

TANBURİ CEMİL BEY TARAFINDAN SEGAH MAKAMININ YAZILI TARİFİ**Written description of the Segah makam by Tanburi Cemil Bey****Ferhat ÇAYLI *****ÖZ**

Tanburi Cemil Bey, ilk baskısı 1905 (Rumi 1321) yılında yayımlanan “Rehber-i Mûsikî” başlıklı nazariyat kitabında Segah makamının kısa bir tarifini yapmış ve eser örneği olarak da Tanburi Osman Bey’in Segah Peşrevi’nin notasını vermiştir. Bu çalışmanın amacı, Segah makamı hakkında Cemil Bey’in yazdığı tarifi mercek altına alıp tarihsel bağlamı içinde incelemektir. Makalede öncelikle Segah makamının tarihsel değişim aşamalarına işaret edilmiş ve Cemil Bey’in verdiği tarifin, bu aşamaların neresinde yer aldığı belirtilmiştir. Ardından söz konusu tarif, kitap boyunca kullanılmış olan perde anlayışı, notasyon sistemi ve makam anlatım yöntemi bağlamında incelenerek tartışılmıştır. Bu incelemelerde, Segah makamı için Cemil Bey’in verdiği dizi ile günümüz Arel-Ezgi sisteminde kabul edilen dizi arasındaki farklılığın nedenleri yorumlanmıştır; ayrıca, Cemil Bey’in, özellikle makam seyrinin karar bölgesinde kullanıldığından bahsettiği, biri dik acem öbürü de nim hisar olarak değerlendirilebilecek iki adet dizi-dışı perdenin kullanımına ilişkin örnekler hem diğer teori eserleri üzerinden hem repertuardaki eser notaları üzerinden hem de Cemil Bey’in taksim kayıtları üzerinden araştırılmıştır. Cemil Bey’in, başka hiçbir yazılı kaynaktan veya herhangi bir eser notasında örneğine rastlanmadığı için icracılık alanında saklı bir uygulama olarak değerlendirilebilecek dik acem perdesi kullanımı hakkında yazılı bilgi vermiş olması, Rehber-i Mûsikî kitabında yer alan Segah makamı tarifinin en özgün yanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar kelimeler: Tanburi Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî, Segah makamı, makamsal müzik teorisi tarihi.

ABSTRACT

In his music theory book “*Rehber-i Musiki*” (Music Guide), the first edition of which was published in 1905 (Rumi 1321), Tanburi Cemil Bey gave a brief description of the Segah makam. The aim of this study is to scrutinize this description and analyze it in its historical context. For this purpose, first of all, the historical evolution of the Segah makam was pointed out and it was determined which stage of this evolutionary process the makam description given by Cemil Bey corresponds to historically. Then, the notation system Cemil Bey used in *Rehberi Musiki* and the way he handled the concept of “*perde*” were examined. In light of these data, the description of the Segah makam was analyzed within the framework of the theoretical approach he used for makam descriptions in his book. As a result, it was seen that there is a difference between the scale given by Cemil Bey for the Segah makam and the scale accepted in contemporary Arel-Ezgi system. Furthermore, as a unique aspect of his description of the maqam Segah, Cemil Bey pointed out the use of two non-scale tones (one of which can be interpreted as *Dik Acem* and the other as *Nim Hisar*), especially in the closing zone of the *seyir*. The use of *Dik Acem*, which is not found in any other written source, seems to be the most original detail of Cemil Bey’s description of the Segah makam.

Keywords: Tanburi Cemil Bey, Rehberi Musiki, Segah makam, history of the theory of makam music.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 13.10.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.04.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı, ferhatcayli@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0511-6208

EXTENDED ABSTRACT

Tanburi Cemil Bey, who is considered one of the most influential instrumentalists in the history of Ottoman-Turkish makam music, published a book on music theory entitled “Rehberi Musiki” (Music Guide) in 1321 (1905/1906 in the Gregorian calendar) in which he gave a brief description of the Segah makam.

The aim of this study is to scrutinize Cemil Bey’s description of the Segah makam and analyze it within its historical context. Initially, the historical evolution of the Segah makam was analyzed before identifying the evolutionary stage that aligns with Cemil Bey’s makam description. Next, the notation system employed by Cemil Bey in *Rehberi Musiki* was explored, along with his treatment of the concept of “perde”. It then analyzes the description of the Segah makam using that theoretical framework. The main findings of the study are summarized below.

In line with the 19th century descriptions written before him, Cemil Bey portrayed the Segah makam as a makam that basically moves on “*tam perdeler*” (tones in the scale of Rast makam) with alternating use of *diğah* and *kürdi*. However, unlike nineteenth-century descriptions, Cemil Bey considered the *acem* as a main tone of the scale instead of the *eviç*. Although the use of *acem* in Segah makam is not mentioned in the writings of nineteenth-century music theorists, it is possible to encounter it commonly in the Segah repertoire notated in this period. Therefore, it seems that this transformation in aesthetic preferences was first written down by Tanburi Cemil Bey, who stood out as a highly experienced performer and composer rather than a theorist.

In accordance with the tradition before him, Cemil Bey stated that *hüseyni* was used in the makam Segah; in other words, he did not mention the use of *dik hisar* as in the writings of twentieth century theorists after him. The reason for this situation can be explained as follows. The subject of interval ratios, which had been abandoned for centuries in the tradition of Ottoman-Turkish music theory, was revisited in the early twentieth century, especially by Rauf Yekta Bey. Apparently, as a result of this new approach, it was concluded that in order to achieve a natural perfect-fourth over the final tone of makam Segah, *hüseyni* should not be used, but another pitch one comma lower should be used instead. Historically, Cemil Bey’s description was written before this new practice was accepted.

Cemil Bey’s description of the Segah makam is unique in mentioning two non-scale tones (*dik acem* and *nim hisar*), especially in the closing zone of the makam’s *seyir*. Besides Cemil Bey’s description, the use of *nim hisar* is only mentioned in the writings of a nineteenth-century theorist, Panayotis Kiltzanidis; however, it is possible to find several examples to the use of this motif in the scores of Segah compositions from that period. On the other hand, the use of *dik acem*, which appears to be the most original statement in Cemil Bey’s description, is not mentioned in any other written source, nor can it be traced in the score of any Segah composition. However, thanks to Cemil Bey’s preserved recordings, it is possible to hear how this unusual *perde* is used in the Segah makam. The fact that Cemil Bey wrote about this melodic detail, which would otherwise have remained hidden in performance practices, significantly increases the historical importance of his description of the makam Segah.

In addition to the written makam description, Cemil Bey notated Tanburi Osman Bey’s Segah Peshrev as an example of the Segah makam in his *Rehberi Musiki*. A comparative analysis of the score reveals that it contains unique melodic details not found in any other edition of the Peshrev. These differences are considered to reflect Cemil Bey’s approach to the Segah makam.

Additionally, this study points out that there are two editions of the *Rehberi Musiki* published twenty years apart with significant differences between them. In the first edition, Cemil Bey used the western staff notation as it is and did not use any accidental other than the usual sharp and flat symbols to indicate the intervals specific to makam music. In the second edition, however, the new *24-perde* (pitch) system is introduced, which allows for 24 pitches in an octave. Accordingly, this new edition of the book introduces new accidentals that show how the microtonal intervals of this new system, which proposed by the Darüelhan committee, can be represented in staff notation. Another major difference between the editions is that Cemil Bey illustrated the ascending and descending scales of all makams in the first edition, however, these scales were removed from the book in the second edition and instead it was stated that it would be wrong to show the makams as scales. As is seen, both the pitch system, the notation system, and the theoretical approach to the concept of makam have changed between these two editions; therefore, it is obvious that these changes are so critical that they almost require the entire book to be rewritten. Nonetheless, no such revision was made in the new edition of the book, and all the maqam descriptions and exemplary scores from the first edition were directly transferred to the second edition without any changes except for a few minor details. As a result, the second edition of *Rehberi Musiki* contains major contradictions in terms of internal consistency. Considering that the second edition was published nine years after Tanburi Cemil Bey's death, it is possible that the changes in question were made by someone else, such as the publisher of the second edition, Şamlı İskender, or Cemil Bey's son Mesut Cemil, whose signature was also added to the second edition.

We can conclude that Tanburi Cemil Bey's original description of the Segah maqam provides us with an invaluable opportunity to observe how this maqam was perceived at the beginning of the twentieth century.

Makamsal müzik geleneğine yön vermiş çok önemli bir müzisyen olan Tanburi Cemil Bey, özellikle tanbur, kemençe, viyolonsel ve yaylı tanbur ile gerçekleştirdiği icra kayıtları sayesinde kendi zamanının ötesine geçerek, bilindiği üzere, sonraki kuşaklardan pek çok müzisyen üzerinde derin bir tesir bırakmıştır. Üstün icra tekniğinin yanı sıra müzikal düşünüş şekli, makamları işleyiş tarzı, meşhur taksim yeteneği, virtüözlük düzeyindeki çalgı hakimiyeti ve kendine has tavır ve üslubu nedeniyle musiki tarihimizin en önemli çalgı icracılarından biri olarak kabul edilen Tanburi Cemil Bey'in, Rumi 1321 (miladi 1905/1906) senesinde neşrettiği bir de müzik teorisi kitabı bulunmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, “*Rehber-i Mûsîkî*” başlığını taşıyan söz konusu nazariyat kitabında Tanburi Cemil Bey'in vermiş olduğu “Segah makamı” tarifini çeşitli tarihsel dokümanlar (el yazması veya matbu müzik teorisi kaynakları, eser notaları ve ses kayıtları) üzerinden yapılacak bir karşılaştırma yoluyla mercek altına alıp bu tarifin tarihsel önemine dikkat çekmektir.

