

Türk Makam Müziği Nazari Tarihinde Yaklaşık Üç Asırdır Çözümlemeyen Rehâvî!

Sühan İrden^{1*+}

¹Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Klasik Türk Müziği Anasanat Dalı Öğretim Üyesi, Kocaeli, Türkiye

*Sorumlu Yazar ve +Sunucu: irdensuhan@hotmail.com

Sunum/Bildiri Türü: Sözlü/Tam Metin

Özet- Rehâvî, Türk makam müziği nazari tarihinde hâlâ Kantemir'in (1673-1723) üç asır önce edvarında verdiği "...Sözü edilen makam, ses verme hareketine Rast perdesinden başlar ve gerek kalın seslerden incelemeye, gerek ince seslerden kalınlara doğru, tam perdelerle (Rast Perde Düzeni perdeleriyle, y.n.) Rast makamı şeklinde hareket ederek Rast perdesine gelir ve orada karar kılıp durur kalır. Bu açıklanışın da gösterdiği ve apaçık ortaya koyduğu gibi, Rast makamından hemen hiçbir farkı yoktur...ne kendine ait bir perdesi, ne de kendine mahsus ses verme hareketi vardır ve sadece trompet nağmesini taklit eden Rast makamıdır" şeklinde verdiği tariflerle tanımlanmaktadır. Daha da kötüsü aradan geçen bunca zamana rağmen Rehâvî'yi Rast'tan ayıran tek şeyin karara giderken yegâh perdesine yapılan nağmeler olduğu söylenip kesin, net, somut, algılanabilir, bilimsel bir açıklamanın İrden'in 13-14 Aralık 2017 Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel Ve Türk Müziği Sempozyumundaki bildirim sunumundaki bölümünde yaptığı Rehâvî tanımı dışında hâlâ icracılar, nazariyeciler ve akademisyenler tarafından yapılamamış olmasıdır. Bu bildiride; İrden tarafından geliştirilen *perdesel düzene bağlı âgâz-seyir-karar merkezli makam anlatım modeli* anlayışıyla "düzen, perde, makam, terki" tarifleri açıklandıktan sonra Hafız Post'un bugün Rast bilinen iki adet Rehâvî Yürük Semâi formulu eseri, İtrî'nin Rehâvî Murabba Beste formulu eseri ve Tâb'i Mustafa Efendi'nin Ağır Semâi formulu eseri makamsal yönden analiz edilmiş olup ardından Rehâvî'nin makam değil bir terki olduğu ve "*Lâle-ruh (Pençgâh-ı Asl ve Yegâh) terkiyle başlayıp Rast asıl makamıyla karar ettiği*" bu çalışmayla tarihsel veriler ve dönemin önemli bestecilerin yaratımlarındaki makam/sevir tercihleri yeni bir analiz modeliyle incelenmesi aracılığıyla kanıtlanmış ve Türk makam müziği nazari tarihinde Rehâvî başlığına katkı yapmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler – Rehâvî Makamı, Rehâvî Terki, Rast Perde Düzeni, Perde Düzeni, Perde, Makam, Terki, Âgâz.

Abstract- Rehâvî is still described with the definition that was given by Kantemir (1673-1723) three centuries ago in the theoretical history of Turkish *maqam* history as "...The *Maqam* in question starts with the Rast pitch in toning and comes to Rast pitch both by wearing thin from deep voices and moving in the form of a Rast *maqam* with full pitches (with the pitches of the Rast Pitch Order, author's note) from thin voices to deep ones, and it stills, stops and stays over there. As this explanation indicates and makes it clear, it is almost of no difference from Rast *maqam*... it has neither its own pitch, nor its own distinctive toning action, and it is the Rast *maqam*, which imitates only the trumpet tune." Even worse, despite all the time that has passed, no distinct, clear, concrete, perceptible definition for *Rehavi* was not made yet (except for the definition made by İrden within the presentation of the Contributions to the International Symposium of Hüseyin Sadettin Arel and Turkish Music, December 13-14, 2017) by stating that the only thing that distinguishes the *Rehavi* from the *Rast* is the tunes made to the *yegâh* pitch on the way to the still. In this paper, after the descriptions of *makam* and *terki* are explained with the beginning point-orientation style-ending point centered *maqam* explanation understanding model based on the pitch-order developed by İrden, two *Rehavi Yürük Semai*-form works of Hafız Post, İtrî's *Rehâvî Murabba* Composition-form work, Tâb'i Mustafa Efendi's *Ağır Semai*-form work are analyzed from the *maqam* perspective, and it is explained in this paper that Rehâvî is not a *maqam* but rather a *terki* starting from *Lâle-ruh (Pençgâh-ı Asl and Yegâh)* and stilling in Rast aiming to contribute to the theoretical history of the Turkish *maqam* music.

