



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 16.10.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.12.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1377063>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRK MUSİKİSİNDE "SABÂ" PERDESİNİN NAZARİYE VE İCRA ANALİZİ: TANBURİ CEMİL BEY ÖRNEĞİ

KANIK, Nurullah¹

DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK, Nilgün²

ÖZ

Bu araştırma, sabâ perdesinin nazari ve icra analizi yapılarak tarihsel kaynaklarda yer alan tariflerle Tanburi Cemil Bey'in icrası arasındaki ilişkiyi değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Türk musikisi nazari eserleri incelendiğinde, XV. yüzyıldan (yy.) itibaren perdeler, derece gösteren isimler yerine kullanıldığı makama göre, makamı hatırlatan özel isimlerle anılmaya başlamaktadır. Bu araştırmanın konusu olan "sabâ" perdesi de Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) ses sistemine kadar birçok nazari eserde makam ile aynı şekilde anılmaktadır.

Tarihsel ve hesaplamalı müzikoloji yöntemlerinin beraber kullanıldığı bu çalışmada, öncelikle, "sabâ" perdesinin AEU nazariyatına kadar olan tarihsel süreci incelenmektedir. Daha sonra,

¹ Dr. Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, kanik@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0565-0347>

² Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorisi Bölümü, dogrusozn@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4818-4075>

Tanburi Cemil Bey'in kemençe ile icra ettiği sabâ taksiminde kullanılan sabâ perdesi mercek altına alınarak frekans analizlerine yer verilmektedir. Hertz cinsinden tespit edilen frekans değerleri, önce cent cinsine ve daha sonra AEU'daki değerlerle karşılaştırılabilmesi için Holder komasına çevrilmektedir. Nağme hareketine göre yapılan bu perde analizleriyle perdenin kullanım bölgesi tespit edilmektedir. Böylece, nazariyat ile icra arasındaki farklılıklar ortaya konularak perde kavramının tanımı tartışmaya açılmaktadır.

Araştırmada incelenen eserlerin tamamında sabâ perdesinin, çargâh ile nevâ perdeleri arasında yer aldığı ve XX. yy.a yaklaşıldıkça nevâ perdesine daha yakın şekilde konumlandırıldığı görülmektedir. Benzer şekilde, Tanburi Cemil Bey'in icrasında sabâ perdesi, nevâ perdesine yakın olarak icra edilmekte ve nağme hareketine göre aralık değerlerinde değişkenlik gözlemlenmektedir.

Bu araştırmayla beraber, "sabâ" perdesinin tekrar alanyazına kazandırılması hedeflenmektedir. Bunun, Türk musikisi eğitimi, araştırmaları ve icra alanlarına makam ve perde ilişkisi bakımından katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk musikisi, ses sistemi, sabâ perdesi, frekans analizi, Tanburi Cemil Bey.

THEORETICAL AND PERFORMANCE ANALYSIS OF THE PERDE "SABÂ" IN TURKISH MUSIC: THE EXAMPLE OF TANBURİ CEMİL BEY

ABSTRACT

This research aims to analyze the theoretical and performance analysis of the perde (pitch) sabâ and to evaluate the relationship between the descriptions in historical sources and Tanburi Cemil Bey's performance. When the theoretical works of Turkish music are analyzed, it is seen that from the 15th century onwards, the perdes started to be referred to with special names that remind the makam according to the makam in which they are used, instead of names indicating degrees. The perde "sabâ", which is the subject of this study, was referred to in the same way as the makam in many theoretical works until the introduction of the Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sound system.

In this study, in which historical and computational musicology methods are used together, firstly, the historical process of the perde "sabâ" until the AEU theory is examined. Then, the perde sabâ

used in Tanburi Cemil Bey's sabâ taksim performed on the kemençe is examined and frequency analyzed. The values of the frequencies determined in hertz are first converted to cents and then to Holder's coma in order to compare them with the values in AEU. With these perde analyzes made according to the movement of the melody, the region of use of the perde is determined. Thus, the differences between theory and performance are revealed and the definition of the concept of perde is opened to discussion.

In all of the works analyzed in the study, it is seen that the perde sabâ is located between the perde çargâh and nevâ, and as the 20th century approaches, it is positioned closer to the perde nevâ. Similarly, in Tanburi Cemil Bey's performance, the perde sabâ is performed close to the perde nevâ and variations are observed in the interval values according to the melodic movement.

With this research, it is aimed to bring the perde "sabâ" back into the literature. It is thought that this will contribute to the fields of Turkish music education, research and performance.

Keywords: Turkish music, sound system, perde sabâ, frequency analysis, Tanburi Cemil Bey.

GİRİŞ

Türk musikisi nazari eserleri incelendiğinde, XV. yüzyıldan (yy.) itibaren perdelerin, derece gösteren isimler yerine ayrı ayrı adlandırılmaya başlandığı görülmektedir. Makam ismiyle aynı şekilde anılan perdeler, genellikle, makama dair belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Bunlar, makamın kararı, güçlüsü, başlangıcı gibi perdelerin yanında, makamın belirleyicisi olma niteliğini taşıyan diğer perdeler olarak gösterilebilir³.

Segâh makamının karar sesinin "segâh", nevâ makamı seyrinin başlangıç sesinin "nevâ", şehnaz makamın belirleyici sesinin "şehnaz" şeklinde isimlendirilmesi, bu duruma örnek niteliğindedir. Aynı durum, rast, dügâh, bûselik, hisar, eviç, gerdaniye, muhayyer gibi birçok perde ismi için de geçerlidir. Araştırmanın konusunu teşkil eden "sabâ" perdesi, sabâ makamının belirleyicisi olması nedeniyle Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) nazariyatına kadar makamın ismiyle anılmaktadır.

Perde isimlerinin, -AEU'dan önce olduğu gibi- makamın karakteristiğini temsil edecek şekilde düzenlenmesi özellikle eğitim hususunda önemlidir. Örneğin, AEU'da hicâz makamının üçüncü

³ Detaylı bilgi için, Okan Murat Öztürk'ün 2014 yılında hazırlamış olduğu *Makam Müziğinde Ezgi Ve Makam İlişkisinin Analizi Ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri Ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri* adlı doktora tezine bakınız.

derecesinin "nim hicâz" ve sabâ makamının dördüncü derecesinin "hicâz" olarak gösterilmesi, talebenin zihninde iki makamın şekillenmesi açısından çelişkilere sebep olmaktadır. Birçok talebenin de, makam tarifi yaparken sürekli olarak bu perde isimlerini -AEU'ya göre- yanlış hatırladığını gözlemlemek mümkündür. Dolayısıyla bu durum talebeyi, perde isimlerini idrâk etmek yerine bir nevi "unutmak üzere ezberlemeye" teşvik etmektedir.

İcrâda kullanılan perdelerin nazariyatta karşılıklarının olmaması ise, -yine özellikle eğitimde- çok daha büyük bir ikileme sebep olmaktadır. Bu durum talebelerin yanında öğreticiler için de ayrı bir zorluğu beraberinde getirmektedir. Nazariyatta gösterilen ile icrada kullanılan perde değerlerinin farklılıkları bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Modernleşme süreci içerisinde, -AEU özelinde- ses sistemi ve makam tariflerinde standart yakalama amacıyla yapılan bu ve benzeri değişikliklerin günümüzdeki yansımaları ise düşündürücüdür. Şöyle ki, çeşitli icracılar arasında dahi sistemde yer alan perdeler göre icra etme anlayışının benimsendiği/benimsetilmeye çalışıldığını görmek mümkündür.⁴ Sistemde gösterilen değerlerin doğru kabul edilmesi, bunların olduğu gibi aktarılması ve aynı şekilde icra edilmesiyle bir standart yakalama çabasının Türk musikisine geliştirci manada bir katkısının olduğu tartışma konusudur.

Sistem/nota-icra farklılığı konusunda uzun yıllardır tartışmalar sürmekteyken yakın dönemde bu konuya dair araştırmaların yapılmaya başlandığı görülmektedir. Bu araştırmalarda, Türk musikisi sistemlerinde yer almayan veyahut farklı aralık değerleriyle gösterilen perdelerin icradan yola çıkarak tespit edilmesi ve böylece, sistemlerdeki açıkların kapatılması hedeflenmektedir. Zaman zaman musikişinaslarla yapılan mülakatlar şeklinde yürütülen çalışmaların da aynı hedefe odaklandığı söylenebilir. Bu bağlamda, aşağıdaki bazı çalışmalar örnek olarak gösterilebilir.

1977'de Karl L. Signell tarafından kaleme alınan *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* adlı eser, Türk musikisi icrasında kullanılan perdelerin ölçümlerine dayalı olarak AEU sistemindeki farklılıkları ifade eden ilk çalışmalardan biri olarak kabul edilebilir. Eserde, AEU sistemindeki perdeler anlatıldıktan sonra, teori ve icra arasındaki farklılıklara değinildiği görülmektedir. Tanburi Necdet Yaşar'ın kullandığı perdelerden yola çıkılarak, uşşak, sabâ, mâhur gibi makamların, AEU sisteminde anlatıldığı gibi olmadığı açıklanmaktadır. Ayrıca Yaşar'ın, ses

⁴ Gürbüz'ün (1983: 3-14) uşşak makamında kullanılan 2. derece üzerine yaptığı araştırmasında, isimleri belirtilmeyen bazı musikişinasların kullandıkları ifadeler bu konuya örnek olarak gösterilebilir.

sistemine ilave ettiği beş perdeden (dikçe zirgüle, hüzzam, uşşak, nim eviç ve sabâ perdesinden) bahsedilmektedir.

1983'te Özgen Gürbüz'ün kaleme aldığı *Uşşâk Makamı Dizisinde Kullanılan "2. Derece" Üzerine Bir Araştırma* adlı eserinde hem musikişinaslarla yapılan mülakatlara hem de aralık hesaplamalarına yer verilerek perdenin konumu tespit edilmeye çalışılmaktadır.

2000 yılında, M. Kemal Karaosmanoğlu ve Can Akkoç'un sunduğu *Türk Mûsikîsinde İcra-Teori Birliğini Sağlama Yolunda Bir Girişim* adlı bildiride, Neyzen Niyazi Sayın'a ait uşşak taksim frekans analizlerine yer verilmektedir. Ayrıca, bir sekizlide (oktavda) 17 aralık bulunduğu ve perdelerin sabit birer nokta olmayıp "belli bir frekans bandındaki değişken değerler" e sahip olduğu ileri sürülmektedir.