Cemil Bey, söz konusu kitapta Segah makamı için şöyle bir tarif kaleme almıştır:

Segâh makâmı, esvât-ı tabîyyeden mütekevvin olduğundan, sernâmesinde tağyir işareti bulunmaz. Segâh makamı; segâh, kürdî, râst perdeleriyle başlar; zemîni, gerdâniye ile râst arasında; miyânı gerdâniye-segâh yâhud tiz segâh-nevâ fâsılalarında; karârı dahî pek az tîzleştirilmiş yani koma haline getirilmiş acem perdesiyle ve hisâr'ın sadâsıyla, yine gerdâniye-rast fâsılasında icrâ olunur. (Cevher, 1992: 53; T. Cemil, 1321: 87-88)

Bu tarifte, Cemil Bey'den önceki ve sonraki Segah makamı tariflerinde rastlanmayan bazı ilginç ifadeler göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki, Segah makamının “*esvât-ı tabîyyeden*” yani “doğal seslerden” oluşuyor olması, bir diğer ilginç durum da özellikle karar bölgesinde iki ilave perdenin kullanımından bahsedilmesidir; ki bu ilave perdelerden biri Cemil Bey'in ifadesiyle “*pek az tîzleştirilmiş yani koma haline getirilmiş acem perdesi*” diğeri ise “*hisâr'ın sadâsı*” olarak adlandırılmıştır. Ayrıca, Cemil Bey'in Segah makamı için işaret ettiği perdeler ile günümüzde yaygın olarak kullanılan teori yaklaşımlarında Segah makamının inşası için işaret edilen perdeler arasında bazı farklılıkların bulunduğu da dikkat çekmektedir. Bu perde farklılıklarının bir kısmı, Cemil Bey'in kendi zamanına kadar gelen geleneği sürdürüyor olmasından kaynaklanmakta, bir kısmına ise tarihsel olarak ilk defa ve sadece Cemil Bey'in kitabında rastlanmaktadır.

Yukarıda işaret edilen bu dikkat çekici noktaların her birini verimli bir şekilde değerlendirebilmek için, öncelikle, makamsal müzik teorisi tarihinde “Segah makamı” yapısının zaman içinde nasıl değiştiğini özetleyerek Cemil Bey'in tarihsel açıdan bu değişim sürecinin neresinde yer aldığını tespit etmek faydalı olacaktır.

Segah Makamına İlişkin Tariflerin Tarihsel Değişimi

Müzik teorisi hakkında yazılmış tarihsel metinler arasında, bir “makam” olarak Segah'tan bahsedilen en eski belgeler on sekizinci yüzyıl başlarına tarihlendirilmektedir.¹ Eldeki belgeler arasında, ilk olarak Nâyî Osman Dede'nin *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsîkî*'sinde (Erguner, 1991: 120-121) bir “makam” olarak değerlendirilişine rastlanan “Segah”, Kantemiroğlu'na atfedilen *Kitâb-ı İlmü'l-Musîkî alâ vechi'l-Hurufat* (Tura, 2001: 59) başlıklı eserden

¹ Segah makamının günümüze gelene kadar geçirdiği değişimler, bu makalenin yazarı tarafından daha önce “*Segâh Makamı Tariflerinin Tarihi*” (Çaylı (basım aşamasında)) başlıklı çalışmada detaylıca tartışılmış olduğu için, burada sadece söz konusu değişim sürecinin temel kırılma noktalarına işaret etmekle yetinilecektir.

itibaren, on sekizinci yüzyılda kaleme alınmış bütün müzik teorisi yazmalarında, “tam perdeler” üzerinde icra edilen bir yapı olarak betimlenmektedir. Bilindiği üzere, söz konusu dönemin müzik teorisi metinlerinde sıkça rastlanan “tam perdeler” (veya özgün kullanımıyla “*tamâm perdeler*”) ifadesi, kısaca, Rast makamının dizisini oluşturan perdeler ve bu perdelerin diğer oktavlardaki karşılıklarına işaret etmektedir. Daha açık ifade etmek adına söz konusu perdeleri şu şekilde sıralamak mümkündür: yegah, hüseyniaşiran, ırak, rast, düğah, segah, çargah, neva, hüseyni, eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz segah, tiz çargah, tiz neva ve tiz hüseyni.²

On sekizinci yüzyıl kaynaklarında Segah makamının “tam perdeler” üzerinden icra edildiğinin belirtiliyor olması, makamının seyrinde kullanılan perdeler açısından günümüzdeki uygulamalara gelinceye kadar önemli değişimlerin ortaya çıkmış olduğuna işaret etmektedir. Örneğin, günümüzde kullanılan nim hisar veya hisarek perdeleri yerine söz konusu dönem kaynaklarında doğrudan hüseyni perdesine yer verilmekte, bunun yanında günümüzde makamın seyrinde sıkça kullanılan acem perdesi, söz konusu dönem kaynaklarında hiç anılmamakta bunun yerine makamın seyrinde sadece eviç perdesinin kullanıldığına işaret edilmektedir. On sekizinci yüzyıldan kalan kaynaklardaki bilgiler ile günümüz uygulamaları arasındaki en çarpıcı farklılık ise bugün adeta Segah makamının nişanesi haline gelmiş olan kürdi perdesi kullanımından on sekizinci yüzyıl kaynaklarında hiç bahsedilmiyor oluşu, eğer segah perdesinden daha aşağı inilecekse daima düğah perdesinin kullanılmış olmasıdır. Bu durum, on sekizinci yüzyıldan kalan bütün müzik teorisi yazmalarında, yani örneğin Kantemiroğlu’na atfedilen *Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfât* (Tura, 2001: 58-59) başlıklı eserin yanı sıra, Derviş es-Seyyid Mehmed Emin’in *Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbûr* başlıklı risalesinde (Bardakçı, 2000: 18, 32), Kemânî Hızır Ağa’nın *Tevhîmü’l-makâmât fi tevlidü’l-nağâmât*’ında (Tekin, 2015: 173), Tanburi Küçük Artin’in musiki risalesinde (Popescu-Judet, 2002: 39) ve Kyrillos Marmarinos’un musiki risalesinde (Popescu-Judet ve Sirlı, 2000: 99) açıkça görülebilmektedir.

Teori yazmalarının yanı sıra söz konusu dönemden kalan nota külliyatları incelendiğinde de yazılı tariflerle uyumlu bir görünümle karşılaşılmakta, Segah makamındaki eserlerin neredeyse tamamen tam perdeler üzerinden notaya alınmış olduğu dikkat çekmektedir. Örneğin, on yedinci yüzyılın ortalarında kaleme alınmış olan Santûri Ali Ufuki Bey’in *Mecmua-i Sâz ü Söz*’ünde (Cevher, 1995) “Segah” faslına kayıtlı olup notası verilen 36 adet eser arasında kürdi perdesinin bir kere bile kullanılmadığı görülmekte, aynı şekilde bu eserlerin hiçbirinde acem perdesine de rastlanmamaktadır.

Kantemiroğlu’na atfedilen *Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfât*’taki nota külliyatında da (Wright, 1992) Segah makamında 22 adet eserin notası verilmekte, bu 22 eserden, eğer söz konusu eserlerin makam geçkisi içeren ikinci ve üçüncü hanelerini değerlendirmeye almazsak, sadece bir tanesinde acem perdesinin kullanılmış olduğu görülmektedir. Daha dikkat çekici olan durum ise, *Mecmua-i Sâz ü Söz*’den yaklaşık yarım asır sonra kaleme alınmış olan bu külliyattaki 22 Segah eserden iki tanesinde, kürdi perdesinin kullanımını içeren melodik hareketlere rastlanması, yani artık Segah makamının seyrinde nadir de olsa kürdi perdesinin kullanılmaya başlandığının görülmesidir.

² Olası karışıklıkları önleyerek gösterim kolaylığı sağlaması açısından makale boyunca makam isimleri büyük harfle başlatılacak, perde isimleri ise küçük harfle yazılacaktır.

Kantemiroğlu'ndan yaklaşık bir asır sonraya gidildiğinde ise, bu geçen süre zarfında artık Segah makamı için düğah perdesinin yanı sıra kürdi perdesinin de kullanılmasının bir norm haline dönüştüğü anlaşılmakta, hatta bu durum yazılı tariflere bile dahil edilmeye başlanmaktadır.

