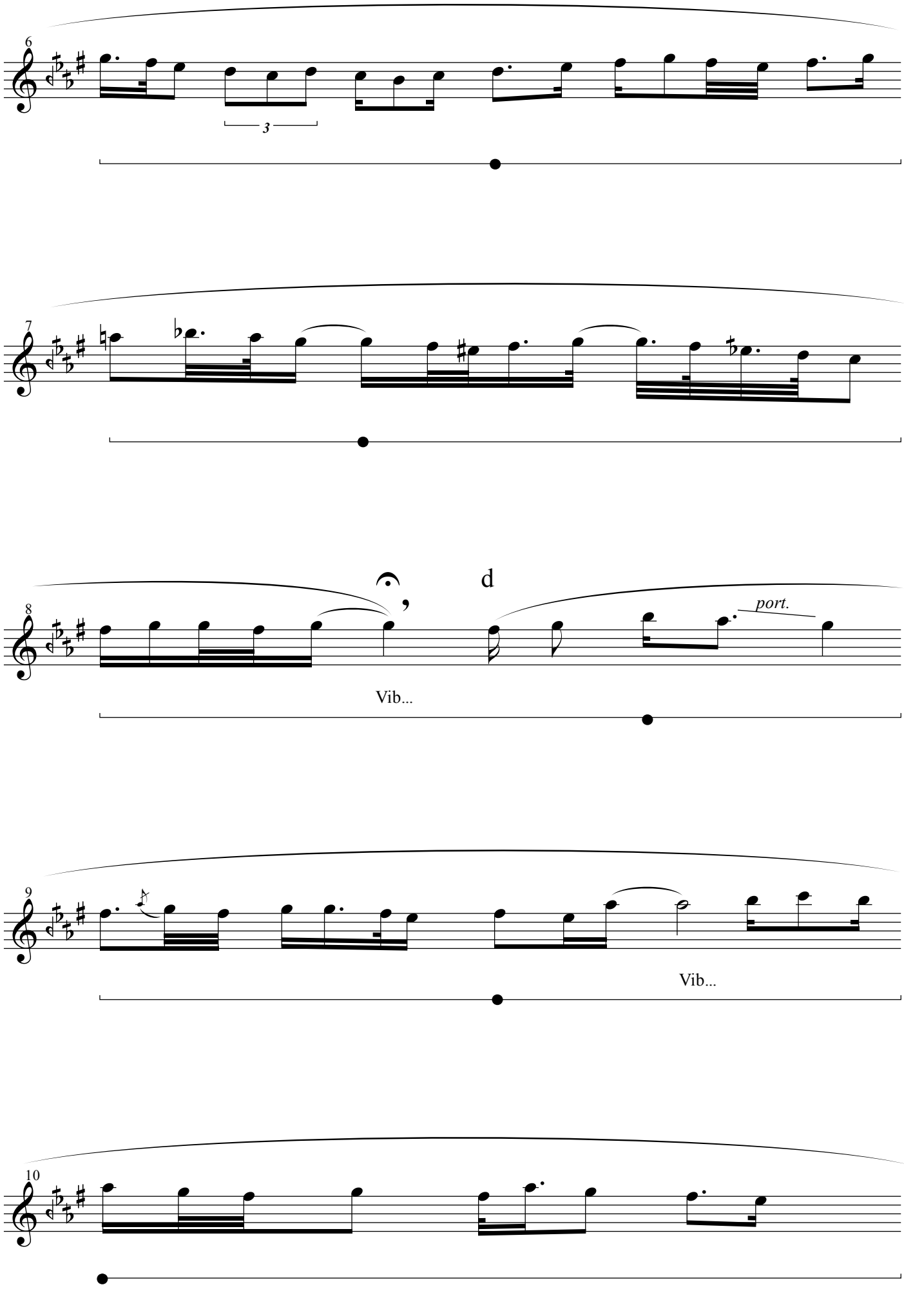


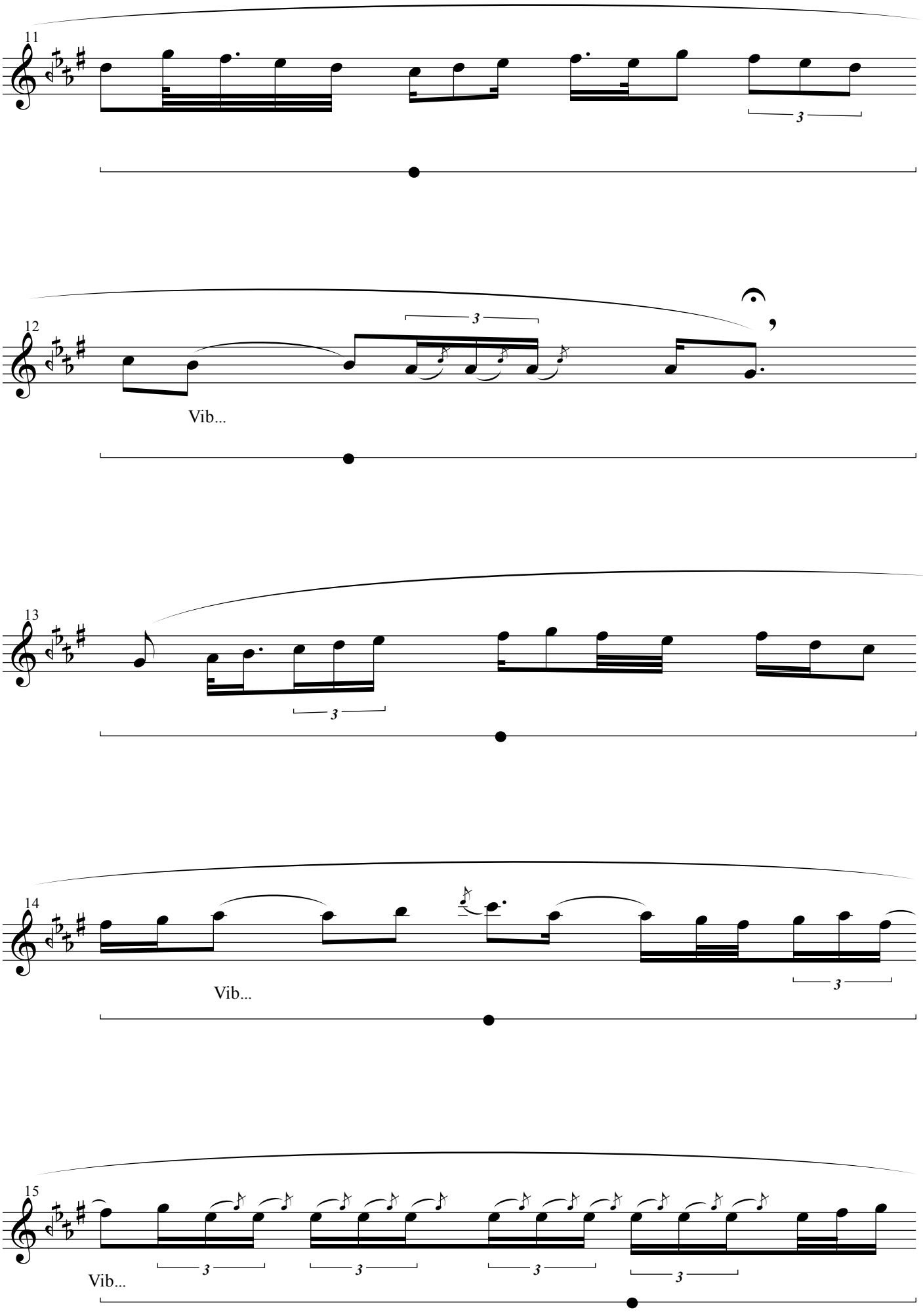

c
6
7
Vib...
d
8
port.
port.
9
Vib...
10
3
Vib...

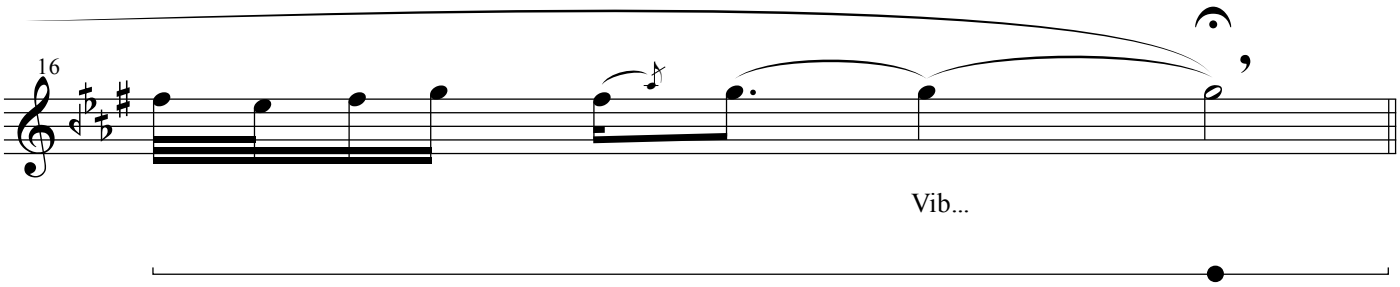
Gerdâniye Perdesinde Mâhur ve Hicazkâr Makamları