Keywords – Rehâvî *Maqam*, Rehâvî Terki, Rast Pitch-Order, Pitch-Order, Pitch, *Maqam*, Terki, Beginning Point.

I. GİRİŞ

Türk makam müziği nazari tarihi çözümlemeyen algılanamayan makamlar ve terkiyle dolu olup bu terkiyelerden biri olan Rehâvî için Cem Behar "...Asıl ilginç

olan şudur ki bugün dahi (2016 yılında) makam envanterimizde var olan Rast ve Rehâvî makamları arasındaki ilişki hâlâ Kantemir'in üç asır önce tanımladığı şekilde tanımlanıyor. Rehâvî'yi Rast'tan ayıran tek şey bazı küçük seyir ayrıntıları ve karara giderken yapılan

nağmedir"[1] ifadelerini kullanmıştır. 13-14 Aralık 2017 Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel Ve Türk Müziği Sempozyumundaki bildirisinde Sühan İrden "*Rehâvî makamının Rast makamından farkının Pençgâh-ı Asl başlayıp Yegâh makamı gösterdikten sonra en son Rast makamı ile karar etmesinden kaynaklanmakta olduğu düşünülmektedir.*" şeklinde bir tespit yapmıştır[2]. Gerçekten Rehâvî terkibi algılanamaz bir noktada mıdır, çözümlenememiş midir veya bugün öğretilen nazari bilgilerden vazgeçilerek eski nazariyat kaynakları olan edvâr veya risalelerdeki bilgiler nasıl çözümlenip analiz edilerek yorumlanmalıdır ki Rehâvî terkibi üzerindeki bu belirsizlikler ortadan kaldırılabilsin? gibi sorular bu noktada akla gelmektedir. Bu bildiride bu sorulara cevaplar aranmış, geçmiş dönem makam kavramı algısına nasıl bakılması gerektiği açıklanarak Rehâvî terkinde bestelenmiş önemli eserler kendi dönem nazariyat anlayışlarına paralel olarak makamsal yönden çözümlenip analiz edilmiş ve Türk makam müziği nazari tarihine katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Öncelikle XX. yüzyılın başlarından günümüze gelene kadar Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel, Ekrem Karadeniz-Abdülkâdir Töre, Şefik Gürmeriç, İsmail Hakkı Özkan, Yakup Fikret Kutluğ gibi isimlerin nazari çalışmaları incelendiğinde makam kavramı açıklamalarının "dizi merkezli anlatım makam anlatım modeli[3]" ile yapıldığına tanık olunmakta ve farklı kişilerce yazılan bir çok nazari kitapta hâlâ bu modele dayalı anlatımın devam ettiği bilinmektedir. Oysa XV. yüzyıldan XX. yüzyıla gelene kadar yaklaşık beş yüz yıl boyunca makam ve terkin kavramları "perdesel düzene bağlı âğâz-seyir-karar merkezli makam anlatım modeli" ile açıklanmıştır[4]. Bu modelin XX. yüzyılda terk edilerek tekrar XIII. ve XV. yüzyıllar arasında kullanılan "dizi merkezli makam anlatım modeli" anlayışına geri dönülmesini sağlayan kişi ise Rauf Yekta Bey (1871-1935) olmuştur. Rauf Yektâ Bey XV. yüzyıl Anadolu Edvâr Geleneği¹ kaynaklarında on altı tam, arızasız, doğal, natürel perdelerden oluşan "Rast Perde Düzeni"ne müdahale ederek hem yarım, nim, arızalı, doğal olmayan "acem perdesi"ni doğal bir perdeymiş gibi "Ana makam" içinde kullanmış hem de onaltı perdeli "Rast Perde Düzeni"ni sekiz perdeli bir "Acem'li Rast Makam Dizisi"ne indirgemiş, XIII. yüzyılda Safiyüddin Urmevî'nin dörtlü-beşli tabaka anlayışını Batı müzik kuramında yer alan kavramlarla harmanlayıp, makam kavramını; dizi, durak, güçlü, seyir, genişleme (ambitus) gibi kavramlarla açıklayarak, yeni denebilecek Batı müziği eksenli bir Türk müziği makam nazariyatı oluşturmuştur.

Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Suphi Ezgi (1869-1962) ise Rauf Yekta Bey'in başlatmış olduğu dizi, durak, güçlü, yeden, seyir², genişleme (ambitus) anlayışını

benimseyip devam ettirmişler, XV. yüzyıldan beri Türk makam musikisi nazari kaynaklarında Ümmü'l Makamat (Makamların Anası)[5] olarak kullanılan "Rast Perde Düzeni"ni yok sayarak, Batı müziği "do majör dizisine", "Çargâh makamı dizisi" demişler ve ne hikmetse bu dizinin "Türk musikisinin ana makam dizisi" olduğunu ilân etmişler ardından nazari anlatımlarını bu sözde temel dizi üzerine kurup Türk makam musikisi nazariyesine bilinçli bir müdahalede bulunmuşlardır.

Sonuçta Türk makam musikisi ilmi bugün; a) "Do majör" dizisinin ana makamı gibi sunulduğu, b) Basit makamların ancak ve ancak Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin ön gördüğü tam dörtlü-beşli veya tam beşli-dörtlüleri birleşimleri sonucu oluşan dizilerle var olabileceği, c) Makamların bu dizilerde bulunan "durak", "güçlü" "yeden" ve "tiz durak" perdeleriyle anlatıldığı, d) Durak-güçlü ve / veya güçlü-tiz durak perdeleri arasında yapılan seyirlerle makamların üretilip kullanılabildiği, e) Durak perdesinin pest tarafında veya tiz durak perdesinin tiz tarafında bulunan dörtlü veya beşlilerle makam dizilerinin genişleyebildiği, f) Güçlü perdesinde kalış yapılırsa "yarım kalış", durak-güçlü dışındaki perdelerde kalış yapılırsa "asma kalış", durak perdesinde kalış yapılırsa "tam kalış" oluştuğu, g) Örneğin bir eser sahip olduğu perde sayısı bakımından bir sekizliyi tamamlamıyorsa³, bir başka deyişle sekiz perdeden daha az sayıda perde sayısına sahipse makam karakteri taşımaz ve makam oluşamazmış gibi bir algı yerleşmiş bulunmaktadır.

II. TÜRK MAKAM MÜZİĞİ NAZARİ TARİHİNDE MUSİKİSİNDE MAKAM VE TERKİB KAVRAMI

Makam kavramı konusunda geçmiş ile bugün arasında köprü kurulabilecek açıklamaları Abdülbâkî Nâsır Dede (1794), Kantemiroğlu (1700) ve Kadızâde Tirevî'nin (1492) yazmış oldukları edvâr ve risalelerde bulmak mümkündür. Abdülbâkî Nâsır Dede *Tedkîk ü Tahkîk* (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) adlı edvârında makamı eski edvâr ustalarının varsayımlarına göre "*Asıl unsurlarıyla iştirildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgi*" olarak tanımlar. Terkinlerle ilgili de : "*İki ya da daha fazla asıl makamın birleşmesinden, bir makama başka bir ezgi eklenmesinden ya da bileşimlerden oluşarak ayrı bir kol meydana getiren ezgilere bileşim (terkin) denir... Bileşim de iki türdür: biri, birbirini tamamlayan, birbirine eklenerek, öteki; birbiriyle karışarak oluşan bileşimdir. Ekleme bileşim: değişik tabakalardaki iki ya da daha fazla makam, önce biri, sonra öbürü, kalanı da araya ya da sona gelecek şekilde birbirine eklenir ya da bir makamın ardına başka (makamdan) bir nağme eklenir ve özel bir yürüyüşle ya bu çeşitli makamlar ya da eklenen nağmeler icra edilir. Karma bileşim: aynı tabakadaki iki ya da daha fazla makam ya da bileşim birbirine karıştırılır ve kimi önce kimi sonra icra olunur.*" açıklamalarına yer verir[6].