Araştırma kapsamında ulaşılabilen tarihsel kaynaklar arasında, Segah makamının seyrinde kürdi perdesinin kullanılmasından bahsedilen en eski yazılı eser, Nasır Abdülbaki Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* başlıklı meşhur eseridir. On sekizinci yüzyılın son yıllarında kaleme alınmış olan bu eserdeki Segah makamı tarifinde makamın perde dünyası yine eski tariflere uygun olarak tam perdeler üzerinden tarif edilmekte; fakat ilave olarak, makamın karar hareketinde kürdi perdesinin kullanımından da bahsedilmektedir (Tura, 2006: 36). Benzer şekilde on dokuzuncu yüzyılın ilerleyen dönemlerinde yazılmış olan diğer teori eserlerinde, yani örneğin Hâşim Bey'in *Mecmua*'sında (Yalçın, 2016: 175), Panayitis Kiltzanidis'in kitabında (Pappas, 1997: 43) ve hatta on dokuzuncu yüzyıl sonlarında yazılmış Kazım Uz'un *Mûsîkî Istilâhatı*'nda (Kazım [Uz], 1310: 31) verilen tariflerde Segah makamının perde dünyası, on sekizinci yüzyıl tariflerinde olduğu gibi tam perdeler üzerinden tarif edilmiş, fakat bu eserlerde, tam perdeler ilave olarak, özellikle karar hareketlerinde kürdi perdesi kullanımından da bahsedilmiştir.

Teori eserlerindeki yazılı tariflerle dönemin icra pratiği arasındaki tutarlılığı kontrol edebilmek adına on dokuzuncu yüzyıldan kalan nota repertuarı da mercek altına alındığında, büyük oranda Hamparsum notası ile kaleme alınmış olan bu eserlerde³ yine aslen tam perdelerin kullanıldığı fakat bunun yanında kürdi perdesine de sıkça yer verildiğini göze çarpmaktadır. Ayrıca, her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl tariflerine yansıtılmamış olsa da yine bu eser notalarında, eviç perdesinin yanı sıra acem perdesinin de sıkça kullanılmaya başlandığı dikkat çekmektedir.

Tanburi Cemil Bey'in kaleme aldığı Segah makamı tarifi, tarihsel olarak bu dönemin hemen ardına, yani yirminci yüzyılın başına, başka bir deyişle bu sefer Nasır Abdülbaki Dede'den yaklaşık bir asır sonrasına denk gelmektedir. Cemil Bey'in yaklaşık 1905/1906 senesinde (Rumi 1321) neşretmiş olduğu "Rehber-i Mûsîkî" başlıklı müzik teorisi kitabında yer alan söz konusu tarif, bizlere, Segah makamının tarihsel yolculuğunu takip edebilmek adına önemli bir tanıklık imkânı sağlamaktadır.

Tanburi Cemil Bey'in Segah Makamı Tarifi

Tanburi Cemil Bey, "Rehber-i Mûsîkî" başlıklı küçük nazariyat kitabının "*Segah perdesinde karar eden makamat*" başlıklı bölümünde, Segah makamının tarifine şu cümleyle başlamıştır: "*Segâh makâmı, esvât-ı tabîyyeden mütekevvin olduğundan, sernâmesinde tağvir işareti bulunmaz*" (T. Cemil, 1321: 87).

Günümüz Türkçesine "Segah makamı, natürel seslerden oluştuğu için donanımında değiştireç bulunmaz." şeklinde çevirebileceğimiz bu ifade, Segah makamı dizisinin nasıl notaya aktarılacağını ifade etmektedir. Cemil Bey, Rehber-i Mûsîkî'de makamları tanımlarken bu makamların nasıl notaya alınacağına ve hangi donanımın kullanılacağına büyük önem vermiş ve bütün makam tariflerinin başında bu bilgiyi özellikle belirtmiştir. Bu önemin nedeni, muhtemelen, Rehber-i Mûsîkî'nin, Avrupa nota sistemi kullanılarak makamların tarif edilmeye başlandığı ilk müzik teorisi eserlerinden biri olması ile açıklanabilir.

³ Söz konusu nota örneklerini incelemek için bkz. *Corpus Musicae Ottomanicae*, 2021.

Perdelerin porte üzerindeki notalarla temsil edilmeye başlandığı bu eserdeki gösterim sisteminde Cemil Bey, başında diyez veya bemol olmadan yazılan notaları “natürel sesler” (*tabii sadâlar / esvat-ı tabiiyye*) olarak nitelendirmektedir. Burada günümüz okuyucuları için en dikkat çekici olan durum, segah perdesinin de bir natürel ses olarak değerlendirilip si natürel notasıyla ifade edilmiş olmasıdır. Rehber-i Mûsikî’de kemençe akordunun anlatıldığı kısımdan alınan **Görsel 1**’de söz konusu natürel notaların perde karşılıklarını görmek mümkündür:

Görsel 1. Rehber-i Mûsikî’de natürel notalar (“tabii sadâlar”) (T. Cemil, 1321: 35) [Transkripsiyon eklenmiştir]

Dolayısıyla Cemil Bey’in kullanmış olduğu “*tabii sadâlar*” veya Arapça ifadesiyle “*esvât-ı tabiiyye*” (doğal/natürel sesler) kavramı, basitçe, “başında diyez veya bemol işareti olmayan ‘natürel’ notalar” anlamına gelmekte; yani, ilk bakışta akla gelebileceği gibi bu ifadeyle “doğal aralık oranlarına işaret eden bir ses sistemi” kastedilmemektedir.⁴ Buna uygun olarak Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî’de makamları çıkıp inen birer gam şeklinde gösterip her birinin *ıskalası* (dizisini) açıklarken Segah makamını da natürel notalarla porteye aktarmaktadır.

Görsel 2. Segah makamının *ıskalası* (T. Cemil, 1321: 52)

Bu gösterimde, segah perdesinin si natürel notasıyla temsil edilmesinden çok daha kritik önem taşıyan bir durum söz konusudur. Zira Segah makamı tarifleri kronolojik olarak ele alındığında, -eldeki belgeler arasında- ilk defa bu tarifte, makamın perde paletinde eviç perdesi yerine acem perdesinin kullanımına yazılı olarak rastlanmaktadır.

Daha önce belirtildiği üzere on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda kaleme alınmış olan Segah makamı tariflerinin hiçbirinde acem perdesinden bahsedilmezken, on dokuzuncu yüzyıl repertuarına ait eser notalarında eviç ve acem perdelerinin dönüşümlü kullanıldığı eser örneklerine rastlanmaya başlamaktadır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, yirminci yüzyılın başında yazılmış olan Rehber-i Mûsikî’de artık Segah makamının

⁴ Şunu da belirtmek gerekir ki söz konusu kitapta perdelerin aralık oranlarına ilişkin hiçbir tartışma bulunmamaktadır.

seyrinin acem perdesi üzerinden tarif ediliyor oluşu ve hatta eviç perdesinden hiç bahsedilmiyor oluşu, çok çarpıcı bir dönüşümü de gözler önüne sermektedir.

Tanburi Cemil Bey'den sonra, yine Cemil Bey gibi teorisyenlikten ziyade icracılık ve özellikle de bestecilik alanında önemli bir isim olan Muallim İsmail Hakkı Bey'in kaleme aldığı *Mûsikî Tekâmül Dersleri* (y. 1926) başlıklı müzik teorisi eserinde de Segah makamının tarifinde acem perdesine işaret edilmekte, eviç perdesinden hiç bahsedilmemektedir. Bu bağlamda, söz konusu dönemin repertuarına bakıldığında da Segah makamındaki eserlerde baskın olarak kullanılan perdenin eviç değil acem perdesi oluşu dikkat çekmektedir. Örneğin Cemil Bey, eviç yerine acem perdesi üzerinden verdiği Segah makamı tarifini örneklemek için, Rehber-i Mûsikî'de, bu tarife gayet uygun biçimde baskın olarak eviç yerine acem perdesi kullanımının tercih edildiği Tanburi Osman Bey'in günümüzde de yaygın olarak icra edilen Segah Peşrevi'nin notasını vermektedir ki söz konusu nota, bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak mercek altına alınacaktır (Görsel 9).

Tanburi Cemil Bey'in kendisi tarafından Segah makamında bestelenmiş olan ve "Gel ey saki bana sun bir piyale" sözleriyle başlayan şarkıda bu anlayışın doğrudan yansımaları görmek mümkündür; zira söz konusu eserde meyan bölümündeki eviçli hareketler dışında sürekli olarak acem perdesinin kullanıldığını, hatta eser doğrudan acem perdesi ile başlatılarak bu duruma özel bir önem atfedildiği göze çarpmaktadır (Görsel 3).

Aksak *Segâh Şarkı* *Tanburi Cemil Bey*

Gel ey saki bana sun bir piyale
Erişti mevsim-i gül, faslı lâle
Hezarı nevbahar erdi visâle
Gönül hasretle girdi bak ne hâle

Dr. Aladdin Yavaşca Koleksiyonu: 4027/109

Görsel 3. Tanburi Cemil Bey, Segah Şarkı, "Gel ey saki bana sun bir piyale" (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

Ne var ki, Cemil Bey'in Segah makamında bir şarkısı daha mevcuttur; "Hâtır-ı nâ-şâdı gel gör" sözleriyle başlayan bu şarkıda, bu sefer acem perdesinin bir kere bile kullanılmadığı, bunun yerine bolca eviç perdesinin duyurulduğu dikkat çekmektedir (Görsel 4).

