

SEGÂH VE IRÂK MAKÂMLARI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI TAHLİL

A Comparative Analysis Of Segâh And Irâk Maqams

Dr. Tolga OTER

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi Bölümü, Ankara/Türkiye

ORCID ID: 0000-0002-1992-7418

Cite As: Oter, T. (2021). “Segâh Ve Irâk Makâmları Üzerine Karşılaştırmalı Tahlil”, International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 7(48): 1769-1775.

ÖZET

Bu çalışmada; Segâh ve Irâk makâmları karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş, kimi zaman birbirine karıştırılan bu iki makâmın benzer ve farklı yanları ortaya konmaya çalışılmıştır. Türk Müsikîsi'nin bilinen en eski makâmlarından olan Segâh ve Irâk makâmları, başka akademik araştırmalara da konu olmuş, ancak yapılan bu çalışmalarda karşımıza çıkan bazı değerlendirmeler, her iki makâmın tam olarak anlaşılamadığı düşüncesine yol açmıştır. Buradan hareketle konu edindiğimiz çalışmada; özellikle günümüzde yaygın bir şekilde kabul gören Arel nazariye anlayışındaki dörtlü/beşli kavramları ile verilen makâm tariflerinin, bu yanlış değerlendirmelerin kaynağı olabileceği kanaati uyanmıştır.

Çalışmamızda öncelikle Kantemiroğlu'ndan itibaren Segâh ve Irâk makâmları üzerine yazılan tarifler verilmiş, bu makâmlardaki perde ve seyir anlayışları değerlendirilmiştir. Ardından her iki makâmdan örnek eserler, kendi yerlerinden ve diğer makâmın karar perdesinden yazılarak iki makâm arasındaki perde ve seyir farklılıkları gösterilmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak; bu iki makâmın karar perdeleri itibarıyla ilk iki aralıklarının, “küçük mücennep ve Tanini (S+T)” olmaları dışında; tamamen kendilerine has perde kullanımlarına ve seyir özelliklerine sahip oldukları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müsikîsi, Makâm, Segâh, Irâk.

ABSTRACT

In this study; Segâh and Irâk maqams were analyzed comparatively, and the similar and different aspects of these two maqams, which were sometimes confused with each other, were tried to be revealed. Segâh and Irâk maqams, which are among the oldest known maqams of Turkish Music, have also been the subject of other academic studies, but some of the evaluations we come across in these studies have led to the thought that both maqams are not fully understood. From this point of view, in our study; It has been concluded that the maqam descriptions given with the concepts of quartet/quintet in the understanding of Arel theory, which are widely accepted today, maybe the source of these wrong evaluations.

In our study, firstly, the descriptions written on Segâh and Irâk maqams from Kantemiroğlu were given, and the pitch understandings in these maqams were evaluated. Then, the sample works from both maqams were written from their places, and the decision pitch of the other maqam, and the pitch and course differences between the two maqams were tried to be shown. As a result; except that the first three intervals of these two maqams in terms of decision curtains are “Small mücennep and Tanini (S+T)”; It has been determined that they have unique curtain uses and navigational characteristics.

Key words: Turkish Classical Music, Maqam, Segâh, Irâk.

1. GİRİŞ

Bir makâm müziği olarak gelişimini sürdürmüş Türk Müsikîsinin en önemli yazılı kaynakları, yüzyıllar boyunca ağırlıklı şekilde makâmların konu alındığı çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde makâm mevzusu hâlen, Türk Müsikîsi çalışmalarının en rağbet gören konularının başında gelir. XX. Yüzyıla gelene kadar, makâm anlatımında perde ve seyir odaklı ortak bir anlayıştan söz edilebilirken, XX. Yüzyıldan itibaren bu bakış açısından uzaklaşarak Batı müziğinin temelini teşkil eden tonaliteye dayalı bir anlayışın hâkim olduğu görülmektedir. Rauf Yekta Bey'le başlayan bu yeni makâm modelinin en önemli temsilcilerinden Hüseyin Saadettin Arel'in, bir sekizli oluşturma kaygısıyla dörtlü ve beşliler kullanılarak yaptığı tarifler, son dönemde Türk Müsikîsi çevresinin en çok rağbet ettiği nazârî anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rauf Yekta, Arel ve Ezgi gibi ‘Garpcı’ ve doğal olarak ‘tekâmül’ kavrayışına sahip nazariyecilerce geliştirilmiş bu yeni anlayışın temelinde, polifonik ve armonik öğelere sahip bir makam müziği meydana getirme ideali benimsendiği anlaşılmaktadır (Beşiroğlu, 2014:24). Modernizimin gereklilikleri doğrultusunda ortaya konulan bu sistem, her ne kadar geniş bir kesim tarafından benimsenmiş olsa da, tarihsel kaynaklardan ve klâsik repertuvardan kopuk görüntüsüyle her zaman tartışmaların odağı olmuştur.