2002 yılında, Can Akkoç tarafından hazırlanan *Non-Deterministic Scales Used in Traditional Turkish Music* adlı makalede, matematiksel bir temel oluşturmak amacıyla Niyazi Sayın ve İhsan Özgen'e ait taksim kayıtları analiz edilmektedir. Taksimlerden elde edilen makama özgü ses kümeleri gösterilerek, sabit gösterimli sistemler tartışmaya açılmaktadır.

2005 yılında, Gülçin Yahya Kaçar'ın hazırladığı *Arel-Ezgi-Uzdilek Kuramında Artık İkili Aralığı ve Çeşitli Makamlara Göre Uygulamadaki Yansımaları* adlı makalede, Yorgo Bacanos'a ait ses kayıtları *Wave Lab* programına aktarılarak elde edilen grafiklerden frekans ölçümleri yapılmaktadır. Bu sonuçlar, Signell'in (1977) çalışmasında bulunan Necdet Yaşar'a ait ölçümler ve AEU sistemi ile karşılaştırılmaktadır. Araştırmanın sonucunda, AEU sisteminde çoğunlukla aynı işaretlerle gösterilen "artık ikili" aralığının, makamlara göre farklılık gösterdiği ifade edilmektedir.

2008 yılında, Ozan Yarman tarafından hazırlanan *79-Tone Tuning & Theory For Turkish Maqam Music As A Solution To The Non-Conformance Between Current Model And Practice* adlı doktora tezinde, Yekta-AEU sistemi ile icra arasındaki problemlerin mevzu edilmesinin yanında, tarihsel açıdan Türk musikisi ses sistemlerinin incelenmesine/karşılaştırılmasına ve 79'lu yeni bir sistem önerisine yer verilmektedir.

2011 yılında, Eren Özek tarafından Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan *Türk Müziği'nde Çeşni Kavramı ve İcra Teori Farklılıklarının Bilgisayar Ortamında İncelenmesi* adlı sanatta yeterlilik tez çalışmasında, AEU'da kullanılan çeşniler gruplandırılarak, icraların frekans analizleri yapılmaktadır. İcra analizlerinde çıkan sonuçlar, 53TET, Yekta-AEU ve Töre

sistemleriyle karşılaştırılmaktadır. Ayrıca, elde edilen sonuçlara göre mevcut sisteme (AEU) 6 ve 7 komalık aralıkların eklenmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

2014 yılında, Serdar Çelik, Arda Eden, Gülay Karışıcı ve Oya Levendoğlu Öner tarafından hazırlanan *Türk Makam Müziği için MAX/MSP Tabanlı Mikrotonal MIDI Arayüz Tasarımı* adlı makalede, Türk musikisi perdelerinin MIDI ile seslendirilmesine yarayan arayüz programlanması konu edilmektedir. Aynı zamanda, bazı klavyelerde bulunan “pitch bend” eklentisiyle kayıt yapılarak mikrotonal perdelerin MIDI ile seslendirilebileceği anlatılmaktadır.

2014 yılında, Barış Bozkurt tarafından hazırlanan *Pitch Histogram Based Analysis of Makam Music in Turkey* adlı çalışmada, Türk musikisi icra örneklerinin otomatik karar perdesi tespiti yapıldıktan sonra, karar perdeleri sıfır noktası kabul edilerek makam histogramı oluşturulmasına yer verilmektedir.

Eren Özek'in, *20. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı* (2014a) ve *21. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı* (2014b) adlı hazırlanmış olduğu kitaplarda, belirtilen yüzyıllarda yaşamış/yaşayan beşer icracıya ait ses kayıtlarının bilgisayar ortamında frekans analizlerine yer verilmektedir. Elde edilen sonuçlar, Yekta-AEU ve Töre-Karadeniz sistemleri ile karşılaştırılmaktadır.

2015 yılında, M. Kemal Karaosmaoğlu'nun Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde hazırladığı *Türk Musikisi Sembolik Verileri Üzerine Hesaplamalı Ezgi Analizi* adlı doktora tezinde, -yazar tarafından oluşturulan- *Mus2-Alfa* bilgisayar programından -yine yazar tarafından oluşturulan- *SymbTr* veri tabanına aktarılan eserler, 53TET ses sistemi kullanılarak analiz edilmektedir. Ayrıca, 12'li, 17'li ve AEU ses sistemleri ile karşılaştırmalar yer almaktadır. Tez çalışmasında, “n-gram” tekniğiyle makam tanıma, istatistik karar yöntemiyle makama özgü motif tanıma ve yapay öğrenme yöntemiyle bölütleme uygulamaları yer almaktadır.

2015 yılında, Recep Yeşilyurt'un Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırladığı *Uzun Sap Bağlama Enstrümanındaki Mevcut Perde Sistemiyle Hüzzam Makamı Dizisinin Seslendirilmesinde Ortaya Çıkan Problemler ve Çözüm Önerileri* adlı yüksek lisans tezinde, hüzzam makamının icrası, uzun sap bağlama ve tanbur perde düzenleri üzerinden teorik olarak ele alınmaktadır.

Türk musikisi perdeleri üzerine yapılan bu ve benzeri çalışmaların yanında, ses kayıtlarının kesitler halinde incelenerek perde tespitinin yapıldığı araştırmalar konumuz açısından ayrı bir öneme sahiptir. 2019 yılında, Serkan Günalçin'in Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde

hazırlamış olduğu *Kanun'un Mandal Düzeneginin Türk Mûsikîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği* adlı doktora tezinde, ses sistemlerinin nazari olarak incelenmesinin yanında Tanburi Cemil Bey'in (1871-1916) icra analizlerine yer verilmektedir. Buradan elde edilen sonuçların kanun mandal düzenegine uyarlanmasıyla Türk musikisinde kullanılan farklı düzenlerin icra edilebileceği konu edilmektedir.

Karaosmanoğlu'nun (2021: 149-160) araştırmasında, Tanburi Cemil Bey'in ısfahan, mahur ve yegâh taksimlerinden kesitlerle nota üzerinde 1 Holder koması (Hk) diyez işaretiyle gösterilen si ve mi seslerinin, bûselik ve hüseyni perdelerine göre kaç sent tiz basıldığı tespit edilmektedir. Aynı zamanda, ısfahan taksiminde ilk 5 saniyesini gösteren nota üzerinde (Karaosmanoğlu, 2021: 149), nişabur çeşnisindeki 2. derecenin, nim hicâz yerine hicâz perdesi şeklinde gösteriliyor olması önem arz etmektedir.

Karakaya'nın (2021: 142-143) araştırmasında ise, Tanburi Cemil Bey'in yegâh taksimindeki nişabur nağmelerinde kullandığı bûselik perdesinden daha dik bir perdenin kullanıldığı anlatılmakta ve nota üzerinde bu perde si 1 Hk diyez işareti ile gösterilmektedir.

Yakın dönemde, Türk musikisi perdelerinin frekanslarını tespit maksadıyla çeşitli araştırmalar yapılmasına karşın, sabâ perdesinin nağme hareketine göre değişkenliğini gösteren detaylı bir çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla, araştırmamızda bu eksikliği gidermek adına tarihsel kaynaklar ve kesitler halindeki icra örnekleri bir arada değerlendirilmektedir.

Araştırmamızın odağı olan sabâ perdesi, birçok eski nazariyat eserinde yer almasına rağmen, özellikle Rauf Yekta Bey (1871-1935) ve AEU'nun nazari çalışmalarında "hicâz" olarak adlandırılmaktadır. Bu araştırmada, mevcut sistemdeki (AEU) perde isimlendirme yöntemiyle beraber bu sistemde gösterilen değerlerin icrada kullanılan değerden farklı oluşu konu edilmektedir. Bu amaç doğrultusunda, Türk musikisine dair elimizdeki en eski ses kayıtlarının sahibi olması ve musikişinaslar arasında üstat olarak kabul edilmesi nedeniyle Tanburi Cemil Bey'in kemençe ile icra ettiği sabâ taksimi⁵ incelemeye alınmaktadır.

Böylece, sabâ perdesinin literatüre tekrar kazandırılmasının yanında, frekans analizleriyle beraber perdenin bölgesi belirlenerek doğru değerlerle aktarımının sağlanması hedeflenmektedir. Aynı zamanda, Türk musikisi perdelerinin sabit birer noktadan ziyade bir bölgeyi ne şekilde temsil ettikleri bilimsel yöntemlerle ifade edilmeye çalışılmaktadır.

⁵ Bu taksiminde analizinde, 2016 yılında Kalan Müzik tarafından yayımlanan *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı / Collection* adlı eserdeki (CD7/05) kayıttan yararlanılmıştır.

Sabâ perdesine dair detaylı bir çalışmanın bulunmamasının yanında, perdenin hem tarihsel hem de hesaplamalı müzikoloji yöntemleriyle ele alınarak iki disiplini birleştirici bir yaklaşımın benimsenmesi, bu araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Bununla beraber, ileride Türk musikisinde frekans analizleri üzerine yapılacak olan çalışmalarda, "perdelerin nağme hareketine göre incelenmesi" yaklaşımının yaygınlaşması açısından araştırmanın ayrı bir yere sahip olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın literatüre katkılarının yansıra, çeşitli sınırlılıkları da söz konusudur. Tarihsel açıdan bakıldığında, bu çalışmada, AEU'dan önce sabâ perdesinin yer aldığı yazılı eserlere yer verilmekteyken ileride yapılacak yeni araştırmalarla beraber bu eserlere yenilerinin eklenmesi olasıdır. Bununla beraber, araştırmanın Tanburi Cemil Bey'in sabâ taksimi odağında yürütülmesi sabâ perdesinin mutlak değerini belirlemek için tek başına yeterli değildir. Bu açıdan, diğer - özellikle eski- icracıların bireysel kayıtlarının da incelenmesiyle bu perdenin değeri hakkında daha net bir sonuca ulaşılabılır. Bunun yanında, frekans analizleri esnasında bazı perdelerin ölçümlerinin çeşitli sebeplerle (parazit sesler, oktav hataları vb.) tespit edilememesi araştırmayı kısıtlamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, tarihsel ve hesaplamalı müzikoloji yöntemleri bir arada kullanılmaktadır. Tarihsel kaynaklarda, sabâ perdesinin yer aldığı/almadığı eserler kronolojik olarak incelenmektedir. Böylece, bu eserlerde sabâ perdesinin hangi aralıkta ve ne şekilde konumlandırıldığı tespit edilmektedir.

