

T.C
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MÜZİĞİ NAZARÎ KAYNAKLARINDA REHAVİ MAKAMI VE
KANTEMİROĞLU EDVARINDA YER ALAN REHAVİ VE RAST
MAKAMLARINDAKİ ESERLERİN ANALİZİ

SAMET BAYBARS NOYAN
22740026

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. BEKİR ŞAHİN BALOĞLU

2025

T.C
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK MÜZİĞİ NAZARÎ KAYNAKLARINDA REHAVİ MAKAMI VE
KANTEMİROĞLU EDVARINDA YER ALAN REHAVİ VE RAST
MAKAMLARINDAKİ ESERLERİN ANALİZİ

SAMET BAYBARS NOYAN
22740026
ORCID NO: 0009-0009-8400-6058

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. BEKİR ŞAHİN BALOĞLU

TEMMUZ 2025

Samet Baybars NOYAN tarafından hazırlanan ‘‘Türk M¼zięi Nazarî Kaynaklarında Rehâvî Makamı ve Kantemiroğlu Edvarında Yer Alan Rehâvî ve Râst Makamlarındaki Eserlerin Analizi’’ başlıklı çalışma, **16/07/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Doç. Dr. Bekir Şahin BALOğLU

.....

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Aslıhan ERUZUN ÖZEL

.....

Dr. Öğr. Üyesi Bedirhan BÜYÜKDUMAN

.....

ÖZET

TÜRK MÜZİĞİ NAZARÎ KAYNAKLARINDA REHÂVÎ MAKAMI VE KANTEMİROĞLU EDVARINDA YER ALAN REHÂVÎ VE RÂST MAKAMINDAKİ ESERLERİN ANALİZİ

Bu çalışma; Dimitrie Cantemir'in kaleme aldığı, Yalçın Tura'nın tıpkıbasımını yaptığı *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât* adlı eserinde "İsmi Olup Cismi Olmayan" makam Rehâvî'yi konu almaktadır. Kantemiroğlu'nun Rehâvî makamını tanımlarken kullanmış olduğu dikkat çekici bir ifade olan "İsmi Olup Cismi Olmayan" tanımlaması ve makam tasnifi, çalışmanın ana çıkış noktasıdır. Kantemiroğlu'nun makam hakkında neden böyle düşündüğü anlaşılmaya çalışılmış; makamın yapısı Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tanımlar ışığında incelenmiş, bu tanımlarla geçmiş dönemdeki edvarlarda Sistemci Okul takipçilerinin Rehâvî makamı tarifleri incelenmiştir. Ayrıca Sistemci Okul takipçisi olmayan XX. ve XXI. yüzyıl teorisyenlerinin vermiş olduğu Rehâvî makamı tanımları da incelenmiştir. Günümüzde yaygın olarak kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek müzik teorisi sistemi ile edvardaki tüm Rehâvî eserlerin analizi yapılmıştır. Ayrıca Kantemiroğlu'nun edvarında bulunmayan ve bestesi Kantemiroğlu'na ait birer adet Rehâvî peşrev ve Rehâvî saz semaisi yine aynı yöntem ile analiz edilmiştir. Kantemiroğlu'nun Rehâvî makamının Râst makamıyla olan benzerliğine dair iddiası doğrultusunda edvardan seçilen beş Râst örnek eser de analiz edilmiş ve bu eserlerin Rehâvî makamındaki eserler ile mukayesesi yapılmıştır.

Bu çalışma altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm çalışmanın giriş kısmını oluşturmaktadır. İkinci bölümde; Kantemiroğlu'nun hayatı ve yaptığı çalışmalar incelenmiştir. Üçüncü bölümde; Kantemiroğlu Edvarı'nın bölümleri hakkında bilgilendirme yapılmıştır. Dördüncü bölümde; Rehâvî makamı tarihsel süreç içinde incelenmiştir. Beşinci bölümde; Rehâvî eserlerin makamsal analizi yapılmıştır. Altıncı ve son bölümde; seçilen Râst eserlerin makamsal analizi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Karşılaştırmalı Analiz, Râhevî, Rehâvî, Râst, Transkripsiyon Yöntemleri

ABSTRACT

THE REHÂVÎ MAKAM IN TURKISH MUSIC THEORETICAL SOURCES AND AN ANALYSIS OF THE COMPOSITIONS IN THE REHÂVÎ AND RÂST MAKAMS

This study, Kantemiroğlu's Edvar focuses on the makam Rehâvî, which is described as “having a name but no body” in the treatise *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât*, authored by Dimitrie Cantemir and published in facsimile by Yalçın Tura. The striking characterization “having a name but no body” used by Cantemir to define the Rehâvî makam, along with his classification of makams, constitutes the main point of departure for this research. The study aims to understand why Cantemir made such a claim regarding this makam. The structure of the makam is examined in light of Cantemir’s definitions, and these descriptions are compared with those found in earlier edvar treatises written by theorists of the Systematic School. Additionally, definitions of the Rehâvî makam provided by non-Systematic School theorists of the 20th and 21st centuries are also reviewed. All Rehâvî compositions included in Cantemir’s edvar are analyzed using the widely accepted Arel-Ezgi-Uzdilek music theory system. Furthermore, a Rehâvî *peşrev* and a *saz semâisi* composed by Cantemir, which are not found in the edvar, are analyzed using the same method. In accordance with Cantemir’s assertion regarding the resemblance of Rehâvî to the Râst makam, five sample compositions in the Râst makam selected from the edvar are also analyzed and comparatively evaluated alongside the Rehâvî works.

This study consists of six chapters. The first chapter presents the introduction. The second chapter examines the life and works of Cantemir. The third chapter provides information about the structure of the edvar. The fourth chapter explores the historical development of the Rehâvî makam. The fifth chapter includes a modal analysis of Rehâvî compositions, and the sixth and final chapter offers a modal analysis of the selected Râst compositions.

Keywords: Comparative Analysis, Râhevî, Rehâvî, Râst, Transcription Methods

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında, Türk müziği nazariyatında önemli bir yere sahip olan Rehâvî makamını tarihsel gelişimi ve Kantemiroğlu Edvarı'ndaki yansımaları çerçevesinde ele aldım. Kantemiroğlu'nun "İsmi Olup Cismi Olmayan Makam" şeklindeki dikkat çekici ifadesinden hareketle yola çıktığım bu araştırmada, farklı dönemlere ait teorik kaynakları karşılaştırmalı olarak inceleyerek Rehâvî makamının tanımlanışı, aktarımı ve dönüşümünü anlamaya çalıştım. Bu süreçte, Kantemiroğlu'nun makam tasnifindeki özgün yaklaşımı doğrultusunda hem klasik dönem teorisyenlerinin hem de modern nazariyecilerin görüşlerini değerlendirme fırsatı buldum. Böylelikle Rehâvî makamının tarihsel sürekliliğini ve teorik zeminini daha bütüncül bir bakışla ortaya koymayı amaçladım.

Bu yüksek lisans tezinin hazırlanma sürecinde akademik rehberliği ve yönlendirici katkılarıyla çalışmama büyük değer katan tez danışmanım Doç. Dr. Bekir Şahin Baloğlu'na en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, çalışma süresince görüş ve önerileriyle katkıda bulunan jüri üyelerine, tüm süreç boyunca sabır ve anlayışla yanımda olan aileme ve dostlarıma şükran borçluyum. Bu çalışmanın, Türk müziği nazariyatı alanına mütevazı bir katkı sunmasını temenni ederim.

Samet Baybars NOYAN

Temmuz, 2025; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	2
1.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	3
1.4. Yöntem	3
1.5. Literatür Özeti	4
2. KANTEMİROĞLU'NUN HAYATI	7
2.1. Biyografisi.....	8
2.2. Eğitim Hayatı	9
2.3. Müzikle Olan İlişkileri	10
2.4. Yazılı Eserleri.....	12
2.5. Besteleri.....	13
3. KANTEMİROĞLU EDVARININ TASNİF METODU VE İÇERİĞİ	15
3.1. Birinci Bâb: Müzikte Kullanılan Perdelerin İşaretleri	16
3.2. İkinci Bâb: Musiki İlmine Giriş	16
3.3. Üçüncü Bâb: Makam Tasnifleri	17
3.4. Dördüncü Bâb: İnce (Tîz) Perdelerin Makamlarının İncelenmesi	19
3.5. Beşinci Bâb: Görünüşte (Sözde) Makamların İncelenmesi	20
3.6. Altıncı Bâb: Terkîbler	20
3.7. Yedinci Bâb: Uyuşma ve Çatışmalar	21
3.8. Sekizinci Bâb: Önceki Nazariyatçıların Görüşleri	21
3.9. Dokuzuncu Bâb: Usûller	22
4. TARİHSEL SÜREÇTE REHÂVÎ MAKAMI	23
4.1. Kantemiroğlu'nda İsmi Olup Cismi Olmayan Makam Rehâvî.....	23
4.2. Sistemci Okul ve Takipçilerinde Rehâvi (Rahevî) Makamı	36
4.2.1. Hızır Bin Abdullah'a göre Rehâvî Makamı	38
4.2.2. Amasyalı Ahmetoğlu Şükrullah'da Rehâvî Makamı	39
4.2.3. Alişâh Hacı Büke'de Rehâvi Makamı.....	39
4.2.4. Yûsûf Kırşehrî'ye göre Rehâvî Makamı	40
4.2.5. Ladikli Mehmet Çelebi'ye göre Rehâvî Makamı.....	41
4.2.6. Seydî'ye göre Rehâvî Makamı	42
4.2.7. Kadızâde Mehmed Tirevî'ye göre Rehâvî Makamı.....	42
4.2.8. Rûh-Perver'de Rehâvî Makamı	43
4.2.9. Tanbûri Küçük Artin'e Göre Rehâvî Makamı	44

4.2.10. Hızır Ağa'ya göre Rehâvî Makamı	45
4.2.11. Abdülbâkî Nâsır Dede'ye göre Rehâvî Makamı	46
4.2.12. Hâşim Bey'e göre Rehâvî Makamı	48
4.3. Yirminci Yüzyılda Rehâvî Makamı	49
4.3.1. Rauf Yekta Bey'e Göre Rehâvî Makamı	50
4.3.2. İsmail Kâzım Uz'a Göre Rehâvî Makamı.....	52
4.3.3. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Rehâvî Makamı.....	52
4.3.4. Mustafa Ekrem Hulûsi Karadeniz'e Göre Rehâvî Makamı	57
4.3.5. Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Makamındaki Tanbur Taksiminin Analizi	59
4.3.5. Günümüzde Bazı Rehâvî Makamı Görüşleri	63
5. KANTEMİROĞLU EDVARINDAKİ REHÂVÎ ESERLERİN ANALİZİ.....	67
5.1. 125 Numaralı Eser “Der Makâm-ı Rehâvî usûleş Sakıl”	67
5.2. 241. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î”	71
5.3. 245. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Râst Semâ'î”	74
5.4. 297. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Rehâvî Çenber-i Koca Angeli Tanbûrî” .	77
5.5. 337. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Rehâvî Evsat-ı Dervîş Mustafa”	82
6. KANTEMİROĞLU EDVARI'NDAN SEÇİLEN RÂST MAKAMINDAKİ BEŞ (ÖRNEK) ESERİN ANALİZİ	88
6.1. 103. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Râst Usûleş Çenber”	88
6.2. 104. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Râst Usûleş Çenber”	92
6.3. 105. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Râst Şeyh-i Düyek'î”	97
6.4. 122. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Râst Gül Devri”	100
6.5. 123. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Râst Usûleş Fâhte-i Muzaffer”	102
7. SONUÇ VE ÖNERİLER	107
KAYNAKÇA	111
EKLER.....	115

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 1.....	25
Şekil 2: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 2.....	25
Şekil 3: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 3.....	26
Şekil 4: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 4.....	26
Şekil 5: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 5.....	26
Şekil 6: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 6.....	26
Şekil 7: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 7.....	26
Şekil 8: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 8.....	27
Şekil 9: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 9.....	27
Şekil 10: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 10.....	27
Şekil 11: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 11.....	27
Şekil 12: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 12.....	27
Şekil 13: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 13.....	27
Şekil 14: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 14.....	28
Şekil 15: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 15.....	28
Şekil 16: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 16.....	28
Şekil 17: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 17.....	28
Şekil 18: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 18.....	28
Şekil 19: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 19.....	29
Şekil 20: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 20.....	29
Şekil 21: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 21.....	29
Şekil 22: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 22.....	29
Şekil 23: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 23.....	29
Şekil 24: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 24.....	30
Şekil 25: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 25.....	30
Şekil 26: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 26.....	30
Şekil 27: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 27.....	30
Şekil 28: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 28.....	31
Şekil 29: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 29.....	31
Şekil 30: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 30.....	31
Şekil 31: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 31.....	31
Şekil 32: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 32.....	32
Şekil 33: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 1.....	33
Şekil 34: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 2.....	33
Şekil 35: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 3.....	33
Şekil 36: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 4.....	33
Şekil 37: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 5.....	34
Şekil 38: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 6.....	34
Şekil 39: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 7.....	34
Şekil 40: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 8.....	34
Şekil 41: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 9.....	35
Şekil 42: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 10.....	35

Şekil 43: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 11	35
Şekil 44: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 12	35
Şekil 45: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 13	35
Şekil 46: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 14	36
Şekil 47: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 15	36
Şekil 48: Sistemci Okul Râhevî Dizi	37
Şekil 49: Râst Makamı Dizisi	38
Şekil 50: Hızır Bin Abdullah'a Göre Rehâvî Makamı Seyri	38
Şekil 51: Alişâh Hacı Büke'de Rehâvî Makamı Dizisi	40
Şekil 52: Yûsûf Kırşehirî'ye Göre Rehâvî Makamı Seyri	41
Şekil 53: Ladikli Mehmet Çelebî'ye Göre Rehâvî Makamı Dizisi	41
Şekil 54: Seydî'ye Göre Rehâvî Makamı Seyri	42
Şekil 55: Kadızâde Mehmed Tirevî'ye Göre Rehâvî Makamı Seyri	43
Şekil 56: Tanbûri Küçük Artin'e Göre Rehâvî Makamı Seyri	45
Şekil 57: Hızır Ağa'ya Göre Rehâvî Makamı Seyri	45
Şekil 58: Abdûlbâkî Nâsır Dede'ye Göre Râhevî Makamı Seyri	46
Şekil 59: Abdûlbâkî Nâsır Dede'ye Göre Rehâvî Makamı Seyri	47
Şekil 60: Hâşim Bey'e Göre Râst Makamı Seyri	48
Şekil 61: Arel'e Göre Basit Rehâvî Makamı	54
Şekil 62: Arel'e Göre Bileşik Rehâvî Makamı	54
Şekil 63: İsmail Hakkı Özkan'a Göre Bileşik Rehâvî Makamı	55
Şekil 64: Fikret Kutluğ'a Göre Bileşik Rehâvî Makamı	56
Şekil 65: Mustafa Ekrem Hulûsi Karadeniz'e Göre Bileşik Rehâvî Makamı	59
Şekil 66: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 1	59
Şekil 67: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 2	60
Şekil 68: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 3	60
Şekil 69: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 4	60
Şekil 70: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 5	60
Şekil 71: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 6	61
Şekil 72: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 7	61
Şekil 73: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 8	61
Şekil 74: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 9	61
Şekil 75: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 10	62
Şekil 76: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 11	62
Şekil 77: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 12	62
Şekil 78: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 13	62
Şekil 79: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 14	63
Şekil 80: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 15	63
Şekil 81: Sühan İrden'e Göre Rehâvî Makamı (Pencgâh-I Asl Makamı)	64
Şekil 82: Sühan İrden'e Göre Rehâvî Makamı (Yegâh Makamı)	65
Şekil 83: Emrah Hatipoğlu'na Göre Rehâvî Makamı	66
Şekil 84: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 1	67
Şekil 85: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 2	68
Şekil 86: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 3	68
Şekil 87: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 4	68
Şekil 88: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 5	68
Şekil 89: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 6	69
Şekil 90: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 7	69
Şekil 91: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 8	69
Şekil 92: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 9	69

Şekil 93: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 10	70
Şekil 94: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 11	70
Şekil 95: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 12	70
Şekil 96: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 13	70
Şekil 97: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 1.....	71
Şekil 98: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 2.....	71
Şekil 99: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 3.....	71
Şekil 100: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 4.....	72
Şekil 101: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 5.....	72
Şekil 102: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 6.....	72
Şekil 103: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 7.....	72
Şekil 104: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 8.....	73
Şekil 105: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 9.....	73
Şekil 106: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 10.....	73
Şekil 107: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 11.....	73
Şekil 108: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 12.....	74
Şekil 109: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 1	74
Şekil 110: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 2	75
Şekil 111: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 3	75
Şekil 112: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 4	75
Şekil 113: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 5	75
Şekil 114: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 6	75
Şekil 115: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 7	76
Şekil 116: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 8	76
Şekil 117: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 9	76
Şekil 118: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 10.....	76
Şekil 119: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 1	77
Şekil 120: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 2	78
Şekil 121: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 3	78
Şekil 122: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 4	78
Şekil 123: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 5	78
Şekil 124: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 6	78
Şekil 125: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 7	79
Şekil 126: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 8	79
Şekil 127: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 9	79
Şekil 128: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 10	79
Şekil 129: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 11	79
Şekil 130: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 12	80
Şekil 131: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 13	80
Şekil 132: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 14	80
Şekil 133: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 15	80
Şekil 134: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 16	81
Şekil 135: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 17	81
Şekil 136: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 18	81
Şekil 137: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 19	81
Şekil 138: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 20	81
Şekil 139: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 21	82
Şekil 140: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 1.....	82
Şekil 141: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 2.....	82
Şekil 142: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 3.....	83

Şekil 143: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 4.....	83
Şekil 144: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 5.....	83
Şekil 145: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 6.....	83
Şekil 146: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 7.....	83
Şekil 147: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 8.....	84
Şekil 148: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 9.....	84
Şekil 149: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 10.....	84
Şekil 150: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 11.....	84
Şekil 151: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 12.....	84
Şekil 152: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 13.....	85
Şekil 153: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 14.....	85
Şekil 154: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 15.....	85
Şekil 155: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 16.....	85
Şekil 156: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 17.....	85
Şekil 157: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 18.....	86
Şekil 158: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 19.....	86
Şekil 159: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 20.....	86
Şekil 160: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 21.....	86
Şekil 161: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 22.....	87
Şekil 162: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 1.....	88
Şekil 163: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 2.....	88
Şekil 164: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 3.....	89
Şekil 165: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 4.....	89
Şekil 166: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 5.....	89
Şekil 167: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 6.....	89
Şekil 168: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 7.....	89
Şekil 169: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 8.....	90
Şekil 170: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 9.....	90
Şekil 171: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 10.....	90
Şekil 172: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 11.....	90
Şekil 173: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 12.....	90
Şekil 174: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 13.....	91
Şekil 175: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 14.....	91
Şekil 176: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 15.....	91
Şekil 177: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 16.....	91
Şekil 178: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 17.....	92
Şekil 179: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 18.....	92
Şekil 180: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 1.....	92
Şekil 181: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 2.....	93
Şekil 182: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 3.....	93
Şekil 183: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 4.....	93
Şekil 184: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 5.....	93
Şekil 185: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 6.....	93
Şekil 186: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 7.....	93
Şekil 187: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 8.....	94
Şekil 188: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 9.....	94
Şekil 189: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 10.....	94
Şekil 190: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 11.....	94
Şekil 191: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 12.....	94
Şekil 192: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 13.....	94

Şekil 193: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 14.....	95
Şekil 194: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 15.....	95
Şekil 195: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 16.....	95
Şekil 196: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 17.....	95
Şekil 197: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 18.....	95
Şekil 198: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 19.....	96
Şekil 199: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 20.....	96
Şekil 200: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 21.....	96
Şekil 201: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 22.....	96
Şekil 202: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 23.....	96
Şekil 203: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 1.....	97
Şekil 204: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 2.....	97
Şekil 205: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 3.....	97
Şekil 206: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 4.....	98
Şekil 207: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 5.....	98
Şekil 208: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 6.....	98
Şekil 209: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 7.....	98
Şekil 210: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 8.....	98
Şekil 211: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 9.....	98
Şekil 212: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 10.....	99
Şekil 213: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 11.....	99
Şekil 214: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 12.....	99
Şekil 215: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 13.....	99
Şekil 216: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 14.....	99
Şekil 217: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 15.....	100
Şekil 218: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 16.....	100
Şekil 219: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 1	100
Şekil 220: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 2	101
Şekil 221: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 3	101
Şekil 222: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 4	101
Şekil 223: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 5	101
Şekil 224: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 6	101
Şekil 225: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 7	101
Şekil 226: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 8	102
Şekil 227: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 9	102
Şekil 228: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 1	102
Şekil 229: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 1.....	103
Şekil 230: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 2.....	103
Şekil 231: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 3.....	103
Şekil 232: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 4.....	103
Şekil 233: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 5.....	103
Şekil 234: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 6.....	103
Şekil 235: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 7.....	104
Şekil 236: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 8.....	104
Şekil 237: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 9.....	104
Şekil 238: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 10.....	104
Şekil 239: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 11.....	104
Şekil 240: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 12.....	105
Şekil 241: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 13.....	105
Şekil 242: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 14.....	105

Şekil 243: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 15.....	105
Şekil 244: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 16.....	105
Şekil 245: Bileşik Rehâvi Makamı Önerisi.....	110

1. GİRİŞ

Türk müziği tarihsel süreklilik içinde hem kuramsal hem de uygulamalı yönleriyle gelişmiş köklü bir gelenektir. Bu geleneğin teorik arka planını oluşturan nazari metinler, yüzyıllar boyunca farklı anlayışlarla yazılmış, dönemin estetik ve sistematik bakış açılarını yansıtan önemli kaynaklar olarak günümüze ulaşmıştır. XIII. yüzyıldan itibaren gelişen edvâr literatürü, sadece dönemin müzikal bilgisini değil, aynı zamanda teorik düşüncenin evrimini de belgeleyen bir alan sunmaktadır. Bu çerçevede, her bir edvâr metni yalnızca dönemin müzik teorisini değil, aynı zamanda teorisyeninin yaklaşım biçimini, sistem kurma çabasını ve müziğe yüklediği anlamı da yansıtır. Bu metinlerdeki makam tarifleri, teorik yapıların merkezinde yer alır ve müziğin işleyişine dair ipuçları vermektedir. Ancak zamanla bazı makamların tanımı, kullanımı veya statüsü farklı kaynaklarda çelişkili biçimlerde yer almış; bazıları unutulmuş, bazıları ise tartışmalı hale gelmiştir.

Bu tartışmalı makamlar arasında yer alan Rehâvî makamı, tarih boyunca farklı teorisyenler tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmış; bazı kaynaklarda ayrıntılı tariflere konu olurken, bazı metinlerde ya ihmal edilmiş ya da başka makamların bir türevi olarak ele alınmıştır. Bu durum, Rehâvî makamının sistem içindeki yerinin sorgulanmasına yol açmıştır. Özellikle XVIII. yüzyılda yaşamış olan Kantemiroğlu'nun edvarında Rehâvî makamı için kullandığı "İsmi Olup Cismi Olmayan Makam" ifadesi, makamın tarihsel serüvenine ve kuramsal çerçevesine dair özgün bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Bu ifade, hem Rehâvî makamına dair teorik bir mesafeyi hem de olası bir estetik-tarihsel kopuşu ima eder. Dolayısıyla söz konusu ifade, yalnızca bir adlandırma değil; aynı zamanda kuramsal bir eleştirinin, hatta bir sorgulamanın ifadesi olarak da değerlendirilebilir.

Kantemiroğlu'nun bu yaklaşımı, onun müzik teorisine sistemli ve eleştirel bir bakış getirdiğini göstermektedir. Kurduğu makam tasnifi sistemi içinde Rehâvî'yi ayrı bir başlık altında değerlendirmesi, bu makamın ne ölçüde belirgin, işlevsel veya sistematik olduğunu sorguladığının göstergesidir. Bu bağlamda Rehâvî makamına dair teorik tariflerin tarihsel seyri, yalnızca bir müzik makamının izini sürmekten ibaret

değildir; aynı zamanda Türk müziği nazariyatının dönüşüm dinamiklerini, teorik sürekliliği ve metodolojik kırılmaları anlamaya yönelik daha geniş kapsamlı bir tartışmanın kapısını aralamaktadır.

Bu çalışma, Rehâvî makamını merkeze alarak, hem klasik edvar geleneğiyle modern nazari sistemler arasındaki geçişi hem de teorik düşüncenin nasıl değiştiğini sorgulayan bir perspektif sunmayı hedeflemektedir. Kantemiroğlu'nun Rehâvî makamına dair yaklaşımı, bu sorgulamanın odak noktasını oluştururken, daha önceki ve sonraki teorisyenlerin tarifleriyle karşılaştırma imkânı sağlayarak, Türk müziği nazariyatının bütüncül bir analizine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Böylece bu tez, yalnızca bir makamın değil, bir kuramsal yaklaşım biçiminin de tarihsel bağlamda yeniden değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır.

1.1. Problem Durumu

Araştırmanın temel çıkış noktası, Kantemiroğlu'nun yazmış olduğu edvarda Rehâvî makamına dair dikkat çekici bir ifadesidir: “İsmi Olup Cismi Olmayan Makam.” Kantemiroğlu oluşturduğu teorik sisteminde makamları farklı özelliklere göre tasnif etmiştir. Makamları basit makamlar, bileşik makamlar, transpoze makamlar gibi kategorilere ayırmıştır. Söz konusu Rehâvî makamına geldiğinde ise “İsmi olup cismi olmayan makam” şeklinde bir başlık altında makamın açıklanışını vermiştir. Bu başlık sadece Rehâvî makamı için oluşturulmuş özel bir ifadedir. Kantemiroğlu Rehâvî makamı için neden böyle bir başlık kullanmıştır? Bu tanımlama, Rehâvî makamının tarihsel bağlamı ve uygulamadaki yeri üzerine derinlemesine bir incelemeyi gerekli kılmaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın temel amacı, Rehâvî makamını Kantemiroğlu'nun yaklaşımı doğrultusunda anlamaya çalışmaktır. Özellikle Kantemiroğlu'nun Rehâvî makamına ilişkin olarak kullandığı “ismi var, cismi yok” ifadesini hangi düşünsel çerçevede dile getirdiği ve bu söylemin makam hakkındaki bakış açısıyla nasıl bir ilişki taşıdığı analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışma, Rehâvî makamı örneğinden hareketle, XV. yüzyıldan günümüze kadar Türk müziği nazariyat geleneğinde “Sistemci Okul” çizgisinin seyrini ve dönüşümünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, Sistemci

Okulun tarihsel sürekliliğini ve Arel, Ezgi, Uzdilek gibi nazariyatçıların getirdiği modern sistematik anlayış arasındaki teorik bağları ve kopuşları bütüncül bir bakış açısıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır.