I Bölümü



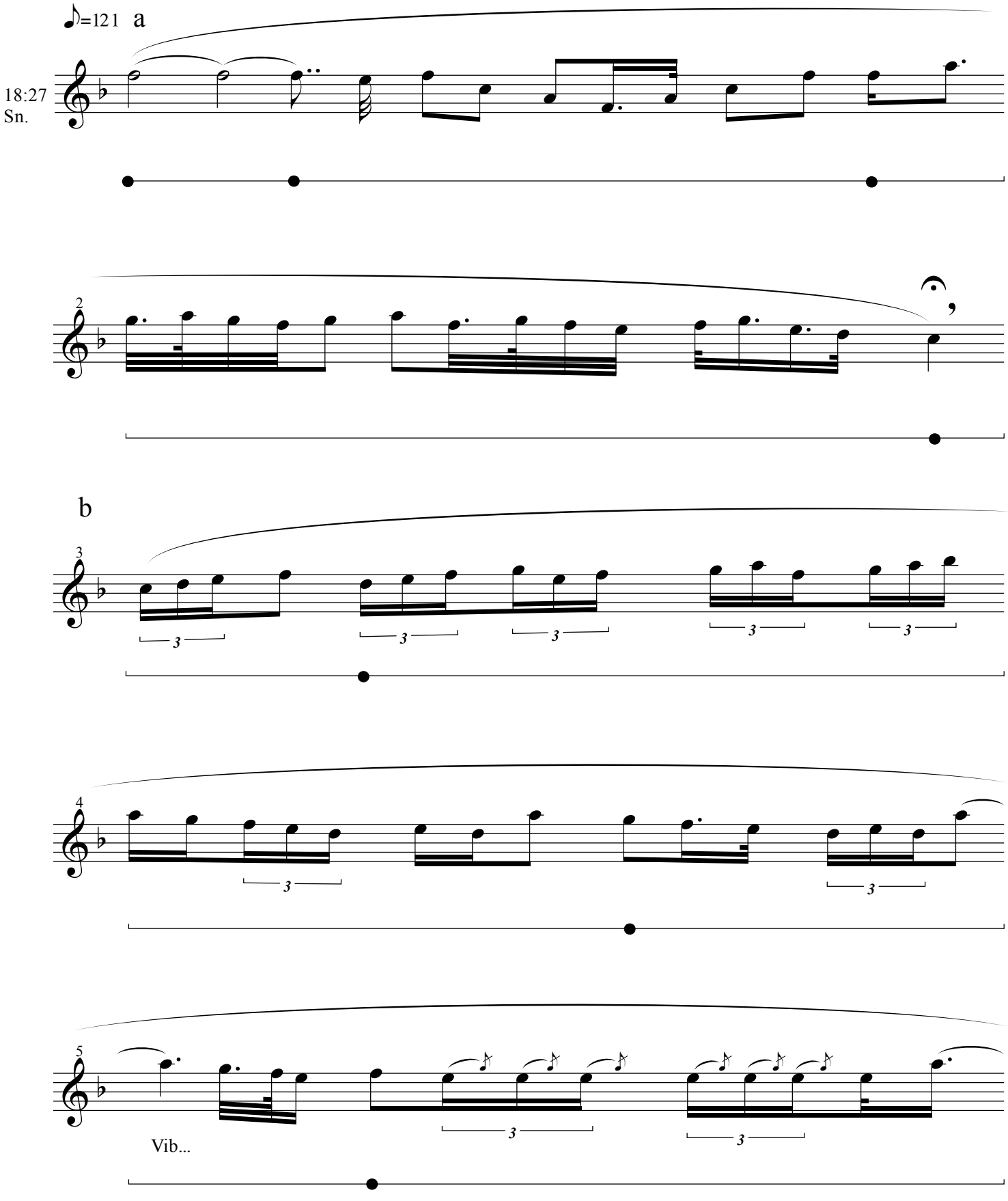

6
3
7
8
d
port.
Vib...
9
Vib...
10

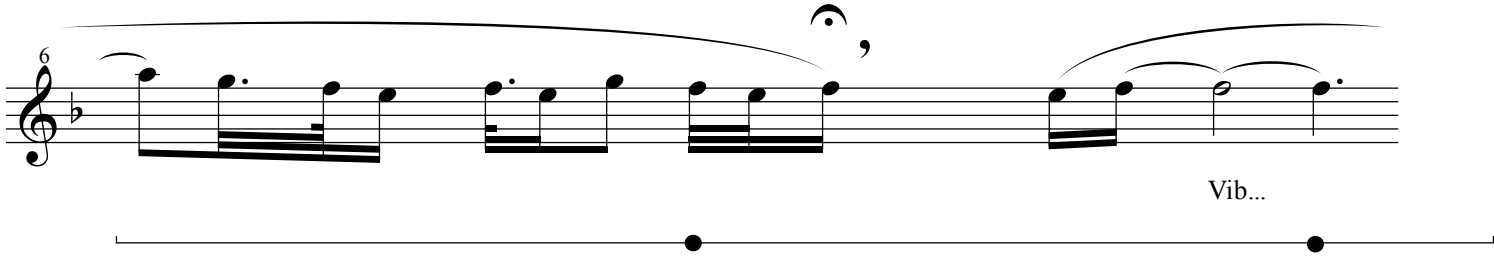

11
3
12
3
Vib...
13
3
14
Vib...
3
15
Vib...
3
3
3
3


16
Vib...

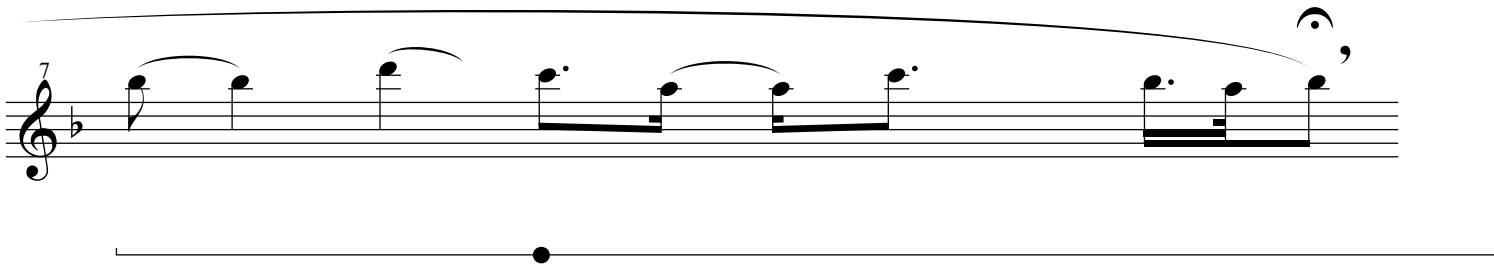
Acem Perdesinde Acemaşîran Makâmı

İ Bölümü