Ses kaydının frekans analizinde ise, *Cubase LE Al Elements 11* (11.0.40), *Praat* (6.2.08) ve *Microsoft Excel* (16.30) programları kullanılmaktadır. Öncelikle, "wav." formatına dönüştürülmüş ses dosyalarının analiz edilecek bölümlerinin belirlenerek yeni wav. dosyası haline getirilmesi gibi düzenlemeler *Cubase* programında yapılmaktadır. Kesilmiş dosyalar, *Praat* programına aktarılarak frekans analizleri gerçekleştirilmektedir. Burada, perdelerin Hertz (Hz) cinsinden en yüksek, en düşük ve ortalama değerleri tespit edilmektedir. Daha sonra, bu veriler *Excel* programına aktarılarak, burada değerler Hz cinsinden cent (sent) cinsine çevrilmektedir⁶. Böylece, perdelerin arasındaki uzaklık ya da perdenin kendi hareketi içindeki değişimi yine sent (s) cinsinden

⁶ Bu hesaplamalar, Doç. Dr. M. Kemal Karaosmanoğlu'nun *Excel* programında hazırlamış olduğu dosya üzerinden " $1200 \cdot \log_2 \left(\frac{b}{a} \right)$ " formülüne göre yapılmaktadır.

hesaplanarak, perdelerin birbirlerine olan oranları ortaya koyulmaktadır. Son olarak, analizler sonucunda elde edilen değerler, s cinsinden Hk cinsine çevrilerek AEU'daki değerlerle karşılaştırılması sağlanmaktadır.

Araştırmamızdaki tablolarda, öncelikle icrada kullanılan perdeler AEU'ya göre işaretlenmiş olarak porte üzerinde yer almaktadır. Daha sonra, AEU'ya göre sabâ makamında kullanılan perdelerin isimleri -rast (Ra), dügâh (Dü), segâh (Se), çargâh (Ça), hicâz (Hi), dik hisar (dH), acem (Ac), gerdaniye (Ge)- ve aralıklar tablolarda gösterilmektedir. Bu tablolarda aralıkların, Hk ve altında parantez içinde s cinsinden karşılıkları yer almaktadır (1 Hk=22,64 s). Tablolarda, aynı perdenin - ardışık olmayacak şekilde- birden fazla yer alması durumunda, bu perdeler arasındaki farklılıklar ilgili perdenin altında belirtilmektedir. Ayrıca, yan yana aynı perdeden birden fazla icra edilmişse perdeler "P1, P2" şeklinde gösterilmekte ve aralarındaki farklılıklar "+/-" şeklinde ifade edilmektedir. Kaydırmalar (K) ilgili perdenin altında, ortalama değerler ise perdelerin aralarına yazılmaktadır.

Analizlerde kullanılan Tanburi Cemil Bey'in (TCB) sabâ taksimi, en fazla 10 saniye olacak şekilde uygun yerlerden kesilerek "wav." dosyası haline getirildiğinden dolayı, tablolarda gösterilen süreler nağmenin süresini değil içinde yer aldığı kesiti ifade etmektedir. Ayrıca, taksimlerin başında yer alan anons veya boşluklar kesilerek, taksimin başladığı ilk perdeye göre diğer süreler belirlenmektedir.

BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Tarihsel Süreç İçerisinde "Sabâ" Perdesi

Araştırmamızda, 21 müellife ait 23 adet eser incelenmektedir. AEU öncesinde kaleme alınmış eserlerin 17 tanesinde “sabâ”, perde ismi olarak yer almaktadır. Seydi'nin (ö. 1512) *El-Matla* (1504), Makami'nin (ö. 1535) *Kitâb-ı Edvâr* (1517-1520), Nayi Osman Dede'nin (1642/47-1729) *Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî* (1718-1729) ve -Rauf Yekta Bey'in adlandırdığı şekilde- *Nota-yı Türkî*, Kantemiroğlu'nun (1673-1723) *Kitâbu 'İlmi 'l-Mûsikî 'alâ vechi 'l-Hurûfât* (1703-1730), Panayiotes Chalathzoglou'nun (ö. 1748) musiki nazariyatı eseri (1728), Kyrillos Marmarinos'un (ö. 1760) musiki risalesi (1749), Tanburi Küçük Artin'in (XVIII. yy.) musiki nazariyatı (XVIII. yy.ın ilk yarısı), Kevseri'nin (XVIII. yy.) *Kevserî Mecmûası* (1725-1760), Kemani Hızır Ağa'nın (XVIII. yy.) *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nagamât* (1761-1777), Mehmed Said'in (XVIII. yy.) *Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızade* (1775), Derviş Halil'in *Risâle-i Mûsikî* (1789), Nasır Dede'nin (1765-

1821) *Tedkîk ü Tahkîk* (1796) ve *Tahririye* (1796), Haşim Bey'in (1815-1868) *Haşim Bey Mecmûası* (1864), Hasan Tahsin'in (XIX.-XX. yy.) *Gülzâr-ı Mûsikî* (1904), Muallim İsmail Hakkı Bey'in (1865/66-1927) *Usulât, Solfej, Makamât ve İlaveli Nota Dersleri* (1925) adlı eserler, AEU'ya kadar sabâ perdesinin yer aldığı nazari eserler arasındadır.

Yukarıda bahsi geçen eserlerin dışında, XV. yy. nazari eserlerinde "sabâ", perde ismi olarak yer almamakla beraber, kullanıldığı makama göre perdenin farklı şekillerde isimlendirildiği görülmektedir. Bunlara, aşağıdaki eserler örnek olarak gösterilebilir:

Kırşehir'in (XIV-XV. yy.) musiki nazariyatında (1411/ç. 1469)⁷ çargâh ile ısfahân/pençgâh perdeleri arasında hicâz, uzzâl, ve kûçek (Doğrusöz, 2012: 191-226) perdeleri yer almaktadır. Buradaki kûçek perdesi, sabâ perdesine karşılık gelmektedir.

Hızır bin Abdullah'ın (XV. yy.) *Kitâbü'l-Edvâr*'ında (XV. yy.'ın ilk yarısı), girift tekniğiyle göçürmeler/transpozisyonlar anlatılırken;

"Ve çargâh sigâh ola ve pençgâh çargâh ola. Ve üzerinde girift dutsın kim kûçek sigâh olur. Ve hüseyinî ısfahan olur (...) Ve hüseyinî yarım perde nerm eyleyelim sigâh olur. Ve hisar perdesin yarım perde nerm ide kim çargâh ola. Ve gerdaniyyeyi yarım perde nerm ide kim kûçek sigâh olur. Ve muhayyer gerdaniyyeye beraber ideler kim ısfahan perdesi ola" (Özçimi, 1989: 176-181).

şeklindeki ifadeler yer verilmektedir. Burada, çargâh ile ısfahan/pençgâh perdelerinin arasında yer alan kûçek⁸/kûçek sigâh perdesi, sabâ perdesi yerine kullanılmaktadır.

Kadıze Tirevi'nin (ö. 1494) *Mûsikî Risalesi*'ndeki (XV. yy.) zirgüle tarifinde;

"Zirgüle öldür ki ağâzî ve karârgâhî çargâh hânesîdir (...) ağâze hânesinden yûkarû pençgâh hânesine garîb ölüb (...) bilgıl eğer sazende işen ya'nî çenk yâ kânun çâlârsan pençgâh hânesinin kılların bir mikdâr gevşeldesin şöyle ki çargâh hânesi kıllarını beraber ölmâlû ola eger tanbûr çâlârsan pençgâh hânesiyle çargâh hânesinin mabeynine bir perde bâğla pençgâh hânesine uğrâmayub denilenki seyr ile eğer miskâl çâlârsan pençgâh hânesinin mûmunû bir mikdar çıkârasın sahîh zirgüle olûr îtmezsen dahî ölüb ammâ rengin ölmâz eğer ehl-i nefes işen ehline mürâcâat eyle tâki ma'lûmun ola" (Uygun, 1990: 34-41).

Rehâvî tarifinde; "*Rehâvî öldür ki ibtidâ ağâz hânesin zengüle içün çargâha garîb olan pençgâh hânesinden ağâze idûb*" ve çargâh tarifinde de "*kendû hânesinden yûkarû zengüle içün pençgâh hânesi çargâh hânesine karîb olmuşdî ol perdeye uğrâyûb*" şeklindeki ifadeler yer verilmektedir.

Burada, perdeye herhangi bir özel isim verilmemekle beraber, perde "çargâh hânesine karîb olan pençgâh hânesi" olarak anılmaktadır. Eserin, 1775-76 yıllarında Mehmed Said tarafından istinsah

⁷ Kırşehir'in 1411 yılında Farsça kaleme aldığı eseri, Hariri bin Muhammed tarafından 1469 yılında Türkçeye çevrilmiştir. Araştırmamızda, bu çeviri kullanılmaktadır.

⁸ Detaylı bilgi için, Berkman ve Taşdelen'in (2023), Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü adlı makaleye bakınız.

edilen "D" nüshasında (Uygun, 1990: 74-92), zîrefkendkûçek ve müberkâ makam tariflerinde sabâ/nim sabâ perdeleri yer alsa da bu nüshadaki perdelerin XVIII. yy. perdeleri arasında değerlendirilmelerinin daha uygun olduğu düşünülebilir.

Sabâ perdesinin yer aldığı eserler ise şunlardır:

Seydi'nin *El-Matla* adlı eserinde, düzenlerin anlatıldığı bölümde;

"İrâk evin biraz koyuvirsen Nevâ olur Çargâh evin 'afk itsen Hicâz olur Pençgâh evin 'afk itsen 'Acem olur Pençgâh ı bir pâre nerm idersen Nevruz olur Dahî nerm rek edersen Zîrefkend olur Dahî nerm rek edersen Rekb olur Hüseyini'nün üstündeki evi kim Hisâr evidür bir pâre nerm edersen Nevruz-i 'Acem olur." (Arısoy, 1998: 93).

ifadelerine yer verilmektedir. Burada, pençgâh perdesinin kademeli olarak pesleştirilmesiyle nevrûz, zîrefkend ve rekb perdelerinin elde edildiği anlatılırken sabâ perdesine yer verilmemektedir. Fakat, "Hâzâ işâret ulâ suver-i eb'ad-ı evtâr ve deka-yık-ı rûmûzât-ı kenz-ül esrâr" isimli perde tablosunda (Arısoy, 1998: 74, 193) çargâh ile pençgâh perdeleri arasında yukarıda zikredilmeyen "rıdvan, bûzûrk, kûçek, hicâz" perdelerinin yanında "sabâ" perdesi de yer almaktadır.