1.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu çalışma, Yalçın Tura tarafından günümüz Türkçesine çevrilen *Kitâbu İlmi'l-Mûsiki alâ Vechi'l-Hurûfât*¹ çerçevesinde şekillenmiştir. Araştırmanın kapsamı, çalışmanın hacim ve derinlik dengesini korumak amacıyla sınırlandırılmıştır. XV. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan tüm teorisyenlerin Rehâvî makamı tariflerini kapsayan bir inceleme, kapsam açısından bağımsız bir doktora çalışmasına denk düşeceğinden; bu çalışmada yalnızca Sistemci Okul takipçilerinden seçilen teorisyenler ile XVIII. yüzyıldan itibaren öne çıkan teorisyenler değerlendirilmiştir. Böylece hem klasik dönem nazari mirasının hem de modern teorik yaklaşımın Rehâvî makamı tariflerindeki ortaklık ve farklılıkları karşılaştırmalı bir yaklaşımla ortaya konmuştur. Araştırma kapsamında, Rehâvî makamına dair tanımlamalar esas alınarak Kantemiroğlu Edvarı'nda yer alan toplamda beş adet Rehâvî eser günümüz makam teorisi sistemine göre analiz edilmiştir. Ayrıca, Kantemiroğlu Edvarı'nda yer almamakla birlikte Popescu-Judetz tarafından yayımlanan *Prens Dimitrie Cantemir* kitabında bulunan ve bestesi Kantemiroğlu'na ait olan birer adet Rehâvî saz semâisi ve peşrev de bu çalışmanın analizine dahil edilmiştir. Kantemiroğlu'nun Rehâvî makamının Râst makamına olan benzerliğine dair yaptığı göndermeler doğrultusunda, edvardan seçilen beş adet Râst eser de aynı yöntemle incelenmiştir. Böylece, Rehâvî ve Râst makamları arasında karşılaştırmalar yapılarak, makamın karakteristik özelliklerinin anlaşılmasına katkı sağlanması hedeflenmiştir.

1.4. Yöntem

Çalışmanın yöntemi, sistemci okulun öne çıkan temsilcileri olan Safiyyüddin Abdülmü'mim Urmevî, Lâdikli, Hâşim Bey gibi klasik dönem nazariyatçıları ile XX. yüzyıl ve sonrasındaki Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi gibi modern nazari yaklaşımları esas alarak, seçkili bir analiz gerçekleştirmektir. Ayrıca, günümüzde Rehâvî makamı

¹ Eser içerisinde bundan sonra Kantemiroğlu Edvarı olarak anılacaktır.

üzerine çalışma yapmış olan akademisyenler Sühan İrden ve Emrah Hatipoğlu'nun görüş ve önerileri de bu çalışma çerçevesinde ele alınacaktır. Bu kapsamda teorisyenlerin biyografik bilgileri kısaca sunulmuş, Rehâvî makamı tarifleri ve yorumları ise detaylıca incelenmiştir.

Yalçın Tura, Kantemiroğlu Edvarı'ndaki notaları günümüz notasına çevirirken Kız Ney akordunu temel almıştır. Ancak bu çalışmada yapılan analizlerde, eserler Bolâhenk akort sistemiyle yazıya² aktarılmıştır.³ Müzikal analizlerde, makam dizilerini oluşturan dörtlü ve beşliler öncelikli olarak ele alınmış, üçlü yapılar da göz önünde bulundurularak, müzikal cümle ve çeşni temelli bir değerlendirme yapılmıştır. Bu yöntemle Rehâvî makamının teorik temelleri ve pratik uygulamaları, tarihsel ve sistematik bir bakışla ortaya konmaya çalışılmıştır.

1.5. Literatür Özeti

Araştırmanın merkezinde yer alan en temel kaynak, Dimitrie Cantemir'in XVIII. yüzyıl başlarında kaleme aldığı *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât* adlı edvardır. Eserin tıpkıbasımı ve Türkçeye çevirisi, Yalçın Tura tarafından (2000) yayımlanmıştır. Rehâvî makamının Kantemiroğlu tarafından “ismi olup cismi olmayan” şeklinde tanımlanması, bu tezin problemini oluşturan nazari-pratik ayrımına doğrudan kaynaklık etmektedir.

Kantemiroğlu'nun müzik düşüncesi ve sistematik yaklaşımı üzerine çalışan araştırmacılar arasında Eugenia Popescu-Judetzu önemli bir yere sahiptir. *Prens Dimitrie Cantemir ve Türk Musikisi* (2000) adlı çalışmasında Kantemiroğlu'nun hayatı, notasyon sistemi ve nazari görüşleri ayrıntılı biçimde ele alınmış; ayrıca *Türk Musikisi Atlası*'nın birinci cildinde yer alan kısa bir bölümde, Kantemiroğlu sistemine dair özet bir değerlendirme sunulmuştur.

Rehâvî makamının Türk müziği nazariyat geleneğindeki yeri, XV. yüzyılda yaşamış olan Yusuf Kırşehri'nin *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde açıkça görülmektedir. Nilgün Doğrusöz'ün *Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi* (2012) adıyla yayıma hazırladığı bu kaynakta Rehâvî makamı doğrudan tanımlanmakta; dizisi ve özellikleri klasik anlayış

² Bu çalışmada yazılan tüm nota transkripsiyonları tarafımızca yazıya aktarılmıştır.

³ Ayrıca bu çalışmada eklerde yer alan tüm nota transkripsiyonları tarafımızca yazıya aktarılmıştır.

içerisinde yer bulmaktadır. Bu durum, Kantemiroğlu'ndan çok önce Rehâvî'nin teorik anlamda bilindiğini ve teorik sistemde yer aldığını göstermektedir.

Benzer şekilde, Abdülbaki Nasır Dede tarafından kaleme alınan ve Yalçın Tura'nın çevirisiyle günümüz Türkçesine kazandırılan *Tedkik ü Tahkik* (2006) adlı edvar da Rehâvî makamını doğrudan tanıtan klasik kaynaklardandır. Eser, XVIII. yüzyıl Türk müziği nazariyatını yansıtan önemli bir belge niteliğindedir ve makam tarifleri ve seyir esaslarını ayrıntılı şekilde vermektedir.

Modern sistemci anlayışın kurucu metinlerinden biri olan İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri (Kudüm Velveleleri)* (1984) adlı eseri, Arel-Ezgi-Uzdilek sistematiğine bağlı kalmakla birlikte, Rehâvî makamına doğrudan yer vermiş ve makamın dizi, karar perdesi ve seyir özelliklerini açıkça ortaya koymuştur. Bu yönüyle Özkan'ın eseri, klasik nazari mirasla modern sistem arasında bir köprü niteliği taşımaktadır.

Fikret Kutluğ'un *Türk Musikisinde Makamlar* (2000) adlı çalışması ise, klasik ve modern nazari anlayışları harmanlayarak Rehâvî makamına yönelik alternatif tanımlar ve dizisel öneriler sunmuştur. Kutluğ'un yorumları, özellikle makamın birleşik yapılar içindeki konumuna ve dönüşüm sürecine yönelik analizlerde dikkate alınmıştır.

Ekrem Karadeniz'in *Türk Musikisi Nazariyatı ve Esasları* (1970) adlı eseri, klasik dönem makamlarını sistematik biçimde ele almakta; Rehâvî makamına da yer vererek bu makamın teorik devamlılığına katkı sağlamaktadır. Karadeniz'in yaklaşımı, sistematik bütünlük içinde tarihsel süreklilik perspektifiyle önem arz etmektedir.

Türk müziği nazariyatının gelişimini etkileyen isimlerden biri olan Sadeddin Arel'in hayatı ve çalışmaları, Yılmaz Öztuna'nın *Sadeddin Arel* (1986) başlıklı biyografik çalışmasında ele alınmıştır. Her ne kadar Rehâvî makamına doğrudan değinilmese de, sistem dışı bırakılan makamların gerekçelerini anlamak ve Arel-Ezgi sistematiğinin inşa sürecini değerlendirmek açısından bağlamsal katkı sağlamıştır.

Terminolojik çözümleme ve kavramlar arası karşılaştırmalarda Kazım Uz'un *Musiki Istilâhatı* (1964) adlı sözlüğü temel başvuru kaynağı olarak kullanılmıştır. Rehâvî gibi dönemsel adlandırma farklılıkları gösteren makamların tarih içindeki terminolojik dönüşümleri bu kaynak üzerinden takip edilmiştir.

Judetz'in *Tanbûrî Küçük Artin* (2002) başlıklı çalışması, XIX. yüzyılın önde gelen nazariyatçılarından olan Tanbûrî Küçük Artin'in hayatını ve müzik anlayışını

kapsamlı şekilde incelemiştir. Artin'in Rehâvî makamına dair yaptığı tanım ve özellikle seyir yapısına ilişkin vurguları, bu tezin analiz bölümlerine önemli katkı sağlamıştır.

2. KANTEMİROĞLU'NUN HAYATI

XVII. yüzyılın ortalarında Osmanlı İmparatorluğu Asya Avrupa ve Afrika olmak üzere üç kıtada toprak sahibidir. Erdel, Eflak, Boğdan ve Kırım Osmanlı Devleti'ne tabi durumda haraç öderken doğuda İran sınırına güneyde Basra Körfezi'ne ve Arap Yarımadasında Yemen'e uzanan, Kıbrıs ve Ege Denizindeki adaların çoğunu içine alan imparatorluk sınırları Afrika'da Kızıldeniz'in Batı kıyılarından itibaren Mısır, Trablusgarp Tunus ve Cezayir'i kapsamaktadır (İmber, 2006, s. 3).

Osmanlı İmparatorluğu için vazgeçilmez bir bölge olarak Balkan toprakları altı asırlık imparatorlukta her daim önemli bir yere sahiptir. Nitekim Boğdan da Balkanlarda Osmanlı Devleti'nin yakından ilgilendiği bir bölgedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Moldova Nehri'nin çevresinde kalan ve Moldovya olarak anılan toprakları fethinden itibaren bu bölge Osmanlı kaynaklarında Boğdan olarak anılmıştır (Özcan, 1992, s. 269).

XV. yüzyılda başlayan Osmanlı-Boğdan ilişkileri, Sultan I. Mehmet (Çelebi) devrinde Eflak bölgesinin vergiye bağlanmasının ardından Boğdan'ın kuşatılması ile devam etse de bölgede hüküm süren Boğdan Voyvodalığı ancak İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı Devleti'ne bağlanmıştır. Kılıçla değil kendi rızasıyla Osmanlı Devleti'ne bağlanan Boğdan Voyvodalığı'nın iç işlerine doğrudan karışmayan Sultan II. Mehmet Boğdan'ı diğer eyaletler gibi doğrudan bir Osmanlı paşasının yönetimine vermemiştir (Özcan, 1992, s.269-271). Voyvodalık, Osmanlı Devleti'ne senede bir defa olmak üzere vergi ödemek, Osmanlı'ya itaat etmek ve Batı'ya yapılan seferlerde asker göndermekle mükelleftir (Erkul, 2021, s.34-35). 1475 yılında imparatorluğa karşı isyan hareketlerine sahne olan Boğdan, II. Bayezid devrinde Kili ve Akkerman'ın Osmanlı'ya dahil olması neticesinde daha sağlam bir şekilde Osmanlı'ya bağlanmıştır. Yine XVII. ve XVIII. asırlarda da çeşitli isyanlarla devam eden Osmanlı-Boğdan ilişkileri Dimitri Kantemir'in, voyvodalığı döneminde Osmanlı aleyhinde Rus Çarlığı ile yaptığı ittifak ve ardından meydana gelen gelişmelerle devam etmiş; III. Ahmet devrinde Boğdan beylerinin yerli prenslerden değil, doğrudan Babıali'den atanacak

beylerden olması kararlaştırılarak 1821 yılına dek Fenerli Rumlardan atanan beyler bu görevi yürütmüştür (Özcan, 1992, s.269-271).

2.1. Biyografisi

26 Ekim 1673 tarihinde Vaslui ilinin Silişteni köyünde doğan Dimitri Kantemir, Boğdan Voyvodası Constantin Kantemir'in küçük oğludur. Kantemiroğlu Romanya'da "Dimitrie Cantemir", kıta Avrupa'sında "Demetrius Cantemir", Türkiye'de ise Tanzimat sonrasındaki genel tarihlerde Kantemiroğlu, Küçük Kantemiroğlu, Dimitri Kantemir, Ulah Beyi, Boğdan Prensi ve Boğdan Voyvodası gibi adlarla anılmaktadır (Maxim, c. 24, s. 320). Babasının Osmanlı Devleti'ne bağlı bir voyvoda olması nedeniyle, bağlılıklarını göstermek için voyvodalardan üç yılda bir İstanbul'a gelmeleri ve güvence olarak aralarında kendi oğullarının da bulunduğu birkaç soylu genci başkente bırakmaları istenmiştir (Maxim, 2001, s. 321; Özdemir, 2016, s. 66). Kantemiroğlu'nun İstanbul'a gelişi de bu uygulamanın bir sonucu olarak gerçekleşmiştir.

Dimitri Kantemir'in sıradan ve yoksul bir aileden geldiğinin, dönemin yazarları tarafından doğrulandığı belirtilmektedir. Ancak Kantemir'in, Latince kaleme aldığı eserlerinde soylu bir kökene sahip olduğunu ve soyunun Timur'a dayandığını ileri sürdüğü ifade edilmektedir. Kantemir'in bu soy kütüğü iddiasının, Theophilus Siegfried Bayer, Bantisch Kamensky ve Nicolas Tindal gibi araştırmacılar tarafından da ele alındığı ve bu araştırmacıların, onun Tatar kökenli olduğu sonucuna vardıkları aktarılmaktadır (Cioranescu, 1979). İstanbul'da bulunduğu yıllarda Türk müziğine büyük ilgi duyan Kantemiroğlu, dönemin önde gelen müzisyenlerinden ders alarak bu alanda derinleşmiş, ilgisini yalnızca bir icracı ya da besteci olmanın ötesine taşımış; kendisini Türk müziğinin sistematik yapısını inceleyen ve notaya alan ilk teorisyenlerden biri hâline getirmiştir (Tuncel, 1975, s. 27). Kendisinin tanınmasını sağlayan en önemli eserlerinden biri, yaklaşık 1710 yılında yazdığı Kantemiroğlu Edvarı adlı müzik nazariyatı kitabıdır. Eserde Kantemiroğlu, Türk müziğinde kullanılan makamları, perdeleri ve usûl yapısını hem teorik hem de uygulamalı şekilde ortaya koymuştur. Eserde aynı zamanda dönemin 350'den fazla eserini kendi geliştirdiği harfli notasyon sistemiyle kayıt altına almıştır (Signell, 1977, s. 32).

Kantemiroğlu 1684'te Serasker Aynacı Süleyman Paşa tarafından Boğdan eyaletine önce Serdar, sonra Bey (Voyvoda) olarak atanmıştır (Tura, 2000, s. XX).

2.2. Eğitim Hayatı

Dimitri Kantemiroğlu (1673–1723), erken yaşlardan itibaren hem Doğu hem de Batı eğitimi almış çok yönlü bir entelektüel olarak dikkat çeker. Eğitim hayatı, onun hem Osmanlı sarayında hem de Avrupa akademik çevrelerinde iz bırakacak nitelikteki bilimsel, sanatsal ve felsefî çalışmalarına temel oluşturmuştur. Babası Moldovya Prensi Constantin Cantemir'in Osmanlılarla olan siyasi ilişkileri dolayısıyla Dimitri, küçük yaşta rehin statüsünde İstanbul'a gönderilmiş ve burada Osmanlı saray çevresinde eğitim almıştır (Özdemir, 2016, s. 66).

Enderun'a geldiğinde Rumca, Latince, Fransızca ve Eski Yunan dili bilen Kantemiroğlu, bu süreçte Arapça, Farsça ve Türkçe gibi dilleri öğrenmiş, İslam felsefesi, tarih, coğrafya ve özellikle müzik alanlarında kendisini yetiştirmiştir (Wright, 1992, s. 86). Müslüman olmadığı halde Enderun'da Türk İslam kültürünü öğrenmiş fakat kendi dinini muhafaza etmiştir. Aralıklarla tam 22 yıl İstanbul'da kalan Kantemiroğlu, geniş bir dil bilgisinin de etkisiyle Doğu-Batı kültürlerini bünyesinde toplayarak Osmanlı Tarihi hakkında iki ciltlik bir eser meydana getirmiştir (Tuncel, 1975, s. 31). Aynı zamanda Bizans, Grek ve Latin kaynaklarına da erişebilme yetisi kazanmış olması, onun hem Doğu hem Batı bilgi geleneklerini birleştiren sentezci kimliğini açıklamaktadır (Wright, 1992, s. 87).

Müzik eğitimi ise Kantemiroğlu'nun İstanbul'daki eğitim sürecinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Dönemin önemli müzisyenlerinden hem teorik hem de pratik dersler almış; özellikle tanbur çalmadaki ustalığıyla tanınmıştır (Popescu-Judet, 2000, s.15-16). Bu dönemde, Türk müziğiyle doğrudan temas hâlinde bulunması, onu bir müzik teorisyeni olarak şekillendirmiştir. Türk müziği bilgisini sistematik hale getirdiği Kantemiroğlu Edvarı adlı eseri, yoğun eğitiminin ve birebir hocalık ilişkilerinin bir ürünü olarak değerlendirilmektedir (Tura, 2000, s. XXII).

İstanbul'daki eğitimini tamamladıktan sonra Batı'ya yönelen Kantemiroğlu, 1711'de Rusya'ya yerleştikten sonra Sankt-Peterburg'daki bilimsel çevrelerle ilişki kurmuş ve burada da Latin ve Slav dillerindeki eğitimine devam etmiştir. Bu dönemde Avrupa entelektüel ortamına uyum sağlayarak tarih, coğrafya ve müzik teorisi alanlarında eserler vermeye devam etmiştir (Feldman, 1996, s. 226). Bu bağlamda Kantemiroğlu, çok dilli ve çok kültürlü bir eğitim geçmişine sahip hem Osmanlı hem Avrupa entelektüel geleneğine mensup ender şahsiyetlerden biri olarak kabul edilmektedir.

2.3. Müzikle Olan İlişkileri

Kantemiroğlu İstanbul'da usta müzisyenler ve ünlü bestecilerden oluşan bir ağın merkezinde bulunmaktadır. Örneğin Hâfız Post ile tanışmıştır; düzenli olarak Buhurîzâde Mustafa İtrî, Taşcızâde Recep, Tanbûrî Angeli ve daha birçok tanınmış şahsiyetle bir araya gelerek sohbetler yapmış ve müzikal konular hakkında tartışmalarda bulunmuştur (Behar, 2019, s. 196-197).

Bir müzisyen ve hoca olarak dersler veren Kantemiroğlu, Türk müziği öğrettiği öğrencilerine daha derin bir anlayış kazandıracak bütüncül ve tutarlı teorik ilkelere dayalı bir sistemden yoksun olduklarını tespit etmiştir. (Popescu-Judet, 1973, s. 36-37). Bu eksiklik, Kantemiroğlu'nun öğrencileri olan Tatar hanı Devlet Giray II'nin (1707-1713) temsilcisi Davul İsmail Efendi ve müzik öğrenimini kolaylaştırma fikriyle ustalarını kendi kişisel gözlemlerini yayımlamaya ikna etme başarısını gösterecek olan Latif Çelebi tarafından da fark edilmiştir.

Fakat Kantemiroğlu, yeni bir teorik sistem ve yeni bir notasyon icad etme girişiminin sınırlarının tamamen farkındadır. Repertuarın korunması ve yeniden üretimindeki sadakatin tek başına başarı için yeterli olmadığını bilmektedir. Kantemiroğlu meşk sistemine de oldukça önem vermektedir ve bir ustanın önemini şu şekilde vurgulamaktadır; “teoriden pratiğe geçmek istiyorsanız, bir ustanın öğrenmeniz gereklidir. Aksi takdirde, sadece kitaplardan mükemmellik elde edilemez” (Behar, 2019, s. 197).

İstanbul'da bulunduğu yıllarda klasik Osmanlı müziğine büyük ilgi duyan Kantemiroğlu, dönemin önde gelen müzisyenlerinden ders alarak bu alanda derinleşmiştir. Bu dönem, onun iyi bir tanburî ve bestekâr olarak değil, aynı zamanda bir etnomüzikolog ve nazariyatçı olarak da öne çıkmasını sağlamıştır.

Kantemiroğlu'nun en bilinen müzik eseri, yaklaşık 1710 yılında kaleme aldığı *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât* adlı teorik çalışmadır. Eserde 350 civarında eserin notasını, kendi geliştirdiği harfli sistemle kaydetmiştir. Bu notasyon, Latin alfabesine benzer bir yapı içermekle birlikte, seslerin sürelerini ve perde özelliklerini yansıtan oldukça işlevsel bir sistemdir (Signell, 1977, s. 38). Ayrıca edvarda yer alan eserlerin bir kısmı bugünkü repertuarda da yer almakta, Kantemiroğlu'nun notaya aldığı şekilleriyle günümüz icracıları tarafından yorumlanmaktadır (Feldman, 1996, s. 230).

Kantemiroğlu'nun Türk müziğine olan ilgisi, onu Türk müziğinin sistematik yapısını inceleyen ve notaya alan ilk teorisyenlerden biri hâline getirmiştir. "Kantemiroğlu, müzik notasyonunu teorisyen merkezine yerleştirilen ilk İşlam müziği kuramcisidir" (Popescu-Judetz, 2019, s. 475). Besteci kimliğiyle de öne çıkan Kantemiroğlu'nun, yazılı kaynaklar ve sözlü gelenek aracılığıyla çok sayıda peşrev ve semaisi günümüze ulaşmıştır. Ona atfedilen eserlerin toplam sayısı elli civarındadır. Bu besteler farklı yollarla günümüze kadar ulaşmış ve repertuar içerisinde korunmuştur. (Popescu-Judetz, 2019, s. 475). Bu yönüyle Kantemiroğlu, hem Türk müziği geleneğinin korunmasına katkı sağlamış, hem de bu geleneğin yazılı kültüre aktarılması yolunda nc olmuştur.

Kantemiroğlu, müzik notasyonunu yalnızca bir icra aracı olarak değil, kuramsal bir sistemin temeli olarak ele alması bakımından Türk müziği tarihinde benzersiz bir yere sahiptir (Popescu-Judetz, 2007, s. 36). Kantemiroğlu'nun notasyon sistemini kullanan bilinen tek takipçisi, yaklaşık yarım yüzyıl sonra yaşamış olan Mevlevî dervişi Mustafa Kevserî Efendi'dir. Kevserî, Kantemiroğlu'nun tüm notasyonlu eserlerini istinsah etmiş ve kendi risalesine yüz elli kadar yeni eser eklemiştir. Ancak tüm bu çalışmalara rağmen, Kantemiroğlu'nun edvrına doğrudan bir ilgi göstermemiştir (Behar, 2019, s. 197).

Söz konusu nota sistemi hem Avrupa'daki mensural notasyon (l notası) sistemlerinden hem de Osmanlı'daki sözlü aktarım geleneğinden farklıdır. Bu bağlamda Kantemiroğlu'nun müzik yazımı, Türk müziği mirasının yazılı hale getirilmesi açısından ilk sistematik çaba olarak görülmektedir (Wright, 1992, s. 89).

Kantemiroğlu'nun müzik anlayışı, hem Osmanlı saray müziğinin estetik kodlarına hem de kendi çok kültürlü kimliğine dayanır. Tanbur icrasında gösterdiği ustalık ve bestelediği eserler, onun icracı yönünü de ön plana çıkarır. Müzik hayatının yalnızca teorik metinlerden ibaret olmadığı, aynı zamanda aktif bir müzik üreticisi olduğu da kaynaklardan anlaşılmaktadır (Behar, 2010, s. 58). Kanıtlar doğrultusunda, Kantemiroğlu'nun 15 yıllık titiz çalışma sonucunda, İstanbul'a özgü yeni müzik dilinin bir ustası haline geldiği ve hem Osmanlı müzisyenleri hem de Gayrimüslim topluluklar (Yunanlılar, Romanyalılar vb.) arasında sonraki nesiller için bir standart oluşturduğu söylenebilir (Rıleanu, 2024).

Kantemiroğlu'nun müziğe dair yaklaşımı, yalnızca estetik bir faaliyet değil, aynı zamanda bilimsel bir uğraş olarak şekillenmiştir. Onun müziğe teorik ve sistematik bir

çerçeveden bakması, Osmanlı müzik düşüncesine Batılı tarzda bir “müzik bilimi” anlayışı getirmiştir.

2.4. Yazılı Eserleri

Kantemiroğlu sadece musiki konularını değil ilmin farklı dalları olan edebiyat, felsefe, tarih gibi konuları da ustalıkla kaleme almıştır. Politik, psikolojik ve etik düşünceleri dönemin felsefi atmosferi içerisinde ustalıkla yoğurmuş, eserlerini adeta bir yazar ustalığıyla kaleme almıştır.

Bu eserlerin en bilinenleri şöyledir;

- *Historia Incrementorum atque Decrementorum Aulae Othmanicae* (Osmanlıların Yükseliş ve Çöküşünün Tarihi) adlı kitabı (1300-1683), Latince 1716’da yazılmıştır. 1734’te ölümünden sonra basılmıştır. Bu eser sırasıyla İngilizce, Almanca, Fransızca ve Rumenceye çevirilmiştir.
- *Descriptis Moldavice*, Berlin Akademisi’nin isteği üzerine 1717’de Latince yazılmıştır. Moldovya’dan (Boğdan) bahseder.
- *Divanul Lumii*, 1698 yılında felsefe üzerine hem Yunanca hem Rumence olarak iki metin halinde yazılmıştır.
- *Osmanlı Musiki Tarihi* kaybolmuştur.
- *Kniga Systema ili Muhammedlykia Religyi* (Hz. Muhammed sav. Dininin Sistemi). 1772’de Petersburg’da Rus Çarı Pedro’nun isteği üzerine Rusça yazılıp basılmıştır.
- *Historia Hieroglyphia* edebi bir eserdir.
- *De Statu Politico Aulae Othomanicae* (Osmanlı Saray Düzeni). 1714’te yazmaya başladığı bu kitap, 1722’de Hazar Denizi’nde batan gemiyle birlikte kaybolmuştur.
- *Vita Constantini Cantemyrii*, babası Konstantin Kantemir’in hayatını anlatan bir eserdir.
- *Choronique des Origines des Romano Moldo-Valaques* (Romen Moldav ve Ulahların Kökenlerinin Tarihi), Latince’den Rumenceye çevirisi 1901 yılında yapılmıştır.

- *Sacrosanctae Scientiae Indepingibilis Imago*, metafizik konusunda yazılmış bir eserdir. 1928 yılında Romanya’da yayımlanmıştır.
- *Descrierea Moldovei* (Moldovya Betimlemesi), Moldovya ve Moldovyalılar üzerine gözlemlere dayanan önemli bir eserdir. Berlin Akademisi isteği üzerine yazılmış ve Rumence çevirisi 1973’te yapılmıştır.
- *Mezamir Senfonisi*, 1727’de yazdığı dini bir eserdir.
- *Kitab-ı İlmi’l-Musiki alâ vechi’l-Hurûfat* yazma nüsha; İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü Arel Kütüphanesi 2768 (Yalçın Tura bu eserin tıpkıbasımını ve çevirisini neşretmiştir).