Usul: Ağır aksak Segah Şarkısı Hocam Tanburi Cemil Bey Merhumun
(Rafik Fırsından)

(♩ = 72)

(AR) Ha - a - u na - şa - dı

gel gör bir ne - fes şa -

dit be ni

kağ - dı hi - ran da - nı ga - lım

ar - tık ga - dı be ni

Has - re - tün le pek ka - ra - lım

ba - ru a - ba - dı be ni

(Kataköflü) (♩ = 144)

Ey ce - fâ - cî eyle in - şâ - a şî - ke bi - ca - re - ne

ca - re - ne (AR) mu - hâ - mi lüt - fun - la im - dâ - t eyle gel a -

- va - re - ne

Hâ - tı - rı nâ - şâ - dı gel gör bir ne - fes şâ - dı et beni
Kağ - dı hi - ran - dan a - gâ - lım ar - tık et beni
Has - re - tün le pek ka - râ - lım bî - ri â - bâ - t et beni
Kağ - dı hi - ran - dan a - gâ - lım ar - tık et beni
Ey ce - fâ - cî eyle in - şâ - a şî - ke bi - ca - re - ne
Mer - kem - i lüt - fun - la im - dâ - t eyle gel â - vâ - re - ne

Mayıs 1960
Rafik Fırsından

İsmail Hakkı Bey

Görsel 4. Tanburi Cemil Bey, Segah Şarkısı, "Hâtır-ı nâ-şâdı gel gör bir nefes şâd et beni" (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

İcracılık ve bestecilik açısından yirminci yüzyıl başlarının çok önemli iki ismi olan Tanburi Cemil Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey'in verdikleri tariflerde resmedilen "acem perdesinin baskın olarak kullanıldığı Segah makamı" anlayışının, nazariyat alanında pek yaygınlık kazanmadığı görülmektedir. Bu durumun nedenleri arasında, özellikle, yine aynı dönemin kuvvetli nazariyatçısı Rauf Yekta Bey'in çalışmalarında Segah makamının eski tariflerdeki gibi eviç perdesiyle tarif ediliyor olmasının etkili olduğu düşünülebilir (Rauf Yekta Bey, 1922:

3000). Zira bilindiği üzere Rauf Yekta Bey'in ardından Hüseyin Sadettin Arel de Segah makamını eviç perdesiyle tanımlanmaya devam etmiş (Arel, 1993: 259-262); Suphi Ezgi ise iki tip Segah dizisi bulunduğunu kabul ederek bunlardan birinin eviç perdesiyle diğersinin ise acem perdesiyle vücuda geldiğini belirtmiştir (Doktor Suphi [Ezgi], 1933: 87-93). Bunun dışında, yine aynı dönemin nazariyatçılarından Abdülkadir Töre'nin de sonradan Ekrem Karadeniz'in çalışmalarıyla günışığına çıkan Segah makamı anlayışında makamın "çıkış ıskalası" eviç perdesiyle tarif edilmiş, "iniş ıskalası"nda ise acem perdesi kullanılmıştır (Karadeniz, 2012: 111). Özetle, erişilebilen tarihsel belgeler arasında Segah makamında acem perdesi kullanımının kayıt altına alındığı en eski yazılı eser olan Rehber-i Mûsikî'de Tanburi Cemil Bey makamın hem çıkıcı hem de inici ıskalasını acem perdesi üzerinden tanımlamış olsa da yirminci yüzyılın ilerleyen dönemlerindeki nazariyat yaklaşımları, Segah makamının seyri içinde eviç ve acem perdelerinin dönüşümlü kullanılabilceği üzerinde ortaklaşmaktadır.

Cemil Bey, Segah makamının tarifinde olduğu gibi, Rehber-i Mûsikî'de verdiği bütün makam tariflerini belirli bir şablon üzerinden ortaya koymuştur. Buna göre öncelikle, ele aldığı makamın karar perdesini ve donanımına yazılacak işaretleri belirtip makamın dizisini teşkil eden perdeler hakkında bilgi vermiş; sonrasında, motifik olarak makamın açılışında kullanılan perdeleri belirtmiş; bunların ardından da makamın seyrinin başlangıç (*zemin*), orta (*meyan*) ve kapanış (*karar*) bölgelerinde kullanılan ses sahaları hakkında ve varsa bu seyir bölgelerinde kullanılacak özel perdeler hakkında kısa açıklamalar yapmıştır.

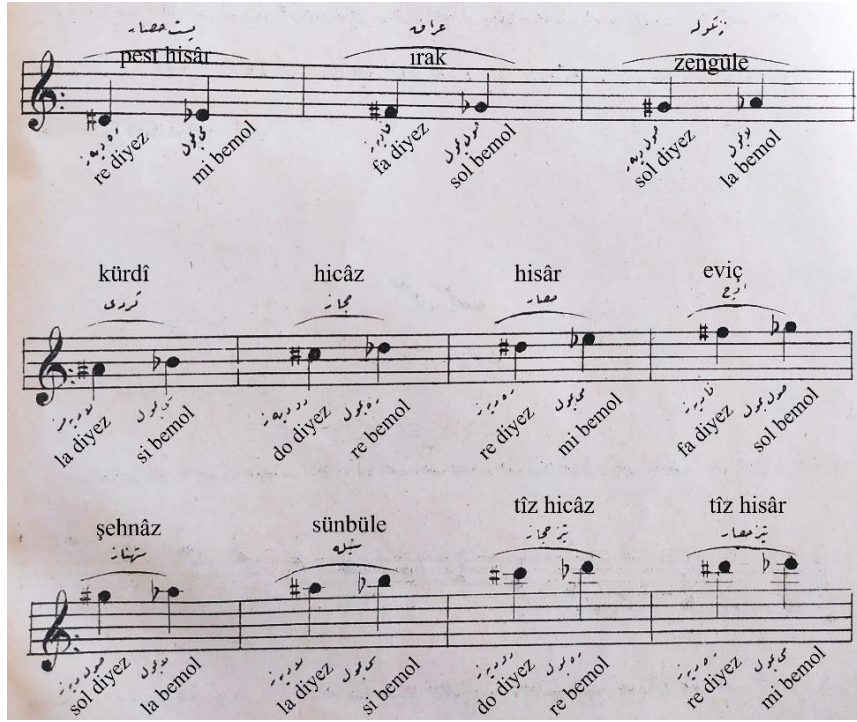
Söz konusu şablona uygun biçimde "*Segâh perdesinde karâr eden makâmât*" üst başlığı altında verdiği Segah makamı tarifinde de Cemil Bey, makamın önce ıskalasını belirtip natürel notalarla kâğıda aktarılacağını ifade ettikten sonra, makamın giriş hareketini betimlemiştir: "*Segâh makamı; segâh, kürdî, râst perdeleriyle başlar*". Bunun ardından, seyrin başlangıç (*zemin*) bölgesinde "*gerdâniye ile râst arasında*" gezinildiğini belirtmiş; seyrin orta (*meyan*) bölgesinde "*gerdâniye-segâh yâhud tiz segâh-nevâ*" perdeleri arasında kalan alanlarda dolaşıldığını ifade etmiş; seyrin sonlanma (*karar*) bölgesinde ise yine "*gerdâniye-rast*" arasındaki bölgenin işleneceğini söylemiştir.

Bununla beraber Cemil Bey, seyrin karar bölgesini betimlerken çok ilgi çekici bazı açıklamalara da yer vermiştir: "*[Segâh makamının] karârı dahî pek az tîzleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş acem perdesiyle ve hisâr'ın sadâsıyla, yine gerdâniyye-rast fâsılasında icrâ olunur.*" Karar bölgesinde ortaya çıkan bu özel perde kullanımlarına, Tanburi Cemil Bey'den önce veya sonra yazılmış başka Segah makamı tariflerinde dikkat çekilmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle, tarihsel açıdan büyük önem taşıyan bu ifadeleri detaylıca değerlendirmekte fayda vardır.