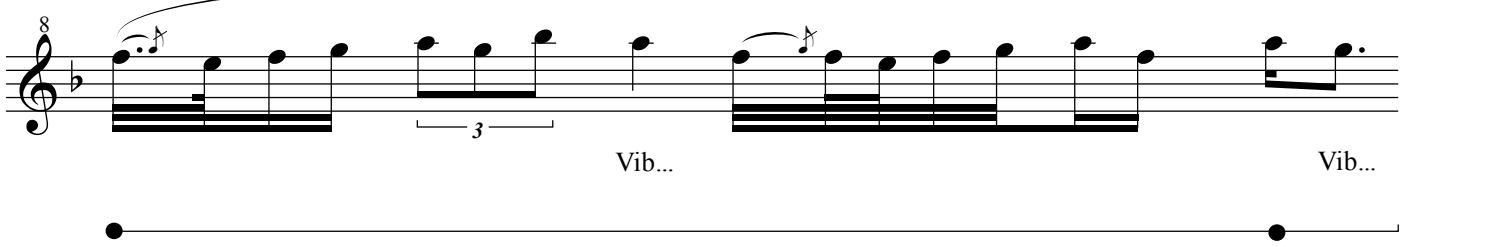


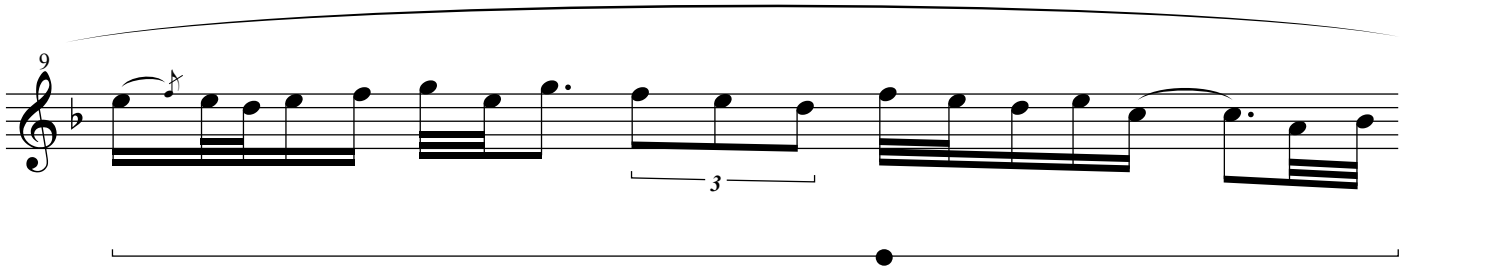


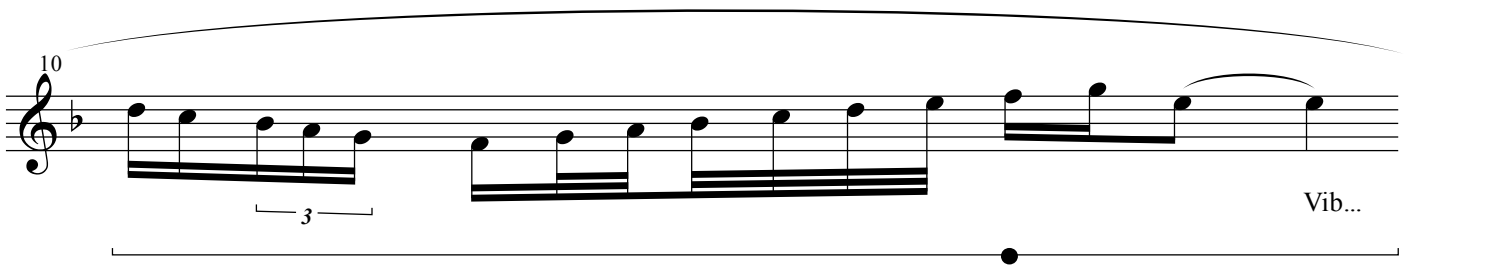
c

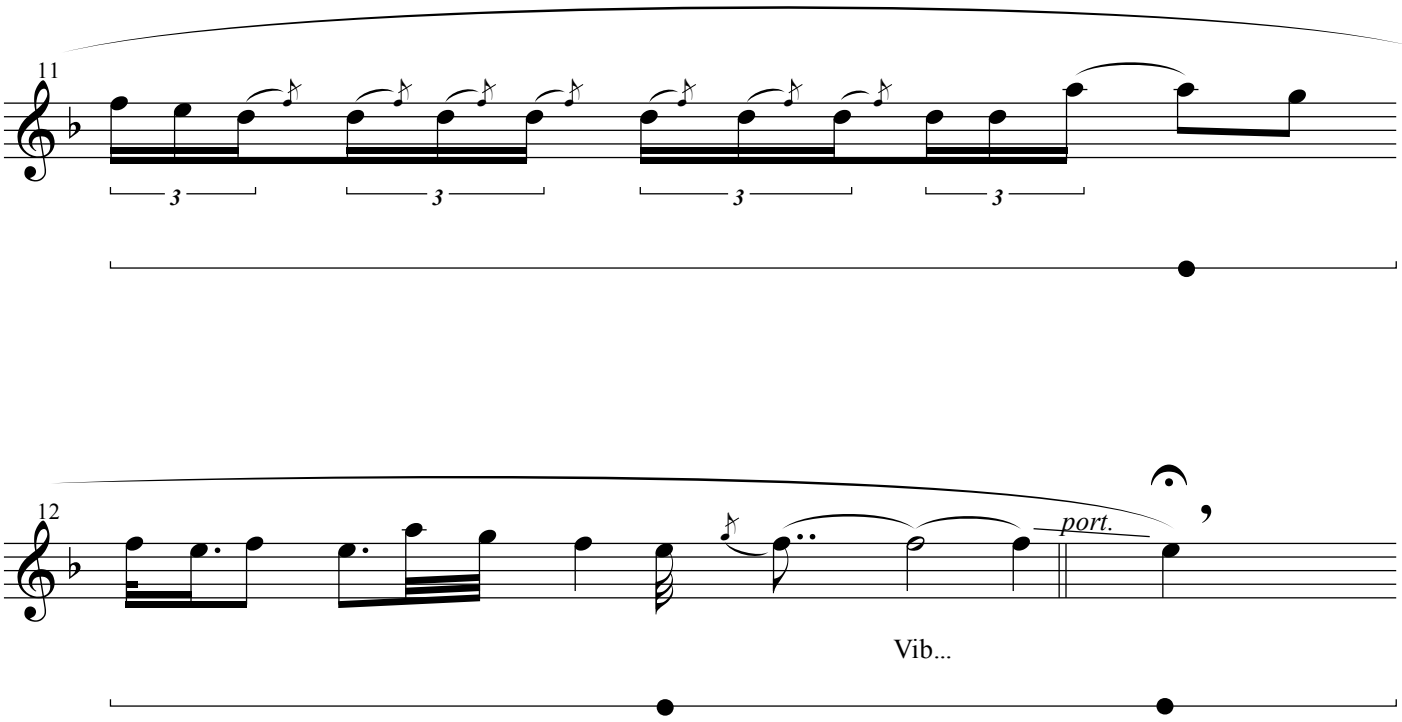


d





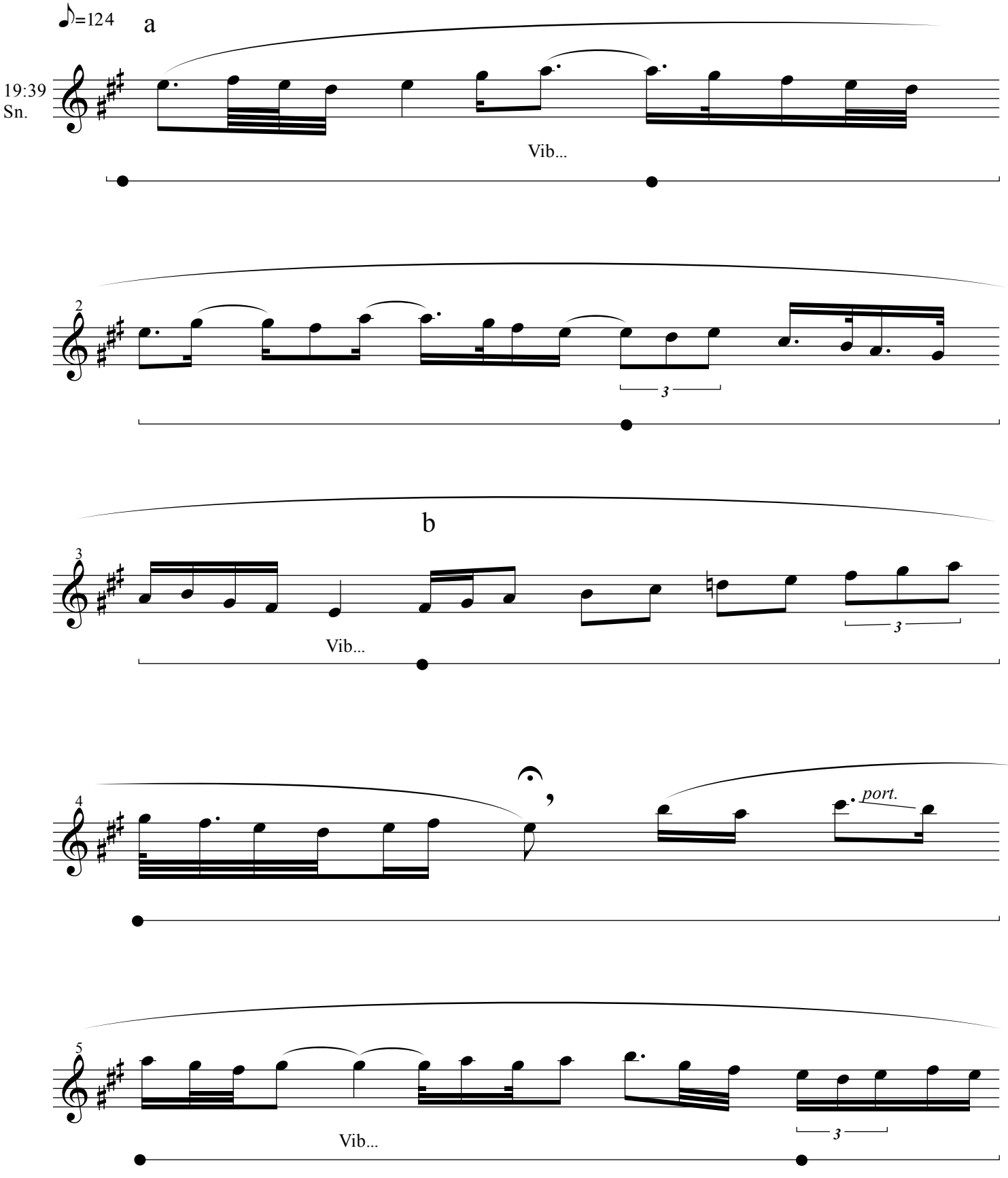


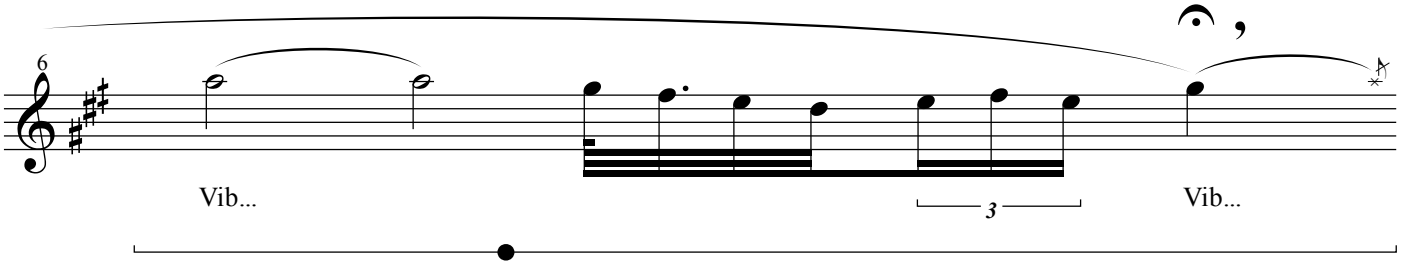

11
3
3
3
3

12
port.
Vib...