2.5. Besteleri

- 1- ‘Subh-i Seher’ Hüseyini peşrev, sakil
- 2- Râst peşrev, berefşan
- 3- Hüseyini saz semaisi, aksak semai (1. eserin semaisi)
- 4- Buselik-aşiran saz semaisi, aksak semai (6. eserin semaisi)
- 5- ‘Nazire’ Isfahan peşrev, remel
- 6- Buselik-aşiran peşrev, berefşan
- 7- Geveşt peşrev, sakil
- 8- Bestenigar peşrev, berefşan
- 9- Geveşt saz semaisi, aksak semai (7. eserin semaisi)
- 10- Muhayyer peşrev, muhammes
- 11- Mahur peşrev, darbeyn
- 12- Sultani ırak peşrev, devr-i kebir
- 13- Zengüle peşrev, devr-i kebir
- 14- ‘Mevc-i Derya’ Râst peşrev, düyek
- 15- ‘Hûri’ Pençgâh peşrev, devr-i kebir
- 16- Uşşak-aşiran peşrev, darb-ı fetih
- 17- ‘Gamm-Fersa’ Bayati peşrev, çenber
- 18- Büzürk peşrev, darbeyn-i cedid
- 19- Buselik peşrev, devr-i revan
- 20- Sipihir peşrev, fer’-i muhammes
- 21- Acemli yegâh peşrev, berefşan

- 22- ‘Gamm-Fersa’ Bayati peşrev, çenber (17. eserin farklı nüshası)
- 23- Acem tarab peşrev, darb-ı fetih
- 24- Acem tarab saz semaisi, aksak semai (23. eserin semaisi)
- 25- Buselik-aşiran peşrev, berefşan (6. eserin farklı nüshası)
- 26- Buselik-aşiran saz semaisi, aksak semai (25. eserin semaisi)
- 27- Buselik-aşiran peşrev, berefşan (6. eserin farklı nüshası)
- 28- Buselik-aşiran saz semaisi, aksak semai (27. eserin semaisi)
- 29- Irak peşrev, düyek
- 30- Irak saz semaisi, aksak semai (29. eserin semaisi)
- 31- Isfahan-ı cedid peşrev, remel (5. eserin farklı nüshası)
- 32- Neva peşrev, fahte
- 33- Neva saz semaisi, aksak semai (32. eserin semaisi)
- 34- Nihavend peşrev, devr-i kebir
- 35- Nihavend saz semaisi, aksak semai (34. eserin semaisi)
- 36- Pençgâh peşrev, devr-i kebir (15. eserin farklı nüshası)
- 37- Pençgâh saz semaisi, aksak semai (36. eserin semaisi)
- 38- Pençgâh saz semaisi, aksak semai (37. eserin farklı nüshası)
- 39- Pençgâh saz semaisi, aksak semai
- 40- Râst peşrev, düyek
- 41- Râst saz semaisi, aksak semai (40. eserin semaisi)
- 42- ‘Tereşüd’ Râst saz semaisi, aksak semai
- 43- Rehâvî peşrev, sakil
- 44- Rehâvî saz semaisi, aksak semai (43. eserin semaisi)
- 45- Sazkâr peşrev, havi
- 46- Uşşâk peşrev, darb-ı fetih
- 47- ‘Nadide’ Uşşâk saz semaisi, aksak semai (46. eserin semaisi)
- 48- Nihavend beste, aksak semai
- 49- Nihavend beste, muhammes
- 50- Segâh peşrev, düyek (Air de Cantemir) (Popescu-Judetz, 2000, s. 83-92).

3. KANTEMİROĞLU EDVARININ TASNİF METODU VE İÇERİĞİ

Kısaca “Kantemiroğlu Edvarı” klasik İslam nazariyatçılarının yazdığı edvar metinlerinden hem içerik hem de üslup bakımından ayrılmaktadır. Geleneksel edvar metinlerinde, genellikle Besmele-i Şerif ile başlanır; ardından Allah’a hamd, Hz. Peygamber’e salavat getirilir, eserin yazılış amacı belirtilir ve ithaf kısmı yer alır. Bu bölümleri takiben musiki, fiziksel bir olgu olan ses ve aritmetik ilimle ilişkilendirilerek ele alınır. Daha sonra makam tasnif sistemine, cinslerin özelliklerine ve bunlardan türeyen makamlar, âvâzeler, şubeler ve terkîblerin tanımlamalarına geçilir. Devamında usûller anlatılır ve bazen musiki aletleri ile ilgili bilgilere yer verilir. Ayrıca, eserlerde zaman zaman musiki icra adabı da açıklanabilmektedir. Genel olarak, klasik edvar geleneği bu temel yapı üzerinden şekillenir ve metinler arasında küçük farklılıklar olsa da ana hatlar korunur (Tura, 2001, s. XXVII).

Kantemiroğlu Edvarı, iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, nazariyat kısmıdır ve teorik açıklamalara yer verir. İkinci bölüm ise nota örneklerini içermektedir. Bu nota örnekleri, Kantemiroğlu’nun kendi bestelerinin yanı sıra döneminin önemli eserlerini ve kendinden önceki bestecilerin eserlerini kapsamaktadır. Kantemiroğlu’nun yaşadığı dönemde, musikişinaslar genel olarak nota kullanma alışkanlığına sahip değildiler. Ondan önce 17. yüzyılda Ali Ufkî Bey’in batı notasyon sistemini Türk müziğine uyarladığı bilinmektedir. Ancak bu girişim, dönemin musikişinasları tarafından şaşkınlıkla karşılanmış ve yaygın bir kullanım alanı bulmamıştır (Argın, 2018, s. 1-3). Kantemiroğlu’nun kullandığı nota sistemi de aynı şekilde yaygınlaşmamış, daha çok bireysel bir çaba olarak kalmıştır. Nazariyat kısmı dokuz “bâb” (bölüm veya kapı) hâlinde düzenlenmiştir. Nota örnekleri ise başlangıçta peşrevler ve saz semailerleri olarak iki ayrı grupta toplanmış; ancak daha sonra hem öğrenilen hem de bestelenen eserlerin eklenmesiyle bu ayırım kısmen bozulmuştur (Yalçın, 2017, s. 1032-1035).

Kantemiroğlu musiki hakkındaki bu kitabı neden yazdığını şöyle açıklamaktadır (Popescu-Judetz; 2000):

...Konstantinopolis'teyken Türkçe bir kitap meydana getirerek musikiyi çok seven ve iyi bilen Sultan Ahmed'e adadım. Kitapta belli hükümlere ve sıkı kurallara bağlı olarak bütün bir musiki sanatına uygulanabilecek, nazari çerçevede açıklayıcı bilgiler verdim. Daha elverişli bir kullanım ve pratik uygulama için notaları Arap harfleriyle yazdım, musiki nazariyatını açıkça izah ederek, kitabı uygun bir biçimde tamamladım (ümit ederim). Öyle ki Türklerin kendileri bile hem nazari hem de amelî musikinin artık daha kolay anlaşılır olduğunu söylüyorlar (s. 36).

Kantemiroğlu (akt. Popescu-Judet, 2000) nazari ve amelî musiki konusunda yıllarca çalıştıktan sonra bu alanda yetkili bir kişi olduğunu şöyle açıklamıştır:

Hakikaten Doğu ülkelerinin musikisi hakkında onların bilmediği birçok şeyi yazabilir ve ortaya çıkarabilirim; boş bir övünme olarak anlaşılmasın bu, çünkü ben amelî ve nazari şark musikisiyle yirmi yıldan fazla bir süre uğraştım (s. 37).

3.1. Birinci Bâb: Müzikte Kullanılan Perdelerin İşaretleri

Nazariyat kısmının ilk bölümü "Müzikte Kullanılan Perdelerin İşaretleri" başlığını taşımaktadır. Gayrimüslim bir müzik teorisyeni olan Kantemiroğlu, klasik edvar metinlerinde yer alan Besmele-i Şerif, Hamdele ve Salavat-ı Şerif gibi başlangıç bölümlerini atlayarak doğrudan perde isimlerini tanıtmaktadır. Bu tanıtm sürecinde, yararlandığı tanburdaki perde adlarını sıralamakta ve bunları göstermek için kullandığı harfleri ve harf bileşimlerini açıklamaktadır (Yeprem, 2007, s. 27).

Kantemiroğlu'nun geliştirdiği nota sistemi, perde isimlerinin harflerle sembolize edilmesine dayanmaktadır. Her bir perde adı için en belirgin harfi veya harf bileşimini kullanmakta ve böylelikle bu harfleri o perdenin işareti olarak kabul etmektedir. Bu yaklaşım, klasik "ebced" notası gibi belirli bir sıralamaya dayanmadığı için "ebced notası" olarak tanımlanmamaktadır (Oter, 2018, s. 192).

3.2. İkinci Bâb: Musiki İlmine Giriş

İkinci bölüm "Musiki İlmine Giriş" başlığını taşımaktadır ve musikinin tanımını yapmaktadır. Kantemiroğlu'na göre müzik, "sonu olmayan bir bilim" ve özel bir lisandır; "Perdeler, o dilde harflerin, sesler hecelerinin, nağme bileşimleri sözlerin benzeridir" (Tura, 2001, s. XXIX).

Kantemiroğlu, bu tanımın ardından konuyu daha ayrıntılı bir biçimde ele alarak; perde, âgâze, nağme, terkîb ve makam gibi temel terimlerin açıklamalarını yapmaktadır. Makam kavramını ise diğer nazariyatçılardan farklı bir şekilde değerlendirdiği görülmektedir. İlk olarak makamları "müfred" (yalın, bağımsız, basit) ve "mürekkeb"

(bileşik) olarak ikiye ayırmakta; sonrasında ise çeşitli niteliklere göre farklı sınıflandırmalara yönelmektedir. Bu bağlamda, “tiz perdelerin makamları, şedd makamlar, görünüşte makamlar ve ismi olup cismi olmayan makamlar” gibi kategorilere değinmektedir (Yeprem, 2007, s. 38).

3.3. Üçüncü Bâb: Makam Tasnifleri

Üçüncü bölümde Kantemiroğlu makam tasnifini daha da genişleterek bu türleri yediye çıkarmıştır. Birinci türde kalın sesli tam perdelerin makamları yer almaktadır; bunlar yedi tanedir. İkinci türde ince sesli tam perdelerin makamları bulunmaktadır; bunlar da üç tanedir. Üçüncü tür kalından inceye doğru giderken karşılaşılan ara (yarım) perdelerin makamlarıdır. Bunlar dört adettir. Dördüncü türde ise inceden kalına doğru giderken karşılaşılan ara (yarım) perdelerin makamları bulunmaktadır; bunlar da beş tanedir. Beşinci türde beş adet bileşik makam yer almakta; altıncı türde ise iki adet “sözde makam” bulunmaktadır. “İsmi olup cismi olmayan” bir makam da yedinci türü oluşturmaktadır (Tura, 2001, s. XXX).

Makamların bu tasnif sistemi oldukça ilgi çekicidir ve daha önceki nazariyatçılarda rastlanmadık türdendir. Ayrıca Yalçın Tura’nın belirttiği üzere eserin nazarı ilk bölümleri incelendiğinde, perdeler dayalı analitik ve işlevsel bir makam tanımlaması, tam ve yarım perde ayırımının netleştirilmesi, ud yerine tanbur üzerinde perde adlarının verilmesi gibi yenilikçi yöntemler göze çarpmaktadır. Bu yaklaşım, Kantemiroğlu’nun makamlara bakışında ampirik ve sistematik bir tavır benimsediğini gösterir (Behar, 2017, s. 41).

Kantemiroğlu’nun musikişinasların şeyhi olarak nitelediği Safiyüddîn Abdülmûmin Urmevî’den sonra hemen hemen her nazariyatçı, tıpkı şeyhleri Safiyüddîn gibi bir makam tasnif yöntemi tutmuşlardır. Bu yöntem şu şekildedir:

On iki makam; sırasıyla

1. Râst
2. Irâk
3. Isfahân
4. Zîrefkend
5. Uşşâk
6. Büzürk

7. Nevâ
8. Hicâz
9. Zengûle
10. Hüseyinî
11. Bûselik
12. Rehâvî

Yedi âgâze; sırasıyla

1. Gûvaşt
2. Nevrûz
3. Selmek
4. Şehnâz
5. Mâye
6. Gerdanîye
7. Hîsar

Dört şûbe; sırasıyla

1. Dügâh
2. Segâh
3. Çargâh
4. Pençgâh

Yirmi dört terkîb;

1. Nühüft
2. Hîsârek
3. Nevrûz-ı Acem
4. Nevrû-ı Arap
5. Türk-i Hicâz
6. Hümâyûn
7. Müberkâ
8. Aşîrân
9. Evc
10. Muhayyer
11. Mahûr
12. Muhâlîf

13. Nîzez
14. Mürgak
15. Zevâlî
16. Rekb
17. Beynelbahreyn
18. Nişâvurek
19. Sabâ
20. Vech-i Hüseyinî
21. Zîrkeşîde
22. Irâk-Acem
23. Dügâh-Acem
24. Uzzâl⁴

Zamanla “terkîbâta sınır olmaz” düşüncesiyle, terkîblerin sayısal kısıtlamasının ortadan kalktığı görülmektedir. İlk dönemlerde musikişinasların öncüsü konumunda olan ana makam Uşşâk iken, bu zamanla yerini Râst makamına bırakmıştır. Aynı şekilde ana perdeler de Râst makamının dizisini oluşturan perdeler olarak kabul edilmiştir. Ancak, Kantemiroğlu'nun eserine baktığımızda, bu diziyi oluşturan perdeleri tek tek belirttiğini, fakat doğrudan bir makamı “ana makam” olarak tanımlamadığını anlıyoruz. Onun “makam sahibi perdeler” olarak adlandırdığı perdeler, yedisi kalın ve üçü ince olmak üzere toplam on tanedir; ilk perde “Irâk”, son perde ise “Muhayyer”dir. Bununla birlikte Kantemiroğlu, Irâk perdesinin altındaki Hüseyinî Aşîrân ve Yegâh perdelerini, ayrıca Muhayyer perdesinin üzerindeki Tîz Segâh, Tîz Çârgâh, Tîz Nevâ ve Tîz Hüseyinî perdelerini “makam sahibi” saymamaktadır. Ona göre, bu perdeler yalnızca makam ve terkîblerin gezinim alanını genişletirken kullanılan perdeler niteliğindedir (Tura, 2001, s. XXX).

3.4. Dördüncü Bâb: İnce (Tîz) Perdelerin Makamlarının İncelenmesi

Kitabın dördüncü bölümünde, ince (Tîz) perdelerin makamlarının detaylı olarak incelendiği bir kısım bulunmaktadır. Bu bölümde öncelikle Evc, Gerdaniye ve Muhayyer makamlarının tanımlamaları yapılmakta; ardından “Yarım Perdelerin

⁴ Bu terkip listesi 17. yüzyıl (Agayeva & Uslu, 2007) yazması olan Ruh Perver isimli edvardan alınmıştır.

Makamları” başlığı altında Kürdî, Sabâ, Bayâtî ve Acem makamlarına ve bunlarla bağlantılı olarak ortaya çıkan terkîbî yapılar ele alınmaktadır. Sonraki kısımlarda Şehnâz, Hisar, Uzzâl, Bûselik ve Zengüle makamlarıyla ilgili bilgiler verilmekte ve nihayet “Bileşik Makam” başlığı altında Sünbüle, Mahûr, Pencgâh, Nikrîz ve Nişâbûr makamlarının özellikleri tartışılmaktadır (Tura, 2001, s. XXXIII).

3.5. Beşinci Bâb: Görünüşte (Sözde) Makamların İncelenmesi

Beşinci bölüm, “Görünüşte (Sözde) Makamların İncelenmesi” başlığı altında iki makamı; Beste-Nigâr ve Zîr-efkend’i ele almaktadır. Bu bölümde ayrıca, “İsmi Olup Cismi Olmayan Makam” olarak adlandırılan Rehâvî makamı ve şedd makam konusu da detaylı bir şekilde incelenmiştir. Kantemiroğlu’nun burada şedd makamları incelerken, günümüzde “transpoze” olarak adlandırılan kavrama değindiği görülmektedir. Ona göre, bir makamın esas yerinden farklı bir perdeye taşınarak icra edilmesiyle yeni bir makam oluşmadığını ve bunun yalnızca sazlar ile icra edilirken ayırt edilebileceğini; insan sesiyle yapılan icralarda ise anlaşılamayacağını belirtmektedir. Ayrıca, Kantemiroğlu’nun yaşadığı dönemde tam dörtlü ve tam beşli aralıklarla yapılan göçürmelerin yanı sıra, üçlü aralıklarla da göçürme yapılabildiğini ve çağdaşlarının bu yöntemi bilmediğini ifade ettiği görülmektedir. Bu yöntemi de “Şedd-i Cedîd” (yeni tip göçürme) olarak adlandırmıştır (Tura, 2001, s. XXXIII). Kantemiroğlu’nun yaşadığı dönemde enstrüman icrasının henüz gelişkin olmadığını, onun “Şedd-i Cedîd” (yeni tip göçürme) olarak adlandırdığı ve üçlü aralığıyla yapılan göçürme örneğinden anlamaktayız. Günümüzde ise musiki icracıları, enstrüman teknolojisindeki ilerlemeler sayesinde neredeyse her makamı her perdeden çalabilmekte ve enstrüman sınırlarını daha da genişletebilmektedirler.

3.6. Altıncı Bâb: Terkîbler

Bu bölümde Kantemiroğlu, yaşadığı dönemde kullanılmakta olan terkîbleri açıklamaktadır. Kendisinden önceki edvar geleneğinde bu terkîblerin sayısının yirmi dört olarak sınırlandırıldığı, ancak sonradan “terkîbâta sınır olmaz” ifadesiyle bu sayının esnetildiği bilinmektedir. Bu bölümde özellikle terkîb konusuna odaklanılmakta ve sıklıkla kullanıldıkları için makam olarak değerlendirilen terkîblere yer verilmektedir. Söz konusu terkîbler arasında “İsfahân, Büzürg, Hicâz, Geveşt, Selmek, Mâye, Acem Aşîrânî, Bûselik Aşîrânî, Hüzzâm, Nihâvend, Nühüft, Horosânî Hüseyînî, Hûzî-

Bûselik, Râhatü'l-ervâh, Rû-yi Irâk, Muhallif-i Irâk, Sultânî Irâk, Arazbâr ve Baba Tâhir” gibi adlar yer almaktadır (Yeşrem, 2007, s. 38). Ayrıca, Kûçek, Müberka, Karcigâr, Hümâyûn, Nevâ-i Aşîrân ve Beste-İsfahân terkîbleri de listelenmekte; bu terkîblerin bazılarının, Kantemiroğlu'nun döneminde yapılan uygulamalarının önceki edvar geleneğiyle tam olarak örtüşmediği gerekçesiyle açıklamalara konu edildiği anlaşılmaktadır (Tura, 2001, s. XXXIII).

3.7. Yedinci Bâb: Uyuşma ve Çatışmalar

Yedinci bölüm, perdeler, aralıklar ve makamlar arasındaki uyum veya uyuşmazlıkların açıklanmasına ayrılmaktadır. Kantemiroğlu bu bölümde beş tür uyum ve beş tür uyuşmazlığı tanımlamakta ve daha önce ele aldığı perde, makam ve terkîbleri bu bağlamda incelemektedir. Söz konusu incelemenin ardından Hüseyinî makamından başlayarak, tüm makam ve terkîblerin ardışık olarak ele alındığı ve “Küll-i Külliyyât” olarak anılan bir taksim uygulamasının nasıl yapılabileceğini detaylandırmaktadır. Bu taksim, İslâm kültüründe ve Türk musikisi kaynaklarında örneği bulunmayan, benzersiz bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Kantemiroğlu'nun ifadesiyle bu taksim, büyük bir ustalık gerektirmekte ve ancak dönemin nadir birkaç musikişinası tarafından icra edilebilmektedir (Judetz, 2000, s. 54). Ayrıca Kantemiroğlu, bu taksim tarzını Kur'an kıraatından önce okunan giriş duasına (dibâce) benzetmektedir (Tura, 2001, s. XXXIII).

3.8. Sekizinci Bâb: Önceki Nazariyatçıların Görüşleri

Sekizinci bölümde Kantemiroğlu, eski nazariyatçılara dair görüşleri ele almaktadır. Bu bölüm, edvar geleneği içinde yer alması ve Rauf Yekta Bey'in elinde bulunan bir kopya aracılığıyla kaybolmadan önce korunmuş olması açısından oldukça dikkat çekmektedir. Söz konusu kopyanın, Rauf Yekta tarafından kendi el yazısıyla H. Sadettin Arel'e verilmiş olduğu belirtilmektedir. Nitekim, “Kitabın metni ilk defa H. Sadettin Arel tarafından Şehbal dergisinde yayımlanmıştır (1910-1913). Eserin tıpkıbasımıyla birlikte Rumence çevirisi Popescu-Judetz tarafından yapılmış ve yayımlanmıştır (1973). Yalçın Tura, çeviri harfli tıpkıbasımı ve metnin yeni Türkçeye çevirisini hazırlamış ve yayımlamıştır (1976). Daha yakın bir tarihte ise Owen Wright, eserin tamamının notalarını yayımlamıştır (1992)” (Judetz, 2000, s. 36-37; Tura, 2001, s. XXXIV).

3.9. Dokuzuncu Bâb: Usûller

Bu son bölümde Kantemiroğlu, usûl konusuna yer vermektedir. Yirmi dört farklı usûl adını sayarak, her bir usûlün vuruş ve şekil özelliklerini de ayrıntılı şekilde belirtmektedir. Ayrıca, musiki icrası ve beste türleri üzerine genel bilgiler sunmaktadır. Ancak Kantemiroğlu, bu bölümde yeni bir nazârî sistem geliştirmemiş, sadece mevcut usûl bilgilerini ve uygulamalarını derlemiştir.

Bu bağlamda Kantemiroğlu (akt. Judetz, 2000), Türk musikisinin ritim (vezin) bakımından Batı musikisine üstünlüğünü vurgulayarak, “Türk musikisinin sözün vezni ve oranı bakımından bütün Avrupa musikisinden üstün ama anlaşılması yönünden de bir o kadar zor olduğunu rahatça söyleyebilirim” (s. 148) ifadelerini kullanmıştır. Ayrıca, Batı musikisindeki ritim anlayışından farklı olarak, Türk musikisinde “süre ve değerlerin ölçüldüğü, usûl denilen yirmi dört çeşit ölçü” bulunduğunu, dolayısıyla icra açısından daha zorlu ve derinlikli bir yapı oluşturduğunu ifade etmiştir. Son olarak, bestekârların eserlerinde zor makam ve usûlleri kullanarak dinleyiciyi etkilemek istediklerini, fakat yetersiz icracıların bu eserleri doğru şekilde icra edemediğini de dile getirmektedir (Judetz, 2000, s. 45).

4. TARİHSEL SÜREÇTE REHÂVÎ MAKAMI

Bu bölümde, Rehâvî makamının tarihsel gelişimi kronolojik bir sırayla ele alınmakta ve seçilen teorisyenlerin edvârlarındaki tanımları incelenmektedir. Her bir teorisyen hakkında kısa bilgilere yer verilmekte; Rehâvî makamına ilişkin tanımlar, günümüz nota sistemiyle gösterilmektedir. İncelenen makam tanımlarının bir kısmı dizi yapısı şeklinde sunulurken, bir kısmı ise seyir tarifine dayanmaktadır.

4.1. Kantemiroğlu'nda İsmi Olup Cismi Olmayan Makam Rehâvî

Kantemiroğlu, edvarında beşinci bölümde Rehâvî makamını “İsmi Olup Cismi Olmayan Makam” olarak tanımlamış, tasnif etmiştir. Kantemiroğlu'nun Rehâvî'ye bakışı şöyledir: “Bu makama, adı var, kendi yok dediğimiz için kimse şaşırmasın. Açıklanışını bildirdiğimizde, merakı, şaşkınlığı da geçer. Sözü edilen makam, ses verme hareketine Râst perdesinden başlar ve gerek kalın seslerden incelere gerek ince seslerden kalınlara doğru, tam perdelerle, Râst makamı şeklinde hareket ederek Râst perdesine gelir ve orada karar kılıp durur. Bu açıklanışın da gösterdiği ve apaçık ortaya koyduğu gibi, Râst makamından hemen hemen hiçbir farkı yoktur. Fakat bilmiş ol ki, günümüzün musikişinasları, Rehâvî'yi Râst'tan nasıl ayırt ettiklerini anlatmak için, derler ki: Rehâvî makamı Frenk'lerin trompetini taklit eder ve nağmesinin yürüyüş biçimiyle Râst makamından ayrılır” (Tura, 2001, s. 96).

Kantemiroğlu Rehâvî makamının açıklanışını ise şöyle tarif etmektedir: “Ses vermeye Râst perdesiyle başlayıp Yegâh perdesine düşmek ve Yegâh'tan birdenbire kopup açılmak lâzımdır. Zengûle perdesini de iyice titreştirmek 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 yine aynı cins hareketle Tîz Nevâ'ya dek çıkıp aynı yoldan geri dönmeli; âgâzesini ve nağmesini titretip karar yeri olan Râst perdesine gelerek orada karar kılmalıdır” (Tura, 2001, s. 96-97).

Bu tanım Kantemiroğlu'nun iddia ettiği gibi Râst makamı ile aynı olmadığını, kendi söylemi ile çeliştiğini göstermektedir. Râst makamında Zengüle perdesi kullanılmamaktadır. Kantemiroğlu'nun burada Zengüle perdesini neden tarif ettiği bilinmemektedir. Zengüle perdesi Râst ile Dügâh arasındaki yarım sese karşılık gelen perdedir. Eski edvarlarda da bu perde Râst ile Dügâh mabeyni olarak tarif edilmiştir. Kantemiroğlunun bu tanımı yaparken eski edvarlardan etkilenerek hatalı bir tanım yapmış olma ihtimali yüksek görünmektedir. Diğer bir farklılık ise Tîz Nevâ'ya dek çıktığını söylemesidir ki Râst makamı bu tizleşme hareketini istisnalar dışında yapmamaktadır. Seyir alanı dardır ve pest taraftan genişleme göstermektedir. Bir diğer çelişki ise “âgâzesini ve nağmesini” titreştirmek şeklindeki tarifidir. Kantemiroğlu Rehâvî makamının kendine ait nağmesinin olmadığını belirtmektedir fakat; birinci aralıktaki beş komalık fa diyez yani bugünkü adıyla Geveşt olan perdeye Rehâvî perdesi ismini vermiştir (Tura, 2001, s. XLII). Bu da bir diğer çelişkili durumdur.

“Gerçekten de hareket biçiminden ötürü, ismi vardır, fakat cismi yoktur; çünkü ne kendine ait bir perdesi ne de kendine mahsus ses verme hareketi vardır ve sadece trompet nağmesini taklit eden bir Râst makamıdır” (Tura, 2001, s. 96).

Bu tanımlarla beraber Kantemiroğlu yedinci bölümde “musikide hoşlanıp uyuşma ve ters düşüp çatışma”yı açıklarken Rehâvî makamını uyuşma ve geçimsizliği ile tekrar ele alır; “Rehâvî, bütün tam perdelerle anlaşır ve bütün yarım perdelerle arasında soğukluk vardır” (Tura, 2001, s. 125).

Kantemiroğlu bu tarifinde Rehâvî makamının yarım seslerle arasında soğukluk olduğunu ifade eder fakat vermiş olduğu tanımda “Zengüle perdesini iyice titreştirmek” gerektiğini vurgular. Bu çelişkili durum tam olarak anlaşılammamaktadır.

Rehâvî makamı Kantemiroğlu nazarında Râst makamından neredeyse farksızdır. Kantemiroğlu, edvarında Râst makamını şu şekilde açıklamaktadır: “Râst makamının perde dairesinin merkezi, Râst perdesidir. Ses vermeye kendi perdesinden başlar ve gerek kalından inceye gerek inceden kalına doğru hareket ettiğinde, üç tam perdeye uğrayıp kendi perdesine varır ve orada kendini gösterir” (Tura, 2001, s. 48-49). Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu Râst makamı tanımı, bugünkü Râst makamı ile örtüşmektedir. Seyir özelliğinden bahsederken çıkıcı ve inici-çıkıcı bir seyir özelliğine değinmekte ve karara giderken asma karar perdeleri olan Çârgâh, Segâh ve Dügâh perdeleri gösterilerek kendi yeri olan Râst perdesinde karar etmektedir.

İkinci hanenin son ölçülerinde birinci dolapta hanenin başında olduğu gibi Nevâ makamına dönüş görülmekte; ikinci dolapta ise Nevâ'da Râst çeşni ile üçüncü haneye geçilmektedir. (Şekil 13)

Şekil 14: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 14



Şekil 14 üçüncü hanenin ilk ölçüleridir ve Nevâ'da Râst ve Bûselik çeşnileri görülmektedir.