Dizi Dışı Perde Kullanımları (I): "*Pek az tîzleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş acem perdesi*"

Cemil Bey'in verdiği tarifte "*pek az tîzleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş acem perdesi*" şeklinde ifade edilmiş olan perdenin seyir içindeki kullanımı ile ilgili ayrıntılara geçmeden önce, buradaki ifade biçiminin, yani "koma haline getirmek" tabirinin açıklanması yararlı olacaktır. Avrupa nota sistemi kullanılarak makamların porte üzerinden tarif edilmeye başlandığı ilk eserlerden biri olan Rehber-i Mûsikî'de, henüz, standart diyez ve bemol işaretlerinin dışında, makamsal müziğe özgü aralıkları ifade edebilecek herhangi bir değiştirici kullanılmaktadır. Cemil Bey, bu notasyon sisteminde perdeleri notaya alırken, değiştirçesiz olarak yazılan sesleri "natürel sesler" (*tabii sadâlar / esvât-ı tabiiyye*) olarak nitelendirmekte (Görsel 1), natürel olmayan ("*gayrı tabii*") notalarla, yani

başına diyez veya bemol eklenerek yazılan perdeler için ise “yarım ses” (*nim sadâ*) ifadesini kullanmaktadır. Rehber-i Mûsîkî’de değıştirenle yazılan söz konusu perdeler Görsel 5’te aktarılmıştır:



Görsel 5. Rehber-i Mûsîkî’de değıştirenle yazılan perdeler (T. Cemil, 1321: 16) [Transkripsiyon eklenmiştir]

Cemil Bey, anılan perdeler dışında makamların seyrinde kullanılan diğere ara sesleri (yani standart bemol veya diyez işareti ile ifade edemediğı daha dar tizleşme ve pestleşmeleri) sözel olarak açıklamış ve bu tip perdeleri - günümüz okuyucularının yadırgayabileceğı biçimde- “koma” terimiyle adlandırmıştır. Örneğın Cemil Bey, si natürel notasını segah perdesi olarak kabul etmiş, fakat Buselik ve Suzidil gibi makamların icrasında bu notanın segah perdesi olarak değil, biraz daha tiz olan “buselik koması” şeklinde basılması gerektiğini belirtmiş; aynı şekilde Uşşak ve Hüseyini gibi makamlarının icrasında da bu si notasının segah perdesi olarak değil, biraz daha pest olan “nim segâh koması” olarak basılması gerektiğini belirtmiştir. Dolayısıyla, anlaşılmaktadır ki Cemil Bey, Rehber-i Mûsîkî’de “koma” terimini “standart bemol veya diyez işaretleri ile temsil edilemeyen perde” anlamında kullanmaktadır. Örneğın, Rehber-i Mûsîkî’de bunlardan başka “mâhur denilen koma” veya “hisârek koması” gibi ifadelerle de rastlanmaktadır. Bu durumda, “pek az tizleştirilmiş ya’ni koma haline getirilmiş acem perdesi” ifadesini, yaklaşık olarak Arel-Ezgi perde sistemindeki “dik acem” perdesine yakın bir perde olarak yorumlamak mümkündür.

Yapılan repertuar taramasında, Segah makamı içinde dik acem perdesinin kullanımına dair herhangi bir nota örneğine rastlanamamıştır, ki bahsi geçen repertuara Cemil Bey’in kendi eserleri de dahildir. Diğere taraftan, kâğıt üzerinde izine rastlanmamış olsa da, Cemil Bey’in taksim kayıtları sayesinde söz konusu perdenin kullanımına şahit olmak mümkündür. Örneğın Tanburi Cemil Bey’in, bu perdeyi özellikle “Segah Kemeñçe Taksimi” kaydının 01:12’nci saniyesinden itibaren özenle kullanmış olduğu işitilmektedir (Tanburi Cemil Bey, 2016a). Notaya yansımadan sadece icracılık alanında saklı kalmış olan bu nüans, Cemil Bey’in Segah makamı tarifindeki en özgün ve bu nedenle de en ilgi çekici özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dizi Dışı Perde Kullanımları (II): “Hisarın sadâsı”

Cemil Bey’in Segah makamı için vermiş olduğu tarifteki bir diğer özgün ve ilgi çekici nokta, seyrin sonlanma (karar) bölümünde “hisar” perdesinin kullanımından da bahsedilmiş olmasıdır. Söz konusu kullanımın detaylarını ele almadan önce, burada Cemil Bey’in “hisar” olarak adlandırdığı perdenin günümüzde nasıl algılanması gerektiği konusunu ele almak faydalı olacaktır. Öncelikle, Rehber-i Mûsikî başlıklı bu eserin, Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi gibi teorisyenler tarafından bir oktavda 24 adet perde tanımlamasından (veya bu tanımlamanın kabul görmesinden) daha önce vücuda getirilmiş olduğunu belirtmek gerekmektedir. Dolayısıyla, Cemil Bey bu eseri kaleme alırken, bugün Arel-Ezgi sistemi olarak bildiğimiz 24 perdeli sistem üzerinden hareket etmemiş olduğundan, Rehber-i Mûsikî’de geçen perde isimlerini Arel-Ezgi sistemindeki perde isimleri ile eşleştirerek ele almanın yanıltıcı sonuçlar doğurması muhtemeldir.

Günümüzde TRT repertuarındaki bütün Segah eserlerin donanımında “dik hisar” perdesine işaret eden bir değiştirecin bulunması; başka bir deyişle, yirminci yüzyıldan itibaren en yaygın nazariyat yaklaşımı olarak kullanılmakta olan Arel-Ezgi sistemine göre Segah makamının dizisinde hüseyini perdesinin değil, daha pes bir konumda bulunan dik hisar perdesinin yer alması, akıllara, Cemil Bey’in bu “dik hisar” perdesine işaret etmiş olabileceği ihtimalini getirebilmektedir. Ne var ki, eldeki veriler bu varsayımı desteklememektedir. Zira, Segah makamında Hüseyini perdesinin değil, az bir miktar daha pestte yer alan başka bir perdenin kullanılması gerektiğine ilişkin olarak elimizdeki en eski belgeler, Rauf Yekta Bey tarafından kaleme alınmıştır. Bunun nedeni ise, anlaşıldığı kadarıyla, yüzyıllardır üzerine eğilinmemiş bir konu olan aralık oranları konusunun, Rauf Yekta Bey tarafından yeniden makamsal müzik teorisinin merkezine taşınmasıdır. Rauf Yekta Bey’in kullandığı ses sistemine göre, segah ile dik hisar perdeleri arasında, doğal tam dörtlü aralığı anlamına gelen 4/3 oranı bulunmaktadır; ne var ki, dik hisar perdesinden bir Pisagor koması kadar daha tizde yer alan hüseyini perdesinin segah perdesi ile arasındaki oran 177147/131072’dir. Bu durumda, segah ile hüseyini perdeleri arasındaki mesafeden 531441/524288 oranındaki Pisagor koması çıkarıldığında, yani hüseyini perdesi pestleştirilip dik hisar haline getirildiğinde, Segah makamının dizisi, karar perdesi üzerinde bir doğal tam dörtlü aralığına kavuşmuş olmaktadır.

Benzer şekilde, Segah makamında hüseyini perdesinin değil, bir miktar daha pestte yer alan bir perdenin kullanılması gerektiğine ilişkin diğer görüşlerin altında da aralık oranları konusunu merkeze alan bir bakış açısının yer alıyor oluşu dikkat çekicidir. Örneğin, Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz tarafından ortaya koyulan tariflerde de Segah makamında hüseyini perdesi yerine, karar sesinin üzerinde doğal bir tam dörtlü aralığı vücuda getiren hisarek perdesi kullanılmaktadır ki Töre ve Karadeniz tarafından kullanılan ses sistemine göre segah perdesi üzerinde doğal bir tam dörtlü aralığı elde edebilmek için, yani 4/3 oranını sağlayabilmek için, bu sefer hüseyini perdesinin bulunduğu yerden bir Holder koması ($^5\sqrt{2}$) kadar peste gidilmesi gerekmekte, yani hüseyini perdesi yerine hisarek perdesinin kullanılması gerekmektedir. Dolayısıyla, tarihsel açıdan Segah makamında hüseyini perdesi yerine bir koma miktarınca daha pestteki bir perdenin kullanılmaya başlanması, aralık oranları çalışmaları sonucunda ulaşılmış olan yeni bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.⁵ Bu nedenle, Rehber-i Mûsikî’de aralık oranları konusuna hiç yönelmemiş olan Cemil Bey’in yazılarında, doğal olarak, geleneğe uygun biçimde makamın perde paleti “tam perdeler” üzerinden ele alınmış, yani Segah makamının seyrinde hüseyini

⁵ Segah makamının perde paletinde Hüseyini yerine bir koma daha peste yer alan bir perdenin kullanılmaya başlanmasına ilişkin daha geniş bir tartışma için bkz. “Segâh Makamı Tariflerinin Tarihi” (Çaylı (Basım aşamasında)).

perdesinin kullanılmakta olduğunu belirtilmiştir. Fakat bunun yanında, özellikle makamın karar bölgesinde karşılaşılan ilave bir perde olarak “hisar” perdesi kullanımından bahsetmiştir.