Günümüzde, makâm inceleme ve eser analizi başlıklı birçok çalışmanın, son dönem nazârî anlayışının referans alınmasıyla oluşturulduğu, dolayısıyla ortaya çıkan değerlendirmelerde, özellikle bazı makâmların tam olarak anlaşılamadığı ve aslını yansıtmayan şekillerde izah edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu müziğin temel yapı taşlarından biri olan makâmlar, aslında tamamen kendilerine has özellikleri olan ve her biri ayrı bir duygu iklimini yansıtan müstakil yapılardır. Bu müstakil yapılar sayesinde perde düzenleri ve

seyir özellikleriyle birbirlerine yakın veya uzak duyumlara sahip yüzlerce hatta binlerce terki b oluşturulabilir. Burada temel ve belirleyici nokta; tüm bu makâm ların ve terki b lerin yapı larını oluşturan özelliklerin tam olarak bilinmesi ve muhakeme edilebilmesidir. Böylece ne kadar ortak özelliklere sahip olurlarsa olsunlar, her bir makâm veya terki b in başlı başına ayrı bir ifade tarzı olduğu rahatlıkla anlaşılabacaktır.

Bu çalışmada, birbirlerine olan bazı benzerliklerinden dolayı seyir analizlerinde sıklıkla yanlış tespitlere mâruz kalan, Türk Mûsikîsinin iki kadîm makâmı Segâh ve Irâk ele alınmıştır. Arel'in Irâk makâmı tarifinde ırâk perdesi üzerinde Segâh dörtlüsünden bahsetmiş olması, Ekrem Karadeniz'in ise çalışmasında iki makâmın başlangıç ve kalış perdelerinin hâricinde birbirlerine çok benzediğini söylemesi (Hatipoğlu, 2019:167), Irâk ve Segâh makâmları arasındaki farkın izahını mecbur kılmaktadır. Özellikle her iki makâmın da ilk iki aralığının (S+T) aynı olmasının, dörtlü-beşli mantığına göre yapılan seyir tespitlerinde aynı yapı gibi görölmelerine yol açtığını düşünmekteyiz. Bu durum, analiz çalışmaları yapan kişiler tarafından kimi zaman yanlış anlaşılmış ve aslında birbirlerinden yapı ve duygu açısından farklı olan bu iki makâmı ilgili, gerçeği yansıtmadığı düşünülen tespitler ortaya çıkmıştır. Bu yanlış anlaşılmalara ortadan kaldırmak ve bu iki makâmın özelliklerini daha belirgin bir şekilde gözler önüne sermek amacıyla öncelikle; Kantemiroğlu'ndan günümüze kadar Segâh ve Irâk makâmları hakkında verilen tariflere değinilmiş, daha sonra; bu makâmlardan seçtiğimiz Klasik Türk Mûsikîsi'ne ait örnek eserler üzerinden makâmların seyir yapılarını ortaya koyacak karşılaştırmalı analizler gerçekleştirilmiştir.

2. SEGÂH MAKÂMI TARİFLERİ VE KULLANILAN PERDELER

Kantemiroğlu zamanından günümüze kadar Segâh makâmı ile ilgili tarifler incelendiğinde; Kantemiroğlu, Seyyid Mehmed Emin, Tanbûrî Artin, Abdûlbâkî Nâsır Dede, Hâşim Bey ve Kâzım Uz'da makâmın tam perdelerden oluştuğunu görmekteyiz (Kantemiroğlu, 2001: 58 - Daloğlu, 1993: 14, Popescu-Judet, 2002: 39). Tüm bu tariflerde, makâmın segâh perdesini merkez alarak seyre başladığını, Abdûlbâkî Dede döneminden sonra ise seyirde kürdî perdesinin de kullanımının söz konusu olduğunu söyleyebiliriz (Başer, 2013: 115 - Tırışkan, 2000: 33 - Uz, 1964: 61).