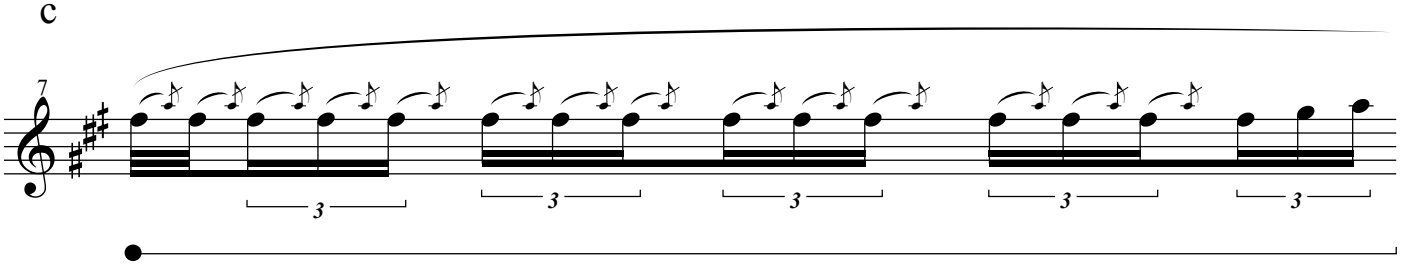
Hüseynî Perdesinde Sûz-i Dil Makâmı

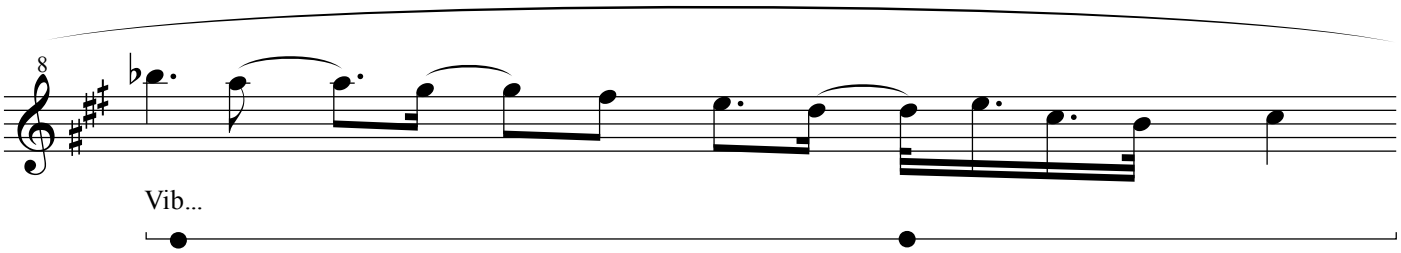
J Bölümü



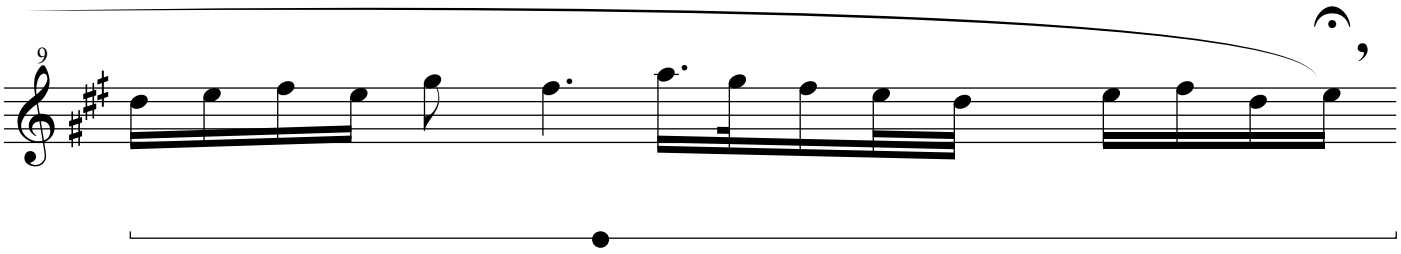


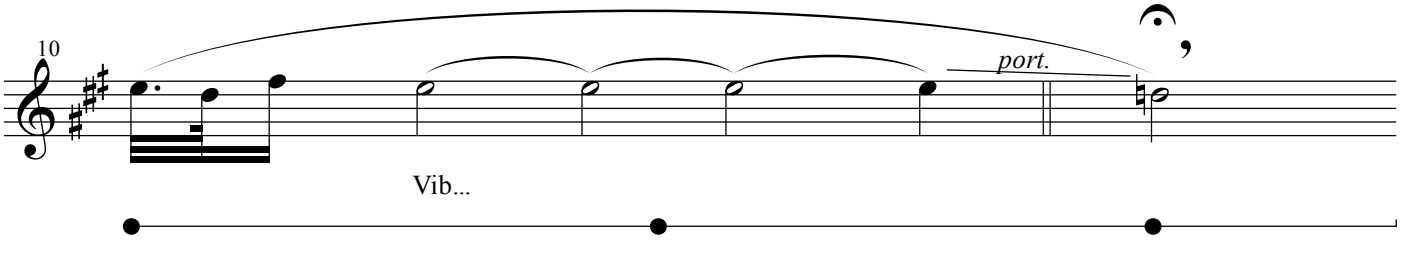
c





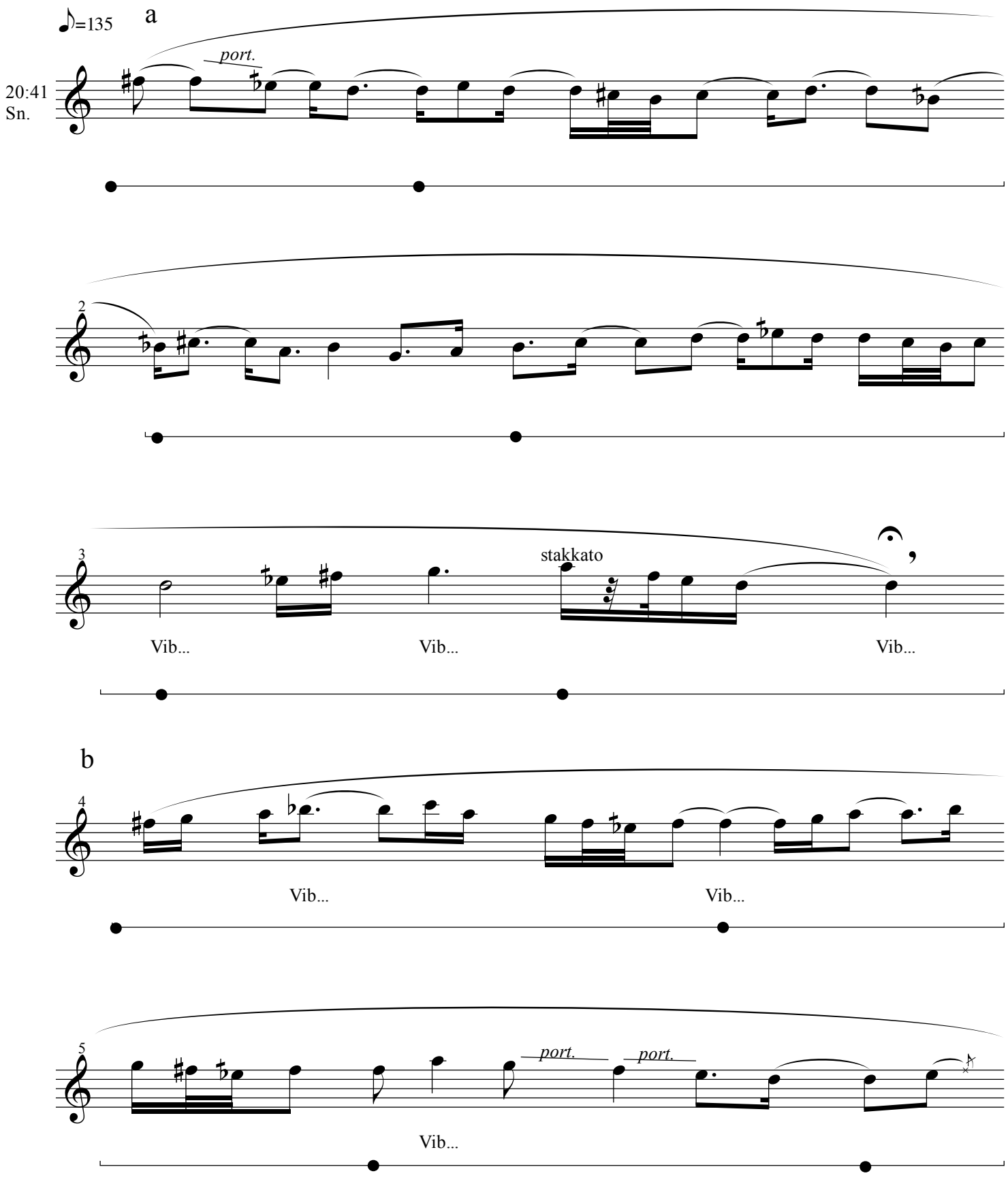