Şekil 15: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 15



Şekil 15'te ilk iki ölçüde Dik Bûselik perdesi bulunmaktadır; bu perdenin, donanımdaki Segâh perdesini iptal etmek amacıyla konulduğu düşünülmekte ve söz konusu ölçülerde Nişâbûr çeşnisi gözlemlenmektedir. Üçüncü ölçüden itibaren ise yerinde Râst çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 16: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 16



Şekil 16'da Pençgâh ve Nevâ çeşnileri görülmekte; devamındaki ölçülerde ise Râst çeşnisi kullanılarak Yegâh'a dek inişler görülmektedir.

Şekil 17: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 17



Şekil 17 röprize kadar şekil 16'nın devamı niteliğindedir ve Râst çeşnisi tam karar görülmektedir. Üçüncü ölçüden itibaren fragmanlar şeklinde yürüyen melodi Râst makamı şeklinde dizi seslerini kullanarak ilerlemektedir.

Şekil 18: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 18



Bu porte de şekil 17'nin devamı niteliğinde olup Nevâ'da Râst çeşnisi kullanarak yükselmekte; son ölçüde ise Tîz Segâh perdesinde uzun bir kalış görülmektedir (Şekil 18).

Şekil 19: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 19



Şekil 19'da Nevâ'da Râst ve Bûselik çeşnileri görülmektedir.

Şekil 20: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 20



Şekil 20'de bir önceki şeklin son ölçüsü ile birlikte bakıldığında Hüseyinî'de Uşşâk çeşni görülmekte; Muhayyer, Tîz Segâh ve Gerdâniye perdelerinde uzun kalışlar yapılarak tekrar Râst çeşnisi vurgulanmaktadır. Birinci dolapta Nevâ'da Râst çeşni ve yerinde Râst çeşnisi sesleri ile ilk röprizde yükselen Râst nağmelerine dönülmektedir.

Şekil 21: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 21



İkinci dolapta ise makamın genişleme sinyalleri verilmekte ve tiz durakta kalış yapılmaktadır (Şekil 21).

Şekil 22: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 22



Şekil 22'de makam tiz perdeler üzerinde genişleme göstermekte; Gerdâniye perdesi üzerinde Acemli Râst dizisi ile seyretmektedir.

Şekil 23: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 23



İlk iki ölçüde Evç perdesi üzerinde Segâh çeşnisi görülmekte; devamında Nevâ Râst ve yerinde Râst çeşnileri görülmektedir (Şekil 23).

Şekil 24: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 24



Birinci dolapta tekrar üçüncü haneye dönülecek olması nedeniyle, melodi Gerdâniye perdesine Râst makamı dizisinin sesleriyle ilerlemekte ve bu perde üzerinde yarım karar yapmaktadır. Buna karşılık, ikinci dolapta yerinde Râst çeşnisi kullanılarak tam karar gerçekleştirilmektedir (Şekil 24).

Şekil 25: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 25



Şekil 25, eserin dördüncü hanesinin ilk ölçülerine aittir. Bu bölümde, Şekil 36'da olduğu gibi Nişâbûr çeşnisi gözlemlenmekte ve Bûselik perdesinde kalış yapıldığı anlaşılmaktadır. Şekil 15'de Dik Bûselik perdesinin kullanımıyla ilgili olarak, Segâh perdesinin iptal edilmesi ve Bûselik perdesinin kastedilmesi gerekçesiyle bir komalık diyez işareti kullanıldığı tespit edilmişti. Ancak dördüncü hanenin bu ölçüsünde, Bûselik perdesi kullanımı doğrudan notaya yansıtılmış durumdadır. Arel sisteminde Dik Bûselik perdesiyle doğrudan ilişkili bir çeşni bulunmadığından, bestekârın burada da Nişâbûr çeşnisini kastedtiği düşünülmektedir.

Şekil 26: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 26



Şekil 26'de Nişâbur çeşnisi ve Râst perdesinde Râst çeşnisi ile kalış yapılmaktadır; devamındaki ölçülerde Nişâbur çeşnisi ve Nevâ'da Râst çeşnileri görülmektedir.

Şekil 27: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 27



Şekil 27'nin ilk ölçüsünde, Evç perdesinde Segâh çeşnisi kullanılmakta; ikinci ve üçüncü ölçülerde ise Hüseyinî perdesinde Uşşâk çeşnisi gözlemlenmektedir. Devam eden ölçülerde Nevâ perdesinde sırasıyla Râst ve Bûselik çeşnilerine yer verilmekte, son ölçüde ise Segâh perdesinde Uşşâk çeşnisi kullanılmaktadır.

Şekil 28: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 28



Birinci dolapta Nişâbur çeşnisi, ikisi dolapta Nevâ'da Râst çeşnisi görülmektedir. İkinci dolap bir sonraki ölçü ile değerlendirildiğın Nevâ'da Râst çeşnisi görülmektedir (Şekil 28).

Şekil 29: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 29



Şekil 29'da Acem perdesi kullanımı ile Nevâ makamı etkileri görülmekte; altıncı ölçüde Çargâh perdesinde Çargâh çeşni ile, devamında ise Segâh perdesinde Segâh çeşnisi ile asma kalışlar görülmektedir.

Şekil 30: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 30



Şekilde 30'de asma kalışlar aynen tekrarlanmakta, son ölçüde ek olarak Dügâh'ta Uşşâk asma kalışı görülmektedir.

Şekil 31: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 31



Şekil 31’de, asma kalış etkisi Segâh perdesiyle sürdürülmekte; ancak ikinci ölçüde Dik Kürdî perdesi kullanılarak zemzeme⁵ benzeri bir Râst kalışı gerçekleştirilmekte ve Yegâh perdesine kadar Râst beşlisiyle bir genişleme görülmektedir. Asma kalışların belirleyici olduğu bu bölümde, dördüncü ölçüde Râst perdesinde Râst çeşnisi, beşinci ölçüde ise Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisi kullanıldığı dikkat çekmektedir. Birinci dolapta ise dönüşün sağlanabilmesi için tekrar Nevâ makamına ait nağmelere yer verildiği anlaşılmaktadır.

Şekil 32: Kantemiroğlu’nun Rehâvî Peşrevinden Kesit 32



Peşrevin son ölçüsünde ilk ölçüde Dügâh’ta Uşşâk ile beraber Yegâh perdesinde uzun bir kalış yapılmakta ve Râst perdesinde Râst çeşnisi ile tam karar yapıldığı görülmektedir (Şekil 32).

Kantemiroğlu’nun bestelemiş olduğu peşrevin analizinde elde edilen bulgular doğrultusunda, eserin kendi makam tanımından belirli ölçüde uzaklaştığı sonucuna varılmıştır. Bu durumun temel nedeni olarak, makamın işleniş biçimi gösterilebilir. Özellikle Nevâ makamının baskın şekilde kullanılması ile birlikte, Pençgâh, Segâh ve Uşşâk (Mâye) çeşnilerine de sıklıkla yer verilmesi dikkat çekicidir. Söz konusu bu çeşniler, Kantemiroğlu’nun kendi tanımında yer almamakta; ancak bestelemiş olduğu peşrevde açık biçimde görülmektedir. Bu bağlamda, benzer çeşnilerin Râst makamında da kullanılabildiği göz önünde bulundurulduğunda, Kantemiroğlu’nun söz konusu yapıyı Râst makamı çerçevesinde düşünmüş olabileceği ihtimali ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, yapılan analiz, eserdeki makam anlayışının klasik Râst makamından farklılaştığını göstermektedir. Bu farklılığın ise özellikle kullanılan çeşnilerin yoğunluğu ve dizisel dağılımından kaynaklandığı gözlemlenmiştir.

Saz semaisi incelemesi:

⁵ Zemzemeleşme tabiri sesin örneğin Segâh perdesinden Kürdî perdesine dek pestleştirilmesi için kullanılmaktadır ve Dügâh makamı ve Rast makamında görülmektedir.

Şekil 33: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 1



Birinci hanenin ilk ölçülerinde yerinde Râst çeşnisi, ikinci ölçüde Pençgâh beşlisi; üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise Yegâh perdesine doğru Râst çeşnisiyle inişler gözlemlenmektedir (Şekil 33).

Şekil 34: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 2



İkinci hanenin ilk ölçülerinde Segâh çeşnisi, ikinci ölçüde ise eksik Ferâhnâk beşlisi görülmektedir. Fakat iki ölçünün kümülatifi Segâh makamı hissiyatıdır. Son ölçüde ise Yegâh perdesinde Râst makamı dizisi görülmektedir (Şekil 34).

Şekil 35: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 3



Şekil 35'te ilk ölçüde Hüseyinâşîran ve Dügâh perdelerinde Uşşâk; ikinci ölçüde Acemli Râst dizisi görülmektedir.

Şekil 36: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 4



Şekil 36'da Dik Kürdî perdesinin kullanımı her ne kadar Nihavend'i anımsatıyor gibi görünse de bu durum bir zemzemeleşme hareketi olarak değerlendirilmektedir. İkinci ölçüye geçerken Yegâh perdesine kadar inen melodi, yerinde Râst çeşnisi ile tam karar yapmaktadır. Karara giderken yapılan bu zemzemeleşme hareketi, Râst makamında da kullanılan bir özellik olduğundan, tek başına ayırt edici bir nitelik taşımamaktadır. Ancak nağmenin devamında Nîkrîz veya Nihavend gibi çeşnilere yönelinmesi durumunda, söz konusu yapının belirleyici bir fark oluşturduğundan bahsetmek mümkün olacaktır. Bu bağlamda, Yegâh perdesine zemzemeleşerek inen bir Râst nağmesinin, Rehâvî makamına mı yoksa Râst makamına mı ait olduğu sorusu ortaya

çıkılmaktadır. Bu soruya yanıt verebilmek için Râst makamının tarihsel süreci ile birlikte, klasik repertuvarda yer alan eserler üzerinden kapsamlı bir inceleme yapılması gerekmektedir.

Şekil 37: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 5



Şekil 37'de ilk ölçüde Nevâ'da Hicâz çeşnişi görülmekte ve bu çeşni ile Beyâtî makamı gösterilmektedir. İkinci ölçüde ise yerinde Râst çeşni görülmektedir.

Şekil 38: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 6



Şekil 38'de ilk ölçüde Dügâh'ta Uşşâk çeşnisi, ikinci ölçüde Dügâh'ta Hicâz çeşnisi ve Nişâbur çeşnisi görülmektedir.

Şekil 39: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 7



Şekil 39'da Nevâ'da Râst çeşnisi ile başlayan melodi Evç'te Segâh çeşnisi ile kalış yapmakta ve tekrar Nevâ'da Râst çeşnisi görülmektedir.

Şekil 40: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 8



Şekil 40'ta melodi Nevâ'da Râst çeşnisi ile başlayıp Acemli Râst şeklinde karar perdesi Râst'a inmektedir; devamında Gerdâniye'de kalarak genişlemenin devam ettiği görülmektedir.

Şekil 41: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 9



Genişlemenin bu bölümde Gerdâniye üzerinde Râst beşlisi görülmekte; Acem perdesi iel Tîz Nevâ'da Bûselik çeşnisini gözlemlenmektedir (Şekil 41).

Şekil 42: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 10



Şekil 42'de ilk iki ölçüde Evç'te Segâh ve Tîz Segâh'ta Segâh çeşnileri görülmekte; son ölçüde ise Hüseyinî perdesinde Uşşâk çeşnisi görülmektedir.

Şekil 43: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 11



Üçüncü hanenin son bölümünde Acemli Râst dizisi ile yerinde Râst makamı dizisi görülmektedir (Şekil 43).

Şekil 44: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 12



Dördünü hanenin ilk bölümünde Pençgâh beşlisi görülmektedir (Şekil 44).

Şekil 45: Kantemiroğlu'nun Rehâvî Saz Semaisinden Kesit 13



Şekil 45'te Nevâ makamı çeşnileri görülmek; Nevâ'da Râst çeşnisi ile Gerdâniye perdesinde kalış yapılmaktadır. Nîm Hicâz perdesi burada yeden olarak kullanılmıştır.

2015, s. 91-101). Abdülkadir Merâgi sistemin hem takipçisi olmuş hem de gelişiminde çok etkili olmuştur. Oğlu Abdülaziz Merâgi ve Ahmedoğlu Şükrullah da bu okulun temsilcilerindendir (Köprülü, 2018, s. 263-276).

Safiyüddin, kendinden evvelki musikişinaslarca “edvar-ı meşhure” olarak bilinen on iki makama “şed” ismini vermiştir. Abdülkadir Merâgi ise bu on iki ana makama bugün kullandığımız manada “makam” adını koymuştur ve isim o günden bugüne dek hiç değişmeden kullanılmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 37). Sistemci Okul’da, şedler veya ana makamlar on iki tanedir. Bu on iki makam on iki burca (yıldız veya gezegen) karşılık olarak düşünülmüştür ve buna müteakip haftanın günlerine karşılık gelen yedi avâze, dört ana unsura (ateş, su, toprak, hava) karşılık gelen dört şube ve başlarda yirmi dört saate denk gelen yirmi dört terki (daha sonraları terkipte sınır olmaz denilerek ucu açık bırakılmıştır) bulunmaktadır (Öztürk, 2014, s. 4). Rehâvî bu on iki ana makam arasında yedinci makam olarak yer almaktadır ve terazi burcuna karşılık gelmektedir. Rehâvî makamı Sistemci Okul kurucularının eserlerinde Rahevî olarak adlandırılmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 38).

Makamın sistemci okuldaki dizisi şu şekildedir:

Şekil 48: Sistemci Okul Râhevî Dizi



Kantemiroğlu eskilerin Rehâvî makamını tarif ederken Zengûle perdesinin titretilmesinin gerektiğini söylemiştir. Ancak kendi tanımında bu perde dizi içerisinde bulunmamaktadır ve yine Kantemiroğlu Edvarı’nda (akt. Tura, 2000) “Rehâvî makamının uyuşma ve geçimsizliği” hakkında “Rehâvî tam perdelerle anlaşır ve bütün yarım perdeler arasında soğukluk vardır” demiştir. Buradan anlaşılacak iki çeşit Rehâvî makamına işaret edildiğidir (s. 144).

Kantemiroğlu’na göre Rehâvî makamı Râst makamı dizisini kullanır, Râst makamından neredeyse farksızdır, fakat yürüyüşü bakımından Râst’tan ayrılır.

Şekil 49: Râst Makamı Dizisi



Kantemiroğlu Eski Edvara (akt. Tura, 2000) göre on iki makamın açıklanışı başlığı altında Rehâvî makamı için şu tanımı verir: “Nevâ perdesini Çârgâh perdesine iyice yaklaştırıp oradan hareket ederek Çârgâh ve Segâh perdelerine uğradıktan sonra Dügâh perdesine gelir. Dügâh'ın altındaki yarım perdeye de basıp, Dügâh'da karar verir” (s. 144).

Enteresan olan ise Rehâvî makamının Dügâh'ta karar etmesidir. Bu anlatımla birlikte Kantemiroğlu Edvarı'nda üç farklı Rehâvî tanımı görülmektedir. Sistemci Okul takipçilerinin Rehâvî makamı hakkındaki tarifleri tarihsel sıraya göre şöyledir;

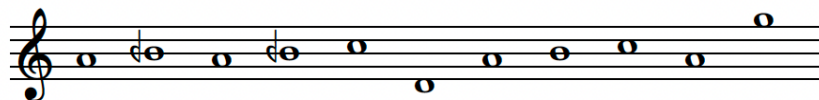
4.2.1. Hızır Bin Abdullah'a göre Rehâvî Makamı

Hızır bin Abdullah Edirne'de Sultan II. Murad'ın sarayında görev yapan bir hanende ve sazendedir. Hakkındaki bilgiler kısıtlıdır. Kendisine dair bilgiler, 1441 yılında Sultan II. Murad'a sunduğunu Kitab-ül Edvar'ının giriş bölümünde sultana yazdığı medhiye bölümünde görülmektedir ve eserin müellifi olduğu anlaşılmaktadır (Uslu, 2016).

İsmail Hakkı Uzunçarşılı Osmanlı tarihi eserinde (akt. Çelik, 2001) Hızır Bin Abdullah ile ilgili şu bilgileri vermiştir; “Sultan II. Murad'ın musikiye karşı olan sevgisi şair ve ediplerle hembezm olması kendisine ilk musiki eserinin takdimine vesile olmuştur ki bu Hızır Bin Abdullah isminde bir musiki üstadının eser olup adı Edvar-ı Musiki'dir” (s. 5).

Hızır bin Abdullah Edvar-ı Musiki eserinde (akt. Çelik, 2001) Rehâvî makamı şu şekildedir: “dügâh hemân, segâh dügâh evi hemân, segâh hemân, çârgâh evi, yekgâh hemân, dügâh olur ısfahân evi, segâh hemân, çârgâh hemân, dügâh hemân, gerdâniyye evi” (s. 32-33).

Şekil 50: Hızır Bin Abdullah'a göre Rehâvî Makamı Seyri



4.2.2. Amasyalı Ahmetoğlu Őukrullah'da Rehâvî Makamı

Ahmedoğlu Őukrullah, XV. yũzyılda Osmanlı Devleti'nde mũzik nazariyat çalışmaları yapan önemli bir isimdir. Őukrullah'ın kaleme aldığı *Edvâr-ı Mũsikî*, dönemin mũzik nazariyatılarının grũřlerini yansıtan önemli bir eser olup, esasen Safiyyuddîn Abdũlmũ'min Urnevî'nin *Kitabu'l-Edvâr* adlı eserinin Tũrke tercũmesi niteliğindedir (Şirinova, 2009, s. 258). Özellikle eserin on beşinci faslında Tũrk mũzik aletleri ve onların yapım teknikleri ayrıntılı olarak ele alınmış, sazlar ũzerine sunulan bilgiler, dönemin diğer nazariyat eserlerinden farklı olarak dikkat çekmiştir (Tũfekiođlu, 2015, s. 15). Őukrullah'ın bu eseri, Tũrk mũzik tarihinde Tũrke kaleme alınan ilk nazariyat kitaplarından biri olarak, dönemin mũzik anlayışına önemli katkılar sağlamıştır (Kamiloğlu, 2008, s. 171-187).

“Meşhur on iki makamların isimleri ve sesleri incelenmiştir. Uşşak, Nevâ, Buselik, Râst, Irak, İsfehan, Zîrefkend, Zengũle, Rehavî, Hũseyinî, Hicâz'dır diyerek makamların isimleri ve oluşum Őekilleri yazılmıştır” (Kamiloğlu, 2008, s. 178).

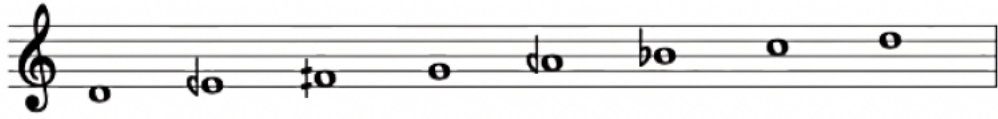
Daha sonra onuncu fasılda şu Şekilde geçiyor Rehâvî makamı: “Makamların aldıkları ortak sesler bildirilmiştir. Uşşak, Nevâ, Bũselik makamlarının aldıkları ortak seslerle bir dairede toplanmıştır. Râst makamıyla Hũseyinî makamı bir dairede bulunur. Rehavî ile Zengũle'nin bazı yerde muvâfik, bazı yerde muhâlif olduğu belirtilmiştir. Irak'la Zengũle'nin biri birine muhâlif olduğu bildirilmiştir” (Kamiloğlu, 2007, s. 20). Bu tanımlardan da açıkça anlaşılmaktadır ki, teorik olarak Rehâvî makamına dair net bir tanım bulunmamaktadır. Bunun yerine, XV. yũzyıl edvâr geleneğinde Rehâvî makamı, kozmolojik anlatımlar ve uyum/çatışma bağlamında ele alınmıştır. Kantemiroğlu'nun da vurguladığı gibi, makamın “cismî” yapısına ilişkin herhangi bir somut veriye rastlanmamaktadır.

4.2.3. Alişâh Hacı Bũke'de Rehâvî Makamı

XV. yũzyılda Herat kentinde Hũseyin Baykara ve Ali Őir Nevai'nin himayelerinde yetişen Alişâh b. Hacı Bũke Evbehî, Farsça olarak kaleme aldığı ve Nevai'ye sunduğu *Mukaddimetũ'l-Usul* adlı eseriyle tanınan bir mũzik bilginidir (akır, 1999, s. 6). Bu eserin dũnyada yalnızca bir nũshasının bulunduğu ve İstanbul ũniversitesi Eski Eserler Kũtũphanesi Farsça Yazmalar Blũmũ'nde (no. 1197) kayıtlı olduğu tespiti Ahmet akır (2001) tarafından doğrulanmaktadır.

Büke’de Rehâvî makamı on iki burca denk makam teorisi sisteminin onuncu sırasındadır fakat ismi Râhevî olarak geçmektedir. “Râst ve Zengüle makamları, Uşşak ve Neva, Buselik ve Irak, Zirefkend ve Hicaz, Râhevî ve Isfahan nadiren tüm sesleri ile kullanılırlar. Hüseyni, Zirefkend, Irak, Isfahan ve Buselik genellikle tiz taraflarıyla meşhurdurlar ve böyle kullanılırlar. Neva makamı ve Büzürg makamı ise sürekli pest tarafı ile, Hicaz ve Râhevî genellikle orta tarafı ile kullanılırlar” (Çakır, 1999, s. 46). Ayrıca Alişâh’da Râhevî 65. Dervirdir (Çelik, 2001, s. 33).

Şekil 51: Alişâh Hacı Büke’de Rehâvî Makamı Dizisi



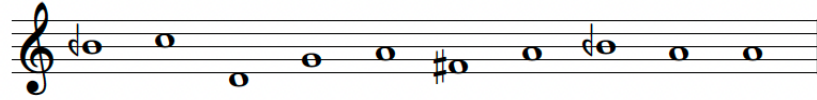
Büke’deki Rehâvî yani dönemde kullanılan isimle Râhevî, XV. yüzyıl anlayışı çerçevesinde daha çok kozmolojik olarak ve diğer makamlar ile uyuşma-çatışma bakımından ele alınmıştır. Ancak seyir özelliğine dair küçük bir bilgi görülmektedir, o da orta sesleri kullandığı yönündedir. Edvarda 65. devirde verilen Râhevî makamı Şekil 4’te de görüldüğü üzere; Hicaz dörtlüsü ve Hüseyinî beşlisinden oluşan bir dizidir. Bu dizi karar perdesi Râst olacak şekilde yazıldığında Şekil 1’deki dizi elde edilmektedir.

4.2.4. Yûsûf Kırşehrî’ye göre Rehâvî Makamı

Yusuf Kırşehri, 1360-65 yıllarında, Anadolu Selçuklu Beyliklerinin hakimiyetinde olan Kırşehir’de bir Türkmen aşiretinde doğmuştur (Uslu, 2017, s. 657). Gençliğinde Konya’ya medrese tahsili görmeye gitmiş ve burada Mevleviyyeye mensup olup Mesnevi okumuş, 1390’larda tekrar Kırşehir’e döndüğünde ise evinde bir Mevlevi dergâhı açmıştır (Sekizli, 2014 s. 74). Dergâhında Mesnevi okutmuş ve ney öğretmiş; Konya’da kaldığı yıllarda ud ve çeng ile ilgilenmiş, müzisyen dostlarının isteği üzerine öğrencilerine pratik müzik öğretimi amacıyla 1411’de Farsça *Risale-i Musiki*’sini yazmış ve nihayetinde 1420-25 yıllarında Kırşehir’de 65 yaşında vefat etmiştir (Uslu, 2017, s. 657).

Yusuf Kırşehrî’de Rehâvî makamı şu şekilde yer almaktadır: “Evvel Segâh hemen, Çargâh hemen, Yekgâh evi Râst, Dügâh evi Irâk, tize giden bunlardır, ol ki nerm olur bunlardır, Dügâh hemen, Segâh hemen, Dügâh hemen, Dügâh” (Doğrusöz, 2012, s.107).

Şekil 52: Yûsûf Kırşehrî'ye göre Rehâvî Makamı Seyri



Bu tarif Kantemir'in eski edvarlarda tarif ettiği Rehâvî makamı ile benzerlik göstermektedir. Bu seyrin de Dügâh'ta bitmesi XV. yüzyılda Rehâvî veya Râhevî makamının Dügâh perdesinde karar edebileceği ihtimalini pekiştirmektedir.

4.2.5. Ladikli Mehmet Çelebî'ye göre Rehâvî Makamı

Hakkında somut belgelere ulaşamamış olmakla birlikte, yazdığı eserlerden edinilen bilgilere göre Amasya'da Lâdik bölgesinde yaşadığı ve bu sebeple Lâdikî olarak da anıldığı ifade edilmektedir (Tekin, 1999, s. 34). Medrese eğitimi aldığı, Türkçe ve Arapça bildiği düşünülen Ladikli'nin, Şehzade II. Bayezid ile yakın ilişkileri olduğu ve Fatih Sultan Mehmet Han'ın vefatından sonra Şehzade İstanbul'a gittiğinde Ladikli'yi de yanında götürmek istediği; ancak ileri yaşı nedeniyle Ladikli'nin bunu kabul etmediği rivayet edilmektedir (Tekin, 1999, s. 35). Doğum tarihi kaynaklarda belirtilmediği için bilinmemektedir. Ölüm tarihi ise yine net olmayıp 1500'lü yılların başı veya 1400'lü yılların sonu olarak düşünülmektedir (Tekin, 1999, s. 38). 1484 yılında yazdığı tahmin edilen Er Risaletü'l Fethiyye isiminde bir müzik teorisi kitabı bulunmaktadır. "Eser bir mukaddime ve iki bölümden oluşmaktadır, mukaddimesi üç bölüme ayrılıp, musikinin tanımı, konusu, musiki ortaya koyan kişi (Pisagor), gayesi ve musiki diye adlandırılmasının sebebi, musiki sanatının ilkeleri ve musikinin riyazi prensipleri izah edilmektedir." (Uslu, 2008, s. 126-127).

Lâdikî'de Rehâvî makamı tarifine yine Hızır Bin Abdullah'ın edvarındaki tanımlardan ulaşmaktayız. "Lâdikî'de 70. daire, Alişah'da 65. devir olan Rehâvî Makamı dizisi I. tabakanın VI. kısmı ile II. tabakanın V. kısmının birleşmesinden oluşur. Şîrvânî'nin târifi aynıdır." (Çelik, 2001, s. 33).

Şekil 53: Ladikli Mehmet Çelebî'ye göre Rehâvî Makamı Dizisi

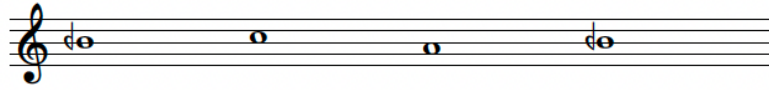


4.2.6. Seydî'ye göre Rehâvî Makamı

Doğum tarihi bilinmemekle birlikte 1534'te vefat eden Seydî'nin II. Bâyezid adına kaleme aldığı *El-Matla* adlı Türkçe müzik edvarı, Türkçe edvarlar arasındaki ilk manzum-mensur eser olup, musiki ilmini öğrenmek isteyenlere tavsiyeler ve bir kıza müzik dersi verilmesini anlatan mizahi manzum hikayeler içermektedir (Arısoy, 1988, s. 3). Sonrasında klasik edvar geleneğine uygun makamlar, avazeler, şubeler, terkipler ve yıldızların etkileri gibi konular yer almaktadır. Son kısımda ise ud, şeştar, çenk, ney gibi enstrümanların düzenlerinden bahsedilmektedir ve neyin referans saz olması önerilir (Uslu, 2022).

Seydî, *El-Matla* eserinde (akt. Arısoy, 1988) Rehâvî makamını şöyle tarif eder: “Sigâh perdesinden ide âgâz, çıka çargâh evine itmeye ârı, sigâh evinde ide girü karârı.” (S. 106). Seydî, Rehâvî makamının başlangıç ve karar perdelerinin segâh olduğunu ifade eder.