Rauf Yekta Bey dönemiyle birlikte hüseyinî perdesi portede pest gösterilerek dik hisâr perdesiyle ifade edilmiştir. Bu zamana kadar hiçbir nazariye kitabında hüseyinî perdesinin pestleştirilmesiyle ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Rauf Yekta Bey, 1924'te kaleme aldığı “Türk Mûsikîsi Nazariyâtı” isimli kitabında makâm konusuna yer vermeden vefat etmiştir. Fakat Paris’de “Musiki Ansiklopedisi ve Konservatuvar Lûgatı’nın birinci kısmı olan Musiki Tarihi başlığı altında Rauf Yekta Bey’in 1913’te Fransızca olarak yazdığı ve 1922’de basılan Türk Müziği bölümünde, Segâh makâmında kullanılan perdeler sıralanmış ve bu sıralamada dik hisar perdesi kullanılmıştır. Bu perdeyle ilgili de dipnotunda şunları yazmıştır:

“Bu makâmdaki mi perdelerinden hakikatte her ne kadar bir Pythagoras koması eksiltilmiş ise de sabit perdeli musiki aletlerinde tercihan bir mi natürel gibi icra edilmelidir; melodinin asıl rengine bu suretle daha iyi yaklaşılabacaktır ” (Yekta, 1986: 72).

Tanbûrî Cemil Bey, makâmın tabîi seslerden oluştuğunu fakat seyirde acem perdesinin biraz dik basılması ve *hisâr'ın sadasıyla* ifadesini kullanarak (Cevher, 1993: 60); hüseyinî perdesinin biraz pest basılması gerektiğini vurgulamıştır

H. Sadeddin Arel, Segâh beşlisi diye bir beşli oluşturmuştur. Bu beşli S+T+K+T aralıklarından meydana gelmektedir. Buna göre beşlide dik hisâr ve evc perdeleri kullanılır. Suphi Ezgi de aynı tarifi vermiştir (Arel, 1968: 293, 294 - Ezgi, 1993: 87).

Ekrem Karadeniz de aynı perdeleri kullanmış, perde isminde bir farklılığa giderek dik hisâr yerine hisârek adını tercih etmiştir.

Bunun yanında Dârü'l-elhân yayınlarında ve TRT notalarında Segâh makâmında sürekli dik hisâr perdesi kullanılmıştır.

Bu perdenin neden eklendiğine dair elimizde herhangi somut bir bilgi bulunmamaktadır. Bununla ilgili birkaç fikir öne sürülebilir:

a. XX. asra girerken daha önce hüseyinî perdesinde sözü edilmeyecek kadar yapılan bir pestleşme, daha sonra bahsedilebilir dereceye gelmiştir.

b. Bazı makâm nağmelerinde zamanla kullanılan perdelerde değişiklik olabildiği gibi (Sabâ makâmında kullanılan sabâ perdesi, Hicâz makâmında kullanılan segâh perdesi vb.) XX. asra girerken Segâh makâmı zevki değişmiş ve hüseyinî perdesi pestleştirilmeye başlanmıştır.

c. Segâh perdesinin ilk yeri olan ırâk perdesi üzerindeki perde sıralaması, bugünkü segâh perdesinin yerine taşınmıştır. Başka bir deyişle; yegâh perdesinden itibaren sıralanan tam perde aralıkları (T-K-S-T-K-S-T) râst perdesine taşınmıştır. Buna göre Segâh makâmı tariflerinde kullanılan hüseyinî perdesi aslında bugünkü anlayıştan daha pesttir.

Tarafımızdan fikir olarak öne sürülen bu maddelerden ilk ikisi, muhtemel gerçekliği biraz olsun gösterebilse de Rauf Yekta Bey'e kadar hüseyinî perdesinin pestliğine dair hiçbir nazariye kitabında bilgi verilmemesi son derece kafa karıştırıcıdır. Bir makâm veya terkipte kullanılan perdeler yazılırken nazariyeciler, makâm veya terkipten karakterinde önemli rol oynayan perdeler hakkında bazı ifadelerde bulunmuşlardır. Örneğin; Arazbâr tariflerinde hüseyinî perdesinin pestleştirilmesi ile ilgili şu ifadeler dikkat çekmektedir;

Kantemiroğlu

“Hareket-i âgâzesini gerdâniye perdesinden şürû’ider. Andan, gerdâniye yüzünden aşağı inüb acem ve bayâfî perdeleri ohşayarak geçer...” (Kantemiroğlu, 2001: 74).