¹ Hızır bin Abdullah, Seydî ve Yusuf bin Nizâmettin'in (Kırşehirli Yusuf) XV. ve XVI. yüzyıllarda kaleme aldıkları Türkçe musiki edvârlarında gerek konuları gerekse iç yapıları itibarıyla birbirine çok benzeyen ses ve aralık hesaplamalarını tamamen bir kenara bırakmış olmak gibi bazı ilginç ortak özellikleri sebebiyle Popescu Judetz tarafından Anadolu Edvâr Geleneği olarak tanımlanmışlardır. Bkz. Behar, 2017: 61. Biz; Kadızâde Tirevî, Kantemiroğlu ve Abdülbâkî Nâsır Dede edvârları gibi perdesel düzene bağlı âğâz-seyir-karar merkezli makam anlatım modeli anlayışında yazılmış olan bütün çalışmaları bu bildiride Anadolu Edvâr Geleneği olarak tanımladık.

² "Seyir" kavramı "dizi merkezli makam anlatım modeli"nde bir makam dizisinin durak, güçlü, tiz durak perdeleri arasında yapılan gezinme anlamında kullanılırken, "perdesel düzene bağlı âğâz-seyir-karar merkezli makam anlatım modeli"nde "seyir" kavramı "herhangi bir perde düzeninde",

"âğâz" (başlangıç veya ilk kutuplanan, merkez alınan perde veya asıl makam olarak algılanmalıdır) ve "karar" perdeleri dışındaki perdelerde yapılan gezinme olarak kullanılmaktadır.

³ Özellikle Türkü formuyla ilgili bugün böyle yanlış bir algı yerleşmiş durumdadır.

Dimitri Kantemir verdiği makam tarifinde "Makam iki türdür: Bir türüne basit makam, öbürüne bileşik makam denir. Sekiz tam perde arasından herhangi birini kendi perde çemberine kutb olarak alıp, gerek ince seslerden kalınlara, gerek kalın seslerden incelere doğru hareketiyle, kutb edindiği perdenin makamı olduğunu kendi başına gösteren, başka makamlardan şüpheye yer bırakmayacak şekilde ayrılan, kutbuna bağlı öteki terkipleri kendine bağlayan, kendi karar yerine geldikten sonra, orada makam tamlaması da yapabileceğini gösteren makama basit makam denir. Bileşik makam: iki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğar. Birkaç makamın perdelerini birbirine karıştırarak gezindikten sonra, o makamlardan birinin karar perdesine gelip orada kalır. Bir makam, asıl yerinde değilse dördüncü perdesine göçürülüp orada icrâ edilir ve karar perdesi de böylece başka yere göçerse şedd makam olur. Dügâh; aşîrân perdesi, segâh; irâk perdesi, çargâh; Rast perdesi yerine konarak, bir makamda bestelenmiş eser böylece bir dörtlü alta veya üstteki perdede çalınır. Fakat, bilmiş ol ki bu tür şedd makamlar hânendelerin okuyuşundan anlaşılmas, ancak sâzendeler tarafından ara sıra kullanılır..." demektedir[7].

Kadıızâde Tirevî, Musiki Risâlesi'nde (1492): "makamatın, âvâzelerin, şübelerin ve terkiâtın; âğâzeleri ve seyirleri ve karârgâhları vardır. Anları bilmen gerek ve bu fennin ehillerine ve erbâbına ve alimlerine mâlumdur... on iki makam, yedi ağaze, dört şube ve kırksekiz terki bu cümleden onaltı perdenin içinde mevcut olubdur. Ol perdelerin esamisi bunlardır zikrolunur. Evvelki Rast hânesidir, ikinci dügâh hânesidir, üçüncü segâh hânesidir, dördüncü çargâh hânesidir beşinci pençgâh (nevâ) hânesidir, altıncı hüseynî hânesidir yedinci yine segâh (evc) hânesidir, sekizinci tiz rast (gerdâniye) hânesidir, dokuzuncu tiz dügâh (muhayyer) hânesidir, onuncu tiz segâh hânesidir, onbirinci tiz çargâh hânesidir, onikinci tiz pençgâh (nevâ), onüçüncü tiz hüseynî hânesidir. Bu perdeden yukarî perdeye ihtiyaç yoktur ammâki aşağı Rast hânesi altında üç perde vardır. Rast hânesi altında segâh (irâk) hânesine ahenk olur dahi aşağı nerm-i hüseynî (aşîrân) hânesidir yukarı hüseynî hânesine nerm-i ahenk olur ve dahi aşağı nerm-i pençgâh (yegâh) hânesidir yukarı pençgâh hânesine nerm-i ahenk olur... Bu onaltı perdenin içinde cemi (bütûn) havalar bulunur ve ammâ perde arasına perde girmekle veya perde aşırmağile gayri (ayrı, başka, öteki) hevâ olur..." ifadelerine yer vermektedir[8].