Şekil 54: Seydî'ye göre Rehâvî Makamı Seyri



Seydî'nin Rehâvî tanımını, diğer kaynaklardan oldukça farklıdır ve detaylı bir anlatım sunmasa da karar sesini Segâh perdesi olarak vermesi önemli ve yeni bir bilgidir.

4.2.7. Kadızâde Mehmed Tirevî'ye göre Rehâvî Makamı

Babası Kastamonu kadısı olduğu için Kadızade olarak anılan Mehmed Tirevî, XV. yüzyılda yaşamış; çeşitli medreselerde müderrislik ve Bursa'da kadılık yapmış, Haziran 1494'te vefat etmiştir (Uslu, 2011, s. 453-466).

Kadızâde Mehmet Tirevî *Risale-i Musiki* eserinde (akt. Uygun, 1990) Rehâvî makamının seyrini şöyle tarif eder: “Rehâvî oldur ki ibtida âgazhânesin Zengûle için Çargâha garib olan Pençgâh hanesinden agâze idub aşığı gidub Çargâh Segâh hânelerin seyr idub inub Dügâh hânesine karar ider amma Dügâh hânesinden aşığı seyr idub Dügâh hânesiyle Râst hânesinin mabeynine bir perde girer dahi ol perdeyi ve Râst hânesin seyr idub çıkub Dügâh hânesinde karar ider.” (S. 35).

Dördüncü bölümde Zirefkend makamının, Hicâz ve Rehâvî'ye karşılık geldiği belirtilmektedir. Daha sonra verilen yirmi dört terkîbin son ikisi olan Dügâh-Acem ve Uzzâl'in Rehâvî makamıyla tabiatlerinin benzerlik gösterdiğine değinilmektedir.⁶

4.2.9. Tanbûri Küçük Artin'e Göre Rehâvî Makamı

Tanbûri Küçük Artin, XVIII. yüzyılın ilk yarısında yaşamış ve Osmanlı İmparatorluğu'nun saray müzisyenleri arasında önemli bir yere sahip olmuştur. Ermeni asıllı olan Artin, Sultan I. Mahmud'un sarayında müzisyen olarak görev almış, ardından Sultan tarafından diplomatik bir görevle İran'a gönderilmiş ve Nadir Şah'ın sarayında da müzisyen olarak bulunmuştur. Bu görev sırasında Nadir Şah ile Hindistan'a kadar süren yolculuklara katılmış, burada altı yıla yakın bir süre geçirmiştir (Esen, 2022, s. 940; Popescu-Judetz, 2002, s. 15-17; Levendoğlu, 2005, s. 259).

Artin'in müzik felsefesine dair en önemli çalışması "Mûsikî Edvârı" adlı nazarî eserdir. Bu eserde, on iki makam ile burçlar, unsurlar ve tabiatlar arasındaki ilişkileri sistemli biçimde açıklamış; böylece müzikal kozmoloji anlayışını geliştirmiştir (Popescu-Judetz, 2002, s. 27; Esen, 2022, s. 941). Artin'in müzik nazariyesinde, tanbur çalgısını insan bedeniyle özdeşleştirerek; tanburun teknesini başa, sapını vücuda ve tellerini evrenin unsurlarına benzetmiş olması, onun mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki ilişkiyi müzik yoluyla ifade eden özgün bir düşünür olduğunu gösterir (Popescu-Judetz, 2002, s. 91-92).

Artin, İstanbul'a döndüğünde, bu deneyimlerini sadece bir besteci değil, müzik kuramcısı ve kozmolojik sembolizm taşıyan bir düşünür olarak yazıya dökmüştür. Eserlerinde kullandığı sembolik anlatımlar ve mistik unsurlar, müziğin yalnızca bir sanat dalı olmadığını; aynı zamanda evrensel uyum ve ilahi nizamın sembolik dili olduğunu ortaya koymaktadır (Esen, 2022, s. 935-948). Ayrıca, Artin'in eserinde Ermeni alfabesiyle yazılmış Türkçe metinler kullanması, çokkültürlü bir müzik dili geliştirdiğini de göstermektedir (Levendoğlu, 2005, s. 259).

⁶ Tablo için "3.3. üçüncü bâb" bölümüne bakınız.

Hızır Ağa'nın tarif ettiği Rehâvî, günümüzde bilinen Rehâvî ile oldukça benzerlik göstermektedir; tam perdelerle tarif edilmesi, onun Râst makamı dizisini kullandığını ve karar sesinin de Râst perdesi olduğunu ortaya koymakta, dolayısıyla Fikret Kutluğ'un Arel sisteminde "Basit Rehâvî" olarak tanımladığı, Râst makamından ise - Kantemiroğlu'nun da belirttiği gibi- seyir özellikleriyle ayrılan bir form olduğunu göstermektedir (Kutluğ, 2000, s. 292-293). Kemani Hızır Ağa'nın edvarında "on iki makam, burçlar, aylar, hayvanlar ve dört ana unsur" ile ilişkilendirilen bir tablo halinde sunulmakta; bu tabloya göre Rehâvî, mizan (terâzi) burcuna ve Eylül ayına karşılık gelmektedir (Yücel, 2012, s. 23).

4.2.11. Abdülbâkî Nâsır Dede'ye göre Rehâvî Makamı

Abdülbâkî Nâsır Dede 1765-1821 yılları arasında, Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud döneminde yaşamış olup, Yenikapı Mevlevihanesi şeyhlerinden Ebebubekir Dede'nin oğlu ve Galata Mevlevihanesi şeyhlerinden Kutbünnayi Osman Dede'nin torunu olarak, sufi bir aile ortamında dünyaya gelmiştir; ağabeyi Ali Nutki Dede'nin şeyhlik görevini yürüttüğü dönemde Yenikapı Mevlevihanesi'nde neyzenbaşı olarak hizmet etmiş ve ağabeyinin vefatı sonrasında şeyhlik makamına getirilmiştir (Bıyık, 1996).

Türk musiki ve nazariyatı ve icrası ile de uğraşmış ve bu konuda pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencilerinden en meşhuru Hammamizade İsmail Dede Efendi'dir.

Abdülbâkî Nâsır Dede *Tedkik ü tahkik* eserinde Rehâvî için Râhevî ifadesini kullanır ve makamı şöyle tanımlar: "Râst perdesinden başlayıp Dügah'a çıkar, sonra Zirgüle perdesiyle Râst'a ve Gevaşt'a inip dönerek yine Râst'a gelip orada karar verir. Bu gönül alıcı makam zamanımızda tek başına kullanılmamaktadır. Bu tanımın bulunduğu kitapta da makamı süsleyebilecek başka perdeler belirtilmediğinden, vazgeçmeyip, bizden öncekilere uyarak böylece yazdık" (Tura, 2006, s. 37).

Şekil 58: Abdülbâkî Nâsır Dede'ye göre Râhevî Makamı Seyri



4.2.12. Hâşim Bey’e göre Rehâvî Makamı

Hâşim Bey (1815–1868), İstanbul’un Fatih ilçesine bağlı Sarıgözel mahallesinde dünyaya gelmiştir. Genç yaşlarda sesinin güzelliği ve musiki yeteneğiyle dikkat çekmiş; sekiz yaşında Enderun-ı Hümayûn’a kabul edilmiştir. Müzik eğitimi sürecinde Dellâlzâde İsmail Efendi’den başladığı derslerine, daha sonra Şakir Ağa ve Hamamizâde İsmail Dede Efendi gibi devrin önde gelen hocalarından aldığı eğitimle devam etmiştir (Özcan, 1997, s. 407–408). Bu eğitim süreci, onun musiki alanındaki donanımını güçlendirmiş ve saray fasıl meclislerinde icracı ve hanende olarak tanınmasına zemin hazırlamıştır (Tırışkan, 2000, s. XVI).

Hâşim Bey’in ileri dönemlerdeki en önemli katkılarından biri, musiki sahasındaki birikimini “Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakşhâ ve Şarkiyyât” adlı eserinde toplamış olmasıdır. Bu eseri Sultan Abdülaziz’e sunarak, klasik güfte mecmualarının düzenleniş biçimlerine yenilikçi bir bakış açısı getirmiş ve nazarî bilgilere geniş bir yer vererek zengin bir içerik oluşturmuştur (Tırışkan, 2000, s. XX). Mezar taşında yer alan “sersâzendegân-ı hâssa” ibaresi ise, Hâşim Bey’in dönemin musiki çevresinde ne denli itibarlı bir yere sahip olduğunun somut bir göstergesidir (Özcan, 1997, s. 407–408).

“Bu makam dahi bi-‘aynihi Râst makam-ı gibi suret-i âgâzesi Râst perdesinde karardan sonra, yalnız bir Yegâh açmakla hâsıl olur. Kai’de-i musikîde Rehâvî’nin Râst’tan farkı bir Yegâh perdesinden ibaret olup kâi’deye dahi alafranga’da yine sol tona ta’bi ederler” (Tırışkan, 2000, s. 21). Hâşim bey bu tanımlamasında Rehâvî makamının Râst makamı ile aynı olduğu fakat aşağı doğru bir Yegâh genişlemesi göstermekle farkının anlaşılacağını belirtmektedir.

Hâşim Bey Râst makamını ise şu şekilde tanımlamaktadır; “İbtidâ perde Râst’dan başlayıp; dügâh, segâh, çargâh, nevâ, huseynî, ev’ç, gerdâniye basarak muhayyere kadar çıkıp, bâ’dehu muhayyereden gerdâniye, ‘acem, huseynî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, Râst, ‘ırak, ‘aşîran perdesiyle bir yegâh açıp, tekrar yegâh-‘aşîran, ‘ırak, Râst, dügâh açarak, yine ‘ırak ile Râst’da karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 21).

Şekil 60: Hâşim Bey’e göre Râst Makamı Seyri



Hâşim Bey de Rehâvî makamını, Hızır Ağa'nın yaklaşımıyla benzer şekilde yorumlamış ve bu makamın aslında Râst makamından farklı olmadığını, yalnızca Yegâh perdesine doğru bir genişleme göstererek ayrıldığını ifade etmiştir. Bu tanım, günümüzde kullanılan Basit Rehâvî makamı anlayışına oldukça yakındır.

Bu tanımın, Rehâvî makamının karakteristik özelliklerini daha iyi kavrayabilmemize imkân tanıdığı ve özellikle Râst makamı üzerinden yapılan karşılaştırmalarla benzerlik ve farklılıkların daha açık bir şekilde ortaya konulmasına yardımcı olduğu düşünülmektedir.

4.3. Yirminci Yüzyılda Rehâvî Makamı

Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel, XX. yüzyıl başlarında modern Türk müzik teorisinin temellerini atan önemli isimler olarak öne çıkmışlardır. Rauf Yekta Bey (1871–1935), Batı müzikoloji yaklaşımlarını Türk müziğiyle bağdaştırma çabasıyla tanınmış; pozitif bilim ve evrimci düşüncelerden etkilenerek, Türk müziğini Avrupa merkezli bir bağlamda yeniden tanımlama gayretine girişmiştir (Öztürk, 2024, s. 356–357). Bu yönüyle Yekta, Türk müzik teorisinde bilimsel bir zemin oluşturmayı hedeflemiş ve dönemin siyasi ve ideolojik atmosferinden bağımsız, daha evrensel bir bakış açısı geliştirmiştir.

Bir Osmanlı bakiyesi olan Yekta'nın açtığı bu yolda, Dr. Suphi Ezgi (1869–1962) ve Hüseyin Sadeddin Arel (1880–1955) de önemli adımlar atmışlardır. Özellikle Arel ve Ezgi, Yekta Bey'in başlattığı bu çalışmalarını sistematik bir hale getirerek “Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi” olarak adlandırılan yeni bir teorik çerçeve oluşturmuşlardır (Kutluğ, 2000, s. 128). Bu sistemde, Türk müziğinin ses sistemi, makamlar ve usuller gibi temel öğeleri modern bir bakış açısıyla yeniden ele alınmış; ses frekanslarından porteli notasyona kadar pek çok konu, Batı müzikoloji metodolojisiyle sentezlenerek kuramsallaştırılmıştır (Öztuna, 1986, s. 88–90).

Modern Türk müzik teorisinin başlangıcını ifade eden bu gelişmeler, XV. yüzyıldan itibaren gelen sistemci okulun izlerini de taşır. Ancak Arel, Ezgi ve Uzdilek'in katkılarıyla bu gelenek, XX. yüzyılda yepyeni bir boyut kazanmış; Batı müzik teorisine uyumlu bir yapı oluşturulmuştur (Öztuna, 1986, s. 88–90; Sanal, 1991, s. 353–354). Böylelikle, modern dönemde Rehâvî makamı gibi geleneksel makam

tarifleri de bu yeni sistematik anlayış içerisinde yeniden tanımlanmış; teorik sürekliliğin ve dönüşümün izleri bu üç ismin katkılarıyla belirginleşmiştir.

4.3.1. Rauf Yekta Bey'e Göre Rehâvî Makamı

Rauf Yekta Bey (1871-1935), geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminin önde gelen müzik nazariyatçılarından, neyzen, bestekâr ve yazar olarak tanınır. Asıl adı Mehmed Rauf olup İstanbul Aksaray'da doğmuştur (Özcan, 2007, s. 468). Küçük yaşta hem annesini hem de babasını kaybetmiş; eğitim hayatına Mahmudiye Rüşdiyesi'nden mezun olarak başlamıştır (Özcan, 2007, s. 468-470). Fransızca, Arapça ve Farsça gibi dilleri öğrenerek entelektüel birikimini geliştirmiştir. Müziğe ilgisi, Neyzen Cemal Dede gibi hocalardan aldığı derslerle başlamış ve kısa sürede Türk müziğinin önde gelen isimlerinden biri olmuştur (Erguner, 2003, s. 22).

Rauf Yekta Bey'in müzik nazariyatına olan ilgisi ve derin bilgisi, onu Türk musikisinin teorik temellerini sistemli bir şekilde açıklayan ilk isimlerden biri haline getirmiştir. 1922'de Fransızca kaleme aldığı "Musique Turque" başlıklı ansiklopedi maddesi (Encyclopédie de la Musique, 1922) ve 1924'te yayımlanan "Türk Musikisi Nazariyatı" eseri, Türk müziğinin sistemli bir teorik temele oturtulmasında öncü çalışmalardır ve "Rauf Yekta Bey, musikimizin yüzyıllar boyu unutulmuş nazariyatını yeniden incelemeye alan ilk müzikologumuzdur" (Kutluğ, 2000, s. 106). Bu eser, makam, usul, seyir gibi nazari konuları modern bir yaklaşımla ele almış; Batılı bir bakış açısıyla Türk müziğini tanıtmayı amaçlamıştır (Özcan, 2007, s. 470).

Müzik yaşamı boyunca, Divan-ı Hümayun'daki resmî görevleri sırasında bile araştırmalarını sürdürmüş, Türk musikisi repertuarını derleme ve notalama çalışmalarında öncülük etmiştir (Taşdelen & Doğrusöz, 2021, s. 2805-2822). Ayrıca Darülelhan'ın ikinci dönem yapılanmasında nazariyat dersleri vermiş, Beylerbeyi Musiki Cemiyeti gibi çeşitli oluşumların müzik faaliyetlerine katkıda bulunmuştur (Erguner, 2003, s. 25-27). Bestecilik faaliyetleri de bulunan Yekta Bey'in eserleri arasında peşrev, saz semaisi, ağır semai, şarkı ve Mevlevi ayinleri gibi formlar yer almaktadır (Özcan, 2007, s. 468-469). Öğrencileri arasında Kemal Batanay, Sadettin Heper ve Mesut Cemil gibi önemli isimler bulunmaktadır (Erguner, 2003, s. 30).

Son yıllarında Kahire Kongresi gibi uluslararası toplantılara katılarak Türk musikisini dünyaya tanıtmaya çabalarına devam etmiştir. 1935 yılında İstanbul'da vefat eden Rauf Yekta Bey, zengin eser külliyatı ve nazari çalışmalarıyla Türk müzik nazariyat

geleneğinin XX. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir (Taşdelen & Doğrusöz, 2021, s. 2815). “Rauf Yekta Beyin Türk Musikisi nazariyatını anlatan kitabı -esef olunur ki- ömrünün vefa etmemesi sebebi ile yarım kalmıştır” (Kutluğ, 2000, s. 106).

Rauf Yekta Bey, Türk musikisi nazariyatının modern dönemdeki en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmekle birlikte, *Türk Musikisi Nazariyatı* gibi temel eserlerinde Rehâvî makamı tarifine dair açık ve kapsamlı bir bilgiye rastlanmamıştır. Bu durum, modern dönemdeki teorik sistemleştirme çabalarının bazı eski makam tariflerini ikinci plana atmasından kaynaklanıyor olabileceği gibi, mevcut kaynakların sınırlı oluşu veya Yekta Bey’in Rehâvî gibi bazı klasik makam tariflerine yer vermemeyi tercih etmesinden de ileri gelebilir. Yekta Bey’in daha çok ses sistemi ve genel makam yapılarını sistematize eden bir yaklaşım benimsediği; Rehâvî gibi bazı klasik makam tariflerinin ise bu genel çerçevede öne çıkmadığı anlaşılmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 128; Özkoç, 2021, s. 6). Dolayısıyla, bu çalışmada Rehâvî makamı hakkındaki modern dönem tarifleri, Yekta’nın takipçileri olan Arel-Ezgi-Uzdilek gibi teorisyenlerin sistemli yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Rauf Yekta Bey, Paris Konservatuvarı Profesörlerinden Albert Lavignac’ın hazırladığı “Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire” ansiklopedisinin “Turquie” başlıklı bölümünü 1913 yılında Fransızca olarak kaleme almış ve bu metin daha sonra Orhan Nasuhioğlu tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Nasuhioğlu, 1985, s. 4-5). Yekta Bey, bu ansiklopedik çalışmasında Türk müzik geleneğinin tarihî kökenlerine de temas etmiş ve Abdülkadir Meragî’nin yayımlanmamış bir eserinden aktardığı kısa bir bölüme yer vermiştir. Çeviride “Bu hususta bir fikir vermek için Safiyüddin’in edvarını şerhetmek üzere Abdülkadir’in yazmış olduğu bir eserdeki hiç neşredilmemiş şu hülâsayı kısmen tercüme ediyorum” (Nasuhioğlu, 1985, s. 70) ifadesiyle, alıntının kaynağını açıkça göstermiştir. Bu pasajda Rehâvî makamı da kısaca anılmış ve Hz. Peygamber’in huzurunda Kur’an’ın Rehâvî ve Zengûle makamlarında okunduğu ifade edilmiştir:

“Hz. Peygamber’in önünde Kur’an Rehâvî ve Zengûle makamlarında okunurdu” (Nasuhioğlu, 1985, s. 4).

Sonuç olarak, Yekta Bey’in eserlerinde Rehâvî makamına dair ulaşılabilen tek veri, Orhan Nasuhioğlu’nun çevirisinde yer alan ve Abdülkadir Meragî’den yapılan bu kısa pasajla sınırlı görünmektedir.

4.3.2. İsmail Kâzım Uz'a Göre Rehâvî Makamı

Muallim Kazım Uz (1873–1943), Türk mûsikisi nazariyatçısı, eğitimci ve bestekâr olarak tanınmaktadır. İstanbul'un Fatih semtinde doğan Uz, Darüşşafaka'da eğitim almış ve ardından uzun yıllar öğretmenlik yapmıştır (Demirtaş, 2015, s. 98; Özcan, 2001, s. 254). 1893'te Muzıka-i Hümayun'a girerek Batı müziği eğitimi almış; aynı zamanda Türk müziğinin son büyük temsilcilerinden Zekai Dede'den dersler alarak Türk müziği alanındaki bilgisini derinleştirmiştir (Demirtaş, 2015, s. 100-101).

Kazım Uz, uzun süre Maarif Nezareti ve çeşitli idadi ve rüştiyelerde öğretmenlik yapmış; "Darü'l-Mûsiki" adlı dershanede Sadettin Kaynak ve Sadi Hoşses gibi önemli isimleri yetiştirerek Türk mûsikisinin sürekliliğine katkıda bulunmuştur (Demirtaş, 2015, s. 107-108). Kazım Uz'un iki yüz civarında beste yaptığı ve bu çeşitlilikle "büyük bestekâr" unvanını hak ettiği ifade edilmektedir (Demirtaş, 2015, s. 108). 9 Ocak 1943'te İstanbul Suadiye'deki evinde vefat etmiş ve Edirnekapı Mezarlığı'na defnedilmiştir (Özcan, 2001, s. 254).

XX. yüzyılın önemli kuramcılarında Kazım Uz'un, Türk müziğiyle ilgili yazılan ilk sözlük olma özelliğine sahip olan "Musiki Istılâhatı" adlı eserinde, makâmalar için ayrı bir bölüm bulunmamaktadır; bunun yerine makâmalar alfabetik sırayla açıklanmıştır. Uz'un bu eserde Rehâvî makamı ile ilgili verdiği bilgilerde, öncelikle makamın tanımı yapılmış, ardından Rehâvî makamı ile oluşturulan terkiplere de yer verilmiştir. Uz, Rehâvî makamının seyrinin Râst makamı gibi başlayacağını, Dügâh ve Segâh perdelerinin de gösterileceğini, nihayetinde ise Yegâh perdesine kadar genişledikten sonra Râst perdesinde karar verileceğini ifade etmiştir (Uz, 1964, s. 58; Yıldız, 2019, s. 41).

Ayrıca Uz, Rehâvî makamının Râst makamından ayrışmasının, Arap şarkılarında genellikle Yegâh perdesinde yapılan kalırlarla bağlantılı olduğunu ve bu farklılığın önemli bir unsur olduğunu belirtmiştir (Uz, 1964, s. 58; Yıldız, 2019, s. 41).

4.3.3. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Rehâvî Makamı

Hüseyin Sadeddin Arel (1880–1955), XX. yüzyılın önde gelen Türk müziği nazariyatçılarından ve bestekârlarındandır. 18 Aralık 1880 tarihinde İstanbul'un Vefa semtinde dünyaya gelen Arel, İzmir Fransız Koleji'ndeki öğrenimini tamamladıktan sonra İstanbul Mekteb-i Hukuk-ı Şâhâne'yi birincilikle bitirmiştir (Sanal, 1991, s. 352; Özkoç, 2012, s. 3). Müzik ilgisi çocukluk döneminden itibaren belirginleşen Arel,

Şekerci Cemil Bey'den ud, Edgar Manas'tan armoni, füğ ve kontrpuan; Hüseyin Fahreddin Dede'den ise Türk müziği nazariyatı dersleri alarak hem klasik hem Batılı müzik kuramlarıyla kendini donatmıştır (Öztuna, 1986, s. 59-61; Özkoç, 2012, s. 3-4).

Arel, Dr. Suphi Ezgi ile birlikte geliştirdiği Arel-Ezgi Sistemi sayesinde Türk müziği makamlarını, ses sistemini ve usullerini modern bir sistematikle tanımlamış; bu yönüyle XX. yüzyılda Türk müziği teorisinin temellerini atan isimlerden biri olmuştur (Sanal, 1991, s. 353; Özkoç, 2012, s. 5). 1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Türk Müziği Bölümü'nün yeniden açılmasına öncülük ederek, burada hem nazari hem de uygulamalı dersler vermiştir (Sanal, 1991, s. 353-354). Ayrıca, müzik alanındaki düşüncelerini ve araştırmalarını "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri" ve "Türk Musikisi Kimindir?" gibi eserlerde toplamıştır (Öztuna, 1986, s. 81).


750'yi aşkın eseriyle (Mevlevi ayinleri, duraklar, ilahiler, şarkılar, gazeller, peşrev ve saz semaileri gibi) repertuvara zengin katkılarda bulunmuş Arel, 6 Mayıs 1955'te İstanbul'da vefat etmiştir (Sanal, 1991, s. 354; Öztuna, 1986, s. 82). Hem nazariyatçı hem de bestekâr olarak Türk müziğinin modernleşme sürecine öncülük eden Arel, klasik mirası çağdaş bilimsel yaklaşımla sentezleyen önemli bir şahsiyet olarak anılmaktadır.

Özellikle Arel'in temel nazariyat metinlerinden biri olan *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* (Arel, 1930) adlı eserinde, Türk müziği makamlarının sistematik bir biçimde ele alındığı ve makamların detaylı şekilde incelendiği bilinmektedir. Rehâvî makamı ise bileşik makamlar kategorisinde Râst perdesinde karar eden makamlar arasında incelenmiştir. Bu eserde Rehâvî makamı, iki ayrı biçimde incelenmiştir: Basit Rehâvî ve Bileşik Rehâvî. Basit Rehâvî makamı, Yegâh perdesini vurgulayarak karar veren ve Râst makamı özellikleri gösteren bir yapı olarak tanımlanmıştır ve çıkıcı bir seyir karakterine sahip olduğu ifade edilmiş; bileşik Rehâvî makamına ilişkin açıklamalarda ise, repertuvar incelemeleri sonucunda makamın genellikle Râst ve Bayâtî makamlarının birleşiminden oluştuğu ve seyrinin hem inici hem çıkıcı özellik taşıdığı belirtilmiştir (Akdoğu, 1991, aktaran Yıldız, 2019, s. 42).

Şekil 61: Arel'e Göre Basit Rehâvî Makamı


Basit Rehâvî

Yerinde Râst 5'lisi Nevâ'da Râst 4'lüsü



Yerinde Râst Makâmı Dizisi


Yegâh'ta Râst 4'lüsü



Şekil 62: Arel'e Göre Bileşik Rehâvî Makamı


Bileşik Rehâvî

Yerinde Râst 5'lisi Nevâ'da Râst 4'lüsü



Yerinde Râst Makâmı Dizisi

Dügâh'ta Uşşâk 4'lüsü Nevâ'da Bîselik 5'lisi



Yerinde Beyâtî Dizisi

İsmail Hakkı Özkan, yayımladığı “Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri” adlı eserinde başlıca kaynaklarının Arel ve Ezgi’nin kitapları ile birlikte öğrenciliği sırasında Şefik Gürmeriç tarafından yazdırılan ve Arel-Ezgi sistemine ait değerli nazariyat notları olduğunu belirtir; bu notlardan büyük ölçüde yararlanmış ve geliştirmeye çalıştığını ifade etmiştir (Özkan, 1984, s. 18).

Özkan’da yani dolaylı olarak Yekta-Arel-Ezgi-Uzdilek’te Rehâvî makamı iki şekilde ele alınmıştır; Basit Rehâvî ve Mürekkeb (Bileşik) Rehâvî. Özkan Basit Rehâvî’yi şu şekilde tanımlamaktadır; “Karar sırasında Yegâh perdesinde bir Râst dörtlüsü gösteren Râst makamından başka bir şey değildir. Ayrıca isimlendirilmesi bile gereksizdir çünkü aynı şey Râst makamında da yapılır” (Özkan, 1984, s. 466).

Bileşik Rehâvî için ise şöyle demektedir; “Râst ve Beyâtî makamlarının dizilerinin birbirlerine eklenmesinden meydana gelmiştir. Bu makamlardan biriyle seyre

başlanır, birinden diğerine geçilerek dolaşılır ve mutlaka sonunda Râst makamı ile Râst perdesinde karar edilir. Karar sırasında Yegâh perdesine dek düşmek adettir” (Özkan, 1984, s. 466).

Şekil 63: İsmail Hakkı Özkan’a Göre Bileşik Rehâvî Makamı

Bileşik Rehâvî

Yerinde Râst Makâmı Dizisi

Yerinde Beyâtî Dizisi

Yegâh'ta Râst 4'lüsü

Bu tanımlardan hareketle XX. yy. müzik teorisinde Rehâvî bir özerklik kazanmamıştır ve her zaman olduğundan daha fazla Râst makamına benzetilmiştir. Hatta ayrıca isimlendirilmesinin dahi gereksiz olduğu düşünülmüştür. Eski tarifleri göz önüne aldığımızda Rehâvî makamının Uşşâk Mâye ve Segâh Mâye kalıpları yapıyor olması, Beyâtî dizine indirgenmiş olarak görülmektedir.