d

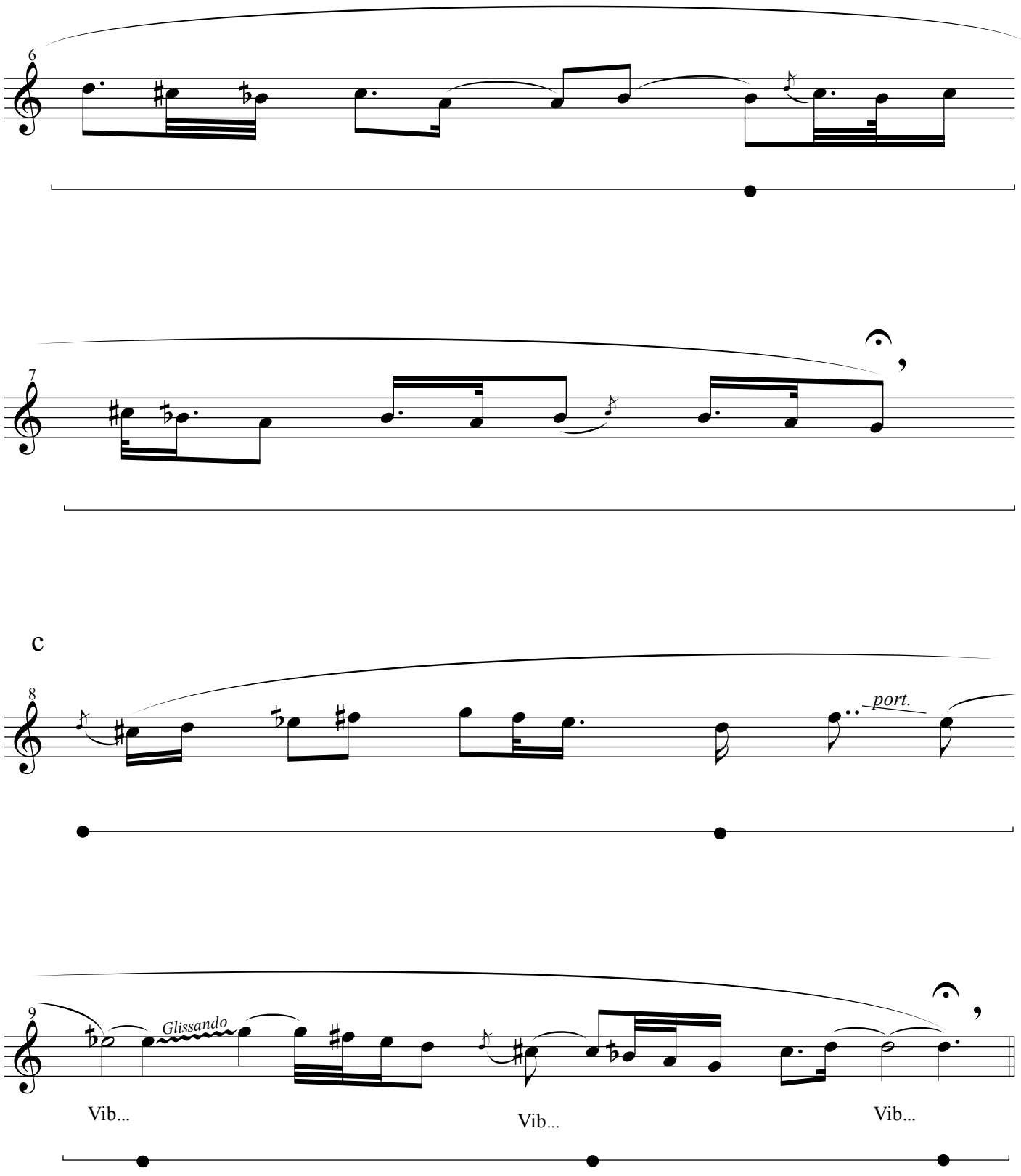




Nevâ Perdesinde Araban Makâmı

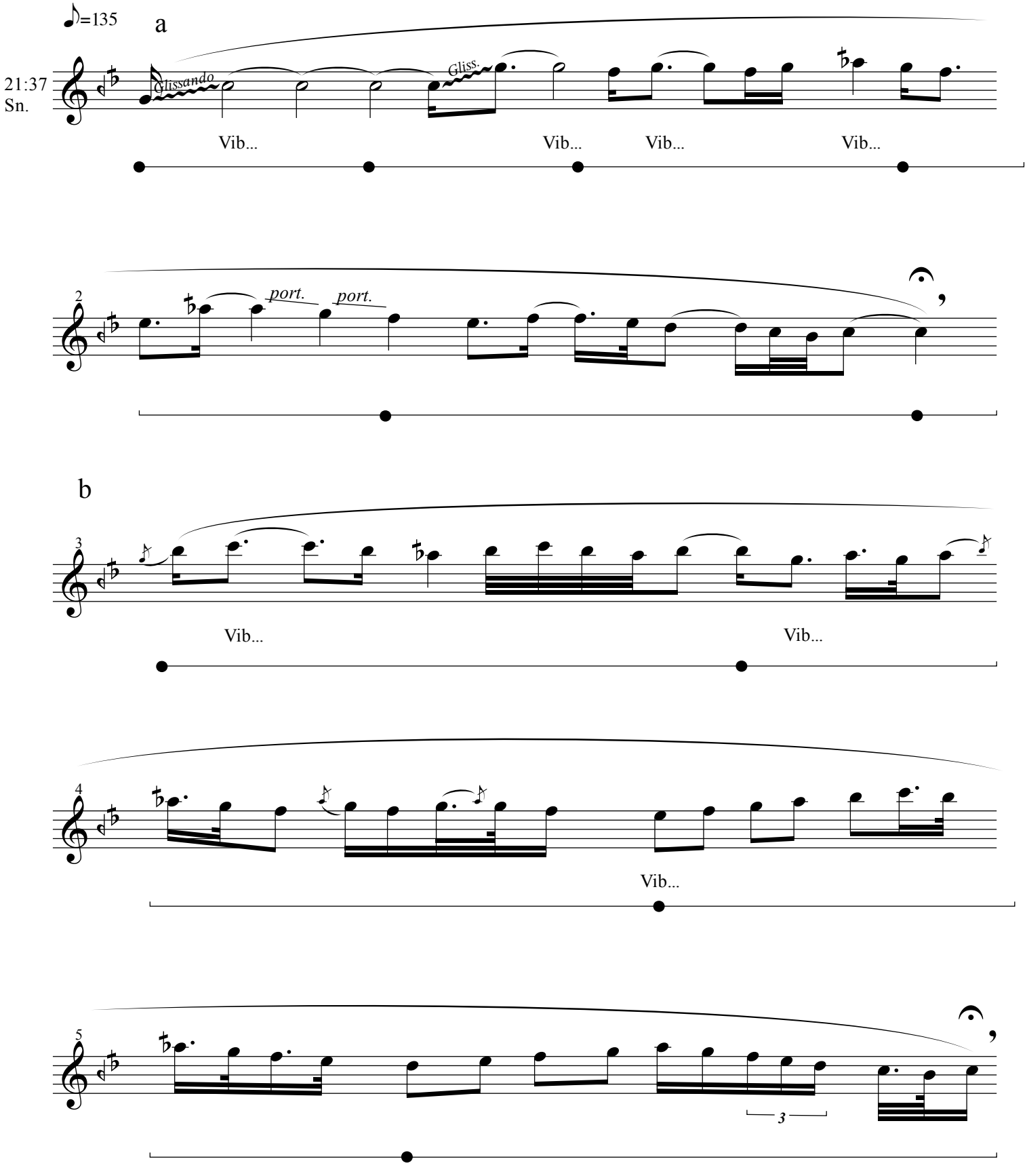
K Bölümü

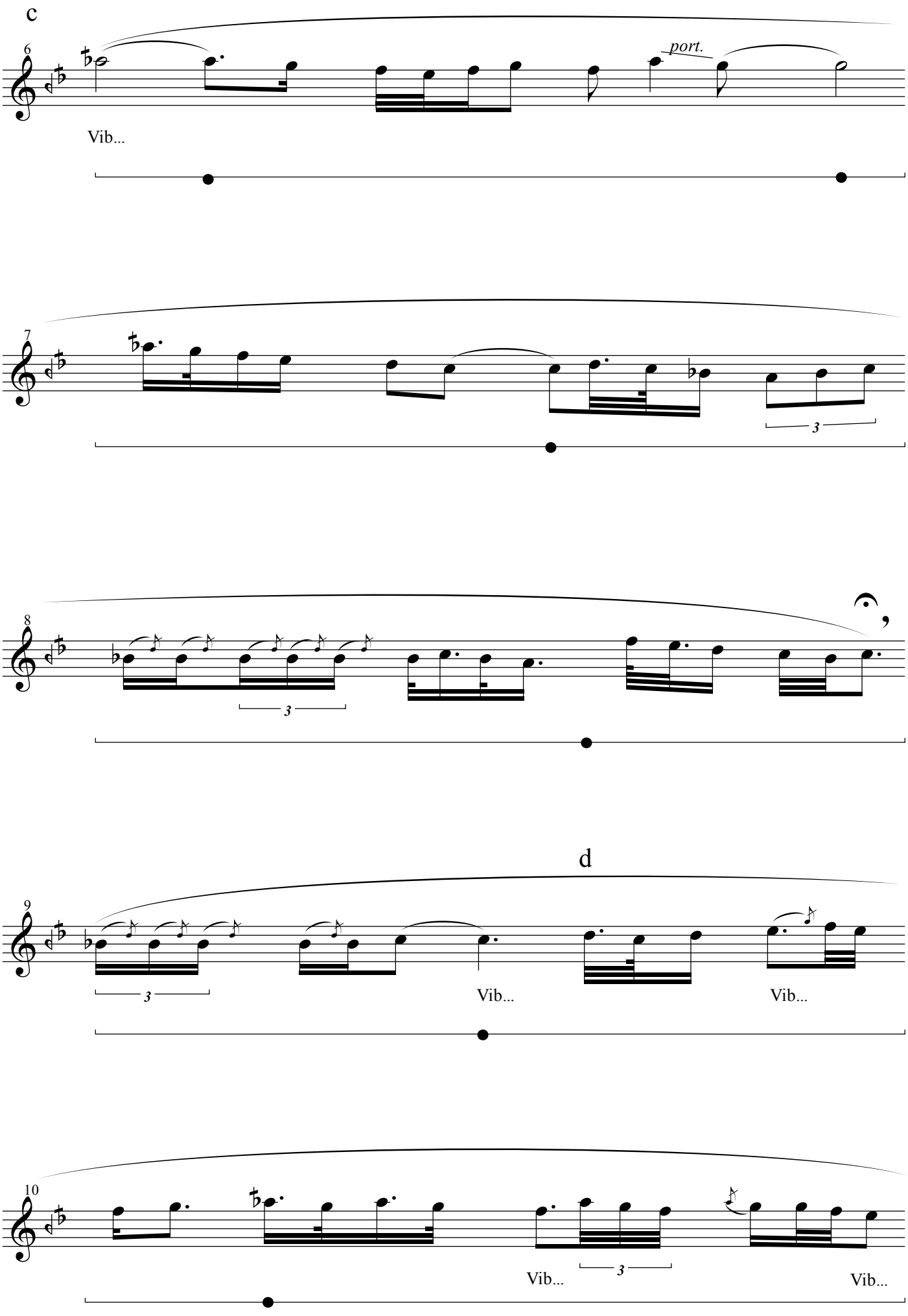


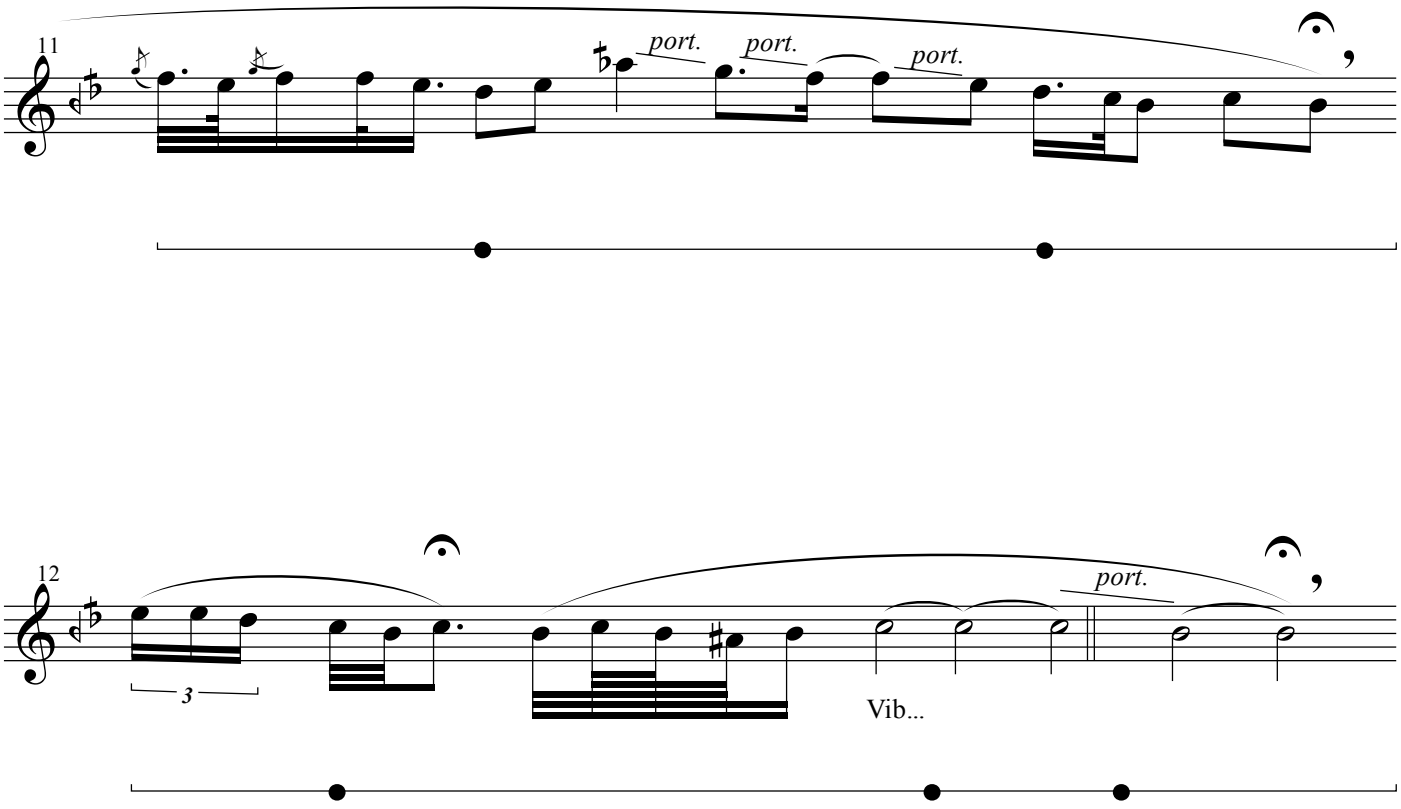

6
7
c
8
port.
9
Glissando
Vib...
Vib...
Vib...