Makami'nin *Kitâb-ı Edvâr* adlı eseri incelendiğinde, Seydi'nin *El-Matla*'sı ile büyük ölçüde benzerlik taşıdığı görülmekte, özellikle makam tariflerinin, bazı ifade farklılıkları dışında aynı olduğu göze çarpmaktadır. Yine *El-Matla*'da olduğu gibi sabâ perdesi, "Hâzâ işâret ilâ sûreti eb'âdi'l-evtâr ve deka-yık-i tabakâti merzûmâti kenzü'l-esrâr" adlı tabloda (Tekin, 2003:102, 138) yer almaktadır.

Nayi Osman Dede'nin *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* adlı eserinde sabâ perdesi, perdeler tablosunda (Erguner, 1991:124, 125) çargâh ve nevâ perdeleri arasında yer almaktadır. Aynı zamanda, Rauf Yekta Bey'in Nayi Osman Dede'nin perde düzenini gösterdiği tabloda (Doğrusöz, 2006: 60) sabâ perdesi, "sad-elif" harfleriyle gösterilmektedir.

Kantemiroğlu'nun *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî'alâ Vechi'l-Hurûfât* adlı eserinde sabâ perdesi, "çargâh, sabâ, uzzâl, nevâ" ve "tîz çargâh, tîz sabâ, tîz uzzâl, tîz nevâ" sıralamasıyla çargâh perdesine daha yakın bir şekilde konumlandırılmaktadır (Tura, 2001: 2-3).

Panayiotos Chalathzoglou'nun musiki nazariyatı eserinde;

"To this point [we know that] there is only one note (perdes) produced between the succeeding tones (ek ton eiremenon) which they call nim (...) between çargâh and neva, there are produced two notes (perdeses) or halftones (nimia) which have the same place on the tanbur, and they call them saba and uzzal; saba is situated near neva, while uzzal is close to çargâh" (Popescu-Judetz ve Ababi Sırlı, 2000: 39-42).

şeklindeki ifadelerle uzzâl ve sabâ perdeleri çargâh ile nevâ perdeleri arasında ve sabâ perdesi nevâ perdesine yakın şekilde konumlandırılmaktadır.

Kyrillos Marmarinos'un musiki nazariyatı eserinde sabâ perdesi, "çargâh, sabâ, hicâz, nevâ" sıralamasıyla verilmekte ve tiz bölgede de aynı sıralamaya uyulmaktadır. Sabâ perdesi, düğâh, karcığâr, müstear, bayzan kürdi ve vech-i hüseyini makam tariflerinde (Popescu-Judetz ve Ababi Sırlı, 2000: 92) yer almaktadır.

Tanburi Küçük Artin'in musiki nazariyatı eserinde, sabâ perdesi ilk olarak nihavend-i sagir makam tarifinde (Popescu-Judetz, 2002: 28) yer almaktadır. Tiz sabâ perdesi ise, makam tariflerinde olmamasına rağmen, şedd bölümünde (Popescu-Judetz, 2002: 67) yer almaktadır.

Kevserî Mecmûası'nda, sabâ perdesi Ekinci'nin (2016: 83-84) tespitine göre, çargâh ile nevâ arasında, uzzâl perdesi ile birlikte yer almaktadır. Çargâha yakın olan sabâ, nevâyaya yakın olan ise uzzâl perdesidir. Yalçın'ın (2020) eserinde yer alan saz çizimlerinde de sabâ perdesi, çargâh ile nevâ perdeleri arasındadır. Mecmûadaki dört perdeli ney çiziminde (Yalçın, 2020: 25), nevâ ve çargâh perdelerinin arasında, nevâ perdesi üzerinden sabâ ve tiz sabâ perdelerinin çıkartıldığı görülmektedir. Hicâz perdesinin pes ve tiz olacak şekilde aynı perde üzerinden gösterilmesine rağmen, sabâ perdesinin pes hali bu çizimde bulunmamaktadır. Dokuz perdeli ney çiziminde de (Yalçın, 2020: 25) sabâ perdesi yine çargâh ve nevâ perdeleri arasında üst taraftan 3. perdeden elde edilmektedir. Burada sadece sabâ perdesi yazmakta, perdenin pes ve tiz oktavları yer almamaktadır. Yedi perdeli ney çiziminde (Yalçın, 2020: 26) ise 4 perdeli ney çiziminde olduğu gibi sabâ ve tiz sabâ perde isimleri yer almaktadır. Suret-i keman-ı sine çiziminde (Yalçın, 2020: 27) tiz sabâ ve tanbur çiziminde (Yalçın, 2020: 27) sabâ ve tiz sabâ perdeleri yer almaktadır. Mecmûanın "Edvar-ı Hızır" adlı bölümünde (Yalçın, 2020: 103-104), nim sabâ/sabâ/sabâ nimi ve "Der Beyân-ı Edvâr-ı Kantemiroğlu" adlı bölümde (Yalçın, 2020: 106-107) sabâ perdesi bulunmaktadır. Mecmûada yer alan eserlerde ise sabâ perdesinin harf karşılığı "sad" harfidir (Yalçın, 2020: 69).

Kemani Hızır Ağa, *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nagamât* adlı eserinde, perdelerle alakalı olarak;

"Ümmehât-ı mûsikî dahi on beş perdedir ki yegâhtan tîznevâyaya varınca guyâ esas deyu terkîb ve ümmehât-ı mûsikî ismiyle i'tibâr ve tertîp olunmuştur. Mezkur on beş ümmehât perdelerinin her iki perde beynine dü nîm itibar olunub lakin tiz perdeler mâ-beyni teng olmağın nîmü'n-nîm perdesi bağlanmayıp yek nîm ile şehnâz ve mâhur ve mâ-eşbehe icra ve imtizâc ve nim'ün-nîm ibareti yani hicaz nîmi ile çargâh mâ-beyninde ve buselik nîmi ile segâh perdesinin beynindeki nîmdir ki sazkar ve mâye ve rekab ve mâ eşbehe zâlîke mücerred nîmü'n-nîmin seyr ve istimzâcına merhûndur." (Uslu, 2009: 99).

şeklinde bir açıklamada bulunmaktadır. Burada ara perdelerin isimlerine yer verilmezken makam tarifleri içerisinde bu perdeleri görmek mümkündür. Zirefkend-i kûçek ve bestenigâr makam tariflerinde "sabâ/nîm⁹ sabâ" perdesi, çargâh ve nevâ perdeleri arasında konumlandırılmaktadır.

Uslu'nun (2018) *Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızade* şeklinde isimlendirdiği Mehmed Said'in bu eseri, Uygun'un (1990) tez çalışmasında "D" nüshası olarak yer almaktadır. Eser, Tirevi'nin eserine yapılan ilavelerle birlikte XVIII. yy. perdelerine dair bilgileri de içerisinde barındırması açısından önem arz etmektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi, zîrefkendkûçek ve müberkâ makam tariflerinde, sabâ/nim sabâ perdesine yer verilmektedir.

Derviş Halil'in *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde sabâ perdesi, "*Nermden tize varınca nim perdelerin makamları dörttür: kürdi, saba, bayati, acem.*" (Uslu, 2004: 231) ifadeleriyle "nim perdeler" arasında sayılmaktadır. Ayrıca, muhayyer ve sabâ makam tariflerinde sabâ perdesi, "*çargâh ile nevânın arasında olan nim perde*" (Uslu, 2004: 236) şeklinde tanımlanmaktadır. Çargâh ile nevâ perdeleri arasında, sabâ perdesinin haricinde uzzâl perdesi yer almaktaysa da konumları hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır. Bu konuyla alakalı olarak, "Hüsn-i Ünsiyet ve Zıdd-ı Arbedet-i Mûsikî" adlı bölümde; "*(...) öyle ki uzzâl ile makamı gerçi çargâh ve saba perdesinden gayet ile istikrah ider. Ve lakin yalnız ecza-i terhib-i şfahan oldukda, uzzâl ile iner ve çargâh ve saba ile çıkub burudeti her ve ünsiyeti tagyir olur.*" (Uslu, 2004: 247) ifadelerine yer verilmektedir. Burada, nevâ perdesinden aşağıya inerken uzzâl ve çargâh perdesinden yukarı çıkarken sabâ perdesinin kullanılması hususu, aşağı yöndeki nağme hareketlerinde perdelerin genellikle pesleşmesinden yola çıkılarak uzzâl perdesinin sabâ perdesine oranla daha pes bir perde olduğu yorumu yapılabilir. Bunların dışında, "Edvâr-ı mûsikî ala vechi kadîm" adlı bölümde (Uslu, 2004: 251), "*neva perdesinden çargâh perdesine karib idiüb (...)*" ifadesi yer almaktadır.

Nasır Dede'nin *Tedkîk ü Tahkîk* adlı eserinde, "çargâh, sabâ, hicâz ve nevâ" şeklinde bir perde sıralaması verilmektedir (Tura, 2006: 32). Tiz bölgede de perdelerin önüne "tiz" kelimesi getirilerek bu sıralama aynı şekilde verilirken pes bölgede ise bu isimler yer almamaktadır. Nasır Dede bu konuyla ilgili olarak;

"Alt tarafta ise, sine kemanı'nda olduğu gibi, pesin pesi bazı perdeler bulursa da, bunlar ancak süs içindir ve hemen hemen hiç gerekmezler. Eğer, iç açıcı neyde bunlar gerçekleştirilmek istenirse, yukarıda söylendiği gibi, Yegâh ile Nevâ bir sayılabildiğinden, onlar da, Nevâ'nın altındaki perdeler

⁹ Buradaki "nîm" kelimesi, perdenin yarım/ara perde olduğunu hatırlatmak maksadıyla kullanılmaktadır. AEU'da yer alan "nim hicâz, hicâz, dik hicâz" şeklinde, birbirinden farklı perdeleri ifade etmek için kullanılan "nim" ya da "dik" kelimesi gibi değerlendirilmemelidir.

gibi düşünülebilir; ama, aralarında başka perdeler yerleştirmek doğru değildir ve bunların nasıl seslendirileceği kurala bağlı olmayıp kural dışıdır. Ancak çeyrek seslik aralıklar, oynamalar için düşünülebilir" (Tura, 2006: 33-34).