Kantemiroğlu Hüseyinî makamında, *Bütûn Makamları Biraraya Toplayan Taksim Nağmesi* bölümünde her perdenin aslında makam olduğunu ispatlayan şu ifadeleri kullanmaktadır:

"Önce, dügâh perdesinden ses verme hareketine başlar. Çargâh'a, Nevâ'ya ve Hüseyinî'ye çıkıp **Hüseyinî perdesinde, Hüseyinî makamını gösterir**. Oradan, gerek kalın sesli, gerek ince sesli perdelerde (yani Rast makam perde düzenindeki perdelerde) Hüseyinî makamının yürüyüşü ile biraz gezindikten sonra, Dügâh'a gelip bir karar verir. Dügâh perdesinden, Segâh'a ve Nevâ'ya çıkıp, **Nevâ perdesinde Nevâ makamını gösterir**. Oradan ince sesli perdelerle yukarı doğru çıkıp **Muhayyer perdesinde Muhayyer makamını gösterir**. Muhayyer perdesinden daha

tiz(ince sesli) perdeler çıkıp **Sünbüle perdesiyle Sünbüle makamına girer**. Sünbüle perdesinden aşağıya inip **Acem perdesiyle Acem makamını gösterir**. Acem makamını tamamen icrâ ettikten sonra Hüseyinî perdesinden Nevâ perdesini atlayarak, Çargâh perdesine düşer ve **Sabâ perdesiyle Sabâ makamını icrâ ederek, Sabâ'nın karar yeri olan Dügâh perdesine gelir**. Ondan sonra, ince sesli perdelerle yukarı çıkar ve **Şehnâz perdesine basarak Şehnâz makamını gösterir...**"[9].

Bilinmelidir ki Türk makam musıkisi ilmi "Tel / Akort Düzenleri" ve "Perde Düzenleri" üzerine inşa edilmiştir.

Tel / Akort Düzeni, en az iki tele sahip olan tüm telli sazların, tellerinin birbirleri ile olan ses yakınlığının-uzaklığının, belli makamsal, tınısal ve icraya ilişkin sanatsal kaygıya dayalı dinamiklere bağlı olarak ayarlanması sonucu ortaya çıkan teller arası ses mesafesi ilişkisidir. Geçmişten günümüze "düzme", "düzüm", "ayar" ve "akort" gibi kavramlarla ifade edilen bu teller arası ses uzaklığını düzenleme olgusu, çok sayıda tel (akort) düzenlerini / akort sistemlerini meydana getirir. Tel / Akort Düzenini oluşturmak bir çeşit icra tercihidir. Bu tercihin oluşumundaki temel ihtiyaç, modal ya da tonal bir ezginin karar sesini sürekli ya da süreksiz duyurmanın kulakta yarattığı mükemmel işitme seviyesine ulaşabilmektir. Bu istek gereğince, en ilkel iki telli sazlarda, günümüzdeki telli sazlarda, ilk medeniyetlerde, günümüz uygarlıklarında ve tarihsel süreçte bu ikisinin arasında kalan dönemdeki tüm topluluklarda Tel / Akort Düzenleri var olmuştur[10].

Türk makam musıkisi ilminde "makam"ların ve "terki"lerin oluşturulabilmesi için perdelerin (Türk musıkisindeki notaların) harekete başlayıp seyahat edebilecekleri ve karara varabilecekleri perde yollarına ihtiyaç vardır. Bu perde yollarına "Perde Düzenleri" denir.

Perde düzenlerinde yer alan perde adları XV. yüzyılda aynı zamanda makam adları olarak kullanılmış ve günümüzde de kullanılmaya devam edilmektedir. Hızır bin Abdullah'ın kitabında (1441) bu perdeler birinci yer, ikinci yer, üçüncü yer... anlamına gelen, Farsça yek-gâh, dü-gâh, se-gâh, çâr-gâh, penç-gâh, şeş-gâh, heft-gâh, heşt-gâh denmiş, sonraki yüzyıllarda bu adların bir kaç değişmiş, yek-gâh (yegâh) adı, bir tam dörtlü alttaki perdeye verilmiş, ondan bir üst dörtlüye Rast (doğru düzen) adı verilmiştir. Pençgâh yerine "nevâ", şeştgâh yerine "hüseyinî", heftgâh yerine "hisâr" (sonradan evc), heştgâh yerine "gerdâniye" denilmeye başlamıştır[11].