Çargâh Perdesinde (Eski) Çargâh Makâmı

D ' Bölümü

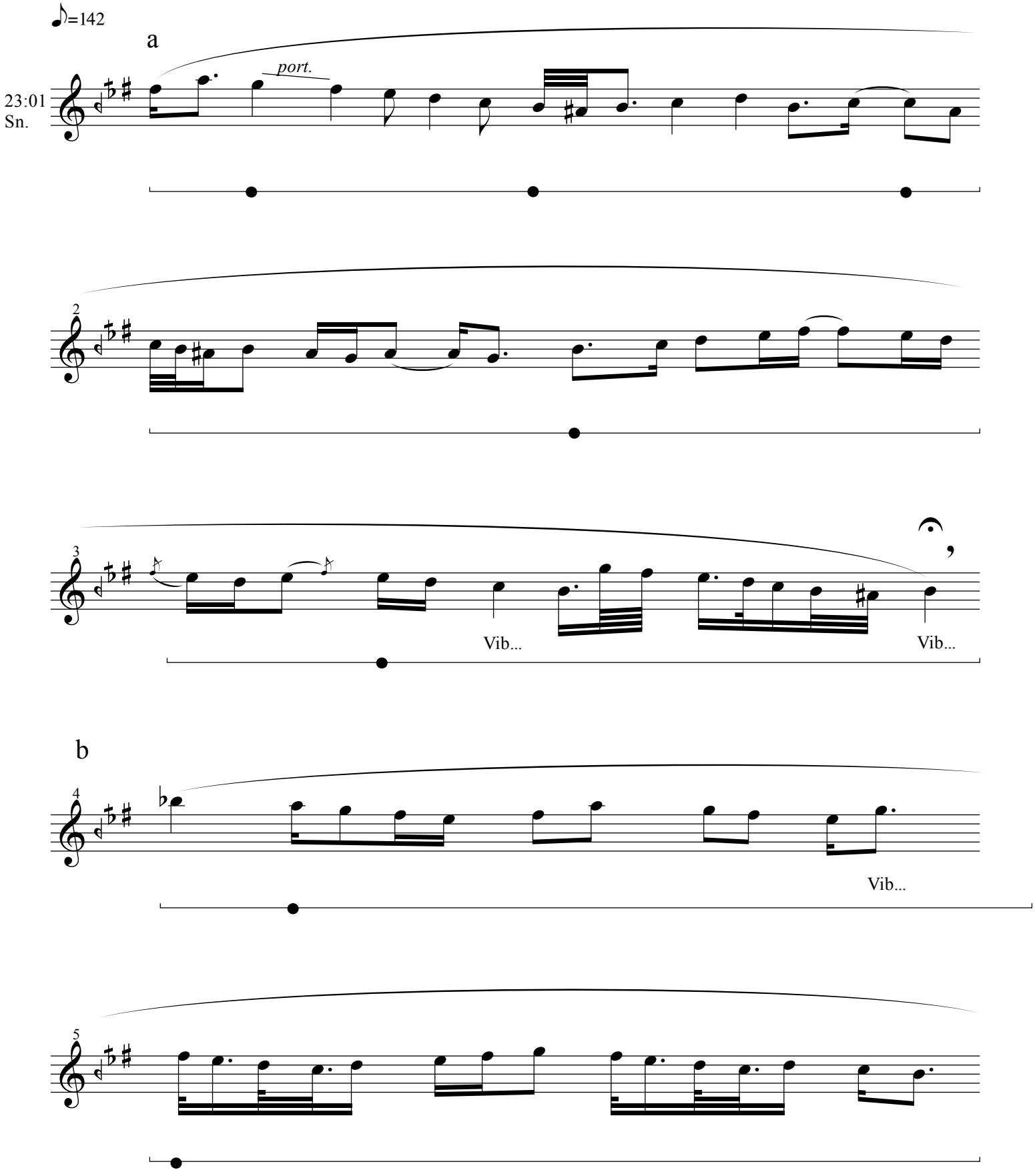


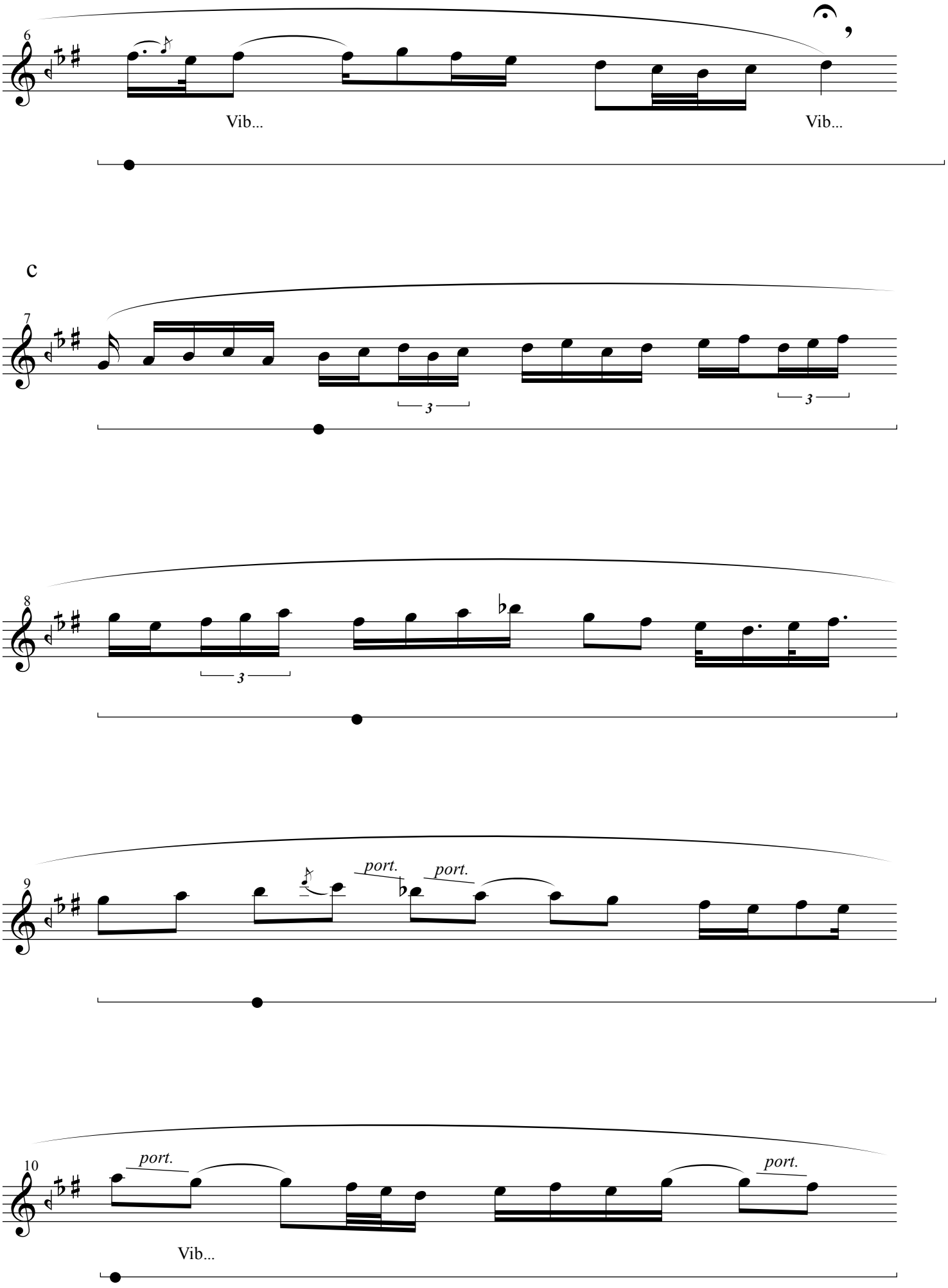

c
6
port.
Vib...
7
3
8
3
d
9
3
Vib...
Vib...
10
Vib...
3
Vib...

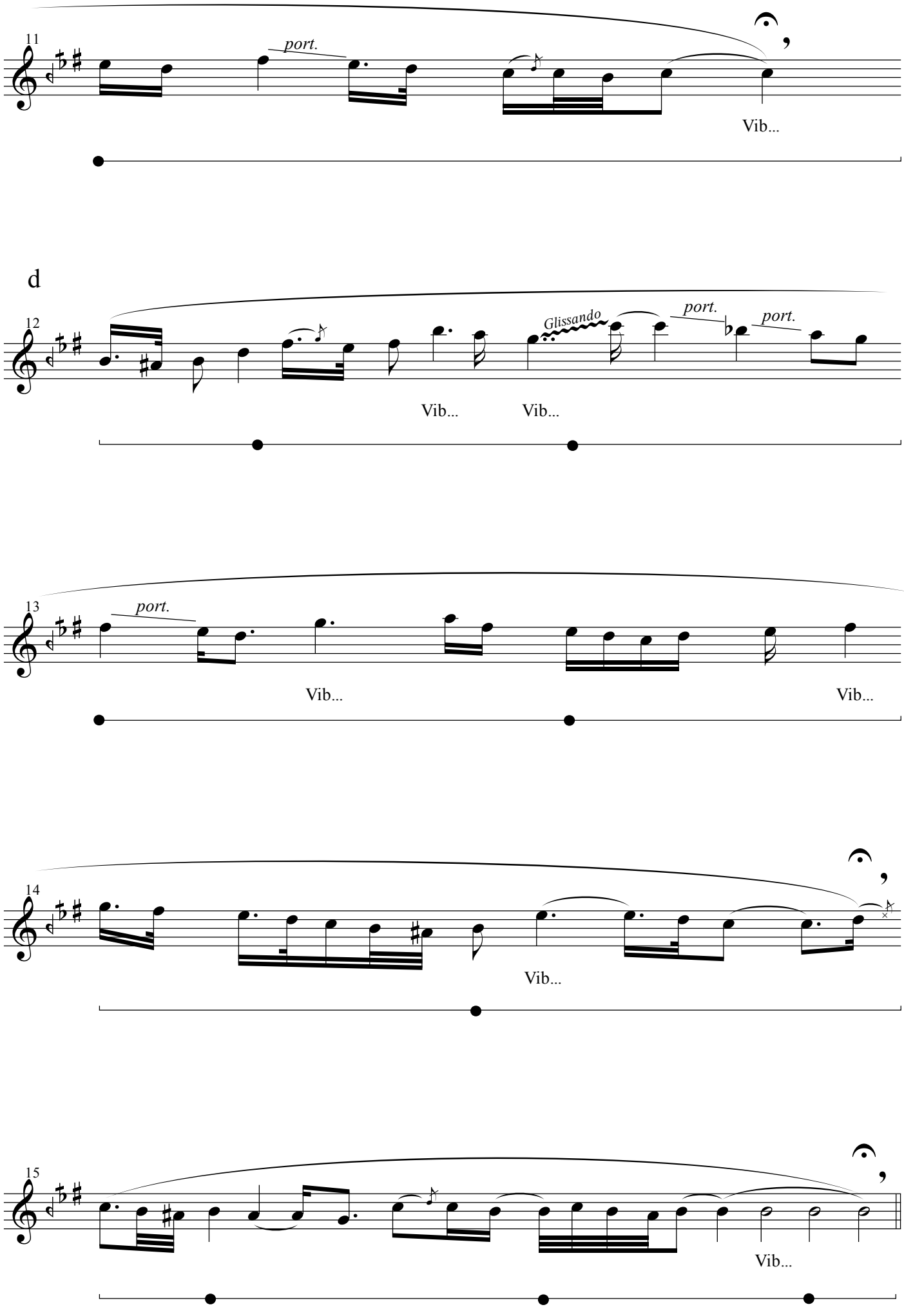

11
port.
port.
port.
12
3
port.
Vib...