Rehber-i Mûsikî’deki notasyon sisteminde Cemil Bey, “hisar” olarak adlandırdığı bu perdeyi doğrudan mi bemol notası ile göstermektedir. Her ne kadar söz konusu perdeyi, tıpkı bugün örneğin Hüzam makamındaki eserlerin donanımına yazılmakta olan modern “hisar” perdesi gibi düşünmek mümkünse de Cemil Bey’in burada kastettiği perde kullanımının Arel-Ezgi sistemindeki “hisar” perdesinden de farklı olma ihtimali mevcuttur. Zira Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî’de Hüzam makamının yanı sıra Kürdilihicazkar, Neveser ve Nihavend makamlarının dizilerini de söz konusu “hisar (mi bemol)” perdesi ile tarif etmiştir. Ayrıca, Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî’de ortaya koyduğu perde sisteminde, mi bemol notasıyla temsil edilen, dolayısıyla bir “nim sadâ” olan *hisar* perdesi ile neva (re) arasında başka bir perde bulunmamakta; fakat *hisar* (mi bemol) ile *hüseyni* (mi) perdeleri arasında yer alan ve dolayısıyla Cemil Bey tarafından “koma” olarak adlandırılan bir “*hisârek*” perdesinden bahsedilmekte, üstelik bu “hisârek” perdesinin *hüseyni*’den ziyade *hisar* perdesine yakın olduğu belirtilmektedir.⁶

Sonuç olarak, Cemil Bey’in tarifinde Segah makamı karara “*hisârek*” perdesiyle değil “*hisar*’ın *sadâsıyla*” gidiyor olduğu için, bu perdenin yaklaşık olarak Arel-Ezgi sistemindeki adlandırmayla “nim *hisar*” perdesine yakın bir konuma işaret ediyor olması daha muhtemel görünmektedir. Zira repertuardaki pek çok Segah eserin karar hareketinde rastlanabilen nim *hisar* kullanımı, genellikle, Hüzam makamındaki gibi eviç perdesi ile tiz tarafa genişleme yapılmadan (veya genişlemede eviç yerine acem perdesi kullanılarak) gerçekleşmekte; çoğunlukla da neva perdesinin ardından bu perdeye dokunulup doğrudan karara inilmektedir. Segah makamında bu nağmenin kullanıma örnek olarak Emir Çelebi’nin Darb-ı fetih usulündeki Segah Peşrev’ini (Görsel 6) veya Zaharya’nın “*Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânan dönderir*” sözleriyle başlayan Segah makamında ve Ağır Çember usulündeki Murabba’ını (Görsel 7) göstermek mümkündür:

⁶ Cemil Bey, söz konusu *hisârek* perdesinin, neva perdesi üzerinde “*hüseyni şivesi*” yapılırken kullanıldığını ifade etmektedir: “... ve nevâ kararında *Hüseynî şivesinden ibâret bulunan tenevvüâtında hisâr mi bemol yerine hisârek perdesinin isti’ mali şarttır. Hisârek koması; hisâr ile hüseynî arasında ve birincisine daha yakın mevkidedir*” (Cevher 1992: 44).

Emir Çelebi' Darb-ı Fetih Sepal Beşev
 قناعه امير چلبه امير قزوين فتح بشير كاه

Görsel 6. Emir Çelebi'nin Darb-ı fetih usulünde Segah Peşrevi (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

[سگاه] [مفاسده و اغرهنبر] [ايقاعده [ارب]] [زافايات]

[...]

Görsel 7. Zaharya'nın Segah makamında Ağır Çenber usulünde Murabba'ı, "Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânan dönderir"
 (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

Cemil Bey, Segah makamının karar hareketinde hisar perdesinin kullanılıyor olduğunu belirtmiş olsa da kendi Segah bestelerinde bu nağmeye hiç yer vermemiş olması dikkat çekicidir. Fakat bununla birlikte, Cemil Bey'in taksim kayıtlarındaki bazı karar hareketlerinde bu nağmeden faydalandığına şahit olmak mümkündür. Örneğin, yaylı tanbur ile icra ettiği Segah taksim (Tanburi Cemil Bey, 2016b) son bölümünde karara giderken bu perdenin kullanımı belirgin şekilde ön plana çıkmaktadır.

Segah makamının seyrinde ilave bir renk olarak söz konusu nağmenin kullanıldığına Cemil Bey dışında on dokuzuncu yüzyıl teorisyenlerinden Panayotis Kiltzanidis de dikkat çekmiş; fakat o, Cemil Bey'in "Hisar" olarak adlandırdığı bu perdeden "Nim Hüzzam" adıyla bahsetmiştir. Kiltzanidis'in, "*ihos leyotos*" veya "*ikinci diyatonikos lehos*" olarak tanıttığı Segah makamının seyrini betimlerken "*bazen nim hüzzamı da gösterir*" açıklamasında bulunmuş olması, erişilebilen tarihsel kaynaklar arasında, Segah makamının seyrinde ilave bir renk olarak bu perdenin de kullanıldığına işaret eden en eski yazılı açıklamadır. Kiltzanidis'in Segah makamı için verdiği seyrir örneği de bu nağmenin kullanımı ile karara varmaktadır (Görsel 8):



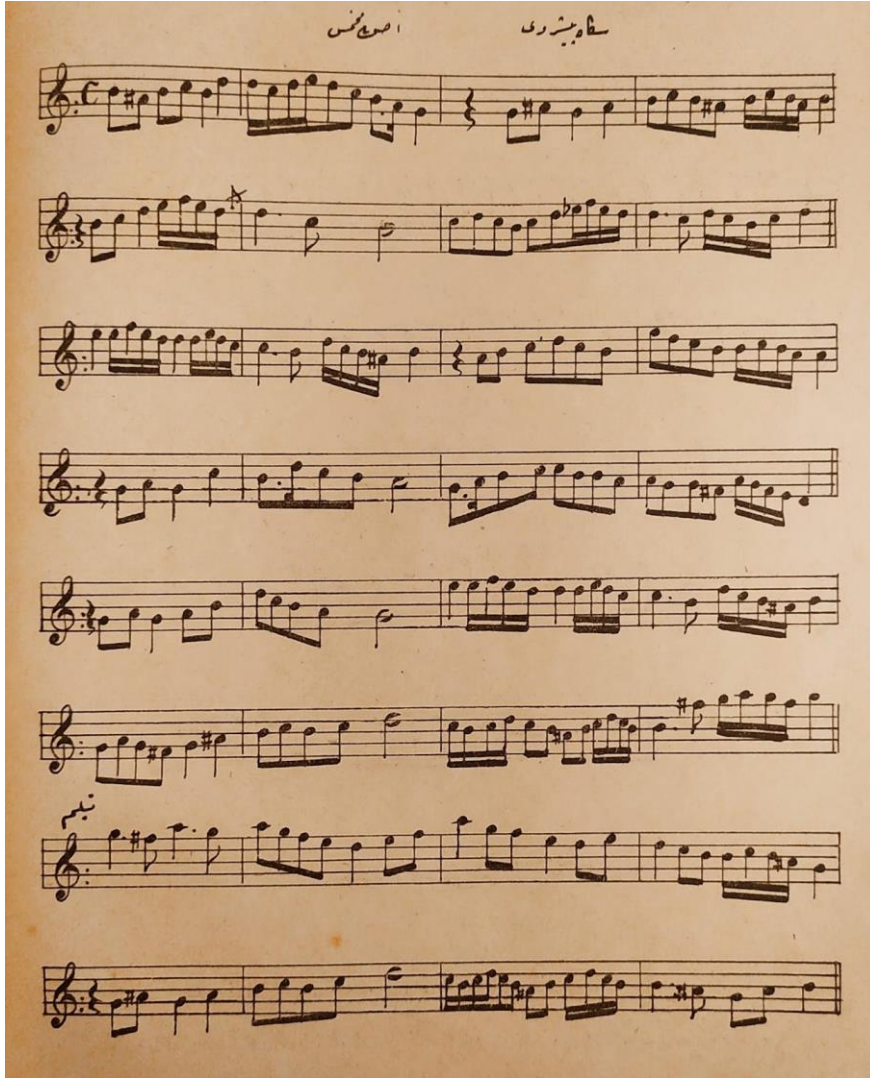
Görsel 8. Panayotis Kiltzanidis'in kitabında Segah seyrir örneği (Pappas, 1997: 43'ten uyarlanmıştır.)

Sonuç olarak Tanburi Cemil Bey'in Segah makamı tarifinin oldukça ilginç ve özgün yanlarından biri olan "hisar" perdesi bahsi hem kendisinden önce başka bir teorisyenin daha yazılarında karşımıza çıkmakta hem de repertuardaki çeşitli eser notaları üzerinden bu nağmenin kullanımına şahit olunabilmektedir. Dolayısıyla, Cemil Bey'in verdiği tarifte Segah makamının "*hisarın sadâsıyla*" karara gittiğinden bahsediliyor olması her ne kadar tarihsel açıdan büyük önem taşısa da, bu özellik, "*pek az tizleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş acem perdesi*" kullanımını kadar saklı kalmış bir nüans değildir.

Rehber-i Mûsikî'de Segah Makamına Örnek Olarak Verilen Eser Notası

Cemil Bey, Segah makamını bu şekilde tarif ettikten sonra, eser örneği olarak, Tanburi Osman Bey'e ait Segah Peşrevi'nin birinci hane ve mülâzime kısımlarının notasını vermiştir. Ne var ki günümüz repertuarında sıklıkla icra edilen bu meşhur peşrev için Cemil Bey'in kaleme aldığı nota kaydı, eserin bugün yaygın olarak bilinen halinden yer yer farklılık göstermektedir. Örneğin, peşrevin usulü günümüz notalarında "Hafif" olarak belirtilirken Cemil Bey bu peşrevin "Muhammes" usulünde olduğunu kaydetmiştir.⁷ Bunun yanında, eserin yapısında melodik olarak da günümüzdeki nota edisyonlarından ayrılan pek çok küçük ayrıntıya rastlanmaktadır.

⁷ Şamlı İskender edisyonunda (Görsel 11) söz konusu peşrevin usulü *devr-i kebir* olarak kaydedilmiştir. Ayrıca, *Corpus Musicae Ottomanicae* kataloğundaki bilgilere göre, Udcı Şamlı Selim edisyonunda da söz konusu peşrevin usulü *devr-i kebir* olarak belirtilmektedir (Udcı Şamlı Selim, 1899-1907). Eserin yapısı *devr-i kebir* usulüne uymadığı için, söz konusu edisyonlardaki usul bilgisinin yanlış olduğunu ileri sürmek mümkündür.