Arel'in öğrencisi olan Fikret Kutluğ *Türk Musikisi'nde Makamlar* adlı eserinde Rehâvî makamını basit ve birleşik olarak iki şekilde incelemiş ve şu tespitlerde bulunmuştur:

“Bugün Râst makamı ile aynı diziyi paylaşan Rehâvî makamının Sistemci Okul'daki dizisi⁷ şöyle idi: Râst perdesi üzerine kurulmuş bir Hicâzî dörtlüsünün tizine bir Nevrûz beşlisi eklenmesiyle meydana getirilen Rehâvî makamı için eski musikişinaslar basit ve mürekkep diye bir ayırım yapmamışlardır” (Kutluğ, 2000, s. 291).

⁷ Şekil 1'de gösterilmiş.

“Bu ayrımı hocam Arel düşünmüş ve bulmuştur. Bugün kullandığımız Basit Rehâvî makamı, yine bugün kullandığımız Râst dizisini paylaşır ve şöyledir: Basit Rehâvî makamı, Râst makamının seyrini takip eder” (Kutluğ, 2000, s. 291).

“Ancak Rehâvî’de, Beyati’den çok Dügâh Mâye makamına geçkiler görülür. Diğer taraftan, Rehâvî’de güçlüden başlamalar daha fazladır. Râsttan ayrılan en önemli farkı, Râst’ın Yegâh’a kadar pestleşmesi bir istisna teşkil ettiği halde, Rehâvî kesin karara doğru her halde Yegâh perdesini gösterir ve karara bu seyir içinde varır” (Kutluğ, 2000, s. 291).

Mürekkep Rehâvî makamı, Arel-Ezgi sisteminde inici-çıkıcı bir seyir özelliğine sahiptir. Râst perdesinden başladığında ise çıkıcı bir karakter kazanır. Bu makam, üç farklı makamın birleşmesiyle oluşan bir yapıya sahiptir.

Şekil 64: Fikret Kutluğ’a Göre Bileşik Rehâvî Makamı

Bileşik Rehâvî

Yerinde Râst Makâmı Dizisi

Yerinde Segâh Dizisi

Dügâh'ta Uşşâk 4'lüsü

Dr. Suphi Ezgi, Rehâvî makamını Râst makamından bağımsız bir makam olarak kabul etmemekte; ayrı bir makam olarak değerlendirmenin ilme ve mantığa aykırı olduğunu ileri sürmektedir. Buna karşılık, Hüseyin Sadeddin Arel, Dr. Ezgi’nin bu görüşüne katılmamakta ve Rehâvî’nin ayrı ve müstakil bir makam olduğunu savunmaktadır. Arel ayrıca, Basit Rehâvî ve Mürekkep Rehâvî şeklinde iki farklı türü bulunduğunu da belirtmektedir (Kutluğ, 2000, s. 292).

Hüseyin Sadeddin Arel, Rehâvî makamını incelerken, bu makamın Bayâtî ve Râst dizilerinin bileşiminden oluştuğunu ifade eder. Ancak her ne kadar dizisel yapı böyle görünse de Rehâvî’de belirgin bir Bayâtî çeşnisi bulunmadığını belirtir. Burada ön plana çıkan, Dügâh Mâye makamının karakteristik özellikleridir. Bestekârların Dügâh Mâye makamını kullanmalarına rağmen, genellikle bu makamın tiz dörtlüsüne çıkmadan pest seslerde gezinmeyi tercih ettikleri vurgulanır. Rehâvî makamının seyrinde ister Nevâ perdesinden ister Râst perdesinden başlanılsın; güçlüsü Nevâ olmakla birlikte Segâh ve Dügâh perdeleri de asma karar işlevi görür. Makam, icrasında Dügâh Mâye çeşnisini öne çıkarır ve kesin karar için Yegâh perdesine inilerek karar tamamlanır (Kutluğ, 2000, s. 292).

Tüm bu tariflerden hareketle, Rehâvî makamının tarihsel süreç içerisinde on iki makam arasında yer almasına rağmen, dönemler boyunca farklı şekillerde tanımlandığı anlaşılmaktadır. Bu çeşitlilik, Kantemiroğlu’nun Rehâvî makamını “ismi olup cismi olmayan” bir makam olarak tanımlamasının ardındaki temel sebeplerden biri olabilir. Önceleri daha popüler olduğu anlaşılan Rehâvî, Kantemiroğlu’nun yaşadığı döneme gelindiğinde bu popülerliğini büyük ölçüde yitirmiş görünmektedir. Böylelikle, Kantemiroğlu’nun ifadesi hem makamın zamanla gözden düşmesine hem de Râst makamına olan yapısal benzerliğine işaret etmektedir; Kantemiroğlu’na göre onu Râst’tan ayıran tek özellik Yegâh perdesine sıkça yönelmesidir. Öte yandan, Fikret Kutluğ’un “Mürekkab Rehâvî” olarak tanımladığı Mâye kullanımlı makam şeklinin, Kantemiroğlu döneminde artık kullanılmayan bir form olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim, Kantemiroğlu’nun çağdaşı olan Abdülbâkî Nâsır Dede’nin Rehâvî’ye dair tanımı da bu durumun tarihsel bir göstergesi niteliğindedir.

4.3.4. Mustafa Ekrem Hulûsi Karadeniz’e Göre Rehâvî Makamı

Mustafa Ekrem Hulûsi Karadeniz (1904–1981), Türk mûsikisi nazariyatçısı ve bestekâridir. Rize’de doğan Karadeniz, İstanbul Erkek Lisesi’nden mezun olmuş ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’ni 1934’te bitirmiştir (Özcan, 2001, s. 390). Memuriyet hayatına 1927’de Tütün İnhisarı Muhasebesi’nde başlamış ve 1944’te, geçirdiği bir kaza sonucu görme yeteneğini büyük ölçüde kaybederek emekliye ayrılmıştır (Özcan, 2001, s. 390-391).

Musikiye olan ilgisi küçük yaşlarda Sotiri adlı bir hocadan aldığı ud dersleriyle başlamış, sonrasında kanun ve keman dersleri almış ancak kanunu tercih etmiştir

(Özcan, 2001, s. 390). 1930'da İbnülemin Mahmud Kemal'in evinde Abdülkadir Töre ile tanışmış; Töre'nin 1946'daki vefatına kadar süren bu hoca-talebe ilişkisi, Karadeniz'in mûsiki nazariyatçısı olarak yetişmesinde belirleyici olmuştur (Özcan, 2001, s. 391).

Karadeniz, Abdülkadir Töre'nin "Esâsât-ı Mûsikîyye ve Türk Mûsikisinde Terakkî ve Tekâmül" başlıklı çalışmasını Töre'nin planına sadık kalarak tamamlamış ve 1983'te "Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları" başlığıyla yayımlamıştır (Özcan, 2001, s. 391). Ayrıca, hocasından kalan zengin nota koleksiyonunu 1984 yılında Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlamış; Tanin ve Yeni Sabah gazetelerinde, Musiki Mecmuası ve Türk Musikisi Dergisi gibi yayınlarda yayımladığı makale ve araştırmalarla Türk mûsikisine hizmet etmiştir (Çetin, 2019, s. 8; Özcan, 2001, s. 391). Kendi ifadesine göre saz semâisi, sirto, ilâhî ve şarkı formlarında otuza yakın bestesi bulunmaktadır (Çetin, 2019, s. 8).

Karadeniz (2013), Rehâvî makamını Türk mûsikîsinin bileşik makamları arasında değerlendirmektedir. Ona göre Rehâvî makamı, Râst perdesinde karar eden ve Râst ile Mâyeye makamlarının birleştirilmesiyle oluşan bir yapıya sahiptir. Karadeniz, bu iki makamın seyir sırasında karışabileceğini; ancak genellikle makamın Nevâ perdesi civarından başlayan bir seyirle açıldığını belirtmektedir. Seyir ilerledikçe Mâyeye makamından Râst makamına geçiş yapılmakta ve Yegâh perdesine kadar pest bölgede bir genişleme gösterilmektedir. Karadeniz'e göre, bu pest bölgedeki genişleme Rehâvî makamının ayırt edici özelliğidir. Karar ise Râst perdesi olarak belirtilmiştir. Ayrıca bazı bestecilerin Evc, Hisar, Hicaz, Segâh ve Kürdî gibi perdeleri de eserlerinde kullandıkları; ancak bunların Rehâvî makamının zorunlu unsurları olmadığı ifade edilmiştir (Karadeniz, 2013, s. 132; Yıldız, 2019, s. 43).

Şekil 65: Mustafa Ekrem Hulûsi Karadeniz'e Göre Bileşik Rehâvî Makamı

Bileşik Rehâvî

Yerinde Râst 5'lisi

Nevâ'da Râst 4'lüsü

Yerinde Râst Makâmı Dizisi

Segâh'ta Segâh 5'lisi

Evç'de Hicaz 4'lüsü

Yerinde Segâh Dizisi

Dügâh'ta Uşşâk 4'lüsü

Nevâ'da Bûselik 5'lisi

Yerinde Uşşâk Dizisi

Yegâh'ta Râst 4'lüsü

4.3.5. Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Makamındaki Tanbur Taksiminin Analizi

Kalan müziğin 2004 yılında yayımladığı *Mesud Cemil Arşivi* içerisinde bulunan Mesud Cemil Bey'in (1902-1963) tanbur ile yaptığı dokuz dakika yedi saniyelik bir Rehâvî taksim kaydı bulunmaktadır (Kalan Müzik, 2004). Bu taksimde Rehâvî makamı tüm genişliği ile Mesud Cemil tarafından ele alınmıştır. Mâzi ve âtinin köprüsü kabul edilen Mesud Cemil Bey bu taksimi ile geçmiş ve geleceği, eski ve yeniyi, klasik ve moderni cemetmiş, makamı tüm genişliğiyle kullanmıştır. Taksimde kullanılan çeşnilerin geçtiği zaman aralığı ile beraber sade bir anlayışla diktesi yapılarak, Rehâvî makamının seyir özelliği anlaşılmaya çalışılmıştır.

Şekil 66: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 1

Taksimın ilk 54 saniyelik bölümünde Mesud Cemil Bey, Yegâh perdesiyle taksime başlamakta ve Yegâh'ta Râst dördlüsü kullanmaktadır. Çıkıcı bir seyir yapısıyla

başlayan taksim, Yegâh perdesinden kopup gelen Râst makamı nağmeleriyle açılmakta; Dügâh perdesinde, Râst perdesinde ve Hüseyinâşîran perdesinde asma kalışlar yapmaktadır. Cümlelerin kararı ise Râst perdesinde Râst çeşnisi ile yapılmıştır (Şekil 66).

Şekil 67: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 2



Yegâh'ta Râst beşlisi ile başlayan ikinci kesit, Segâh ve Çârgâh perdelerinde kalışlar yapmakta ve devamında Acemli Râst dizini kullanmakta ve devam eden bölümde Hüseyinâşîran'da Nişâbûr çeşni gözlemlenmektedir. Son olarak Râst perdesinde kalış yapmaktadır (Şekil 67).

Şekil 68: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 3



Segâh perdesinden başlayarak inci bir Râst beşliyle Râst perdesinde bir kalış görülmekte; Nîm Hicâz perdesi ve inişte Dik Kürdî perdesi kullanılarak Nîkrîz beşlisi gözlemlenmektedir. Devam eden bölümde Çârgâh perdesi ile Râst makamına geri dönmüş; Râst, Dügâh ve Nevâ perdelerinde kalışlar yapılmıştır. Yegâh'a dek inen Râst'lı nağmeler Kaba Râst'a dek inerek karar Râst perdesinde Râst çeşnisiyle verilmiştir (Şekil 68).

Şekil 69: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 4



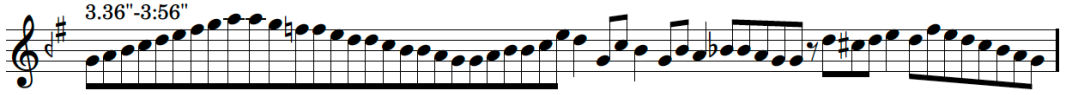
Şekil 69'da Hüzam çeşnisi ve Dik Kürdî perdesi yeden kullanımı görülmektedir. Sünbüle perdesi kullanımıyla Nevâ'daki Hûmâyûn makamının ek bölümü olan Gerdâniye'de Bûselik çeşnisi kullanılmış ve Gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır.

Şekil 70: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 5



Şekil 70’te Gerdâniye’de Bûselik dörtlüsü kullanılmış ve Tîz Çârgâh perdesinde kalış yapılmıştır. Hüzzam çeşni ile Nevâ perdesinde ve asma kalış amaçlı Evc perdesinde kalışlar yapılmıştır. Devamında ise Çârgâh, Segâh, Dügâh ve Râst tam karar ile asma kalışlar yapılarak Râst makamına tekrar dönlmüştür.

Şekil 71: Mesud Cemil Bey’in Rehâvî Taksimi Kesit 6



Şekil 71’de Râst dizisi çıkıcı inici kullanılmış ve Nevâ’da kalış yapılmıştır. Devamında ise Nîkrîz çeşnisi gözlemlenmektedir.

Şekil 72: Mesud Cemil Bey’in Rehâvî Taksimi Kesit 7



Şekil 71’den gelen Nîkrîz çeşnisi Çârgâh perdesiyle bozulmuş, Segâh’tan Dik Kürdî’ye varan Zemzemeleşme hareketiyle Yegâh’ dek inilmiştir ve Râst makamı seslerine dönlmüştür, Râst perdesinde tam karar yapılmıştır (Şekil 72).

Şekil 73: Mesud Cemil Bey’in Rehâvî Taksimi Kesit 8



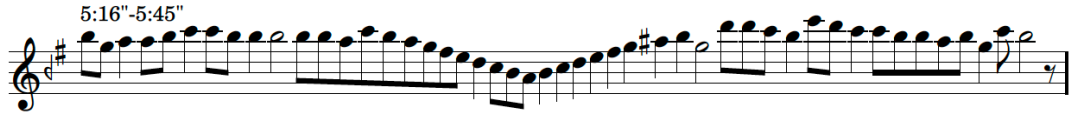
Şekil 73’te Râst etkisi iyice güçlendirilmiş; çıkıcı ve inici nağmelerle Râst makamı pekiştirilmiş, Yegâh perdesi vurgulanmıştır.

Şekil 74: Mesud Cemil Bey’in Rehâvî Taksimi Kesit 9



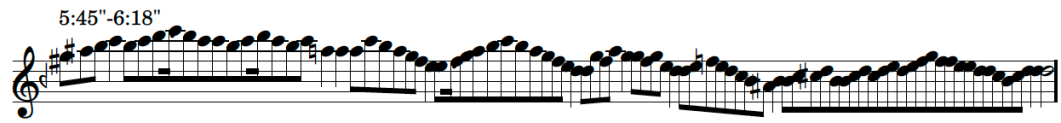
Taksimın ortaları sayılabilecek bu bölümde Müsteâr makamı karşımıza çıkmaktadır. Dik Kürdî, Nîm Hîcâz ve Dik Hisar perdeleri görülmekte ve ağırlıklı olarak tiz bölgelerde seyir görülmektedir (Şekil 74).

Şekil 75: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 10



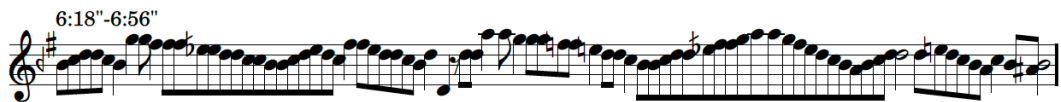
Tîz Segâh'ta kalış yapılmış ve Râst makamı sesleri tekrar gösterilerek, Tîz Dik Kürdî perdesi kullanılıp Tîz Segâh'ta kalış yapılmıştır. Bu bölüm seyrin genişlediği bir bölümdür. Tîz Nevâ ve Tîz Hüseyinî perdelerinin kullanımı gözlemlenmektedir (Şekil 75).

Şekil 76: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 11



Genişleme devam etmekte ve Tîz Segâh üzerinde Segâh çeşnişi görülmektedir. Muhâyyer perdesinde inici Uşşâk çeşnişi kullanımıyla başlayan nağme Hüseyinî perdesinde Nîşabûr yapmakta; Nevâ'da Râst beşlisi gösterilip ardından Acem perdesi kullanılarak eksik Segâh beşlisi kullanılmış, Nîm Hicâz perdesi kullanılarak Nevâ'da Bûselik'li yarım karar yapılmıştır (Şekil 76).

Şekil 77: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 12



Şekil 77'de Hüzzam makamı hakimdir; Nevâ'da Bûselik çeşnişi ve ardından Çârgâh'ta Çârgâh çeşnişi gösterilmiş, eksik Ferâhnâk beşlisi ile Segâh perdesinde kalış yapılmıştır.

Şekil 78: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 13



Şekil 78 Segâh gibi başlamıştır fakat Râst makamı seslerini kullanarak çıkıcı inici nağmeler ve Râst makamı seslerinde asma kalışlar görülmektedir. Devam eden nağmede Dügâh'ta Bûselik çeşnişi görülmekte; Nîm Zirgüle perdesi yeden olarak

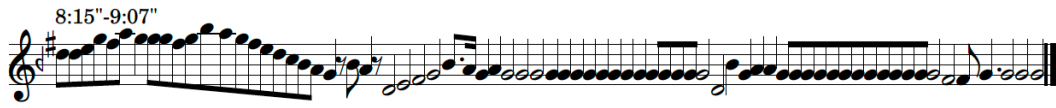
kullanılmış ve ardından Yegâh perdesinde Râst çeşnisi gösterilerek ana makam seslerine dönmüş, Râst perdesin tam karar yapmıştır.

Şekil 79: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 14



Taksimın son bölümü denebilecek olan bu bölümde Nihâvend makamı kullanımı tüm dizi sesleriyle görülmektedir (Şekil 79).

Şekil 80: Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Taksimi Kesit 15



Şekil 80 taksimın finalini oluşturmaktadır ve finalde Râst makamı seslerine dönmüş ve Yegâh perdesin Râst çeşnisi kullanılarak tam karar yapılmıştır.

Mesud Cemil Bey'in arşiv niteliğindeki bu taksimi makamı anlamak açısından çok kıymetli bir yeredir. Taksim çıkıcı bir seyir karakterine sahip ve sık sık Yegâh perdesine vurgu yapan, kâh Yegâh'ta Râst'lı kâh ise Yegâh'tan kopup açılan nağmeler barındırmaktadır. Kantemiroğlu'nun tarif ettiği Rehâvî makamına benzer yönleri oldukça fazladır. Mesud Cemil Bey'in özellikle Dügâh'ta Bûselik çeşnisi ve Nîm Zirgüle perdesi kullanımı adeta Kantemiroğlu'nun tarif ettiği Rehâvî makamı tanımındaki Zirgüle perdesine bir gönderme gibidir. Tanburî Artin'de görülen Nihâvend perdesi tarifi, Cemil Bey'in taksimının son bölümlerini oluşturmuştur. Ekrem Karadeniz'in Rehâvî makamı tanımına oldukça benzemekte olan bu taksiminde Mesud Cemil; Karadeniz'in de tarif ettiği gibi Mâye makamını oldukça kullanmış, Hüzzam makamı, Hisar perdesi ile Müsteâr makamı ve Nihavend makamını da kullanarak geniş yelpazeli bir Rehâvî şölenti sunmuştur.

4.3.5. Günümüzde Bazı Rehâvî Makamı Görüşleri

Günümüz akademisyenlerinden Sühan İrden (1974), Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk müziği Bölümü Geleneksel Türk müziği Anasanat Dalı'nda profesör olarak görev yapmakta ve makam teorisi üzerine çeşitli çalışmalar yayımlamaktadır.

Sühan İrden'in XV. yüzyıl sonrası nazariyatına odaklanan ve Rehâvî'yi "Pençgâh-ı Asl ile Yegâh makamı terkibi" şeklinde tanımlayan *Türk Makam Müziği Nazari Tarihinde Yaklaşık Üç Asırdır Çözümlemeyen Rehâvî* isimli makalesi, farklı bir bakış açısı sunması açısından değerlendirilmiştir (İrden 2019, s. 70). Sühan İrden'in çalışmasında, Yekta-Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine karşı eleştirel bir tutum benimsenmekte ve makam analizlerinde dizi temelli değil, karar, seyir ve perdesel düzene dayalı bir yaklaşımın benimsenmesi önerilmektedir. XV. yüzyıl sonrası nazariyatı perspektifinden geliştirilen bu yaklaşım, Rehâvî'nin bağımsız bir makam değil, terkîb hüviyetinde bir yapı olduğu iddiasını öne çıkarmaktadır (İrden 2019, s. 74). İrden'in makalesi, bu yönüyle tarihsel kaynaklara dayalı alternatif bir yorum olarak önem arz etmektedir. Ancak, Rehâvî'nin "terkîb" olarak tanımlanmasının henüz icrâ ve repertuar temelli geniş kapsamlı bir incelemeye tabi tutulmadığı görülmektedir. Bileşik makamları "terkîb" kategorisinde ele almak, farklı bir nazarî yaklaşımın sonucu olarak değerlendirilebilir; fakat Rehâvî makamının mahiyetini açıklamada bu yaklaşımın ilave bir katkı sağladığı söylenemez. Ayrıca, eğer Rehâvî makamı "terkîb" olarak kabul edilirse, bu durumda Türk musikisinde yaygın olarak icra edilen ve repertuarda önemli bir yer tutan Kürdilihicazkâr, Ferahfezâ ve Sûzidîl gibi makamların da aynı kategoriye dahil edilmesi gerekecektir. Bu ise, Kantemiroğlu'ndan itibaren süregelen mürekkeb makam tasnifinin göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Oysa Rehâvî makamının açıklanmasında "mürekkeb" yani "bileşik makam" kavramı, yerinde ve yeterli bir izah olarak görünmektedir.

Şekil 81: Sühan İrden'e Göre Rehâvî Makamı (Pençgâh-ı Asl Makamı)

Pençgâh-ı Asıl Makamı

Yerinde Râst 5'lisi Nevâ'da Râst 4'lüsü

Yerinde Râst Makâmı Dizisi

Dügâh'ta Uşşâk 4'lüsü Nevâ'da Râst 5'lisi

Yerinde Nevâ Dizisi

Dügâh'ta Uşşâk 4'lüsü Nevâ'da Bûselik 5'lisi

Yerinde Beyâtî Dizisi

Şekil 82: Sühan İrden'e Göre Rehâvî Makamı (Yegâh Makamı)

Yegâh Makamı

Yerinde Nevâ Dizisi

Yegâhta Râst Dizisi

Günümüz akademisyenlerinden Emrah Hatipoğlu (1975), Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Teorisi Bölümü'nde profesör olarak görev yapmakta ve makam teorisi üzerine çeşitli çalışmalar yayımlamaktadır. Hatipoğlu, Rehâvî makamını iki tür isimlendirme ile tarif etmektedir: birinci nevî ve ikinci nevî. Hatipoğlu, birinci nevî olarak tanımladığı makamın eski Râhevî makamına denk geldiğini ifade etmektedir; ancak, bu tanım XV. yüzyıldaki Râhevî dizisiyle örtüşmemektedir (Türk Musiki Dersleri, 2021). Hatipoğlu'na göre Râhevî, Zîrgüle perdesini kullanan bir Basit Rehâvî makamı gibi değerlendirilmektedir. Bu tanımlamasını ise Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede'ye dayandırmaktadır. Kantemiroğlu'nun eski tariflere atıfta bulunarak açıkladığı Rehâvî makamı şu şekildedir: “Nevâ perdesini Çârgâh perdesine iyice yaklaştırıp oradan hareketle Çârgâh ve Segâh perdelerine uğradıktan sonra Dügâh perdesine gelir. Dügâh altındaki yarım perdeye de basıp Dügâh'ta karar verir” (Tura, 2001, s. 144). Görüldüğü üzere, Hatipoğlu'nun birinci nevî olarak nitelendirdiği tanım, Kantemiroğlu'nun kendi açıklamasıdır. Kantemiroğlu, ilk olarak makamın Râst makamına olan benzerliğini ve Frenklerin trompet nağmesini taklit ettiğini belirtmekte, ardından makamı daha akademik bir üslupla açıklamaktadır. Dolayısıyla, XV. yüzyıl kaynaklarında geçen Râhevî ile Hatipoğlu'nun ortaya koyduğu Râhevî makamı arasında bir özdeşlik bulunmamaktadır.

İkinci nevî Rehâvî ise XVIII. yüzyıla doğru bir dönüşüm geçirerek Hızır Ağa'da tam perdelerle karşımıza çıkmaktadır. Bu tarihten itibaren Tanburi Artin ve Kantemiroğlu gibi teorisyenlerle devam eden süreçte, Hatipoğlu'nun ifadesiyle ikinci nevî Rehâvî

tanımlanmaktadır. Hatipoğlu, Türk Musiki Dersleri başlıklı YouTube kanalında yayımladığı Rehâvî makamına dair videoda, Karadeniz'in tanımlamalarını hatalı bularak Mâye yürüyüşünün bulunmadığını (Karadeniz, 2013, s.132); ayrıca Tanburi Artin'in sözünü ettiği Nihâvend perdesinin (Judetz, 2002, s.28) de incelediği hiçbir eserde yer almadığını ifade etmektedir (Türk Musiki Dersleri, 2021, 10:40). Ancak, yapılan eser analizlerinden elde edilen bulgular, bu görüşlerin hatalı olduğunu ortaya koymaktadır. Hatipoğlu'nun kendi tarifinde ise makam, bugünkü Basit Rehâvî tanımına karşılık gelmekte ve şu şekilde açıklanmaktadır: "Seyir, Râst⁸ makamı gibi veya Pençgâh-ı Asl⁹ gibi Nevâ perdesi civarından başlar, Râst makamı gibi dolaşır; Yegâh perdesine inişler ve atlamalar yaparak nihayetinde Râst perdesinde karar verir. Kısaca, Râst makamı veya Pençgâh-ı Asl terkîbinin Yegâh perdesini vurgulamasıyla meydana gelir" (Türk Musiki Dersleri, 2021, 11:52). Bu tarif, İrden'in açıklamalarıyla da birebir örtüşmektedir.

Şekil 83: Emrah Hatipoğlu'na Göre Rehâvî Makamı

Pençgâh-ı Asıl Makamı + Yegâh'ta Râst 4'lüsü

Yerinde Râst Makâmı Dizisi

Yerinde Nevâ Dizisi

Yerinde Beyâtî Dizisi

⁸ Şekil 2'de gösterilmiştir.

⁹ Şekil 19'da gösterilmiştir.

Şekil 84'te cümle ve anlam bütünlüğü açısından eserin ilk üç ölçüsü ele alındığında Nişabûr çeşnisi ile başladığı görülmektedir.

Şekil 85: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 2



Şekil 85'te ise ölçünün tamamı gösterilmiştir. İlk üç ölçüde Hüseyinî Aşîrân'da kalış yapılmış ve Nişabûr çeşnisi görülmüştür; devam eden dördüncü, beşinci ve altıncı ölçülerde melodinin Yegâh perdesine kadar düştüğü görülmektedir. Bu da Yegâh'ta Râst çeşnisi ile mümkün olmuştur. İlerleyen ölçülerde ise Râst perdesinde Râst çeşnisi görülmektedir. Bu çeşninin beşlisi tamamlanmamıştır ve Segâh perdesine kadar yükseliş göstermiştir. Bu hali ile Râst perdesinde Râst üçlü ile karar vermektedir.