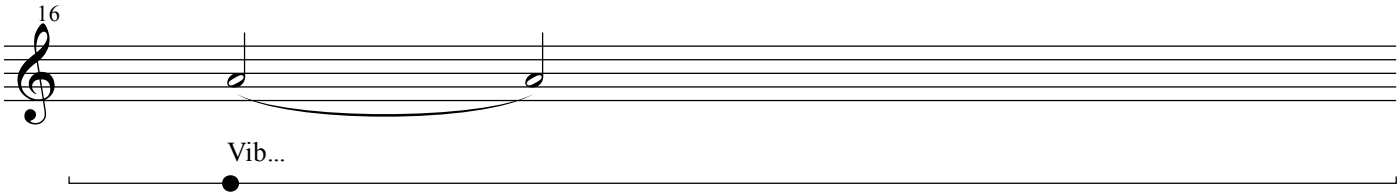
Segâh Perdesinde Hüzzam Makâmı

L Bölümü



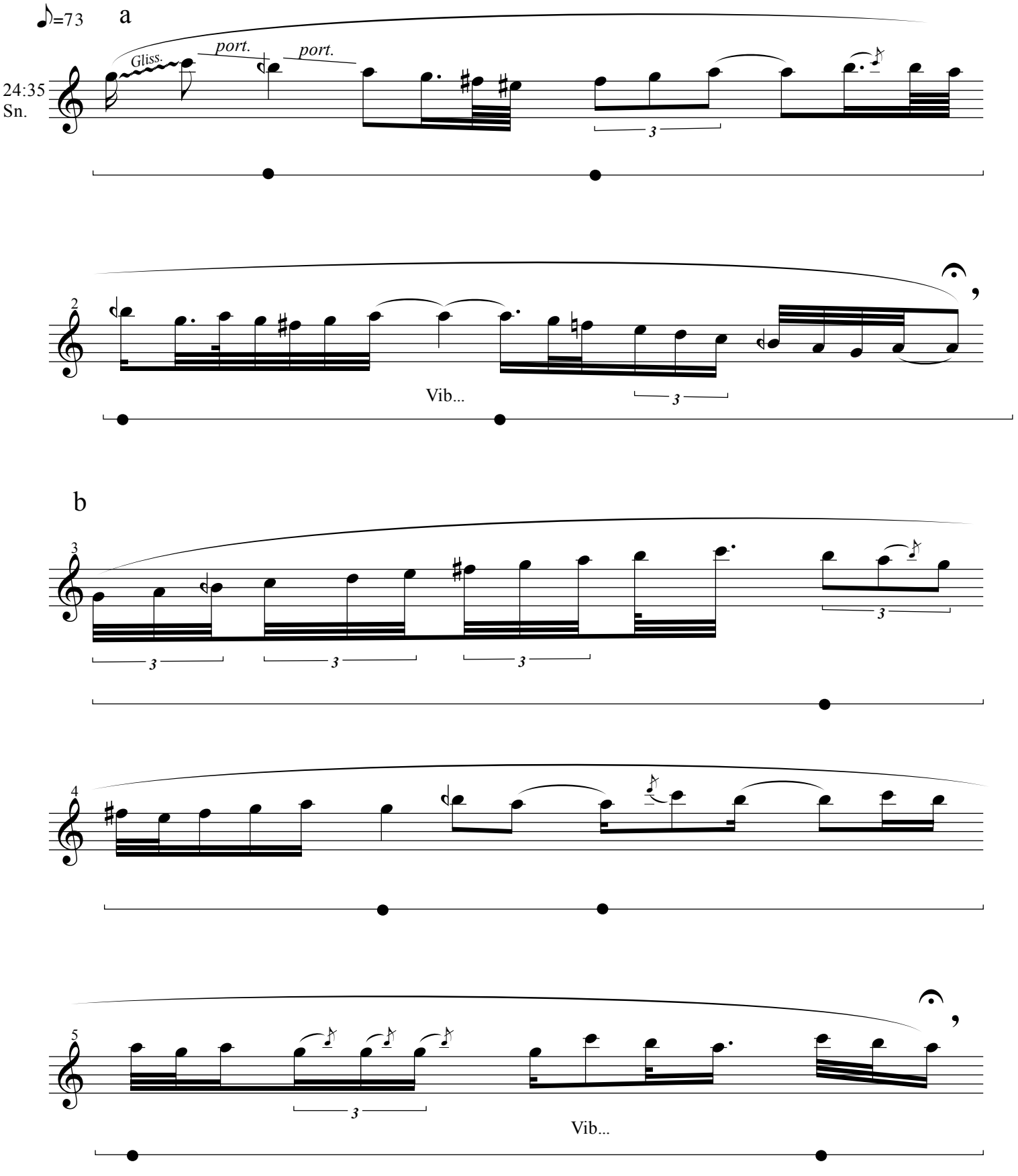

6
Vib...
Vib...
C
7
3
3
8
3
9
port.
port.
10
port.
port.
Vib...

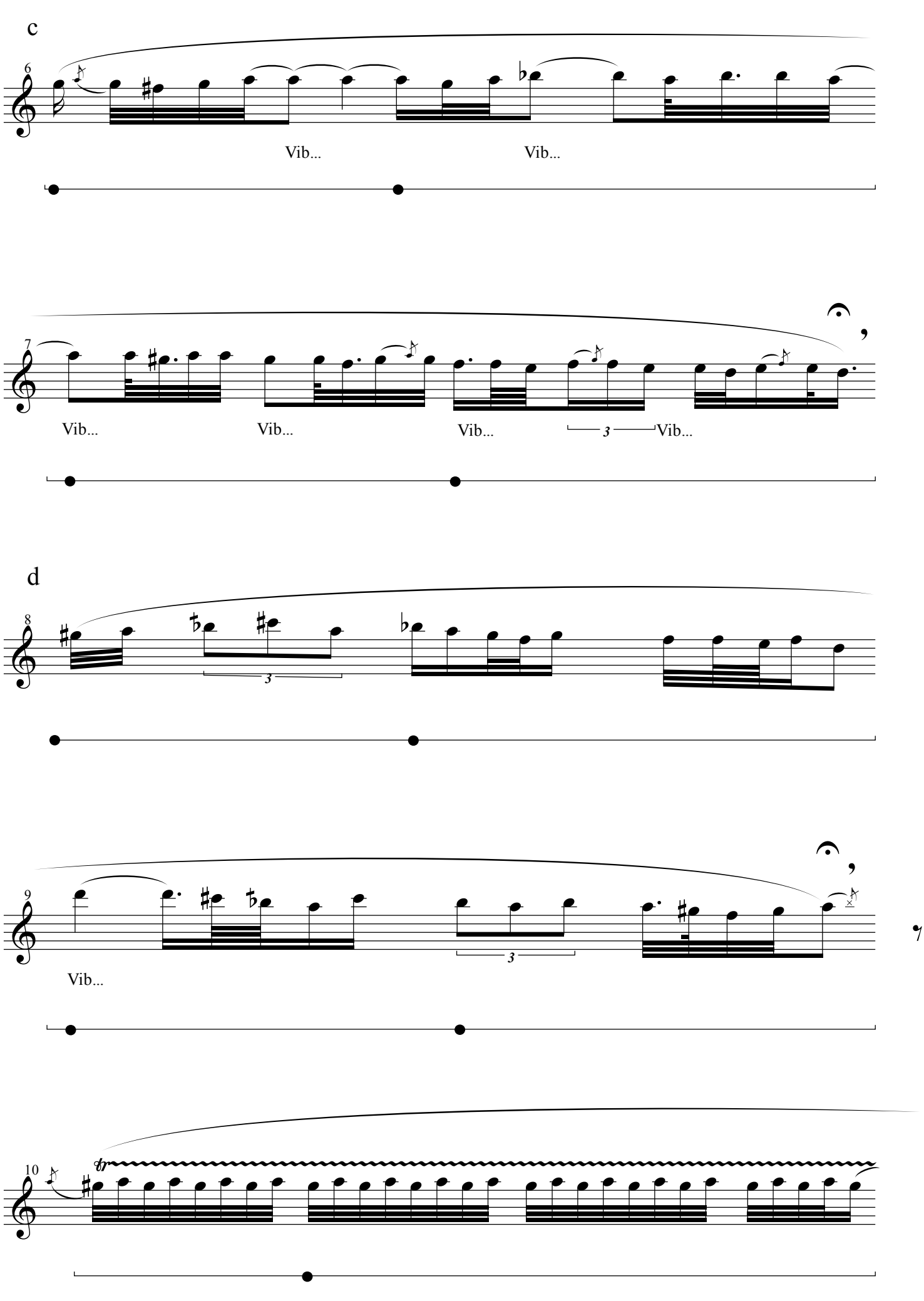

11
port.
Vib...
d
12
Glissando
port.
port.
Vib...
Vib...
13
port.
Vib...
Vib...
14
Vib...
15
Vib...