Görsel 9. Rehber-i Mûsîkî'de Segah makamı için verilen örnek eser notası (T. Cemil, 1321: 88)

Eserin melodik yapısına ilişkin olarak günümüz edisyonları ile Cemil Bey'in kaleme aldığı bu nota örneği arasındaki en dikkat çekici farklılık, birinci usul döngüsünün sonunda neva perdesinde kalış gerçekleştirilirken kullanılan nağmedir. Görsel 9'un ikinci satırındaki son iki ölçüde görülen bu nağmede Cemil Bey'in, "acem" ve - kendi deyimiyle- "hisar" perdelerini kullanmış olduğu göze çarpmaktadır; oysa, söz konusu Peşrev'de bu nağmenin kullanımına ne ulaşılabilen başka bir nota edisyonunda ne de erişilebilen herhangi bir icra kaydında rastlamak mümkün olmamıştır. Görsel 10'da yer alan nota örneklerinde de görüldüğü üzere, günümüzde söz konusu nağmenin yerine kromatikvâri bir çıkış hareketi kullanılmaktadır.

SEGÂH PEŞREVİ
USÛLÜ : HAFİF
MÜZİK : Osman Bey

BU PİŞREVİ BİTİRMEĞE MERNUMUN ÖMRÜ YİĞE ETMEMİŞTİR
SEGÂH PİŞREVİ
HAFİF (1-80)
TANBURİ MERNUM OSMAN BEY

HAFİF
SEGÂH PEŞREVİ
Tanbûri Osman Bey

HAFİF
SEGÂH PEŞREVİ
Tanburi Küçük Osman Bey

Görsel 10. Farklı edisyonlarda Tanburi Osman Bey'in Segah Peşrevi (Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi, t.y.)

Söz konusu Peşrev'in bu çalışma kapsamında erişilebilen en eski nota örneği olan Şamlı İskender edisyonunda da (*Seghiah Peschref par Tambouri Osman Bey*, t.y.) bu kısmın günümüzedekine benzer bir nağmeyle yazılmış olduğu görülmektedir (Görsel 11).

1115 1116

مرحوم طنبری عثمان بیکان سگاہ پشروی
Seghiah Pechref
par Tambouri Osman Bey
www.pingudumuzayede.com

EDITION
CHARLÉ SKENDER
N° 14

Görsel 11. Şamlı İskender Edisyonu, "Merhum Tanburi Osman Bey'in Segah Peşrevi" (*Seghiah Peschref par Tambouri Osman Bey*, t.y.)

Dolayısıyla, Tanburi Cemil Bey'in kaleme aldığı nota edisyonunda hisar ve acem perdeleriyle işlenen söz konusu nağme, muhtemelen Cemil Bey'in, verdiği tarifi örneklemek amacıyla kendi müzik zevki doğrultusunda eklemiş olduğu bir nağme gibi durmaktadır.

Cemil Bey'den Sonra Rehber-i Mûsîkî

Tanburi Cemil Bey tarafından 1905 yılı civarında (Rumî 1321) yayınlanmış olan Rehber-i Mûsîkî, yazarının 1916 yılında vefat etmesinin ardından 1925 (Rumî 1341) yılında yeniden basılmıştır. Ne var ki, aralarında yaklaşık 20 yıl bulunan bu iki baskı arasında, kritik önem taşıyan çokça farklılık bulunmakta; pek çok yerin değiştirildiği, bazı bölümlerin çıkarılmış olduğu ve yeni bölümlerin eklendiği göze çarpmaktadır. Her ne kadar Segah makamının tarifi her iki baskıda da aynı olsa da kitabın genel bağlamı değişmiş olduğu için bu farklılaşmaları ana hatlarıyla ele almak faydalı olacaktır.

Söz konusu farklılıklardan en çarpıcı olanı şudur ki; birinci baskıda Cemil Bey, Batı notasını sadece orijinal haliyle yani tek bir diyez ve tek bir bemol işareti ile kullanmıştır, fakat ikinci baskıya eklenen açıklamalarda, artık *“Dâr-ül elhan'da teşekkül eden bir hey'et-i âlimenin, gâyet meşkûr himmet ve muvaffakiyyetleri meyânında, Türk mûsîkîsi sisteminin muhtevi bulunduğu seslerin hepsini, kemâl-i sıhhatle yazabilmemiz imkânını te'min eden işaretler”* (Cevher, 1992: 10) yani makamsal müzikte kullanılan aralıkları temsil eden dört farklı diyez ve dört farklı bemol işareti tanıtılmakta, ayrıca yeni olarak 24 perdeli sistemden bahsedilmektedir.

Bir başka kritik farklılık da şudur ki, birinci baskıda Cemil Bey, tarif ettiği bütün makamları öncelikle çıkıp inen birer gam olarak ele almış ve sayfalarca bu dizileri listelemiştir, fakat ikinci baskıda, dizileri gösteren söz konusu sayfalar çıkarılmış, ayrıca *“Bizim makamlarımız 'gam' iskala şeklinde gösterilemez. Çünkü, hepsi ayrı renk ve karakteri hâiz olan birer 'gül'dür.”* (Cevher, 1992: 29) şeklinde bir açıklama eklenmiştir.

Sonuç olarak, bu iki baskı arasında hem perde sisteminin hem notasyon sisteminin hem de makam anlayışının değişimi söz konusu olduğu için neredeyse bütün kitabın baştan yazılmasını gerektirecek kadar kritik bir yaklaşım ve gösterim farklılığı söz konusudur. Ne var ki kitap üzerinde böyle bir revizyonun yapılmadığı ve birinci baskıdaki makam tarifleriyle örnek eser notalarının, bir iki küçük ayrıntı hariç hiç değiştirilmeden doğrudan ikinci baskıya aktarıldığı görülmekte; bu nedenle de Rehber-i Mûsîkî'nin ikinci baskısında iç tutarlılık açısından büyük çelişkilerle karşılaşmaktadır. Dolayısıyla, ikinci baskıya eklenen yeni “24 perdeli sistem” anlayışı ve yeni notasyon sistemi ile, yirmi yıl önceki baskıdan doğruca alınmış olan makam tarifleri ve nota örnekleri birlikte değerlendirileceği zaman, gözlemlenecek olan çelişkilerin bu farkındalıkla ele alınması faydalı olacaktır.

Tanburi Cemil Bey vefat ettikten yaklaşık dokuz sene sonra basılmış olan bu ikinci baskının kapağında *“Müellifi Merhûm Tanbûrî Cemîl Bey; Tab'ı ve nâşiri Kutmânizâde Şamlı İskender”* ifadesi bulunmakta, arka kapakta ise *“Mes'ud Cemîl mühr veya imzasını taşımayan nüshalar sahtedir.”* uyarısı yer almaktadır (Cevher, 1992: 84). Dolayısıyla kitabın yeni baskısında karşımıza çıkan değişikliklerin, Tanburi Cemil Bey'in vefatının ardından oğlu Mesud Cemil Bey tarafından veya yeni baskıyı yayıma hazırlayan Şamlı İskender tarafından yapılmış olma ihtimalini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

SONUÇ

Musiki tarihimizdeki en önemli isimlerden biri olan Tanburi Cemil Bey'in kaleme almış olduğu Segah makamı tarifinin incelenmesi sonucunda makalede ulaşılan sonuçlar aşağıda özetlenmiştir:

Tanburi Cemil Bey'in kaleme almış olduğu Segah makamı tarifi, söz konusu makamın tarihsel yolculuğu boyunca geçirdiği değişimler açısından önemli bir tanık olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu değişim sürecini kısaca özetleyecek olursak, on sekizinci yüzyıl teorisyenleri, Segah makamının "tam perdeler" üzerinde seyrettiğini belirtmekte, bu dönemden kalan nota örnekleri de bu durumu tasdik etmektedir. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, teorisyenler, Segah makamını yine tam perdeler üzerinden tarif etmiş, fakat düğah perdesinin yanı sıra, kürdi perdesinin de dönüşümlü olarak kullanılmakta olduğunu belirtmişlerdir; söz konusu dönemden kalan nota örnekleri de bu tespiti desteklemektedir. Ancak tariflerde bahsedilmese de on dokuzuncu yüzyıldan kalan nota kaynaklarında, tıpkı düğah ve kürdi perdelerinin dönüşümlü şekilde kullanımı gibi eviç ve acem perdelerinin de dönüşümlü olarak kullanılmaya başlandığı göze çarpmaktadır.

Anlaşıldığı kadarıyla, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Segah makamında acem perdesinin kullanımı büyük bir kabul görmüştür; öyle ki, yirminci yüzyıla girilirken Tanburi Cemil Bey makamın perde dünyasında eviçten hiç bahsetmeyip makamın ıskalasını doğrudan acem perdesi ile tanımlamıştır. Dönemin güncel repertuarı incelendiğinde de Segah eserlerde acem perdesinin baskın bir kullanıma sahip olduğuna şahit olmak mümkündür. Segah makamının seyrine ilişkin olarak zaman içinde estetik tercihlerde ortaya çıkan bu farklılaşmanın, özellikle nazariyat alanından ziyade icracılık ve bestekarlık alanlarında ön plana çıkan isimler olan Tanburi Cemil Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kayıt altına alınmış olması dikkat çekicidir.