şeklindeki açıklamalara yer vermektedir. *Tahririye* adlı eserde de sabâ perdesi "ye-vav noktasız", tiz sabâ perdesi "lam-noktasız be" harfleriyle yazılmaktadır (Uslu ve Doğrusöz Dişiaçık, 2009: 38-41). Ayrıca, yegâh perdesinin altında kalan ve süs olarak kullanılan hicâz, sabâ, çargâh, bûselik ve segâh perdelerinin pesleri için 2 rakamının ilave edildiği belirtilmektedir (Uslu ve Doğrusöz Dişiaçık, 2009: 42).

Haşim Bey Mecmûası'nda sabâ perdesi ilk olarak sabâ-bûselik makamında (Yalçın, 2016: 169) kullanılmakta ve tanbûr perdeleri (Yalçın, 2016: 244-247) üzerinde sabâ ve tiz sabâ perdeleri yer almaktadır.

Hasan Tahsin'in *Gülzâr-ı Mûsikî* adlı eserinde, sabâ perdesi "re bemol" olarak tanımlanmakta ve çargâh ve nevâ perdeleri arasında yer almaktadır. Perde sıralaması ise; "çargâh, hicâz (do diyez), uzzal (vasat perde), sabâ (re bemol), neva" (Ayan, 2001: 82) şeklinde gösterilmektedir.

Muallim İsmail Hakkı Bey'in *Usulât, Solfej, Makamât ve İlaveli Nota Dersleri* adlı eserinde, sabâ perdesi pes, orta ve tiz olacak şekilde her oktavda çargâh ve nevâ perdeleri arasında yer almaktadır (Konan, 2020: 65). Re bemol olarak gösterilen bu perdenin değeri hususunda ise bir açıklama bulunmamaktadır.

Yukarıdaki eserler incelendiğinde, "sabâ" perde ismi olarak ilk defa XVI. yy. başında Seydi'nin *El-Matla* adlı eserinde karşımıza çıkmaktadır. Sabâ perdesi, XVI. yy.dan XX. yy.a kadar sadece çargâh ile nevâ perdesi arasındaki bir perde olarak tanımlanmaktadır. Perdenin konumu (çargâh ya da nevâ perdesine olan yakınlığı) nazariyatçılara göre farklılık göstermekle beraber XX. yy.a yaklaştıkça nevâ perdesine daha yakın şekilde tanımlanması dikkat çekicidir.

XX. yy.da, -AEU nazariyatına dair eserlerin dışında- "sabâ" perdesinin yer almadığı eserlere ise aşağıdakiler örnek olarak gösterilebilir:

Tanburi Cemil Bey'in *Rehber-i Mûsikî* (1925) adlı eserinde, "sabâ" perde ismi olarak kullanılmamakla beraber makamlarda şu şekilde tarif edilmektedir:

"Bestenigâr makamının şivesi icabında, bazen re bemol biraz daha tizleşerek, uzzâl denilen komaya münkâlib olur. Uzzâl, hicâz ile nevâ arasında ve bu ikincisine daha yakın bir mevkededir." (Tanburi Cemil Bey, 1925: 32), "Bu re bemol notada şu (♭) işaretiyle gösterildiği uzzâl ile nevâyâ daha karîb diğer bir ses arasında tahavvül eder." (Tanburi Cemil Bey, 1925: 47).

Rauf Yekta Bey tarafından 1913 yılında kaleme alınan, 1922 yılında Fransızca olarak Lavignac Ansiklopedisinde ve 1986 yılında Türkçe çevirisi yayımlanan "Türk Musikisi" adlı eserde, sabâ

perde ismi olarak yer almamaktadır. Bunun yerine, çargâh ile nevâ perdeleri arasında sırasıyla "nim hicâz, hicâz, dik hicâz" ve tizlerde de aynı isimlerin önüne "tiz" kelimesinin ilavesiyle perdeler kullanılmaktadır (Rauf Yekta Bey, 1986: 88-89).

Haşim Bey ile görünür hale gelen ve devamında diğer nazariyatçıları etkisi altına alan Türk musikisini Avrupa musikisi terimleriyle açıklama ve modernleşme sürecinin etkisiyle nazari anlatımlarda "standart" yakalama eğilimi, perde isimlendirmelerinde de kendisini göstermektedir. Dolayısıyla, perdelerin sadece rast, dügâh, segâh, vb. isimlerle değil aynı zamanda, do diyez, re bemol, vb. şeklinde tanımlama eğiliminin XIX. yy. sonu XX. yy. başlarında ortaya çıktığı söylenebilir. Rauf Yekta Bey (1986: 69), "*Rast makamı Avrupa musikisinin sol majör tonundan başka bir şey değildir.*" gibi ifadeleriyle ve iki tam perde arasındaki diğer perdeleri "nim hicâz, hicâz, dik hicâz" şeklindeki standart yakalama eğilimleriyle bu iki konuda da ilk akla gelen isimlerden birisidir. Bu standartlaşma, öğretme/öğrenme açısından bir kolaylık sağlıyormuş gibi gözükse dahi sabâ makamının tarifinde, makamın esas perdesinin "sabâ" yerine "hicâz" olarak tanımlanması makamın nazari olarak kavranmasını güçleştirmektedir. Rauf Yekta Bey'in çalışmalarının devamında, günümüzde yaygın olarak kullanılan AEU nazariyatında da aynı durum söz konusudur.

AEU öncesindeki geleneksel yapıyı güncel normlarla tekrar hayata geçirmeye çalışanlar olmasına rağmen, çeşitli sebeplerden dolayı AEU nazariyatının yerine tercih edilmemektedir. Abdülkadir Töre'nin (1873-1946) notlarından yararlanılarak M. Ekrem Karadeniz (1904-1981) tarafından hazırlanan *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları* (1983) adlı eser buna örnek olarak gösterilebilir. Eserde, üç oktav olacak şekilde, "çargâh, niyaz, dikçe niyaz, nim hicâz, hicâz, dikçe hicâz, sabâ ve nevâ" (Karadeniz, 1983: 12) perdeleri yer almaktadır. Çargâh ve nevâ perdeleri arasında altı farklı perdeden bahsedilmekte ve ara perdeler çargâh perdesine oranla, sırasıyla "1,5-3-4-5,5-7-8" Hk kadar daha tiz hesaplanmaktadır. Karadeniz'de "çargâh-sabâ" perdeleri arası 8 Hk şeklinde tanımlanırken, AEU'da "sabâ" perdesi yerine kullanılan "hicâz" perdesinin çargâh perdesine olan uzaklığı 5 Hk'dır. Bu iki farklı nazariyatta da perde oranlarının ölçümlere dayalı olarak verilmesine rağmen birbiriyle örtüşmediği görülmektedir.

Yapılan incelemeler sonucunda, AEU öncesinde kaleme alınmış eserlerin 17 adetinde "sabâ"nın perde ismi olarak yer aldığı görülmektedir. Perdelerin, XV. yy.dan itibaren kullanıldığı makama göre adlandırılmaya başlanmasıyla beraber, sabâ perdesine ilk olarak XVI. yy.ın başında Seydi'nin *El-Matla* adlı eserinde yer verilmektedir. İncelenen eserlerin tamamında sabâ perdesi, çargâh ile

nevâ perdeleri arasında ve XX. yy.a yaklaşıldıkça nevâ perdesine daha yakın şekilde konumlandırılmaktadır.

"Sabâ" Perdesi Analizleri

Yaygın olarak kullanılan AEU nazariyatında, birçok makamda olduğu gibi sabâ makamının tanımlanmasında da bazı eksiklikler söz konusudur. Bunların başında, makamın belirleyicisi olan 4. derecesinin eski nazariyat eserlerinde olduğu gibi "sabâ" şeklinde değil "hicâz" olarak adlandırılması gelmektedir. Benzer bir durum, AEU'daki sabâ makamı dizisinin diğer bazı perdeleri için de geçerlidir.




Dizi 1. Sabâ makam dizisi.

Perdelerin isimlendirilmesinin yanında, tanımlanma şekli ve aralık değerleri başka bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Özkan (2006: 369), sabâ makamını yerinde bir sabâ 4'lüsü ile çargâh perdesinde zirgüle'li hicâz dizisinin birleşimi şeklinde tanımlamakta (bkz. Dizi-1) ve dizide yer alan bakiye bemollü re "hicâz" perdesinin nota üzerindeki gösterimine rağmen icrada 1-2 koma kadar daha dik basılması gerektiğini ifade etmektedir. Aynı eserde, başka makam tariflerindeki benzer durumlarda da perdenin esas değerini gösteren değiştirme işareti eksikliğinden dolayı, "perdeye en uygun olan işaretin kullanılması" gibi bir uygulama olduğu söz konusudur.¹⁰ Bu ifadelerle, AEU'nun icra edilen perdeleri gerçek anlamda temsil etmediği sonucu bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Sabâ perdesiyle ilgili olarak, aşağıdaki tablolarla kullanılan notalardaki değiştirme işaretleri ve perde isimleri, karşılaştırma yapılabilmesi açısından AEU'daki şekliyle okuyucuya sunulmaktadır. Metnimizin içerisinde ise, AEU'da "hicâz" olarak tanımlanan perde "sabâ" ismiyle yer almaktadır.

¹⁰ Özkan'ın (2006: 143), eserindeki uşşak makam tarifinde, benzer ifadelerle yer verilmektedir.