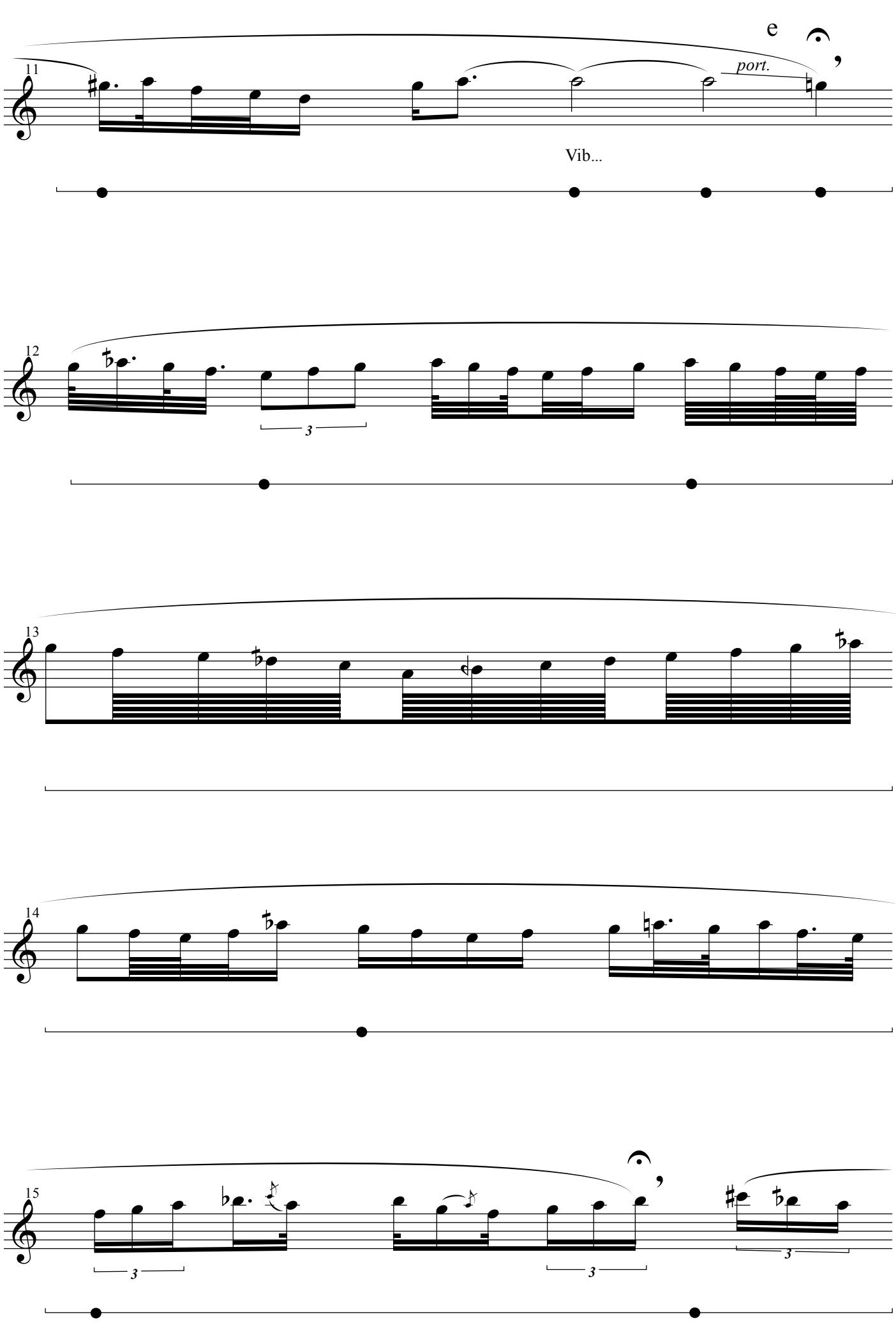

16
Vib...

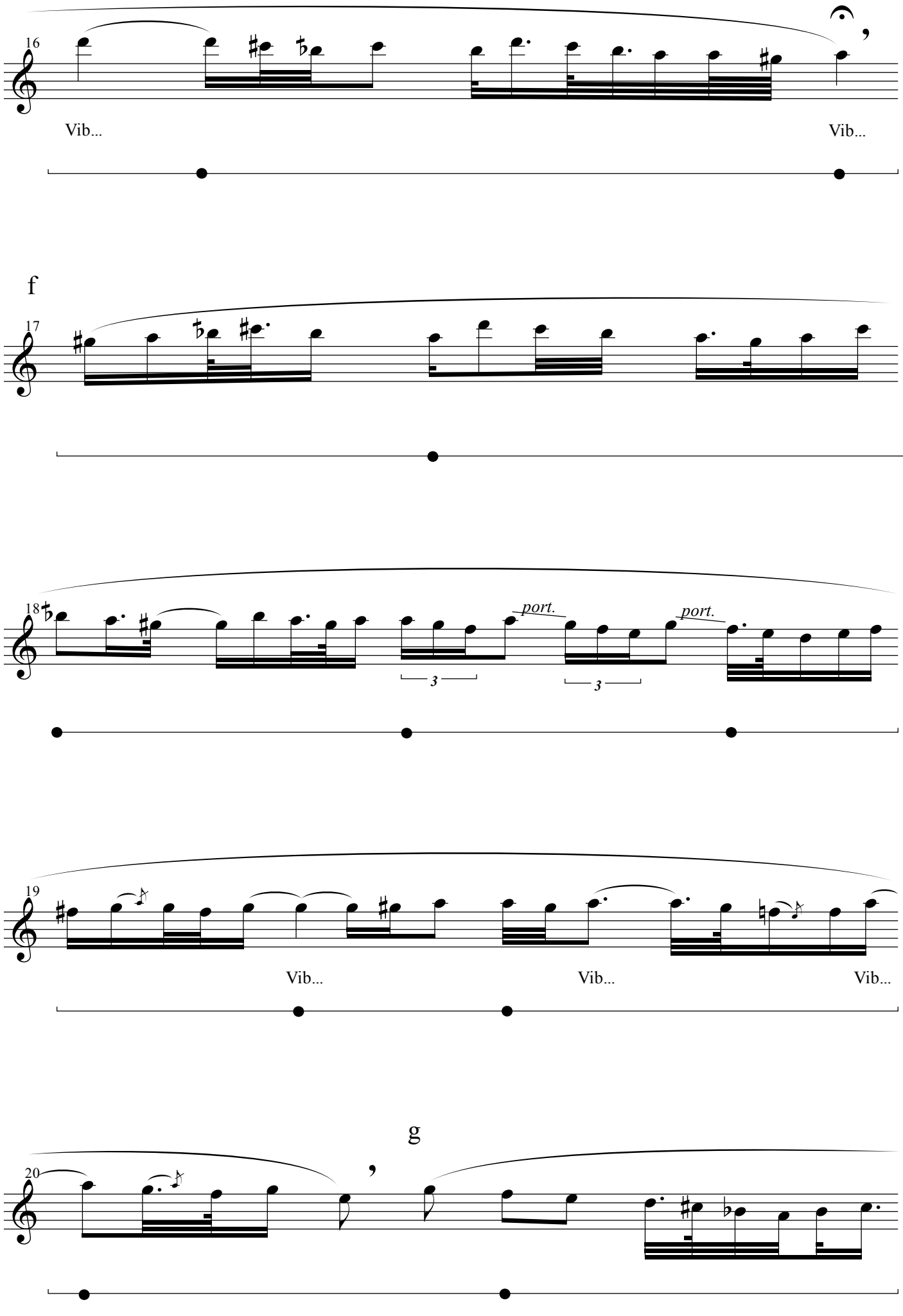
Dügah Perdesinde Muhayyer ve Zirgüle Makamları

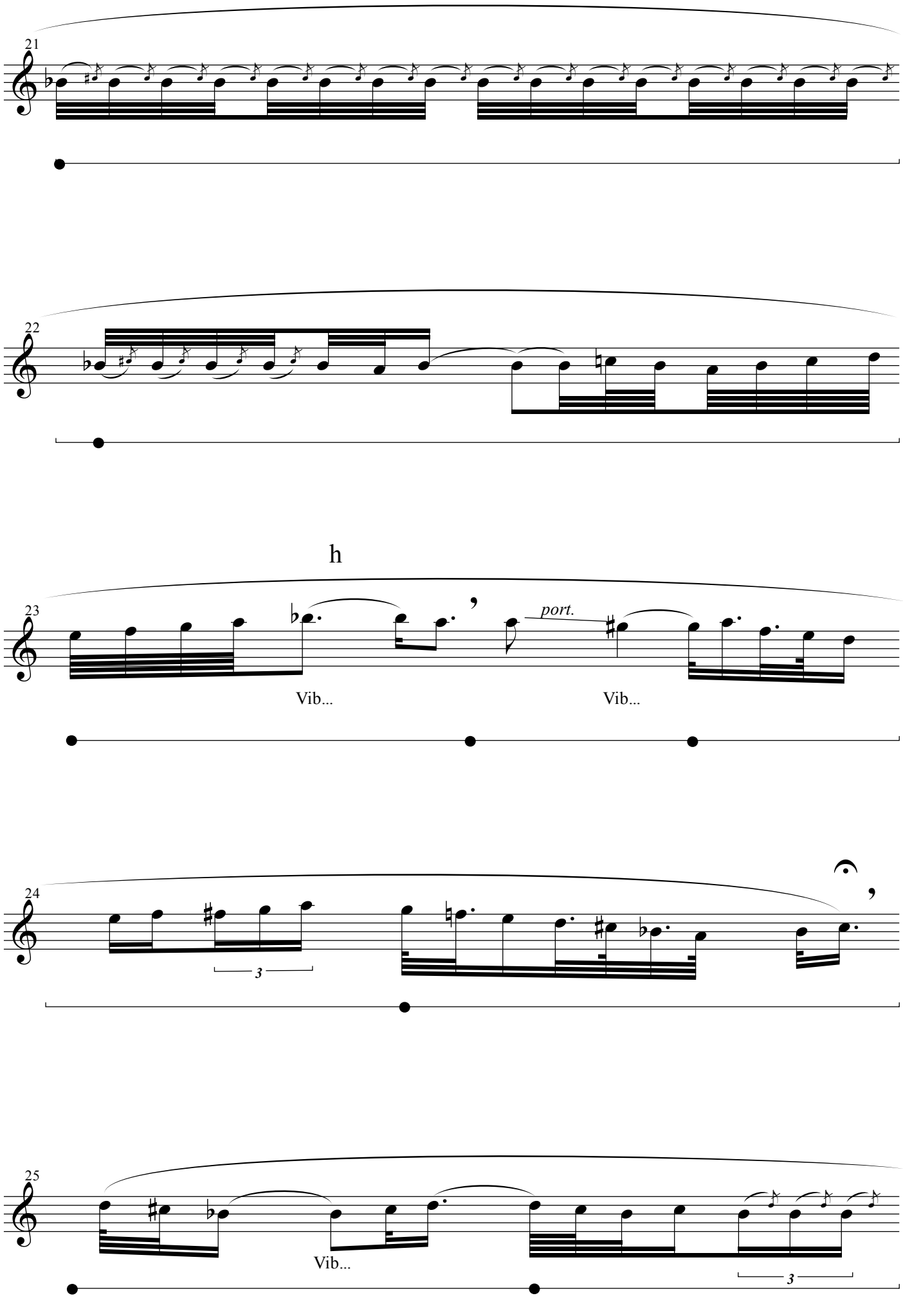
M Bölümü

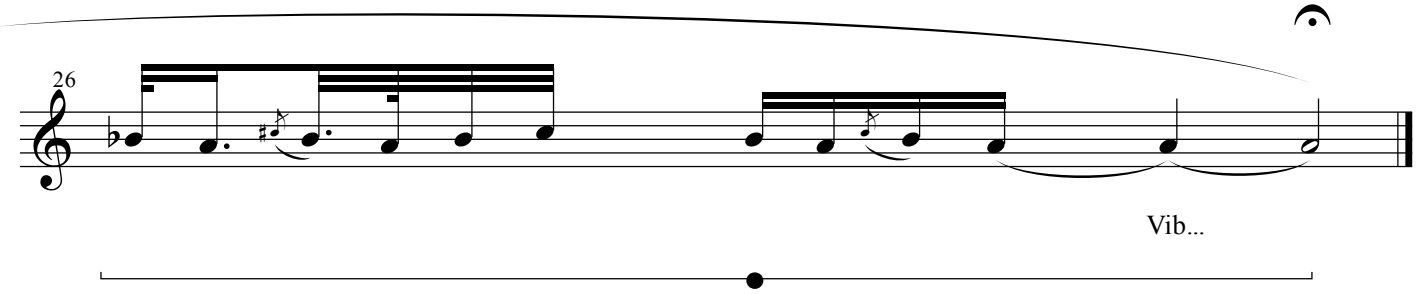



c
6
Vib...
Vib...
7
Vib...
Vib...
Vib...
3
Vib...
d
8
3
9
3
Vib...
10


e
11
port.
Vib...
12
3
13
14
15
3
3
3


16
Vib...
Vib...
f
17
18
port.
port.
3
3
19
Vib...
Vib...
Vib...
g
20


21
22
h
23
port.
Vib...
Vib...
24
3
25
Vib...
3


26
Vib...

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı	: Erkan SEZER
Uyruğu	: Türkiye (T.C.)
Doğum Tarihi ve Yeri	: 15.02.1991
Medeni Durumu	: Bekar
Telefon Numarası	: 0 507 607 08 20
E-posta Adresi	: erkan_agsl@hotmail.com
Yazışma Adresi	: Selçuklu Mah. Sedat Yenigün Cad. No:118 Melikgazi/KAYSERİ

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	2019
Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Fakültesi	2013
Lise	Güzel Sanatlar Lisesi	2009

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2015-Halen	ERÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü	Öğr. Elemanı

YABANCI DİL

İngilizce