Şekil 86: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 3



Şekil 86'da gösterilen bu bölüm, eserin mülâzime kısmının ilk ölçülerini kapsamaktadır. Söz konusu ölçülerde Hüseyinî Aşîrân perdesinde şekillenen bir Uşşâk üçlüsü gözlemlenmektedir. Her ne kadar Rehâvî makamı literatürde sıklıkla Yegâh perdesine kadar inilmesiyle tanımlansa da bu bölümde melodi en fazla Hüseyinî Aşîrân'a kadar inmiştir.

Şekil 87: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 4



Şekil 87'de mülâzime'nin devam eden bölümünde eserin Râst çeşnisi ile devam ettiği görülmektedir. İlk ölçüde melodi Çârgâh perdesine kadar yükselmiş ve Râst dörtlüsünü tamamlamıştır.

Şekil 88: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 5



Şekil 88'de ilk üç ölçüde Segâh çeşnisi görülmektedir. Dördüncü ve devam eden ölçülerde ise Dügâh'ta Uşşâk çeşnisi görülmektedir. Bu haliyle Fikret Kutluğ'un

Mürekkeb Rehâvî tanımında olduğu üzere Dügâh Mâyê makamını hatırlatmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 292).

Şekil 89: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 6



Şekil 92’de şekil 90’dan farklı olarak burada dördüncü ölçüde kalış Gerdâniye perdesinde yapılmıştır.

Şekil 93: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 10



İkinci hanenin son bölümünde melodi Şekil 8’de olduğu gibi seyretmekte fakat üçüncü ölçüden itibaren Râst perdesine inip genişlemeyi bitirmektedir ve Râst perdesinde Râst çeşnisi ile karar etmektedir (Şekil 93).

Şekil 94: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 11



Hâne-i Sâlis yani üçüncü hanenin bu bölümünde uzun notalar ile kalışlar görülmektedir. Sırası ile; Nevâ’da yarım karar ile başlayıp, Çârgâh’ta Çârgâh, Segâh’ta Segâh ve Dügâh’ta Uşşâk çeşnileri ile asma kalışlar yapılmıştır (Şekil 94).

Şekil 95: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 12



Şekil 94’ün devamında melodi Râst perdesinde Râst çeşnisi ile tam karar yapmakta ve asma kalışları tamamlamaktadır. İkinci, üçüncü ölçüler ile tekrar yukarı doğru seyredip Râst perdesinde Râst beşlişi ile hareket etmektedir. Beşinci ölçüde ise Acem perdesi kullanılmış ve Nevâ perdesinde Bûselik çeşnisi gösterilmiştir. Bu da Acem’li Râst nağmesidir (Şekil 95).

Şekil 96: 125 Numaralı Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Kesit 13



Şekil 96 eserin son ölçüleri olup, şekil 80’deki asma kalışlar ile ele alındığı zaman, Râst perdesinde Râst çeşnili tam karar olduğu görülmektedir.

125 numaralı eser incelediğinde Râst makamı gibi seyrettiği görülmekte ve tariflerde verilen Rahevî ya da Mürekkeb Rehâvî makamı tanımlarına uygun olmadığı

görülmektedir. Eser seyir içinde yalnızca bir kere Yegâh'a dek düşmüştür ve bu haliyle Râst makamından kolaylıkla ayırt edilememektedir. Bir diğer ipucu ise Nîm Hicaz perdesinin kullanılmış olmasıdır. Bu perde Rehâvî makamında görülen bir perdedir ancak Râst makamında da görüldüğünden dolayı yine ayırt edici bir özellik olarak ele alınamamaktadır.

5.2. 241. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Rehâvî Semâ’î”

Edvarda 241 numaralı ikinci Rehâvî eserdir. Bestekârı belirtilmemiştir. Üç hâne ve bir mülâzime bölümünden oluşmaktadır.

Şekil 97: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ’î Kesit 1



Şekil 100: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 4



Mülâzime bölümünün devamındaki bu dört ölçüde ilk olarak Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisi göze çarpmaktadır. Nağmenin devamı incelendiğinde Segâh perdesi üzerinde Segâh çeşnisi ile kalış yapmakta ve ardından Râst perdesine dek inmektedir. Bu hali ile yine Dügâh Mâye makamını anımsatmaktadır. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise Râst çeşnisinin tamamlandığı görülmektedir (Şekil 100).

Şekil 101: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 5



Mülâzimenin yedinci ölçüsünde Segâh perdesindeki uzun kalış dikkat çekmekte ve Segâh çeşnisi hissiyatını güçlendirmektedir. İkinci ölçüde Râst beşlisi tamamlanmış olup üçüncü ölçüde Dügâh perdesinde uzunca kalış yapılmış ve Uşşâk çeşnisi hissiyatı güçlendirilmiştir. Bu nağme kullanımı tıpkı Dügâh Mâye makamındaki gibidir. Dördüncü ölçüde Râst çeşnisi ile karar edilmiştir (Şekil 101).

Şekil 102: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 6



“Ve lehu” yani tekrar bölümünün ikinci ölçüsünde Segâh veya Ferâhnâk beşlisi inici olarak kullanılmıştır. Üçüncü ölçüde Dügâh'ta Uşşâk çeşni bulunurken kalış dördüncü ölçüde Segâh perdesinde yapılmış ve Râst perdesine dek inilmiştir (Şekil 102).

Şekil 103: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 7



Şekil 102'nin devamı olan bu iki ölçüde de Râst çeşnisi ile tam karar yapılmıştır. Mülâzime bölümüne bakıldığında Râst makamından farklı olarak Mâye kullanımı dikkat çekmektedir. Bu şekliyle Râst makamında ayrılabilir fakat kesin bir çizgi çekmekte yetersiz kalmaktadır. Çünkü Mâye kullanımına benzer bir kullanım Râst makamında asma kalışlar esnasında gözlemlenmektedir (Şekil 103).

Şekil 108: 241 Der Makâm-ı Rehâvî Semâ'î Kesit 12



Üçüncü hânenin son dört ölçüsü şekil 93'teki gibi başlamaktadır fakat üçüncü ölçüde Evîç perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu kalış Nevâ perdesi üzerindeki Râst çeşnîsinin üçüncü derecesi olan Segâh perdesindeki kalıştır. Dördüncü ölçüdeki Hüseynî perdesinde kalış ise, Nevâ perdesindeki Râst çeşnîsinin ikinci derecesi olan Dügâh perdesindeki kalıştır ve Uşşâk hissiyatı vermektedir (Şekil 108).

241 numaralı Rehâvî Semâ'î çoğunlukla Râst makamı özellikleri taşımaktadır. Mâye kullanımı dikkat çekse de Râst makamından ayırt edilmesi oldukça zordur. Rehâvî eserlerde sıklıkla karşılaşılan Yegâh'a genişleme göstermemiştir. Üçüncü hanedeki Nîm Hicâz perdeleri bir başka dikkat çekici unsurdur. Nîm Hicâz perdesi Râst makamında daha çok Nevâ'daki Bûselik çeşnîsinin yedeni niteliğinden görülmektedir. Nîm Hicâz perdesi ve kullanımı ile kayda değer bir Râst Rehâvî farklılığı gözlemlenmiştir. Fakat kesin bir yargıda bulunmak için daha fazla inceleme yapmak gerekmektedir.

5.3. 245. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Râst Semâ'î”

Bestekârı belirtilmemiş olan 245 numaralı eser, Yalçın Tura'nın tıpkı basımını yaptığı Kantemiroğlu Edvarı'nın ikinci cildinde, eserlerin tasnifi bölümünde Rehâvî makamı olarak verilmiştir. Nota başlığında ise Râst makamı olarak ifade edilmiştir. Eser, bu çelişkili durum göz önünde bulundurularak analiz edilecektir. Eserin makamına dair bulgular tespit edilip analiz sonunda makama dair bir çıkarım yapılmaya çalışılacaktır.

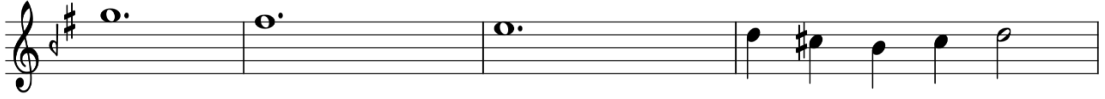
Şekil 109: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 1



Eserin ilk üç ölçüsünde Yegâh'ta Râst çeşnisi hâkimdir. Râst ve Rehâvî makamlarının birbirinden ayrılabilmesine vesile olan Yegâh'ta Râst nağmesi ilk ölçüde görülmektedir (Şekil 109).

perdesi üzerinde Râst çeşnisi görülmekte ve Gerdânîye perdesinde yarım karar yapılmaktadır (Şekil 114).

Şekil 115: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 7



Nevâ'daki Râst çeşnisinin sesleri olan Gerdânîye, Eviç ve Hüseyinî'de uzunca kalışlar yapılmakta ve son ölçüde Nevâ perdesinde yarım karar etmektedir. Nîm Hicâz perdesi Nevâ'daki Râst'ın yedeni olarak kullanılmıştır. Fakat son ölçüye baktığımızda dikkatimizi çeken adeta bir Nişâbûr nağmesi gibi hareket etmesidir. Buna engel ise Bûselik perdesi yerine Segâh perdesi kullanımımızdır (Şekil 115).

Şekil 116: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 8



Hane-i Sâlis bölümünün ilk dört ölçüsüne baktığımızda Nîm Hicâz perdesinin misyon değiştirdiğini ve Nîkrîz çeşnisine dahil olduğunu görülmektedir. Cümle bütünlüğüne bakıldığında Irak perdesindeki kalış Rahatülervah makamını anımsatmaktadır fakat seyir Râst perdesine geri dönmekle Nîkrîz nağmesi oluşturmaktadır. Nîkrîz'in karar perdesi olan Râst ise son ölçüde ve son darbda görülmektedir (Şekil 116).

Şekil 117: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 9



Şekil 116'nın devamı olan bu pasajda ilk ölçüde kalış Dügâh perdesindedir. Şekil 101 ile birlikte ele alındığında Nîkrîz'den Hicâz'a bir geçki görülmektedir. İkinci ve üçüncü ölçülerde Râst perdesi üzerine bir Bûselik dörtlüsü görülmektedir. Dördüncü ve beşinci ölçülerde Râst perdesinde Bûselik beşlisi ile Nihavend nağmesi devam etmektedir (Şekil 117).

Şekil 118: 245 Der Makâm-ı Râst Semâ'î Kesit 10



Eserin son ölçüsü olan bu portedeki ilk ölçü, şekil 103'ün son iki ölçüsü ile birlikte ele alındığında, Râst'taki Bûselik çeşnisinin Nevâ'daki yarım kararı olarak görülmektedir. Devam eden kısımda ise Dügâh'ta asma kalış yapılmıştır. Bu kalışın sebebi şu şekilde açıklanabilir; Nevâ'daki Bûselik'ten kurtularak ana makama dönmek adına fazla efor sarf etmeden nağmeyi Dügâh'a asarak Râst'ın ikinci derecesindeki kalış hissiyatı verilmiştir. Ardında da yeden sesi olan Irâk perdesi gösterilip Râst perdesinde karar verilmiştir (Şekil 118).

245. numaralı eser incelendiğinde ilk ölçüsünün Yegâh'a dek inmesi Rehâvî makamını çağrıştırmaktadır fakat yeterli bir delil teşkil etmemektedir. Çünkü aynı çeşni Râst makamında da kullanılmaktadır. Günümüz nazari sisteminde Yegâh'ta Râst çeşnisi Rehâvî makamında daha sık kullanılmaktadır. Şu ana kadar incelenen diğer Rehâvî eserlerden farklı olarak Nîkrîz ve Nihavend çeşnileri kullanılmıştır. Kullanılan bu çeşniler ve makam genişlemesinin Tiz Nevâ perdesine dek yapılması Rehâvî makamı olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Edvarda eserlerin tasnifinde 245 numaralı eser Rehâvî olarak kaydedilirken nota başlığında Râst olarak yazılmıştır. Sonradan yapılan incelemeler, metindeki bir baskı hatasından şüphelenilerek Kantemiroğlu'nun Osmanlıca el yazması edvarına başvurulmasıyla, burada makamın adının “Der Makâm-ı Rehâvî Semâî” olarak yer aldığını ortaya koymuştur. Son olarak analiz gözlemlerinden elde edilen verilere göre 245 numaralı eser Rehâvî özellikleri taşımaktadır. Bu sebeple 245 numaralı eser nota başlığında Râst yazmasına rağmen Rehâvî eserler bölümünde incelenmiştir.

5.4. 297. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Rehâvî Çenber-i Koca Angeli Tanbûrî”

Eserin bestekârı Tanbûrî Koca Angeli'dir ve Kantemiroğlu'nun musiki meşk ettiği ustalardandır. Eserde, ser hâne ve mülâzime kavramları aynı bölümü işaret eder; eser, üç hânedan oluşmaktadır.

Şekil 119: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 1



Eserin başlangıcını oluşturan ser hâne ve mülâzime bölümünün ilk ölçüsünde Râst beşlisi yer almaktadır. Nağmenin devamında ise Nevâ'da Râst çeşnisi görülmektedir (Şekil 119).

Şekil 125: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 7



Şekil 125, yapı bakımından dördüncü ölçü ile aynıdır; ancak kalış, Râst perdesi yerine Nevâ perdesinde yapılmıştır ve Segâh çeşnisi etkisini sürdürmektedir.

Şekil 126: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 8



Bu ölçüde Râst perdesi üzerinde Râst çeşnisi görülmekte ve nağme ilk kez Yegâh perdesine kadar inmiştir. Çeşninin diğer sesleri açıkça belirtilmemiş olsa da Yegâh'taki Râst çeşnisi hissedilmektedir (Şekil 126).

Şekil 127: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 9



Hâne-i sâni'nin ilk ölçüsünde Çârgâh çeşnisi görülmektedir. Bu duruma, sol-do atlaması ve Acem perdesinin kullanılması delil teşkil etmektedir. Nağmenin devamında ise Acem perdesi üzerinde de bir Çârgâh çeşnisi gözlenmektedir (Şekil 127).

Şekil 128: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 10



Şekil 128'de ilk dikkat çeken unsur, Nevâ'daki Râst dörtlüsünün kullanımınıdır. Ancak nağmenin devamında kalış, Hüseyinî perdesinde gerçekleştirilmiş ve çeşni Hüseyinî'de Uşşâk'a evrilmiştir. İlerleyen nağmede ise Çârgâh çeşnisi etkisini sürdürmekte; Bûselik perdesi kullanılarak Çârgâh perdesinde kalış yapılmaktadır.

Şekil 129: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 11



Şekil 129’da Çârgâh etkisi devam etmekte ve Acem perdesi tekrar kullanılmaktadır; böylece Çârgâh dörtlüsü tamamlanmaktadır. Gerdânîye perdesindeki uzun kalışın ardından Hüseyinî perdesinde Uşşâk dörtlüsü ortaya çıkmaktadır.

Şekil 130: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 12



Şekil 130’da, Çârgâh çeşnisi hükmünü sürdürmekte ve Acem perdesiyle birlikte Çârgâh dörtlüsü kullanılmaktadır.

Şekil 131: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 13



Nağme, Segâh çeşnisi ile Nevâ perdesinde yarım karar etmiş; devamında ise Çârgâh perdesinde kısa bir kalışın ardından Râst perdesine, Bûselik beşlisi kullanılarak düşülmüştür (Şekil 131).

Şekil 132: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 14



Hâne-i sânî’nin son ölçüsünde, bir önceki ölçünün sonunda olduğu gibi Râst perdesindeki Bûselik çeşnisi görülmekte ve nağme daha sonra Dügâh perdesine oturtulmaktadır. Devamında ise Râst perdesinde karar edilmektedir. Bunun sebebi, eserin ikinci hanesinin son ölçüsü olması ve mülâzime’ye dönülecek olması olarak gösterilebilir. Bestekâr, Bûselik seyreden nağmeyi Dügâh perdesini uzunca vurgulayarak Râst çeşnisine ısındırmıştır (Şekil 132).

Şekil 133: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 15



Hâne-i sâlis bölümünün ilk ölçüsünde genişleme yapılmış olup bu genişleme, Tîz Segâh perdesinde Segâh çeşnisiyle gerçekleştirilmiştir (Şekil 133).

Şekil 134: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 16



Şekil 139: 297 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Tanbûrî Koca Angeli Kesit 21



Üçüncü bölümün son ölçüsünde, Râst perdesi üzerinde Râst beşlisi gösterilmiş; ancak Segâh perdesindeki ısrar, nağmeye Segâh Mâye olarak değer kazandırmıştır. Devam eden motiflerde ise nağme, Râst perdesinde Râst çeşnişiyle tam karar etmektedir (Şekil 139).

297 numaralı eserde yoğun olarak Râst makamı özellikleri görülmekle birlikte, bu makamdan ayrılan pek çok özellik de mevcuttur. Seyir karakterinin inici-çıkıcı olması, bu ayrımın başlıca göstergelerindendir. Seyir, güçlü perde ve civarından başlamaktadır. Ayrıca Segâh Mâye kullanımı sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. İkinci hanedeki Çârgâh geçkisi ve devamındaki Nihâvend makamı, Rehâvî makamının özelliklerinden biri olarak değerlendirildiğinde, bu durum eserin Râst makamından ayrıldığını göstermektedir. Tanbûrî Angeli'nin öğrencisi Kantemir'e Rehâvî makamını öğretmemiş olabileceği düşünülebilir. Zira Kantemir'in tarif ettiği Rehâvî makamı ile Angeli'nin 297 numaralı eserindeki Rehâvî makamı arasında farklılıklar bulunmaktadır. Nihâvend unsuru, tanımlarda yer almasa da eserlerde zaman zaman ortaya çıkmaktadır.

5.5. 337. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Rehâvî Evsat-ı Dervîş Mustafa”

Eserin bestekârı Dervîş Mustafa'dır. Eser, üç hâne ve bir mülâzime bölümünden oluşmaktadır.

Şekil 140: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 1



Eserin ilk hânesinin ilk ölçüsünde, Râst perdesinde Râst beşlisi ile oluşan Râst çeşnişi görülmektedir (Şekil 140).

Şekil 141: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 2



İkinci ölçüde de yine Râst perdesinde Râst çeşnisi yer almaktadır (Şekil 141).

Şekil 142: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 3



Şekil 142’de Segâh çeşnisi görülmekte, Nevâ perdesinde kalış yapılarak Segâh üçlüsü vurgulanmaktadır.

Şekil 143: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 4



Şekil 143’te Segâh çeşnisi net bir şekilde belirginleşmekte ve kalış, Segâh perdesinde uzunca bir şekilde yapılmaktadır. Bu kalışlar Segâh Mâye olarak değerlendirilebilir fakat bu tespitin geçerli olabilmesi için daha sık görülmesi gerekmektedir.

Şekil 144: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 5



Bu ölçüde, Râst çeşnisiyle devam edilmek üzere Râst perdesi güçlendirilmiş; ölçünün son motifinde ise tekrar Segâh perdesinde kalış gerçekleştirilmiştir. Dügâh perdesine yapılan vurgular Uşşâk çeşnisini anımsatmakta ve Dügâh Mâye ihtimallerini doğurmaktadır fakat bu tespitin doğrulanabilmesi için daha sık Uşşâk kalışlar görülmek zorundadır (Şekil 144).

Şekil 145: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 6



Şekil 144’ ün devamı olan bu ölçüde, Râst çeşnisi tam olarak geri dönmüştür (Şekil 145).

Şekil 146: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 7



“Ve lehu” olarak anılan tekrar bölümünde, Râst makamı dizisi çıkıcı şekilde gösterilmiş; ardından dizi sesleri kullanılarak nağme inişe geçmiştir (Şekil 131).

Şekil 147: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 8



“Ve lehu” bölümünün ikinci ölçüsünde tekrar Râst perdesinde Râst çeşnisi görülmektedir (Şekil 147).

Şekil 148: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 9



Bu ölçüde inici olarak Nevâ’daki Râst dörtlüsü gösterilmiş; Dügâh’ta Uşşâk dörtlüsü inici şekilde kullanılarak kalış Dügâh perdesinde gerçekleştirilmiştir ve Dügâh Mâye ihtimali pekişmiştir (Şekil 148).

Şekil 149: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 10



Terkîb-i intikâl olarak adlandırılan bu ölçü, “ve lehu” bölümünün son ölçüsü olan şekil 8 ile aynıdır (Şekil 149).

Şekil 150: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 11



Hâne-i sâni bölümünün ilk ölçüsünde eser, genişleme göstermiş ve bu genişleme, Gerdânîye perdesinde Râst çeşnisiyle yapılmıştır. Nevâ perdesindeki uzun kalış, bir sonraki gelecek ölçüyle bağ kuran bir işlev taşımaktadır (Şekil 150).

Şekil 151: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 12



Nitekim nağme, Gerdânîye’de yarım karar ederek Râst çeşnisi kullanmıştır (Şekil 151).

Şekil 152: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 13



Hâne-i sâlis bölümünün ilk ölçüsünde, Çârgâh perdesinde yapılan kalışlar dikkat çekmektedir. Sol-do tam dörtlü atlaması, Çârgâh çeşnisinin bilindik ve yaygın bir kullanımını yansıtmaktadır. Ölçü, Râst perdesinde yapılan kalışla sona ermektedir. Bu durum, bestekârın Çârgâh perdesini ön plana çıkararak dinleyiciyi bu perdeye hazırladığı şeklinde değerlendirilebilir (Şekil 156).

Şekil 157: 337 Der Makâm-ı Rehâvî Peşrev Dervîş Mustafa Kesit 18



6. KANTEMİROĞLU EDVARI'NDAN SEÇİLEN RÂST MAKAMINDAKİ BEŞ (ÖRNEK) ESERİN ANALİZİ

Bu bölümde, Kantemiroğlu edvarının ikinci cildinde bulunan eserler arasından seçilen beş adet Râst makamındaki eserin ayrıntılı incelenmesi yapılmakta; elde edilen bulgular, Rehâvî makamı ile olan benzerlikler ve farklılıklar bakımından değerlendirilmektedir. Râst makamındaki eserlerin seçilmesinin sebebi ise Kantemiroğlu'nun Rehâvî makamını açıklarken kullanmış olduğu "...Râst'tan başka bir şey değildir" ifadesidir. Kantemiroğlu'nun bu iddiasından dolayı Rehâvî eser analizlerine ek olarak Râst eser analizleri de yapılmıştır.

6.1. 103. Numaralı Eser "Der Makâm-ı Râst Usûleş Çenber"

Eserin bestekârı Melik Can olarak kaydedilmiştir. Eser, üç hâne ve bir mülâzime bölümünden oluşmaktadır.

Şekil 162: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 1



Eserin ilk hânesinin ilk ölçüsünde, Hüseyinî Aşîran'da Uşşâk çeşnisi ve Irâk perdesinde Segâh çeşnisi yer almaktadır. İkinci ölçüde ise Râst dörtlüsü sesleri kullanılmış ve Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Bu çeşni Nişâbur çeşnisi olarak da yorumlanabilir (Şekil 162).

Şekil 163: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 2



İlk ölçüde, Râst dörtlüsü ile oluşturulan Râst çeşnisi gözlemlenmekte; ancak kalış Dügâh perdesinde gerçekleştirilmektedir. İkinci ölçüde ise Râst beşlisi yer almaktadır (Şekil 163).

Şekil 164: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 3



İlk cümlede Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisi bulunmaktadır; ancak kalış Râst perdesinde yapılmaktadır. Bu durum, ölçüde Râst çeşnisinin baskın olduğunu göstermektedir. Eserin ilk hanesinde, Râst makamının çıkıcı özelliğinin belirgin şekilde işlendiği görülmektedir. Bu yapı, Rehâvî eserlerin seyir karakterinden ayrılmaktadır (Şekil 164).

Şekil 165: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 4



Mülâzime'nin ilk ölçüsü Uşşâk etkisindedir ve kalış Dügâh'ta yapılmıştır. Çârgâh perdesine eklenen bir komalık bemol ise bize Sâzkâr makamında kullanılan ve tartışmalı bir konu olan "Dik Bûselik veya Pes Çârgâh" perdesi bulunmaktadır. Bu perde ile bestakârın Sâzkâr makamı geçkisi yaptığı görülmektedir (Şekil 165).

Şekil 166: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 5



Şekil 165'te belirtilen açıklamalar, bu ölçü için de geçerlidir ve Dik Bûselik perdesi burada da kullanılmaktadır.

Şekil 167: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 6



Bu ölçüde, Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnili ve Râst perdesinde Râst çeşnili kalışlar yer almaktadır (Şekil 167).

Şekil 168: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 7



Bu ölçüde Râst beşlisi yer almakta; ilk cümlede ise Dügâh perdesinde Uşşâk dörtlüsü görülmektedir (Şekil 168).

Şekil 169: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 8



Râst perdesinde Râst çeşnisi, dizi içindeki üç ses ile ifade edilmekte ve Nevâ perdesinde uzun süreli bir kalış yapılmaktadır. Bu bölümde Nevâ perdesinde Râst dörtlüsü yer almaktadır (Şekil 169).

Şekil 170: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 9



Bu ölçüde, Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisi hâkimdir. Ölçü içerisinde, önce Çârgâh perdesinde, ardından Dügâh perdesinde kalış yapılmaktadır (Şekil 170).

Şekil 171: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 10



Bu ölçüde, Hüseyinî perdesi vurgulanıp, devamında Nevâ'da Râst çeşnisi ile sona ermektedir (Şekil 171).

Şekil 172: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 11



Mülâzime'nin son ölçüsü, Râst perdesinde Râst çeşnisiyle karar etmektedir (Şekil 172).

Şekil 173: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 12



İkinci hânenin ilk ölçüsünde, tüm hâne boyunca nağmeler fragmanlar hâlinde icra edilmiştir. Bu ölçüde Râst beşlisi yer almaktadır (Şekil 173).

Şekil 174: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 13



Şekil 178: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 17



Dügâh perdesinde Uşşâk dörtlüsü ile başlayan nağme, daha sonra yönünü Râst çeşnisi doğrultusunda değiştirerek Râst perdesinde yedenli tam karar etmektedir (Şekil 178).

Şekil 179: 103 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 18



Eserin son ölçüsünde, Dügâh perdesinde Hüseyinî beşlisi ile başlayan nağme, Râst perdesinde tam karar etmektedir (Şekil 179).

Bu eserin incelenmesi sonucunda, Râst makamının gerekliliklerinin yerine getirildiği ve makam dışı geçkilerin tercih edilmediği görülmektedir. Sâzkâr perdesi (Dik Bûselik) kullanımı tek başına yeterli olmayıp geçkiyi tam olarak yansıtamamaktadır. Makam dizisi içindeki asma kalıplar yoğun bir şekilde kullanılmıştır fakat bu kullanım Rehâvî makamındaki Mâye kullanımı gibi değildir. Eserin Râst makamında olduğu açıkça anlaşılmakta; ancak Rehâvî makamında incelenen eserle de belirgin benzerlikler göstermektedir.

6.2. 104. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Râst Usûleş Çenber”

Eserin bestekârı, Ahmed Beg olarak kaydedilmiştir. Eser, üç hâne ve bir mülâzime bölümünden oluşmaktadır.

Şekil 180: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 1



Birinci hânenin ilk iki ölçüsünde, Yegâh perdesinde Râst beşlisi yer almaktadır. Nağme, Râst perdesinde Râst çeşnisi ile sona ermekte ve tam karar etmektedir. Yegâh'ta Râst kullanımı Rehâvî makamına has bir hareket olarak tanımlanmaktadır fakat Râst makamında da kullanılmaktadır (Şekil 180).

Şekil 181: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 2



Üçüncü ölçüde, Yegâh perdesinde Râst beşlisi ile seyir devam etmektedir (Şekil 181).

Şekil 182: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 3



Dördüncü ölçü, üçüncü ölçünün devamı niteliğinde olup, Râst perdesinde Râst çeşnisiyle karar etmektedir (Şekil 182).