Seyyid Mehmed Emin (Viyana nüshası)

*“Evvelâ düğâh’dan şüru’ edip gerdâniye ve muhayyer eyleyip avdetinde acem ve hüseyinî, nevâ, çargâh ve segâh dahi düğâh karâr eder. **Lezzet vermek için Bayâfî gibi hoşca nağmeler gösterip** çargâha gelip tekrar gerdâniye gösterip tîz çargâh’la tîz nevâ ile avdet ve düğâh’da karâr eder”* (Bardakçı, 2000: 25).

Hızır Ağa

*“Arazbâr oldur ki gerdâniye kopup acem gösterüp ve **hüseyinî’yi cüz’i pes idüp** göstere, ba’dehu hüseyinî’den nevâ ve çargâh’ı göstere. Ba’dehu yine gerdâniye’den tarîk-i mezkûr üzre [aynı yolla] düğâh’a inüp karâr ide...”* (Tekin, 2003: 111).

Bunun yanında Arazbâr terkipte bu pestleşmenin olmadığı, düzende hüseyinî perdesinin yer aldığı tariflerden de bahsetmek gerekir: Seyyid Mehmed Emin’in Ankara nüshasında, Tanburi Artin’de ve Hâşim Bey’de hüseyinî perdeleri kullanılmış ve bu perdenin pestleştirilmesiyle ilgili herhangi bir bilgi verilmemiştir (Daloğlu, 1993: 22 - Popescu-Judet, 2002: 52 - Tırışkan, 2000: 33). Buradan hareketle; kimi nazariyecilerin bu bilgiyi önemsemediği, kimisinin ise önemsemediği anlaşılmaktadır. Belki bazı nazariyeciler bu perdenin pestleştirilmesinde terkipte önemli bir katkı sağlandığını, bazısının da bahse değer bulunamayacak kadar küçük bir pestliği tarifte kullanmanın gereksizliğini düşünmüş olabilirler. Nitekim, Abdülbâkî Dede de Nişâbûr tarifinde bûselik perdesi kullanmış fakat bu perdeden biraz daha dik olan nişâbûr perdesi isminin kullanılmasını eleştirse de böyle bir perdenin varlığını zikretmeden geçememiştir (Başer, 2013: 103- 105).

Rauf Yekta Bey dönemine kadar Segâh makâmı tariflerinde tam perdelerin kullanılması aslında akla yatkın bir düşüncedir. Kantemiroğlu’na göre Segâh, tam perdelerin makâmlarındandır. Tam perdeler arasında segâh perdesini merkez aldığımızda Segâh makâmı oluşur. Buna göre râst perdesini merkez alınca Râst, düğâh perdesini merkez alınca Düğâh (Düğâh-ı Kadîm), çargâh perdesini merkez alınca Çargâh, nevâ perdesini merkez alınca Nevâ, hüseyinî perdesini merkez alınca Hüseyinî, evc perdesini merkez alınca Evc, gerdâniye perdesini merkez alınca Gerdâniye ve muhayyer perdesini merkez alınca Muhayyer seyri oluşur. Bu mantık tam perdelerle oluşan müfred makâmların basit bir oluşumunu sergiler. Burada akla takılan şudur; Irâk, Râst, Düğâh (Düğâh-ı Kadîm, Uşşâk), Çargâh, Nevâ, Hüseyinî makâmlarında hüseyinî perdesi kullanılıyor da neden aralarında bir tek Segâh makâmında dik hisâr perdesi kullanılıyor? Belki de bu sorunun cevabını nazari bakış açısıyla aramak beyhûde bir uğraştır. Zira Türk Müziği makâmlarını oluşturan perdelerin tizlik ve pestlik oranlarının oluşturdıkları nağme yapılarına göre biçimlendirilmesi gerekmektedir. Bu kanıdan yola çıkarak Segâh makâmı için bazı nazariyecilerin dik hisâr kullanımını, tamamen ait olduğu melodik yapı içerisinde ve icrâ prensipleri üzerinden değerlendirmek en doğru yaklaşım olacaktır. Dolyasıyla bize göre; Segâh makamında yazılan notaların donanımında dik hisâr perdesinin gösterilmesi, gereksiz bir uygulama olarak düşünülmektedir.