AEU	Perde	Ra	Dü	Se	Ça	Hi	dH	Ac	Ge
	Aralık	9	8	5	5	12	5	9	
TCB	00:00:00- 00:03:14	-	7,1 (163)	4,2 (96)	7,9 (179)		-	-	-
	00:08:08- 00:17:21	-	7,1 (163)	4,6 (105)	8,3 (188)		-	-	-
	01:01:07- 01:10:18	8,4 (192)	8,1 (184)	4,4 (101)	7,3 (167)		-	-	-
	02:07:13- 02:16:15	9,2 (209)	7 (160)	4,7 (107)	7,4 (169)		-	-	-
	02:41:11- 02:44:20	-	6,5 (149)	4,5 (102)	7 (160)		-	-	-
	03:11:22- 03:21:18	-	6,4 (147)	5,4 (124)	7,1 (163)		-	-	-
	00:19:09- 00:22:27	-	-	-	P1: 5,6 (127) P2: +1,7 (40)	11,9 (271)	-	-	-
	00:35:02- 00:41:16	-	-	-	6 (136)	11,5 (262)	-	-	-
	01:13:26- 01:18:08	-	-	-	6 (138)	12,8 (292)	4,6 (106)	7,3 (167)	
	01:43:16- 01:45:10	-	-	-	6,7 (153)	12,5 (285)	3,9 (89)		-
	02:30:21- 02:35:11	-	-	-	6,4 (145)	9,2 (209)	4 (91)	10,3 (234)	

Tablo 1. Çıkıcı harekette aralıklar.

Tablo 1'de, çargâh perdesine oranla sabâ perdesinin çıkıcı harekette en düşük 5,6 Hk ve en yüksek 8,3 Hk değerinde kullanıldığı görülmektedir. Tabloda [00:19:09-00:22:27] kesitinde bulunan sabâ perdesi ilk olarak (P1) en düşük değerde olmasına rağmen, ikinci perdenin (P2) 1,7 Hk değerinde tizleştiği ve tablodaki diğer değerlere yaklaştığı gözlemlenmektedir. Bu durum, yan yana kullanılan aynı perdelerin de birbirinden farklı icra edildiğine dair bir örnek olarak gösterilebilir.


Türk Musikisinde "Sabâ" Perdesinin Nazariye Ve İcra Analizi: Tanburi Cemil Bey Örneği



AEU	Perde	Ac	dH	Hi	Ça	Se	Dü		
	Aralık	5	12	5	5	8			
TCB	00:08:08- 00:17:21	-	-	K: 2 (47)	8,9 (203)	K: 4,9 (111)	6,4 (145)	K: 4,9 (113)	5,7 (131)
	02:41:11- 02:44:20	-	-	K: 4 (91)	P1: 8,6 (196)	P2 K: 3 (69)	4,6 (105)	P1 K: 2,5 (58)	P2: 4,8 (110)
	02:45:03- 02:50:01	-	-	K: 1,4 (32)	P1: 6,8 (154)	P2 K: 4,4 (100)	P1 5,9 (135)	K: 0,8 (20)	P2: 5,7 (130)
	02:07:13- 02:16:15	-	13,6 (309)	6,6 (150)	-	-	-	-	
	02:30:21- 02:35:11	3 (68)	11,1 (253)	6,8 (155)	-	-	-	-	

Tablo 2. İnici harekette aralıklar.


Tablo 2'de, sabâ perdesinin inici harekette en düşük 6,6 Hk ve en yüksek 8,9 Hk değerinde olduğu görülmektedir. Tabloda [00:08:08-00:17:21] ve [02:41:11-02:44:20] kesitlerinde yer alan sabâ perdelerinin değerleri, nağme içerisindeki en yüksek ses olması nedeniyle nevâ perdesine yakın bir yerden kaydırmaya başlanarak icra edilmesi şeklinde açıklanabilir.



AEU	Perde	Hi	Ça	Se	Ça	Se
	Aralık	5	5	5	5	5
TCB	00:05:00- 00:06:10	K: 1,2 (28)	6,8 (154)	4 (92)	-	-
	00:23:06- 00:31:29	5,1 (116)	+1,5 (+35)	6 (137)	4,5 (102)	4,1 (94)
	00:41:17- 00:46:21	6,6 (150)	+1 (+24)	6,3 (143)	5,2 (119)	-
	01:26:28- 01:30:29	5,5 (126)	6 (136)	6 (136)	-	-

Tablo 3. İnici harekette segâh perdesinde kalış (I).


Tablo 3'te, [00:23:06-00:31:29] kesitinde yer alan örnekte, sabâ perdesi en düşük 5,1 Hk değerinde ölçülmektedir. Bu aralığın, diğer örneklere göre düşük çıkmasının sebebi, ilk çargâh perdesinin 1,5 Hk tiz basılmış olmasıdır. Dolayısıyla, bu aralık 6,6 Hk olarak değerlendirilebilir. Böylece, tablonun [01:26:28-01:30:29] kesitinde yer alan 5,5 Hk değerindeki aralık en düşük sonucu vermektedir.



AEU	Perde	Hi	Ça	Se	Dü	Se
	Aralık	5	5	8	8	
TCB	02:16:15- 02:24:12	6 (138)	5 (115)	6,3 (143)	6,3 (143)	

Tablo 4. İnici harekette segâh perdesinde kalış (2).


Tablo 4'te, sabâ-çargâh aralığı 1 Hk ve iki segâh arasında kalan dügâh perdesi yeden görevi görerek 2,7 Hk daha tiz kullanılmaktadır.



AEU	Perde	Ça	Hi	Ça	Se	Ça
	Aralık	5	5	5	5	
TCB	00:06:13- 00:08:02	0,1 (+3)	5,1 (117)	5,3 (120)	-	-
	01:56:04- 02:04:01	P1: 6,7 (153) P2: -0,8 (-19)	P1: 6,3 (143) P2: +0,3 (+8)	P1: 4,8 (109) P2: -0,4 (-11)	5,4 (123)	

Tablo 5. Çargâh perdesinde kalış (1).

Tablo 5'te yer alan ilk örnekte, iki çargâh arasında kalan sabâ perdesi sırasıyla 0,1-0,3 Hk dik kullanılmaktadır. Diğer tablolarla ve bu tablodaki ikinci örnekle kıyaslandığında bu nağmedeki aralığın en düşük değerde olduğu söylenebilir.




AEU	Perde	Ça	Hi	Se	Ça
	Aralık	5	10	5	
TCB	00:00:00- 00:03:14	-0,5 (-11)	7,2 (164)	11,6 (264)	4,9 (111)

Tablo 6. Çargâh perdesinde kalış (2).

Tablo 6'da ise, ikinci çargâh perdesinden önce sabâ perdesinden segâh perdesine atlama hareketinin etkisiyle Tablo 5'teki duruma göre yaklaşık 2 Hk daha dik bir perde kullanımı söz konusudur.


Türk Musikisinde "Sabâ" Perdesinin Nazariye Ve İcra Analizi: Tanburi Cemil Bey Örneği



AEU	Perde	Ça	Hi	dH	Hi	Ça	Ça-dH
	Aralık	5	12	12	5	17	
TCB	00:08:08- 00:17:21	0,1 (+3)	P1: 6,8 (155) P2: +1,1 (+26)	P1: 10,6 (240) P2: -0,1 (-3)	11,2 (255)	7,3 (166)	18,7 (424)

Tablo 7. Çıkıcı ve inici hareket.


Tablo 7'de, sabâ perdesi çıkıcı harekette iki defa kullanılmakta ve ikinci perdede (P2) öncekine oranla 1,1 Hk değerinde tizleşme gerçekleşmektedir. Tablo 1'de olduğu gibi, yan yana gelen aynı perdeler, nağmenin hareketine göre birbirinden farklı icra edilmektedir.



AEU	Perde	Hi	Ça	Hi
	Aralık	5	5	
TCB	02:26:10- 02:29:29	6,8 (156)	7,5 (172)	
	02:49:14- 02:54:16	7,5 (171)	6,8 (154)	

Tablo 8. Hicâz perdesinde kalış.


Tablo 8'de yer alan örneklerdeki değerlerin birbirinin tersini gösteriyor olması durumu, nağmenin öncesinde/sonrasında kullanılan diğer nağmelerle ilişkilendirilebilir. Çünkü icracıların, sonradan icra edecekleri nağmeye göre de perde üzerinde tasarrufları söz konusudur.



AEU	Perde	Hi	Ça	Se	Ça	Hi	dH	Ça-dH
	Aralık	5	5	5	5	12	17	
TCB	00:19:09- 00:22:27	K: 4,8 (110)	8,9 (202)	-0,8 (83)	3,6 (103)	4,5 (133)	5,8 (244)	10,7 (377)
	00:48:01- 00:54:13	K: 2 (47)	5,4 (124)	-0,6 (-14)	4,8 (109)	5,4 (123)	5,5 (125)	11,7 (265)
								17,2 (390)

Tablo 9. Dik hisar perdesinde kalış (1).


Tablo 9'daki iki örnekte de, başlangıçta kaydırma yapılmaktadır. Dolayısıyla, sabâ-çargâh arasındaki ortalama değerler yanıltıcı olabilir. Fakat, yine de sabâ perdesinin ortalama değerlere göre dik kullanıldığı görülmektedir. Her iki örnekteki ikinci sabâ perdelerinin, birincilere oranla kısmen pes kullanılmış olması da icracının, nağmenin devamında çargâh üzerinde hicâz çeşni ile seyrine devam etmesi şeklinde açıklanabilir.



AEU	Perde	Ac	dH	Hi	dH
	Aralık	5	12	12	
TCB	01:39:04-	3,4	+0,08	10,2	10,3
	01:42:03	(79)	(+2)	(232)	(234)

Tablo 10. Dik hisar perdesinde kalış (2).

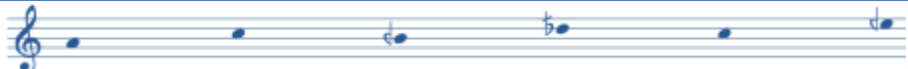
Tablo 10'da, acem perdesine göre düşünüldüğünde, dik hisar perdesinin 1,6 Hk, sabâ perdesinin ise 3,3-3,4 Hk değerinde dik kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, iki dik hisar perdesi arasında kalan sabâ perdesinin bir nevi yeden görevi görerek nevâ perdesine yaklaştırıldığı söylenebilir.



AEU	Perde	dH	Hi	Ça	dH
	Aralık	12	5	17	
TCB	01:51:18-	K: 1,5	15,3	6,1	19,8
	01:56:03	(35)	(348)	(140)	(449)

Tablo 11. Dik hisar perdesinde kalış (3).