Acem perdesinin varlığı dışında Cemil Bey, kendisinden öncekiler gibi makamın ıskalası için yine tam perdelerle işaret etmiş, ayrıca kürdi perdesinin kullanımına da vurgu yapmıştır. Dolayısıyla Cemil Bey'in Segah makamı tarifinde, kendisinden sonraki yirminci yüzyıl nazariyatçılarının yazılarında ortaya çıkan dik hisar kullanımından söz edilmemekte, geleneğe uygun olarak hüseyini perdesinin kullanımından bahsedilmektedir. Bu durumun nedeni makalede şöyle açıklanmıştır: Nazariyat geleneğimizde yüzyıllardır terk edilmiş olan aralık oranları konusu, yirminci yüzyılın başlarında özellikle Rauf Yekta Bey tarafından yeniden ele alınmış ve sonrasında dönemin diğer nazariyatçıları tarafından da büyük ilgi görmüştür. Anlaşıldığı kadarıyla, aralık oranlarını merkeze alan bu yeni bakış açısı üzerinden, Segah makamının karar perdesi üstünde doğal tam dörtlü aralığı elde edilebilmesi için, hüseyini perdesi yerine bir koma peste yer alan başka bir perdenin kullanılması gerektiği sonucuna varılmıştır. Aralık oranları konusu ile ilgilenmemiş olan Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî'de verdiği tarif ise, tarihsel olarak, bu yeni uygulamanın kabul görüp yaygınlaşmasından önce yazılmıştır.

Rehber-i Mûsikî'deki Segah makamı tarifinde bunların yanı sıra, makamın karar hareketinde acem perdesinin "tizleştirilerek" kullanıldığından bahsedilmekte ve ayrıca yaklaşık olarak bugünkü nim hisar perdesine denk gelen bir "hisar (*mi bemol*)" perdesinden de karar hareketlerinde faydalandığına işaret edilmektedir. Dikleşmiş acem perdesinin kullanımı, başka hiçbir teorisyen tarafından bahsedilmemiş olması ve nota kayıtlarında da izine rastlanmıyor olması nedeniyle, Tanburi Cemil Bey'in vermiş olduğu tarifi en özgün yanı olarak değerlendirilmiştir.

Rehberi Mûsikî'de Cemil Bey, Segah makamı için verdiği yazılı açıklamaların ardından Segah makamında eser örneği olarak Tanburi Osman Bey'in Segah Peşrev'ini notaya almıştır. Karşılaştırmalı incelemeler sonucunda,

söz konusu notanın, Peşrev'in başka hiçbir edisyonunda bulunmayan benzersiz melodik detaylar içerdiği görülmüştür. Bu farklılıkların, Cemil Bey'in Segah makamına yaklaşımını yansıtan nüanslar olduğu düşünülmektedir.

Bütün bunların dışında çalışmada ayrıca, Rehberi Müsiki'nin yirmi yıl arayla yayımlanmış ve aralarında önemli farklar bulunan iki baskısı olduğuna işaret edilmiştir. İlk baskıda Cemil Bey batı notasını olduğu gibi kullanmış ve makam müziğine özgü aralıkları belirtmek için alışlagelmiş diyez ve bemol sembolleri dışında herhangi bir değiştirece yer vermemiştir. Ancak ikinci baskıya, yeni 24-perdeli-sistem hakkında açıklamalar eklenmiş; buna bağlı olarak kitabın bu yeni baskısında, Darülelhan heyeti tarafından önerilen bu yeni perde sistemindeki mikrotonal aralıkların porte üzerinde nasıl notaya alınacağını gösteren yeni değiştireçler tanıtılmıştır. Kitabın iki baskısı arasındaki bir diğer önemli fark ise, birinci baskıda tüm makamların çıkan ve inen birer dizi şeklinde göstermesine karşın ikinci baskıda bu dizilerin kitaptan çıkarılması ve bunun yerine, makamların dizi olarak gösterilmesinin yanlış olacağını belirten açıklamaların eklenmesidir. Görüldüğü üzere bu iki baskı arasında hem perde sistemi hem notasyon sistemi hem de makam kavramına yönelik teorik bakış açısı değişmiş; dolayısıyla neredeyse kitabın tamamının yeniden yazılmasını gerektirecek kadar kritik bir yaklaşım farklılığı ortaya çıkmıştır. Ancak kitabın yeni baskısında böylesi büyük bir revizyona gidilmemiş, ilk baskıdaki tüm makam tanımları ve örnek notalar birkaç küçük ayrıntı dışında hiçbir değişiklik yapılmadan doğrudan ikinci baskıya aktarılmıştır. Dolayısıyla kaçınılmaz olarak Rehberi Müsiki'nin ikinci baskısında iç tutarlılık açısından büyük çelişkiler ortaya çıkmıştır. İkinci baskının Tanburi Cemil Bey'in ölümünden dokuz yıl sonra yayımlandığı göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu değişikliklerin başka bir el tarafından yapılmış olması muhtemeldir.

Sonuç olarak, Tanburi Cemil Bey'in Segah makamı hakkındaki orijinal tanımının, bu makamın yirminci yüzyılın başında nasıl algılandığını gözlemek için paha biçilmez bir fırsat sunmakta olduğu açıktır. Cemil Bey'in kaleminden çıkan diğer makam tariflerinin de karşılaştırılmalı olarak mercek altına alınması, musiki geleneğimizdeki tarihsel detaylara ilişkin farkındalığın artması açısından faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Arel, H. S. (1993). *Türk Müsiki Nazariyatı Dersleri* (O. Akdoğu, Ed.). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bardakçı, M. (2000). Derviş Es-seyyid Mehmed Emin'in Tanbur Perdeleri Risalesi. *Musikişinas*, 4, 6-39.
- Cevher, M. H. (1992). *Tanburi Cemil Bey ve "Rehber-i Musiki"*. (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, İzmir.
- Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir.
- Corpus Musicae Ottomanicae. (2021). *Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) Editions and Source Catalogue*. Erişim tarihi: 12 Ekim 2022, <https://corpus-musicae-ottomanicae.de/>
- Çaylı, F. (basım aşamasında). Segâh Makamı Tariflerinin Tarihi. *Türk Müziğini Anlama Kılavuzu* içinde, C. Güray (Ed.), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Doktor Suphi [Ezgi]. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi (Cilt I)*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.

- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* (Yayımlanmış Yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Bölümü, İstanbul.
- Karadeniz, M. E. (2012). *Türk Müsikîsinin Nazariye ve Esasları*. (1983 Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii'nde yapılan baskının tıpkıbasımıdır). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kazım [Uz], (Darüşşafaka mezunlarından posta ve telgraf nezaret-i aliyyesi muhasebe kalemi ketebesinden A. Kazım). (1310). *Ta'lim-i Mûsikî yahud Mûsikî Istilâhâtı*. İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.
- Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı*. (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. ve Sirlı, A. A. (2000). *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Raouf Yekta Bey. (1922). La Musique Turque. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire: C. Première partie: Volume V* içinde (2945-3064). A. Lavignac (Ed.), Paris: Librairie Delagrave.
- Seghiah Peschref par Tambouri Osman Bey, No:1115, Ed.Chamli İskender*. (t.y.). Erişim tarihi: 12 Ekim 2022, <https://www.pingudumuzayede.com/urun/1789267/seghiah-peschref-par-tambouri-osman-bey-no-1115-ed-chamli-iskender-mars-4-sayf>
- T. Cemil. (1321). *Rehber-i Musiki*. (Birinci baskı). İstanbul.
- Tanburi Cemil Bey. (2016a). *Segâh Taksim (Kemençe): C. Disc 5-Track 14*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik.
- Tanburi Cemil Bey. (2016b). *Segâh Taksim (Yaylı Tanbur): C. Disc 7-Track 9*. Tanburi Cemil Bey Külliyyatı. Kalan Müzik
- Tekin, A. (2015). *Türk Müsikîsinde Nağmeler ve Makamlar: Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l Makamât fî Tevlîdi'n Nagamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Müsikîsi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât—Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı, I. Cilt, İnceleme-Edvâr (Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Çeviri-Notlar)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede: İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkik ü Tahkik)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Türk Müzik Kültürünün Hafızası Projesi*. (t.y.). [İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı]. Türk Sanat Müziği Nota Arşivi. Erişim tarihi: 12 Ekim 2022. <http://www.sanatumuziginotalari.com/default.asp>
- Udcı Şamlı Selîm. (1899, 1907). Segâh pîşrevi. 'Osmân Beğ merhûmuñ. (CT-Saz, p.243), *Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) Editions and Source Catalogue*. Erişim tarihi: 12 Ekim 2022, https://corpus-musicae-ottomanicae.de/receive/cmo_expression_00003798

Wright, O. (1992). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations (Part 1: Text)*. Londra: School of Oriental and African Studies (University of London).

Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası: Birinci Bölüm: Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.