Türk makam musıkisi ilminin Geleneksel Perde Düzeni aşağıda görünümü sunulan Rast Perde Düzenidir.



Şekil 1. Rast Perde Düzeni

Rast Perde Düzeninde "yegâh, aşîrân, irâk, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, evc, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz nevâ, tiz hüseyinî" perdeleri bulunur. Bu perdelerin hepsi tam, arızasız, doğal, natürel perdelerdir. Rast Perde Düzeninde tam perdelerin arasına giren perdeler hepsi ise yarım, arızalı, doğal olmayan

perdeleri oluştururlar. Türk musıkisinin bir piyanosunun var olduğu hayal edilecek olunursa Rast Perde Düzeninde yer alan bütün perdelerin beyaz tuşlara denk gelen perdeleri temsil edeceği bilinmelidir.

Bir perde düzeni iki ya da daha fazla perde düzeniyle birleşirse "Girifli⁴ Perde Düzeni" oluşur. Örneğin Segâh asıl makamı kullanımlarında segâh perdesinin altında kürdî perdesi kullanılıp segâh perdesinde karar verilmesi veya Nevâ asıl makamı kullanımlarında nevâ perdesi altında hicâz perdesi kullanılıp nevâ perdesinde karar verilmesi veya Evc asıl makamı kullanımlarında acem perdesi kullanılıp evc perdesinde karar verilmesi durumlarında Rast Perde Düzenine farklı perdeler sokulmuş olduğu için "Girifli Râst Perde Düzeni" kullanılmış olur.

Herhangi bir makamın veya terkinin oluşabilmesi herhangi bir perde düzeninde "âğâz-seyir-karar" üçgenin kurulmasına bağlıdır[12]. Gerek makamlardan gerek terkinlerden söz ederken her birinde "âğâz" (başlangıç) belirtilir. Ama, bu, ancak oradan başlanabilir, demek değildir. Ezgiye, belirtilen o perdenin bir ya da birkaç perde üstünden ya da altından başlanabilir. Böylece eklenen bu perdeler de o makamın yapısına katılır ya da süsleyici olur. Bilinmelidir ki herhangi bir perde düzeninde makamlar veya terkinler oluşturulurken perde düzeninde yer alan bütün perdelerin kullanılmasına gerek yoktur. Dolayısıyla bir makamın veya terkinin oluşması en az sekiz perdenin kullanılmasına bağlı değildir. Başka bir deyişle sekiz perde kullanılmıyor diye özellikle türkü formlu eserlerde makam veya terkin yoktur demek makam kavramının asıl yapısının ne olduğunu bilmemekten kaynaklandığı düşünülmektedir.

III. KANTEMİR'İN REHÂVÎ TANIMININ TÜRK MAKAM MÜZİĞİ NAZARİYATI VE ESERLERİ KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Kantemir (1673-1723) Rehâvî'yi "İsmi Olup Cismi Olmayan Rehâvî Makamının Açıklanışı" başlığıyla şu şekilde tarif eder: "*Bu makâma, adı var, kendi yok dediğimiz için kimse şaşırmasın. Açıklanışını bildirdiğimizde, merakı, şaşkınlığı da geçer. Sözü edilen makam ses verme hareketine Rast perdesinden başlar ve gerek kalın seslerden incelere, gerek ince seslerden kalınlara doğru, tam perdelerle (Rast Perde Düzeni perdeleriyle, y.n.) Rast makamı şeklinde hareket ederek Rast perdesine gelir ve orada karar kılıp durur kalır. Bu açıklanışın da gösterdiği ve apaçık ortaya koyduğu gibi, Rast makamından hemen hiçbir farkı yoktur. Fakat bilmiş ol ki, günümüzün musıkîşinasları Rehâvî'yi Rast'tan nasıl ayırttıklarını anlatmak için, derler ki Rehâvî makamı, Frenk'lerin trompetini taklid eder ve nağmesinin yürüyüş biçimiyle, Rast makamından ayrılır. **Rehâvî nağmesinin akışını da şöyle tarif ederler: Ses vermeye Rast perdesiyle başlayıp Yegâh perdesine düşmek ve Yegâh'dan birdenbire kopup açılmak lazımdır. Zengüle perdesini de iyice titretmek gerekir. Ondan sonra, tam perdelerle çıkıp Nevâ perdesine gelmeli ve Nevâ'yı güzelce göstermelidir.***