3. IRÂK MAKÂMI VE KULLANILAN PERDELER

Kantemiroğlu zamanından günümüze kadar verilen tariflerde makâmın tam perdelerle oluşturulduğu ortaya çıkar. Tariflere ve eserlere bakıldığında genel olarak seyrin hangi perdeden başladığı tam olarak anlaşılamasa da çoğu tarifte düğâh adı geçmektedir.: Kantemiroğlu; Irâk makamının seyre yegâh veya düğâh’dan, Artin;

nevâ'dan, Abdülbâkî Dede; dügâh, Hâşim Bey; aşîrân'dan, Uz; râst ve dügâh perdelerinden ve Karadeniz ise; çoğunlukla ırâk ve bazan da dügâh perdesinden seyre başladığını yazmaktadır. (Kantemiroğlu, 2001: 46, 47 - Popescu-Judet, 2002: 57 - Başer, 2013: 127 - Tırışkan, 2000: 34 - Uz, 1964: 34 – Karadeniz, 1983: 82). Tarif verenlerin arasında bir tek Seyyid Mehmed Emin'in, seyirde sabâ perdesini kullandığı görülmektedir. Fakat bununla beraber, tamamen tam perdelerle de seyredebileceğini eklemiştir (Daloğlu, 1993:10). Arel, Irâk tarifinde, ırâk perdesindeki Segâh dörtlüsü ile dügâh perdesindeki Uşşâk dörtlüsünün birleşmesinden meydana geldiğini, ayrıca bazen nevâ perdesindeki Bûselik dörtlüsü'nün de buna eklendiğini yazmıştır. (Arel, 1968: 179-180).

Arel'in Irâk tarifinde kullandığı ırâk perdesi üzerindeki Segâh dörtlüsü (S-T-K) tabiri, Irâk makâmının aslında Segâh makâmından ibaret olduğunu zannettirecek tehlikeli bir cümledir. Fakat burada ifade edilmek istenen aslında sadece ırâk ile segâh perdelerinde oluşan S-T-K aralıklarıdır. Bu da kendinin verdiği Segâh beşlisinin ilk üç aralığı ile aynıdır. Bu arada şunu da hatırlatmakta fayda vardır: Arel-Ezgi'de verilen dörtlü ve beşlilerin bir perde üzerinde oluşması, o perde üzerinde dörtlü veya beşlinin adı olan makâmın oluştuğunu göstermez. Meselâ, Uşşâk dizisi; dügâh üzerinde Uşşâk dörtlüsü (K-S-T) ile nevâ üzerindeki Bûselik beşlisinin (T-B-T-T) birleşmesiyle oluşur. Burada nevâ üzerinde oluşan Bûselik beşlisinin Bûselik edâsı veya nağmesiyle ilgisi yoktur. Sadece T-B-T-T aralıkları yan yana gelmiştir.

4. SEGÂH İLE IRÂK MAKÂMLARININ KIYASI

Tarifler incelendiğinde her iki makâmın tam perdelerle oluşturulduğunu, sadece Segâh'da Râuf Yektâ Bey döneminden itibaren hüseyinî yerine dik hisâr/pest hüseyinî perdesinin kullanıldığını anlıyoruz.

XVII ve XIX. asırda yazılan Segâh eserleri incelediğimizde tariflerden farklı bir kullanımın olmadığını anlarız. Son dönem nota yazımlarında, donanımlarında her ne kadar dik hisâr/pest hüseyinî perdesi kullanılsa da icralarda bu perde tercih edilmez. Çünkü ihtiyaç yoktur. Bununla birlikte dik hisâr/pest hüseyinî perdesinin donanıma sabitlenmesi icrada veya eserin nağme zevkine büyük zararlar verebilmektedir. Her iki makâm, birbirlerinin yerlerine göçürüldüğünde ortaya çıkan durum, aşağıda gösterilmiştir: Şekil 1'de verdiğimiz Yusuf Paşa'ya ait Segâh peşrevin birinci hanesinde donanıma sadece tam perdeleri ifade eden segâh ve evc perdelerine ait işaretler yerleştirilmiştir. Birinci hane, önce makâmın gerçek yerinden, ardından ırâk perdesine göçürülerek yazılmış, böylelikle; ırâk üzerinde Segâh makâmının oluşup oluşmadığı gösterilmeye çalışılmıştır:

Segâh Peşrev (yerinden)

Şekil 1



Segâh Peşrev (ırâk üzeri)

Şekil 2

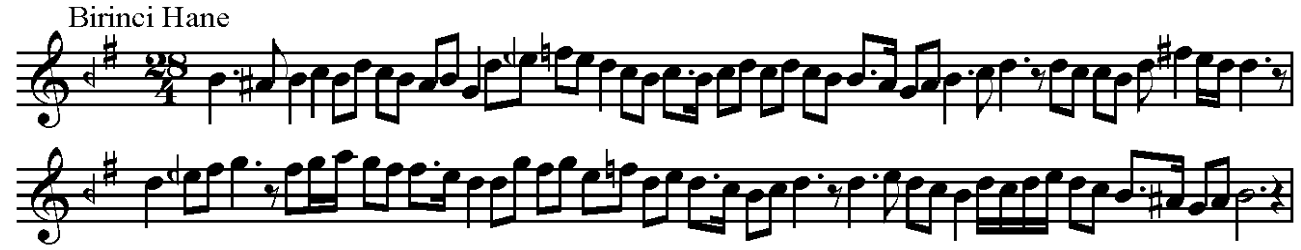


Yukarıda da görüldüğü üzere birinci hâneği ırâk üzerinden yazdığımızda bûselik ve nîm hicâz/pest hicâz perdelerinin seyre girdiğine tanık oluyoruz. Irâk makâmında ne dördüncü perde için buselik ne de üçüncü perde üzerinde Râst sesleri yani nîm hicâz/pest hicâz perdesi kullanılır. Diğer taraftan Segâh makâmının

donanımında dik hisâr/pest hüseyînî yazılmasının doğru olduğunu düşünenler için bir de notada yazıldığı şekliyle gösterilmeye çalışıldığında:

Segâh Peşrev – Notada Yazılan Hali (yerinden)

Şekil 3



Segâh Peşrev – Notada Yazılan Hali (ırâk üzeri)

Şekil 4



Burada fark olarak bûselik perdesi kullanılmamış, dik hisâr/pest hüseyînî perdesinin yerini segâh perdesi almış olmaktadır. Fakat her halükârda nağmenin Irâk makâmına ait olmadığı âşikârdır. Bununla beraber tersten düşünerek, bu kez Irâk makâmında yazılan iki eseri segâh perdesine göçürdüğümüzde aşağıdaki durum karşımıza çıkmaktadır:

Irâk Beste (yerinden)

Şekil 5



Irâk Beste (segâh üzeri)

Şekil 6



Yukarıda görülen nota, Sâdık Ağa'ya ait Irâk bestenin zemin bölümünden alınmıştır. Bu bölüm eserin makâmını yansıtan giriş cümlelerini göstermektedir. Şekil 5'te gördüğümüz üzere yerinden yazımda ırâk perdesinden başlayan seyir hareketi gerdâniye perdesine kadar çıkmakta daha sonra makâmının karar perdesinin üçüncü derecesi olan düğâh perdesi üzerinde uşak edâsı ile kalınmaktadır. Tam perde düzeninin gereği olan düğâh üzerindeki bu yapı, Irâk makâmının karakteristik bir özelliği olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Aynı bölümü segâh perdesine göçürerek yazdığımız şekil 6'daki seyir, segâh perdesiyle başlamakta ve sünbüle perdesini de alarak dik hisâr perdesi ile nevâ üzerinde uşşak edâsı ile kalmaktadır. Bu perdeler ve seyir hareketinden anlaşılacağı üzere burada Segâh makâmından söz etmek mümkün değildir.

Irâk Ağır Semâi (yerinden)

Şekil 7



Irâk Ağır Semâi (segâh üzeri)

Şekil 8



Şekil 7 ve 8'de gösterilen bölüm, İtrî 'nin Irâk Ağır Semâisi'ne aittir. Yerinden yazdığımız notadaki seyirden anlaşılacağı gibi nevâ perdesinden başlayan nağme, düğâh perdesi üzerinde Nevâ makâmı edâsıyla irâk perdesine kadar inmektedir. Eserin bu bölümü segâh perdesi üzerine göçürüldüğünde ise, gerdâniye'den başlayan acem ve dik hisâr perdeleri ile segâh'a inen bir nağme kurulumu karşımıza çıkmaktadır. Buradan da açıkça anlaşılacağı gibi bu tarz bir yapının Segâh makâmına ait olduğu düşünülemez.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Türk Mûsikîsi repertuarının önemli bir bölümünü teşkil eden Segâh ve Irâk makâmalarının tariflerine baktığımızda, her iki makâmın da tam perde düzeni içerisinde kendi mevkileri ile adlandırılmış kâdim makâmalar arasında yer aldıkları görülmektedir. Dolayısıyla her iki makâmın ilk iki aralığı (S+T) şeklinde olsa da karar perdeleri ile diğer perdeler arasındaki oranlar farklılık gösterdiği tespit edilmiştir.