Tablo 11'de, dik hisar perdesindeki kaydırmanın daha tiz bir noktadan başlayarak icra edilmesinden dolayı, sabâ perdesine olan aralığın genişlediği görülmektedir. Fakat, dik hisar perdesindeki kalışları gösteren diğer tablolar da (bkz. Tablo 9, 10), bu perdenin icrada aynı sabâ perdesinde olduğu gibi dik basıldığı yani hüseyini perdesinin kullanıldığı görülmektedir.



AEU	Perde	Dü	Ça	Se	Hi	Ça	dH	Dü-dH
	Aralık	13	5	10	5	17	30	
TCB	00:48:01-	12,3	-0,5	4,1	12,1	7,5	18,9	31,8
	00:54:13	(279)	(-12)	(93)	(276)	(171)	(429)	(720)

Tablo 12. Atlamalı perdeler.

Tablo 12'de, segâh-sabâ ve sabâ-çargâh perdelerinin 2,1-2,5 Hk değerinde daha dik kullanıldığı görülmektedir. Atlamalı seslerde, icracıların -hıza bağlı olarak- perdeleri daha sabit bastığı düşünüldüğünde bu tablodaki veriler perdenin çıkıcı hareketteki ortalamasına dair ayrı bir önem taşımaktadır. Tabidir ki, tek bir örnek üzerinden ortalama sonuç çıkarmak mümkün değildir. Dolayısıyla, benzer örnekler ne kadar çoğaltılırsa sonuçlar o oranda netlik kazanacaktır.

Tanburi Cemil Bey'in sabâ taksimi incelendiğinde, sabâ perdesinin çargâh perdesine olan uzaklığı, kaydırmalı perdeleri hesaba katmayarak en tiz 8,3 Hk ve en pes 5,1 Hk değerinde ölçülmektedir. Tablo 3'te yer alan en düşük değer, çargâh perdesinin aynı cümlede yer alan diğer çargâh perdesinden 1,5 Hk daha tiz kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, buradaki sabâ perdesinin çargâh perdesine olan uzaklığı 6,6 Hk şeklinde düşünülebilir.

Tablo 5'te ise, iki çargâh perdesi arasında kalan sabâ perdesinin yine çargâh perdesine olan uzaklığı en düşük 5,1 Hk olarak ölçülmektedir. Burada da, ilk kullanılan çargâh perdesinin ikincisine göre 0,1 Hk tiz kullanılmasıyla bu değer 5,2 Hk olarak düşünülebilir. Dolayısıyla, sabâ perdesinin, sadece iki çargâh perdesi arasındaki kullanımında AEU'da gösterilen çargâh-sabâ (hicâz) aralık değerine yaklaşıldığı, diğer seyir hareketlerinde ise bu aralığın 5,5-8,3 Hk değerinde kullanıldığı görülmektedir.

Diğer bir husus ise, perdelerdeki bu değişimin sadece "mücenneb bölgesi" olarak adlandırılan aralıklarda, ara perdeler özelinde gerçekleştiği gibi yanlış bir düşüncenin musikişinaslar arasında yaygın oluşudur. Tek bir eserin analizinde bile, ana perdelerdeki değişimi gözlemlemek mümkündür. Araştırmamızdaki 12 adet tablo incelendiğinde hem sabâ perdesinin hem de diğer perdelerin, -tam veya ara perde olması fark etmeksizin- harekete göre tizleştirilerek ya da pesleştirilerek icra edildiği görülmektedir. Yukarıdaki örneklerde yer alan dügâh, çargâh ve acem perdesindeki farklılıklar, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Aynı zamanda, AEU'dan önceki nazari anlayışa göre tam perde anlayışının farklı olduğu bilinmektedir. AEU öncesinde segâh perdesi ana perde iken, bu anlayışa göre ara perde konumundadır.

Bunların yanında, yukarıda bahsedildiği gibi, sabâ makamının AEU'daki anlatımında sadece sabâ perdesinin problem teşkil ettiği söylenemez. Tablolar incelendiğinde, dizinin 5. derecesi olarak gösterilen dik hisar perdesinin sadece kaydırma mantığıyla kullanıldığı görülmektedir. AEU'ya göre yazılan notalarda ise bu perde donanımda yer almamaktadır. Fakat burada, özellikle musiki eğitimi hususunda bir sıkıntı ortaya çıkmaktadır. Dizide gösterilen perdelerin nota üzerinde yer almamasının -bu perde özelinde- gerekçeli bir açıklaması da yapılamamaktadır. Bu durum,

makamın 8. derecesinde yapılan "perde değişimi" (muhayyer, dik şehnaz, şehnaz) gibi, nota üzerinde ihtiyaç halinde kullanılan değişikliklerle açıklanamaz. Çünkü makamın karakterinde, 5. derecedeki perde bir geçki olmadığı sürece değişkenlik gösteren bir perde değildir (burada perdenin kendi içindeki hareketi kastedilmemektedir). Dolayısıyla, AEU'ya göre, ya bu perdenin donanımlara ilave edilmesi gerekmektedir ya da makam tarifinde/dizide bu perde, icrada da olduğu gibi "hüseyni" perdesi olarak gösterilmelidir. Benzer durumlar, makamın diğer perdeleri ve diğer makamlardaki birçok perde için de geçerlidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, 21 müellife ait 23 adet eser incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, AEU öncesinde kaleme alınmış eserlerin 17 adetinde "sabâ"nın perde ismi olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Perdelerin, XV. yy.dan itibaren kullanıldığı makama göre adlandırılmaya başlanmasıyla beraber, sabâ perdesine ilk olarak XVI. yy.ın başında Seydi'nin *El-Matla* adlı eserinde yer verilmiştir. İncelenen eserlerin tamamında sabâ perdesinin, çargâh ile nevâ perdeleri arasında yer aldığı ve XX. yy.a yaklaşıldıkça nevâ perdesine daha yakın şekilde konumlandırıldığı görülmüştür. Modernleşme sürecinde, perde isimlerinde standardı yakalama maksadıyla -özellikle- Rauf Yekta Bey ve AEU ile sabâ perdesi literatürden çıkarılmıştır. Benzer şekilde Tanburi Cemil Bey, *Rehberi Mûsikî* adlı eserinde "sabâ" perde ismine yer vermemiş fakat bu perdenin icrada uzzâl ile nevâ perdeleri arasında ve nevâ perdesine daha yakın şekilde kullanıldığını ifade etmiştir. Araştırmamızda yapılan frekans analizleriyle beraber, Tanburi Cemil Bey'in hem kendi eserindeki ifadelerinde hem de son dönem tarihsel kaynaklardaki perde tariflerinde olduğu gibi sabâ perdesini nevâ perdesine daha yakın bir şekilde icra ettiği tespit edilmiştir.

Sabâ taksim incelendiğinde ise, sabâ perdesinin çargâh perdesine olan uzaklığı, kaydırmalı perdeleri hesaba katmayarak en tiz 8,3 Hk ve en pes 5,2 Hk değerinde ölçülmüştür. Sabâ perdesinin, sadece iki çargâh perdesi arasındaki kullanımında AEU'da gösterilen çargâh-sabâ (hicâz) aralık değerine yaklaşıldığı, diğer seyir hareketlerinde ise bu aralığın 5,5-8,3 Hk değerinde kullanıldığı görülmüştür.

Buradan da; perdenin tek bir nokta ile ifade edilemeyeceği, ancak bir bölge olarak tarif edilebileceği gerçeği ortaya çıkarmaktadır. Perdeye ait bölgenin tespiti ile hangi seyir hareketine göre bölgenin neresinin kullanıldığı makam ve perde tarifine ilave edilmelidir.

Araştırmanın konusu olan "sabâ" perdesinin geçmişte olduğu gibi tekrar musiki literatürüne kazandırılması önem arz etmektedir. Özellikle musiki eğitiminde, makam-perde ilişkisi makâmı anlamadaki en önemli rolü oynamaktadır. Sistemde sabâ makamının en önemli perdesi "hicâz" şeklinde tanımlandığında, talebenin zihninde sabâ makamına dair bir çağrışım olması beklenemez. Dolayısıyla, musiki eğitimine "sabâ" perdesinin ve benzeri diğer perdelerin hareket şekline göre doğru aralık değerleriyle tanımlanarak eklenmesi gerekmektedir. Buradaki en önemli husus ise, tüm perdelerin bir noktadan ziyade bir bölgeyi temsil ediyor olduğunun vurgulanmasıdır.

KAYNAKLAR

- Akkoç, C. (2002). Non-Deterministic Scales Used in Traditional Turkish Music. *Journal of New Music Research*, 31(4), 285-293. DOI: 10.1076/jnmr.31.4.285.14169.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin, El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üni., SBE. İslam Medeniyetleri ve Sos. Bil. Bölümü, Türk Din Musikisi Bilim Dalı. İstanbul.
- Ayan, Ö. (2001). *"Gülzâr-ı Mûsikî" Adlı Eserin Transkripsiyonu ve Bilimsel Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üni., SBE. İstanbul.
- Berkman, E. ve Taşdelen, D. (2023). Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11 (3), 395-423. DOI: 10.12975/rastmd.20231133.
- Bozkurt, B. (2014). Pitch Histogram based analysis of Makam Music in Turkey. Les Corpus De L'oralité içinde. Sampzon / Fransa. DOI: 10.5281/zenodo.1211458.
- Çelik, S., Eden, A., Karşıcı, G., Levendoğlu Öner, O. (2014). Türk Makam Müziği İçin Max/Msp Tabanlı Mikrotonal Midi Arayüz Tasarımı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (1), 463-472.
- Doğrusöz, N. (2006). Nâyî Osman Dede'nin Müzik Yazısına Dair Birkaç Belge. *Musikişinas Dergisi*, 8, 47-66.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir Valiliği Kül. Hiz. Yayın, No: 36. Kırşehir.
- Ekinci, M. U. (2016). *Kevserî Mecmûası: 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, SBE, İslâm Medeniyeti ve Sos. Bil. Böl. İstanbul.

- Günelçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzenine Türk Müsîkîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üni., GSE, Türk Müziği ABD. Ankara.
- Gürbüz, Ö. (1983). *Uşşak Makamı Dizisinde Kullanılan "2. Derece" Üzerine Bir Araştırma*. TRT Müzik Dairesi Yayınları. Ankara.
- Karadeniz, M. E. (1983). *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara.
- Karakaya, F. (2021). *Cemil Bey'in Tanburundaki "Bağlanmamış" Perdeler*. Fikret Karakaya (Ed). Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.
- Karaosmanoğlu, M. K. ve Akkoç, C. (2000, Mayıs). Türk Müsîkîsinde İcra-Teori Birliğini Sağlama Yolunda Bir Girişim. Müz-Dak 10. Sempozyumu içinde, İstanbul / Türkiye.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2015). *Türk Musikisi Sembolik Verileri Üzerine Hesaplamalı Ezgi Analizi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Yıldız Teknik Üni., FBE, Matematik Mühendisliği ABD. İstanbul.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2021). *Türk Makam Müziği Frekans Analizi: Yöntemler, Zorluklar*. Fikret Karakaya (Ed). Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.
- Konan, S. D. (2020). *Muallim İsmail Hakkı Bey; Hayatı ve Dini Musiki Formlarındaki Eserleri Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üni., SBE, İslam Tarihi ve Sanatları ABD, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı. İstanbul.
- Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üni., SBE, İslâm Medeniyeti ve Sos. Bil. ABD. İstanbul.
- Özek, E. (2011). *Türk Müziği'nde Çeşni Kavramı ve İcra Teori Farklılıklarının Bilgisayar Ortamında İncelenmesi* (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Haliç Üni., SBE, Türk Musikisi ASD. İstanbul.
- Özek, E. (2014a). *20. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı*. Türk Musikisi Vakfı Yayınları. İstanbul.
- Özek, E. (2014b). *21. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı*. Türk Musikisi Vakfı Yayınları. İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat. İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi Ve Makam İlişkisinin Analizi Ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri Ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*

- (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üni., SBE, Müzikoloji ve Müzik Teorisi ABD. İstanbul.
- Popescu-Judet, E. ve Sırlı Ababi, A. (2000). *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treaties on Secular Music*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanbûrî Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Rauf Yekta Bey. (1986). *Türk Musikisi* (O. Nasuhioğlu, Çev.). Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Signell, Karl L. (1977). *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Asian Music Publications. Seattle.
- Tanburi Cemil Bey. (1925). *Rehber-i Mûsikî*. Kutmânizâde Şamlı İskender Neşriyatı. İstanbul.
- Tekin, A. (2015). *Türk Mûsikîsinde Nağmeler ve Makamlar: Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhimü'l Makammât fî Tevlîdi'n Nagamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*. Büyüyenay Yayınları. İstanbul.
- Tekin, D. (2003). *Yavuz Sultan Selim'e Yazılan Bir Kitâb-ı Edvâr* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üni., SBE. İstanbul.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. I. Cilt. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede Tedkîk ü Tahkîk İnceleme ve Araştırma*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Uslu, R. (2004). Derviş Halil'in Bilinmeyen Risâle-i Mûsikî'si. *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, 28 (2), 221-257.
- Uslu, R. (2009). *Hızır Ağa ve Müzik Teorisi: Saraydaki Kemancı: A Violonist in the Ottoman Court*. İstanbul.
- Uslu, R. ve Doğrusöz Dişiaçık, N. (2009). *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye"*. İstanbul Teknik Üni. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları. İstanbul.
- Uslu, R. (2018). Mehmed Said'in 1775'te Yazdığı Zeyl-i Risale-i edvar-ı Kadızade Adlı Eserin İncelenmesi. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 5, 128-153. ISSN: 2458-8776.
- Uygun, N. (1990). *Kadızâde Tirevî ve Musikî Risalesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üni., SBE., İslâm Medeniyeti ve Sos. Bil. ABD. İstanbul.
- Ünlü, C. ve Filiz, A. Ş. (Haz.). (2016). *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı / Collection*. Kalan Müzik. İstanbul.

Yahya Kaçar, G. (2005). Arel-Ezgi-Uzdilek Kuramında Artık İkili Aralığı ve Çeşitli Makamlara Göre Uygulamadaki Yansımaları. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (1), 15-21.

Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Haşim Bey Mecmuası: Edvar*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara.

Yalçın, G. (2020). *Nâyî Mustafa Kevserî'nin Kaleminden 18. Yüzyıl Türk Musikisi: Kevserî Mecmuası*. Gece Kitaplığı. Ankara.

Yarman, O. (2008). *79-Tone Tuning & Theory For Turkish Maqam Music As A Solution To The Non-Conformance Between Current Model And Practice* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üni., SBE, Müzikoloji ve Müzik Teorsî Programı. İstanbul.

Yeşilyurt, R. (2015). *Uzun Sap Bağlama Enstrümanındaki Mevcut Perde Sistemiyle Hüzzam Makamı Dizisinin Seslendirilmesinde Ortaya Çıkan Problemler ve Çözüm Önerileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üni., SBE, Müzik Bilimleri ASD. Erzurum.

EXTENDED ABSTRACT

When analyzing the theoretical works of Turkish music, it can be observed that starting from the 15th century, perdes (musical intervals) began to be individually named instead of using terms indicating degrees. These perdes, which are often referred to in the same manner as the name of the makam (musical mode), typically carry a defining characteristic of the makam. These can be considered as other perdes that have the characteristic of being the determinant of the makam, such as the tonic or dominant of the makam. The naming of the tonic of the makam segâh as "segâh", the dominant of nevâ as "nevâ", and the decisive sound of the makam şehnaz as "şehnaz" are examples of this situation. The same is true for many other perde names such as rast, dügâh, bûselik, hisar, eviç, gerdaniye, muhayyer. It is seen that the perde "sabâ", which constitutes the subject of the research, was referred to by the name of the makam until the Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) theory, since it is the determinant of the sabâ makam.

It is especially important for education that the names of the perdes are arranged in a way that evokes the makam, as they were before the AEU. In the AEU, the third degree of the makam of hicâz is shown as "nim hicâz" and the fourth degree of the makam of sabâ is shown as "hicâz", which causes contradictions in terms of shaping the two makams in the minds of the students. It is possible to observe that many students consistently misremember these perde names -according to the AEU- when describing the makam. Therefore, this situation encourages the student to "memorize to forget" the names of the perdes instead of realizing them.

The fact that the perdes used in performance have no equivalent in theory causes an even greater dilemma, especially in education. This situation brings along another difficulty for the teachers as well as the students. In some makam descriptions of AEU (uşşak, sabâ, etc.), it is mentioned that the perdes are used differently in performance, despite their values in theory. Since there are not enough signs indicating these different values, it is known that the sign closest to the perde value is used. This is a situation that makes both expression and understanding difficult.

The implications of these and similar changes, implemented in the modernization process with the goal of standardizing the sound system and makam descriptions, are thought-provoking. Specifically, one can notice that the concept of performing in accordance with the perdes within the system has been embraced or attempted to be embraced even among different performers. It is not believed that the endeavor to establish a standard by accepting the values presented in the system as correct, transferring them as is, and performing them identically has any developmental impact on Turkish music. In addition, the fact that it is currently in vogue to try to develop Turkish music expression with the infrastructure of polyphonic European music is a separate research topic. In this research, the fact that the perde "sabâ" is not included in the current system (AEU) although it is used in old theoretical works, and the difference in the value of this perde in performance compared to the value shown in the system with the naming of this perde as "hicâz" are discussed. In this research, in which historical and computational musicology methods are used together, firstly, the historical process of the perde "sabâ" until the AEU theory is analyzed. With this chronological examination, it is seen that although many theorists from Seydi to Muallim İsmail Hakkı Bey included the perde sabâ in their works, this perde was removed from the literature first by Rauf Yekta Bey and then by AEU. At the same time, it is determined that the perde sabâ is found between the perdes of çargâh and nevâ in the works in which it is included, but it is positioned differently according to the theoreticians in terms of its proximity to these two perdes.

Then, the perde sabâ used in the sabâ taksim performed by Tanburi Cemil Bey on the kemençe is analyzed. The sabâ taksim is made into sections and the frequencies of the perdes are analyzed. The frequency values determined in hertz are first converted to cents and then to Holder's coma in order to compare them with the values in AEU. With these perde analyzes made according to the melodic patterns, the region of use of the perde between the perdes of çargâh and nevâ is determined. The data obtained are presented to the reader in tables according to the ascending,

descending, etc. movement. Thus, the differences between theory and performance are revealed and the definition of the concept of perde is opened to discussion.

It is known that there is a common misconception in the music community that this change in the perdes that occurs according to the movement of the melody only occurs in the intervals called the "mücenneb region" and in the intermediate perdes. In the analysis of the sabâ taksim, it is also possible to observe the change in the main perdes. Therefore, the issue of the performance of Turkish music perde's frequencies changes according to the melodic patterns -regardless of whether they are full or intermediate perdes- is also included in the research.

In this research, in addition to bringing the perde sabâ back to the literature, it is aimed to determine the region of the perde with frequency analysis and to ensure its transmission with the correct values. At the same time, it is aimed to show with scientific methods that other perdes used in Turkish music represent a region rather than a fixed point.

Although various studies have been conducted recently to determine the frequencies of Turkish music perdes, there is no detailed study showing the variability of the perde sabâ according to the tune movement. For this reason, the importance of this study lies in the fact that it deals with the perde sabâ with both historical and computational musicology methods and adopts an approach that combines the two disciplines. In addition to this, it is thought that this research has a special importance in terms of popularizing the method of "examining the perdes according to the melodic patterns" in future studies on frequency analysis in Turkish music.

In addition to its contributions to the literature, the study also has various limitations. It is not possible to determine the absolute value of this perde based only on the perdes used by Tanburi Cemil Bey in his sabâ taksim. In this respect, a clearer conclusion about the value of this perde can be reached by analyzing the individual recordings of other, especially older, performers. In addition, the fact that the measurements of some perdes could not be determined during the frequency analysis due to various reasons (parasitic sounds, octave errors, etc.) limits the research. It is important to bring the perde sabâ back into the musical literature as it was in the past. Especially in music education, the makam-perde relationship plays the most important role in understanding the makam. Therefore, the perde "sabâ" and other similar perdes should be added to the education by defining them with the correct interval values according to the melodic patterns. The most important point is to emphasize that all perdes represent a region rather than only a point.

It is thought that this research will contribute to the fields of Turkish music education, research and performance.