Nevâ'dan birdenbire Gerdâniye perdesine sıçramalı ve gâh Gerdâniye, gâh Nevâ perdesine basıp, birinden ötekine sıçrayarak gidip geldikten sonra, Gerdâniye perdesinde biraz durmalıdır. Oradan, gene aynı cins hareketle Tiz Nevâ'ya dek çıkıp aynı yoldan geri dönmeli; âğâzesini ve nağmesini titretip karar yeri olan Rast perdesine gelerek orada karar kılmalıdır. Eski edvâr kitaplarında Rehâvî makamı başka şekilde açıklanır ve iki türlü icrâ olunduğu söylenir. Terkinlerin açıklanışı sırasında onları da etraflıca gösterip bildireceğiz. Şimdilik, murâdımız, onu, ismi olup da cismi olmayan bir makam, diye göstermekti. Gerçekten de hareket biçiminden ötürü, ismi vardır, fakat cismi yoktur; çünkü ne kendine ait bir perdesi ne de kendine mahsûs ses verme hareketi vardır ve sadece trompet nağmesini taklid eden bir Rast makâmıdır." [13].

Rehâvî ile Rast'ın arasında gerçekten Kantemir'in dediği gibi bir fark yok mudur? Fark varsa bu fark Kantemir'in ifade ettiği Frenklerin trompetini taklid eden nevâ-gerdâniye perdeleri sıçramaları mıdır? Rehâvî seyri içinde Zengüle perdesi'ni neden titretmek gerekir? Rehâvî'nin gerçekten kendisine ait bir perdesi yok mudur? gibi sorular akla gelmektedir.

Öncelikle, Kantemir, edvârının birinci bölümünün başında tanbur sazında yer alan perdeleri verirken Nasır Dede'den bugüne "geveşt" olarak kullanılan perdeyi "rehâvî" perdesi adıyla verdiği görülür[14]. O zaman Kantemir Rehâvî perdesini tanbur sazında vermiş olduğu halde neden perdesi olmayan bir yapı olarak tanımlamış olabilir? Ayrıca Rehâvî seyri içinde Zengüle perdesi titretimi diye bahsettiği perde acaba eski edvârlarda o perdenin "rehâvî" adıyla kullanıldığına bir işaret midir? Kadızâde Tirevî'nin Mûsiki Risâlesindeki (1492) Rehâvî tanımına bakıldığında Rehâvî, Hicâz /Sabâ perdesiyle başlayıp çârgâh, segâh seyrettikten sonra düğâh perdesinde karar verdiğini aşağıya indiğinde ise eğer tanbur çalarsan râst ile düğâh perdeleri arasına bas Rehâvî olur [15] dediği görülmektedir. Bu seyir içinde segâh perdesi'nin pest icrâ edilebileceği düşünülecek olursa günümüzde Düğâh olarak bilinen makam seyrinin Rehâvî'nin bu tanımından gelebileceği de düşünülebilir.

Diğer önemli soru Rast ve Rehâvî arasında fark veya farklar neler olabilir? sorusudur.

Bunun için öncelikle Rast ve Rehâvî tanımlarının ne olduğunu anlamak gerekir. Rast, Rast Perde Düzeninde kendi evi olan rast perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir ettikten sonra tekrar kendi perde evi olan rast perdesine gelip orada karar verirse oluşan makâmıdır. Eğer bu seyir esnasında Rast Perde Düzeninde yer alan başka bir perdede durulacak olursa örneğin segâh perdesinde geçici kalış yapılacak olunursa Segâh asıl makamının, çârgâh perdesinde geçici kalış yapılacak olunursa Çârgâh asıl makamının, nevâ perdesinde geçici kalış yapılacak olunursa da Nevâ asıl makamının oluşacağı unutulmamalıdır. Rast asıl makamı birden fazla farklı "asıl makam" veya "terkin" ile bileşirse veya karışarak beraber kullanılırsa Rast asıl makam olmaktan çıkıp artık "Rast terkin"nin oluşacağı da bilinmelidir.

Rehâvî ise başka bir şey olsa gerektir. Kantemir'in kendi edvârında on beş yıl boyunca hocalığını yapmış olan (Ortodoks Rum) Koca Angeli'nin Rehâvî bir eserine de yer verdiği görülür.

⁴ Farsça bir kelime olup karışık, karmaşık, iç içe girmiş gibi anlamlar için kullanılır. Burada farklı bir perde düzeni ile birleşmiş, karışmış anlamında kullanılmaktadır. Aynı zamanda Ney sazına benzeyen eski bir üflemeli çalgıdır.