Segâh makâmı özelinde bazı notalarda karşımıza çıkan dik hisâr/pest hüseyin perdesi kullanımının icrâda bir karşılık bulmadığı ve Rauf Yekta Bey'e kadar tariflerde böyle bir kullanıma yer verilmediği anlaşılmıştır. Yine bu makâmda birçok eserde karşımıza çıkan kürdî perdesine Abdülbâki Dede'ye kadar rastlanmadığı görülmüştür.

XX. yüzyıla kadar yapılan tariflerde tamamen birbirinden bağımsız bir şekilde, perde düzeni ve seyir hareketlerine göre anlatılan bu iki makâm, Arel'in dörtlü ve beşli mantığı yaklaşımıyla beraber kafa karıştırıcı ve izâha muhtaç bir hâle dönüşmüştür. Özellikle Arel'in Irâk makâmı için; irâk perdesi üzerindeki segâh dörtlüsü tanımı, bu perde üzerinde Segâh makâmının oluşacağını düşündüren, tamamen yanlış bir anlayışı beraberinde getirmiştir.

Segâh makâmındaki eserleri Irâk perdesi üzerine, Irâk makâmındaki eserleri segâh perdesine göçürerek yapılan kıyaslamalar neticesinde her iki makâmın da kendi hüviyetini koruduğu ve diğer makâmın perde ve seyir özelliklerini yansıtmadığı tespit edilmiştir.

Araştırmacıların, makâmaları farklı perdeler üzerine göçürerek yapacakları analizler, bu makâmaların daha iyi anlaşılması ve birbirlerinden farklılıklarının açıkça ortaya konulması için en sağlıklı yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Arel Hüseyin Sadettin. (1968). “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*”. İstanbul: Hüsnütabiât Matbaası.
- Bardakçı M. (2000). “*Derviş Es-Seyyid Mehmed Emin'in Tanbur Perdeleri Risâlesi*”. İstanbul: Musikişinas.
- Başer F.A. (2013). “*Türk Musikisinde Abdülbâki Nâsır Dede*”. İstanbul: Fatih üniversitesi yayınları.
- Beşiroğlu Ş., Öztürk O.M. & Bayraktar E. (2014). “*Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller*”. İstanbul: Müzikte Kuram, Sayı 10.
- Cevher M. Hakan. (1993). “*Rehber-i Mûsikî*”. İzmir: Ege üniversitesi Basımevi.
- Daloğlu Yavuz. (1993). “*Yazarı bilinmeyen Bir Mûsikî Risâlesinden Alınan Perdeler ve Makâmalar*”. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Ezgi Suphi. (1993) “*Ameli ve Nazari Türk Mûsikîsi*”, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, cilt 1-4.

Hatipoğlu Emrah.(2019).“*Makamlar ve terkibler*”, E-kitap, Erişim:<https://play.google.com/store/boks/details?id=DnGDwAAQBAJ> (Erişim Tarihi 25.05.2021).

Kantemiroğlu Dimitri. (2001). *İlmi'l-mûsikî alâ vech'il- hûrûfat*, (Y.Tura, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karadeniz M. Ekrem. (1983). “*Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*”. Ankara: İş Bankası Yayınları.

Tekin A. (2003). “*Hızır Ağa'nın Mûsikî Risâlesi İsimli Yazma Eserinin Trankripsiyonu ve Dönemin Edvârları İle Mukayesesi*”. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Tırışkan A. G. (2000). “*Hâşim Bey'in Edvârı*”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İTÜ.

Uz Kâzım. (1964). “*Mûsikî Istılâhâtı*”. (G. Oransay, Dü.) Ankara: Küğ Yayınları.

Yektâ Rauf. (1986). “*Türk Mûsikîsi*”. (Orhan Nasuhoğlu, çev.). İstanbul.