İtâzî: *Sengin semâi* **Rehâvî Ağır Semâi** *Beste: Tâbî Mustafa Efendi*

hüseyin süleymanî perdeden rast perdesine Pençgâh-ı Asl cümlesiyle döşülmüş Pençgâh-ı Râst katırlara devam edilmiş

Por ta ka lu tu run

Nevâ katı Pençgâh-ı Asl kullanıma devam edilmiş

ci ki me me si

yegâh-râst atlamasıyla rîsta gelinmiş Pençgâh-ı Asl

ye lel lel le le le lel li

ah i ki me me si

Râst Nevâ Râst karar edilmiş

hey (saz) hey

6. Tâbî Mustafa'nın "Portakal ü turunç" güfteli Rehâvî Ağır Semâisi

Tâbî Mustafa Efendi'ye ait diğer Rehâvî Ağır Semâi "Portakal ü turunç" güfteli eser incelendiğinde Koca Angeli, Hafız Post ve İtrî'nin eserlerindeki gibi Pençgâh-ı Asl terkibi yapısıyla başladığı, Yegâh asıl makamıyla devam edildiği ve Rast asıl makamıyla karar verildiği görülür.

IV. SONUÇ

Rehâvî bir makam değil bir terkidir. Rehâvî terkibi *Lâle-ruh* terkibiyle başlayıp Rast asıl makamıyla karar eder. Başka bir deyişle Rehâvî; Pençgâh-ı Asl terkibiyle başlayıp Yegâh makamıyla seyir edip Rast makamıyla karar verir. Dolayısıyla Rast ile Rehâvî birbirlerinden tamamen bağımsız yapılarıdır.

REFERENCES

- [1] Bkz. Cem Behar, "Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları-Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, p.123.
- [2] S. İrden, Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu- Kitabı, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018, p.311.
- [3] O.M. Öztürk, *Halk Musikisi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapacağı Katkıları* Ege Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuarı Ege Üniversitesi Dergisi, 2015, no:7, p. 5.
- [4] S. İrden, *Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri'ndeki Rast Makâm Kararlı Tariflerine Yaklaşımlarının (Çözümlemelerinin) Anadolu Edvâr Geleneği İcrâ ve Kuram İlmi Hakikatine Uygulanabilirliği*, 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri - Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu-Kitabı, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018, p.264.
- [5] M. Arısoy, *Seydî'nin El Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler, İstanbul, 1988, p.23.
- [6] Yalçın Tura, Nâsır Abdülbâkî Dede-Tedkik ü Tahkik (İnceleme ve Gerçeği Araştırma), Pan Yayınları, İstanbul, 2006, p. 35& p.74.
- [7] Yalçın Tura, Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Musiki 'alâ vechi'l-Hurûfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, p. 40-41-42.
- [8] Mehmet Nuri Uygun, Kadızâde Tirevî ve Musiki Risâlesi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1990, p. 32.
- [9] Yalçın Tura, Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Musiki 'alâ vechi'l-Hurûfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, p. 127-128.
- [10] Sami Emrah Gerekten, Bağlamada Misket Düzeninde Pozisyonel İcra becerisini Geliştirmeye Yönelik Egzersiz-Etütllere Dayalı Öğretim Modeli Önerisi ve Öğrenci Başarısına Etkisi, Hazırlanmakta Olan Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya, 2019-2020.

- [11] Bayram Akdoğan, Türk Din Musikisi Dersleri, Bilge Ajans & Matbaa, Ankara, 2010, p.141.
- [12] Nilgün Doğrusöz, Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi, Kırşehir Valiliği Kültür Hizmeti-Bilge Ajans Yayın Matbaa San. ve Tic. Ltd. Şti., Kırşehir, 2012, p.103.
- [13] Yalçın Tura, Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Musiki 'alâ vechi'l-Hurûfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, p. 95-97.
- [14] Yalçın Tura, Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Musiki 'alâ vechi'l-Hurûfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, p. 2.
- [15] Mehmet Nuri Uygun, Kadızâde Tirevî ve Musiki Risâlesi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1990, p. 35.
- [16] Yalçın Tura, Nâsır Abdülbâkî Dede-Tedkik ü Tahkik (İnceleme ve Gerçeği Araştırma), Pan Yayınları, İstanbul, 2006, p. 66.