Şekil 183: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 4



Mülâzime bölümünün ilk ölçüsünde, Dügâh perdesinde Uşşâk dörtlüsü yer almaktadır. Nağme, Râst gibi çıkış yapmakta ve Dügâh perdesinde uzun bir kalış gerçekleştirmektedir (Şekil 183).

Şekil 184: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 5



Mülâzime bölümünün devam eden ikinci ölçüsünde, Hüseyinî beşlisi bulunmaktadır (Şekil 184).

Şekil 185: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 6



Bu ölçü, şekil 168 ile aynı başlamakta fakat Yegâh'a dek genişleme göstermektedir (Şekil 185).

Şekil 186: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 7



Eserin ilk ve “ve lehu” bölümünde, Râst perdesinde Râst beşlisi yer almaktadır (Şekil 186).

Şekil 187: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 8



Onuncu ölçüde de Râst perdesinde Râst beşlisi yer almaktadır (Şekil 187).

Şekil 188: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 9



Nağme, Râst perdesinde Râst beşlisi ile oluşturulmakta ve Râst perdesinde tam karar etmektedir (Şekil 188).

Şekil 189: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 10



On üçüncü ölçüde, Dügâh perdesinde Hüseyinî beşlisi yer almaktadır (Şekil 189).

Şekil 190: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 11



Bu ölçüde, nağme Segâh çeşnisi ile başlamış ve Segâh perdesinde uzun bir kalış yapılmıştır. Ancak son motifte, Dügâh perdesinde Uşşâk dördlüsü kullanılarak çıkıcı şekilde devam etmektedir (Şekil 190).

Şekil 191: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 12



On altıncı ölçüde, Dügâh perdesinde Hüseyinî beşlisi yer almaktadır (Şekil 191).

Şekil 192: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 13



Bu ölçüde, Hüseyinî Aşîrân perdesinde Uşşâk dörtlüsü kullanılmaktadır (Şekil 192).

Şekil 193: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 14



İkinci hânenin ilk ölçüsünde, Râst makamı dizisi çıkıcı şekilde kullanılmış ve Gerdânîye perdesinde uzun bir kalış yapılmıştır. Nağme, Nevâ perdesinde Râst dörtlüsü ile sona ermektedir (Şekil 193).

Şekil 194: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 15



Bu ölçüde, Hüseyinî perdesinde Uşşâk çeşnisi gösterilmiş ve kalış Gerdânîye perdesinde yapılmıştır (Şekil 194).

Şekil 195: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 16



Bu iki ölçüde, Gerdânîye perdesinde Râst dörtlüsü ile makam genişlemektedir (Şekil 195).

Şekil 196: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 17



İkinci hânenin ve lehu bölümünde, nağmeler fragmanlar hâlinde inişe geçmektedir. Bu ölçüde, Nevâ perdesinde Râst çeşnisi kullanılmış; ancak Çârgâh perdesinde asma kalış yapılmıştır (Şekil 196).

Şekil 197: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 18



Devam eden fragmanlarda, bu ölçüde Segâh beşlisi yer almakta ve Segâh perdesinde asma kalış gerçekleştirilmektedir (Şekil 197).

Şekil 198: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 19



Bu ölçüde, Dügâh perdesinde Hüseyinî beşlisi kullanılarak asma kalış yapılmıştır (Şekil 198).

Şekil 199: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 20



Üçüncü hânenin ilk ölçüsünde, Râst perdesinde Râst beşlisi kullanılmaktadır (Şekil 199).

Şekil 200: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 21



Nağme, Segâh çeşnisi ile başlayıp Râst perdesinde Râst beşlisi ile sona ermektedir (Şekil 200).

Şekil 201: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 22



Bu ölçüde, Dügâh perdesinde Hüseyinî beşlisi yer almaktadır (Şekil 201).

Şekil 202: 104 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 23



Eserin son ölçülerinde, ilk ölçüde Râst perdesinde Râst beşlisi görülmekte; ancak nağme, Irâk perdesinde kalmakta ve yönünü Irâk perdesinde Segâh beşlisine çevirmektedir. Son ölçüde ise Irâk perdesindeki Segâh seyri devam etmekte ve nihayetinde Râst perdesinde Râst çeşnisi ile tam karar edilmektedir. Bu noktadan sonra mülâzime bölümüne dönülmekte ve son ölçüdeki gibi karar edilmektedir (Şekil 202).

Eserin incelenmesi sonucunda, Râst makamının belirgin şekilde kullanıldığı ve makam dizisi içindeki çeşnilerin asma kalışlarla ifade edildiği tespit edilmektedir.

İlk ölçüde Dügâh perdesinde Uşşâk dörtlüsü ve Nevâ'da yarım karar; ikinci ölçüde ise Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnili kalış görülmektedir (Şekil 211).

Şekil 212: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 10



Râst perdesinde Râst çeşnisi gözlenmekte ve nağme Hüseyinî Aşîrân perdesine kadar inerek Aşîrân'da Uşşâk çeşnisini barındırmaktadır (Şekil 212).

Şekil 213: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 11



Uzun sesler kullanan inici bir Râst makamı dizisi yer almakta; son ölçüde Aşîrân'da Uşşâk dörtlüsü bulunmasına rağmen Râst perdesinde tam karar edilmektedir (Şekil 213).

Şekil 214: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 12



İkinci hânenin ilk ölçülerinde, Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnileri hâkimdir (Şekil 214).

Şekil 215: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 13



Râst perdesinde Râst beşlisi ile başlayan nağme, Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisi göstererek ikinci ölçüdeki kalışı pekiştirmekte ve son ölçüde Râst perdesinde Râst çeşnili tam karar ile sonuçlanmaktadır (Şekil 215).

Şekil 216: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 14



Sırasıyla Segâh'ta Segâh, Dügâh'ta Uşşâk, Râst'ta Râst, Irâk'ta Segâh, Hüseyinî Aşîrân'da Uşşâk ve Yegâh'ta Râst çeşnileri ve asma kalışlar gözlenmektedir. Son ölçüde, Râst perdesinde Râst çeşnili tam karar yapılmaktadır (Şekil 216).

Şekil 217: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 15



Üçüncü bölümün ilk ölçülerinde, Nevâ'da Râst ve Râst'ta Râst çeşnileri yer almaktadır. Cümle, bir sonraki şekille birlikte daha da anlam kazanmaktadır (Şekil 217).

Şekil 218: 105 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 16



Birinci ölçüde Nevâ'da Râst çeşnisi; ikinci ölçüde Irâk'ta Segâh ve son ölçüde Aşîrân'da Uşşâk çeşnileri gösterilmekte ve Râst perdesinde tam karar edilmektedir. Bu ölçüden sonra mülâzime bölümüne dönülmekte ve eser son ölçüdeki gibi tamamlanmaktadır (Şekil 218).

Eserin incelenmesi sonucunda, Râst makamının gereklerini yerine getirdiği ve makam dizisi içindeki sesler ile çeşnilerin düzenli bir şekilde ifade edildiği tespit edilmektedir. Dizi dışı seslere yer verilmemiştir. Genişleme pes bölgede yoğunlaşmış; ancak yalnızca bir kez Yegâh'ta Râst çeşnisi kullanılmıştır. İncelenen Rehâvî eserlerde de Yegâh'ta Râst çeşnisi yalnızca bu ölçüde yer almakta ve belirleyici bir rol üstlenmemektedir.

6.4. 122. Numaralı Eser “Der Makâm-ı Râst Gül Devri”

Bestekârı belirtilmeyen bu eser, peşrev formunda olup üç hâne ve bir mülâzimedden oluşmaktadır.

Şekil 219: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 1



Eserin ilk hânesinin ilk ölçüsünde Râst çeşnisi hâkimdir. Cümle sonlarındaki kalıplar Nevâ perdesinde yapılmaktadır (Şekil 219).

Şekil 220: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 2



İkinci ölçünün başında, Irâk tabanlı Segâh kalışlı bir Segâh çeşnisi yer almakta; devamında ise Râst perdesinde Râst çeşnisiyle karar edilmektedir (Şekil 220).

Şekil 221: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 3



Mülâzime bölümünün ilk ölçüsünde, Segâh perdesinde uzun bir kalış ile yapılan Segâh çeşnisi, nağmenin devamında Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisiyle tamamlanmaktadır (Şekil 221).

Şekil 222: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 4



Bu ölçüde, Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisi tüm ölçüye hâkimdir (Şekil 222).

Şekil 223: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 5



Bu ölçüde de Uşşâk çeşnisi hâkimdir ve Nevâ'da Acem perdesi kullanılarak Bûselik çeşnisi gösterilmektedir (Şekil 223).

Şekil 224: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 6



İlk cümlede Segâh; ikinci cümlede ise Râst çeşnileri yer almaktadır (Şekil 224).

Şekil 225: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 7



İkinci bölümün ilk ölçüsünde, makam tîz durak Gerdânîye perdesinde kalış yapılmakta ve son motifte Nevâ'da Râst dörtlüsü yer almaktadır (Şekil 225).

Şekil 226: 122 Der Makâm-ı Râst Peşrev Gül Devri Kesit 8



Şekil 229: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 1



Nevâ perdesinde Râst beşlisi yer almakta; Nîm Hicâz perdesi ise yeden olarak kullanılmaktadır. İkinci ölçünün son cümlesinde Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisi gözlenmekte ve üçüncü ölçüde Râst perdesinde Râst çeşnisiyle karar edilmektedir (Şekil 239).

Şekil 240: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 12



Şekil 240'ta Segâh perdesinde Segâh çeşnili kalış görülmektedir.

Şekil 241: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 13



Segâh perdesinde Segâh çeşnili kalış etkisi devam etmektedir (Şekil 241).

Şekil 242: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 14



İlk ölçüde Nevâ perdesinde Râst beşlisi yer almakta; ikinci ölçüde Çârgâh perdesinde asma kalış yapılmaktadır (Şekil 242).

Şekil 243: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 15



İk ölçüde Çârgâh perdesinde Çârgâh çeşnisi net bir şekilde yer almakta; ikinci ölçüde ise Segâh perdesinde asma kalış Segâh çeşnisi ile yapılmaktadır (Şekil 243).

Şekil 244: 123 Der Makâm-ı Râst Peşrev Kesit 16



Eserin son ölçüsü, şekil 224 ile aynıdır. Buradan sonra mülâzime bölümüne dönülmekte ve Râst perdesinde Râst çeşnisi ile tam karar edilmektedir (Şekil 244).

İncelenen bu eser, Râst makamı tanımına uygunluk göstermekte ve dizi içindeki sesleri kullanarak asma kalışlar yapmaktadır. Eser genişleme göstermemekte; dizi dışı seslere yer verilmemektedir. Sadece Nevâ'daki Râst çeşnisinin yedeni olarak Nîm Hicâz

perdesi kullanılmaktadır. Segâh ve Uşşâk çeşnilerinin sık kullanımı nedeniyle Segâh Dügâh Mâye makamını anımsatmakta ve bu yönüyle Rehâvî makamına da yakınlık göstermektedir.

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma kapsamında, Kantemiroğlu'nun edvarında “ismi olup cismi olmayan makam” olarak tanımlanan Rehâvî makamı, tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ve tanımları çerçevesinde kapsamlı bir biçimde incelenmiştir. İnceleme sürecinde, Rehâvî veya eski adıyla Râhevî makamına dair farklı dönemlerde ortaya konulan tanımlara ve bu tanımların içerdiği dizisel özelliklere değinilmiştir. Bazı tanımlarda makamın Dügâh perdesinde, bazılarında ise Segâh perdesinde karar ettiği ifade edilmiştir. Fakat makamın bu yönünü doğrulayacak hiçbir eser henüz bulunamamıştır. Bu yüzden Râhevî olarak tarif edilen, bugün ise eski Rehâvî olarak tabir edebileceğimiz makam kullanımda değildir.

Kadim makamlar arasında önemli bir yere sahip olan Rehâvî makamı tarihsel süreçte neredeyse tüm edvarlarda kendisine yer bulmuştur. Bu popülerliğine rağmen XVI. yüzyıldan önceki eserler günümüze intikal edememiştir. Bunun birçok farklı sebebi olacağı unutulmamalı ve sadece makamın gözden düşmesine bağlanmamalıdır. XVIII. yüzyıla doğru gelindiğinde ise, XV. yüzyılda anlatılan Râhevî makamının yapı ve işlev açısından değişime uğrayarak bugünkü Rehâvî formuna dönüştüğü gözlemlenmiştir. Bu yüzden olsa gerek ki Kantemiroğlu makama “ismi olup cismi olmayan” makam demiştir. Kantemiroğlu'nun sunduğu Rehâvî makamı tarifi ile çağdaşı Abdülbâkî Nâsır Dede'nin tanımı, birbirleriyle örtüşerek dönemin nazariyat anlayışını yansıtmaktadır. Dönemin nazarî anlayışı geçmişte olduğu gibi seyir ve perde karakterine dayalı bir anlatımdır. Öte yandan, Rehâvî makamının Râst makamına olan benzerliği nedeniyle Kantemiroğlu “Râst'tan başka bir şey değildir” ifadesini kullanmıştır. Kantemiroğlu'nun Rehâvî makamında bestelemiş olduğu bir peşrev ve saz semaisi bulunmaktadır. Bu eserlerin makamsal analizleri neticesinde elde edilen bulgulara bakılarak Kantemiroğlu'nun Rehâvî makamının kendine has özelliklerini kullanarak Râst makamından ayırdığı tespit edilmiştir. Râst makamında zaman zaman yapılsa da makamın asıl yapısında anılmayan çeşnilerin kullanımına bilinçli bir şekilde yer verilmiştir. Fakat yapmış olduğu spekülatif adlandırma ve Râst makamına olan benzerliğinden dolayı makamı adeta gereksiz görmesinin nedeni anlaşılmamaktadır.

Kantemiroğlu'nun saz semaisinin sonunda kullandığı Nihavend çeşnişi Tanburi Artin'in tanımında yer bulmaktadır. Öte yandan edvarında bugün Geveşt olarak kullanılan perdenin ismi Rehâvî perdesi olarak geçmektedir. Rehâvî makamının kendine ait bir ses verme hareketi ve perdesi olmadığını belirtirken; edvarında bulunan Rehâvî perdesinin vardığını unutmış olabileceği düşünölmektedir. Yapılan makamsal analizler sonucunda Kantemir'in vermiş olduğu makam tanımı ile edvarının ikinci cildinde yer alan Rehâvî eserler arasında bir paralellik gözlemlenememiştir. Zengüle perdesinin iyice titreştirilmesi gerektiğini vurgulayan Kantemiroğlu'nun ne kendi eserlerinde ne de edvarında var olan Rehâvî eserlerde iddia ettiği perdeye rastlanmaktadır. Makamın Râst makamı ile olan benzerliğini vurgulayan Kantemir, döneminin musikişinaslarının da Rehâvî'yi ayırt edebilmesinin yolunun makamın seyrinin farkı ve Frenklerin trompet nağmesi taklidi ile mümkün olabileceğini belirtmektedir. Edvarda yer alan Râst eserler de bu kapsamda incelenmiştir. İnceleme neticesinde, Rehâvî makamındaki eserlerin tümünün Râst makamındaki eserlerden ayırt edilmesinin siyah ve beyaz kadar net olmadığı fakat Râst makamından seyir ve çeşni özellikleri bakımından ayrılabilceği görölmüştür. Benzer çeşnileri Râst makamının da yaptığı fakat yoğunluğu bakımından Rehâvî'den ayrıştığı gözlemlenmiştir. Özellikle 245 numaralı eserde, tashis bölümünde Rehâvî olarak anılmasına karşın nota başlığında Râst olarak kaydedilmiş olması nedeniyle oluşan karışıklık, yapılan detaylı incelemeler sonucunda eserin Rehâvî makamına ait olduğu tespit edilerek giderilmiştir. Bu belirleyiciliği sağlayan eserde kullanılan Nikrîz ve Nihâvend çeşnileri olmuştur. Ancak daha sonra, bu karışıklığın bir baskı hatasından kaynaklanabileceği düşüncesiyle yapılan incelemeler sonucunda, Kantemiroğlu'nun kendi el yazması olan edvarın Osmanlıca metninde bu makamın adının “Der Makam-ı Rehâvî Semâî” olarak geçtiği tespit edilmiştir. Bu tespit yapılmadan önce eserin analizi yapılmış ve net bir şekilde Rehâvî makamı olduğu anlaşılmıştır.

Bu çalışmada yapılan analizler ve incelenen eserler ise, Rehâvî makamının hem bileşik hem de basit makam karakteri gösterdiğini düşündürmektedir. Özellikle, Rehâvî'nin basit formunda seyir karakteri, Mâye kullanımı ve Yegâh perdesine kadar inen iniş-çıkış hareketleri ile Râst makamından ayrışmaya çalıştığı görölmektedir. Ancak yapılan detaylı analizlerde, bu karakteristik özelliklerin Rast makamında da yer aldığı; dolayısıyla iki makam arasındaki ayrımın keskin sınırlarla çizilemediği sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, Rehâvî'nin bileşik yapı arz eden eserlerinde, Segâh ve

Dügâh Mâyeye kullanımı, Nîm Hicâz perdesi ile Bûselik perdesinde Nişâbur etkisi oluşturmaları, Kürdî perdesinin zaman zaman Nikriz ve daha çok Nihâvend çeşnileriyle makamı zenginleştirmesi gibi unsurlar ön plana çıkmaktadır. Ayrıca, Nîm Hicâz ile Pençgâh çeşnisinin bilinçli ve sistemli bir şekilde kullanıldığı ve Yegâh'a dek inişlerin de sıkça yapıldığı gözlemlenmiştir. Tüm bu bulgular, Rehâvî'nin bilinçli bir seyir karakterine sahip olduğunu, icracı ve bestekârların elinde bileşik makam hüviyeti kazandığını ortaya koymaktadır. Bu tespitler, Mesud Cemil Bey'in dokuz dakika yedi saniyelik Rehâvî taksiminde de desteklenmekte ve daha anlamlı bir boyut kazanmaktadır. Ancak Mesud Cemil Bey'in taksiminde gözlenen Hûzzâm ve Müsteâr geçkileri, bu çalışmada analiz edilen eserlerde tespit edilememiştir. Ekrem Karadeniz ise incelediği eserlerin neticesinde Müsteâr ve Hûzzâm çeşnilerine rastladığını fakat bunun makamın bir gereği olmadığını belirtmektedir. Bu durum, Rehâvî icrasında kişisel üslup ve dönemsel değişkenliğin etkilerini de düşündürmektedir.

Bu bulgular ışığında, Rehâvî makamına dair bir tanım önerisi yapılabilir: Rehâvî, seyre inici-çıkıcı bir Rast makamı gibi başlamakta; Segâh ve Dügâh'ta Mâyeye kullanımıyla zenginleşmekte, Nîm Hicâz perdesi kullanımı ile Pençgâh ve Nikriz çeşnilerine, seyrin son bölümlerine doğru ise Nihâvend çeşnisine kadar uzanan bileşik bir yapı göstermektedir. Son karar ise Râst perdesinde Râst çeşnisi ile yapılmaktadır. Ayrıca, Yegâh perdesine dek düşüşler de makamın belirleyici unsurlarındandır.

Şekil 245: Bileşik Rehâvî Makamı Önerisi

Bileşik Rehâvî Makâmı

Yerinde Râst 5'lisi Nevâ'da Râst 4'lüsü

Yerinde Râst Makâmı Dizisi

Yegâh'ta Râst 4'lüsü Segâh'ta Segâh 3'lüsü

Dügâh'ta Uşşâk 4'lüsü Râst'ta Pençgâh 5'lisi

Râst'ta Nikrîz 5'lisi Râst'ta Bûselik 5'lisi

Bu yaklaşım, Sühan İrden'in Rehâvî'yi Pençgâh-ı Asl ve Yegâh makamının bir bileşimi olarak tanımlayan görüşüyle temelde ayrışmaktadır. Zira, eser analizleri ve seyir özellikleri, Rehâvî'nin Yegâh makamı seyir özellikleri taşımadığını ve kadîm bir makam geleneğinin en eski makamlarında olan Rehâvî makamının terkibe indirgenerek açıklanamayacağını göstermektedir. Rehâvî'nin bu yönüyle, Yekta-Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünün dizisel yaklaşımı kadar, Sühan İrden'in önerdiği tarihsel ve alternatif nazari görüşlerle birlikte ele alınması gerekmektedir.

Sonuç olarak, Rehâvî makamı, karmaşık ve zengin bir bileşik yapı sergilemekte; ancak basit formlarında Rast makamı ile ayrışmak için yeterli bir özgünlük iddiası taşıyamamaktadır. Bu durum hem klasik nazariyat kaynakları hem de modern icra pratikleriyle birlikte ele alındığında, Rehâvî'nin gelenek içindeki yerini ve anlamını daha sağlıklı bir şekilde konumlandırmaya imkân tanımaktadır. Bestekârların Rehâvî makamı üzerine çalışmalar yapması ve takımlar bestelemesi, bu kadîm makamın tekrar günümüz müzik literatürüne kazandırılması, Türk müziği açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Agayeva, S., & Uslu, R. (2007). *Kitab-ı Edvâr: Rûhperver (Leiden, Or. 1175)*. Musiki Dergisi. <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=153>
- Akan, N. (2015). VIII-XIII. Yüzyıllar Arası İslam Felsefesi'nde Müziğe Genel Bakış: El-Kindî, Farabî, İbn Sînâ. *Kalemîşi Dergisi*, 3(6), 91–101.
- Argın, M. (2018). *Kantemiroğlu Edvârî'ndaki usûllerin incelenmesi* (Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi). Ankara
- Arısoy, M. (1988). *Seydi'nin El-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. İstanbul.
- Behar, C. (2019). Inventors of notation systems in seventeenth and eighteenth-century Istanbul: The loneliness of the long-distance runner. *Annual of Istanbul Studies*, 1, 193–199.
- Bıyık, M. (1996). *Abdülbâkî Nâsır Dede Dîvânı: Giriş–Metin–İndeks* (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı). İstanbul.
- Cioranescu, G. (1979). Dimitri Kantemir'in doğubilim araştırmalarına katkısı (Z. Arıkan, Çev.). *Ulusal Kültür: Üç Aylık Kültür Dergisi*, 3, 3–19.
- Çakır, A. (1999). *Alişah bin Hacı Bûke'nin Mukaddimetü'l Usul adlı eseri* [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve makamların incelenmesi* [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı]. İstanbul.
- Çetin, B. (2019). *Süleymaniye Kütüphanesi Ekrem Karadeniz Koleksiyonundaki 8 Nolu İlâhî Defteri* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demirsu, F. (1987). *Kantemiroğlu'nun besteleri ve musiki çalışmaları* [Bitirme ödevi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. İstanbul.
- Demirtaş, Y. (2015). Muallim Kazım Uz ve musiki. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 20(2), 97–109.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehri'nin müzik teorisi*. Kırşehir Valiliği Yayınları.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yektâ Bey: Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*. İstanbul: Kitabevi.
- Erkul, F. (2021). Boğdan'ın kuruluşu ve Osmanlı hâkimiyeti altında Boğdan. *Uluslararası Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 34–35.
- Esen, H. C. (2022). Kürelerin Müziği'nden Yedi Bilge'ye: Tanbûri Küçük Artın'de Müzikal Kozmoloji Düşüncesi. *İdil*, 94, 935–948.

- Feldman, Walter. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.
- Günaydın, N. (2014). *Dimitri Kantemiroğlu'nun hayatı ve eserleri* [Bitirme ödevi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. İstanbul.
- Güran, B. G. (2019). *Rauf Yektâ Bey'in "Türk Mûsikîsi Nazariyatı" adlı eseri ve tahlili* (Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü).
- İmber, C. (2006). *Osmanlı İmparatorluğu 1300-1650*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- İrden, S. (2019). Rehâvî Makamı Üzerine Bir Değerlendirme: Pençgâh-ı Asl ve Yegâh Makamı Terkibi Bağlamında Yeni Bir Yaklaşım. *SETSCI Journal of Social Sciences*, (ISASWINTER-2019), 69–74.
- Judetz, E. P. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir* (S. Alimdar, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judetz, E. P. (2002). *Tanbûri Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judetz, E. P. (2007). *Türk Musikî Kültürünün Anlamları* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judetz, E. P. (Ed.). (2019). *Türk Musikisi Atlası* (1.cilt). Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırmaları Merkezi Yayınları
- Kalan Müzik. (2004, June 2). *Mesut Cemil Tanburla Rehavi Taksim [Video]*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=W_u6vjLz538
- Kamiloglu, R. (2007). *Ahmed oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" adlı eseri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kamiloğlu, R. (2008). Amasyalı (Ahmedoğlu) Şükrullah'ın Edvâr-ı Mûsikî'sinin tanıtımı ve değerlendirilmesi. *Hikmet Yurdu*, 1(1), 171-187.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk mûsikîsinin nazariyye ve esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Köprülü, G. (2018). XIII-XV. Yüzyıl Orta Çağ İslam Medeniyetinde Sistemci Okul ve Türk Mûsikî İlmi. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(2), 263–276.
- Kutluğ, F. (2000). *Türk müziğinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoglu, N. O. (2005). Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(2), 253–262.
- Maxim, M. (2001). Kantemiroğlu. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 24, ss. 320–321). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kantemiroglu-dimitrie-cantemir>
- Neubauer, Eckhard. "Cantemir, Dimitrie." In: *Encyclopaedia of Islam, New Edition*, Vol. 2. Leiden: Brill, 1998.
- Oter, T. (2018). Kevserî Mecmuası'nda yer alan İtrî'ye ait Nühüft ve Rehâvî makâmalarında iki peşrevin transkripsiyonu ve makâmaları yönünden tahlili. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 5(23), 191–203.

- Özcan, A. (1992). Boğdan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 6, ss. 269–271). TDV Yayınları.
- Özcan, N. (1997). Hâşim Bey. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 16, ss. 407–408). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. (Erişim tarihi: 04.06.2025, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hasim-bey>)
- Özcan, N. (1998). Hızır Ağa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 17, s. 412–413). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (2001). Karadeniz, M. Ekrem Hulûsi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 390–391).
- Özcan, N. (2001). Uz, İsmail Kâzım. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 42, s. 254–255).
- Özcan, N. (2007). Rauf Yektâ Bey. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 34, s. 468-470). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özdemir, M. (2016). Dimitri Kantemir; Osmanlı Devleti'nde yetişen bir oryantalist. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 10, 65–76. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/324560>
- Özkoç, Ö. (2012). *Hüseyin Sadettin Arel'in çokseslilik üzerine olan düşünceleri ve Prelude isimli eserinin incelenmesi* (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi).
- Öztuna, Y. (1986). *Sadeddin Arel* (Türk Büyükleri Dizisi: 9). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). Makam, âvâze, şûbe ve terkîb: Osmanlı musiki nazariyatında Pisagorcu “kürelerin uyumu/musikîsi” anlayışının temsili. *Râst Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1–49. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/115269>
- Răileanu, C. (2024). Dimitrie Cantemir – *Magister Musicae*. *Artes: Journal of Musicology*, 30(29–30)
- Sanal, H. (1991). Arel, Hüseyin Sadeddin. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 3, ss. 352–354). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Sezikli, U. (2014). *Risâle-i mûsikî*. In M. Kalpaklı, O. M. Öztürk, & C. Güray (Eds.), *Risâle-i mûsikî*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Signell, Karl. *Makams of Turkish Art Music*. Seattle: Asian Music Publications, 1977.
- Sürelsan, İ. B. (1975). Kantemiroğlu ve Türk Musikisi. İçinde *Dimitrie Cantemir (1673–1723)* (s. 73-108). Ankara: UNESCO Türkiye Millî Komisyonu.
- Şirinova, Z. (2011). Ahmedoğlu Şükrullah: Tarihçi mi, musiki nazariyatçısı mı? *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 2009(40), 0–. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded/issue/17026/17776>
- Taşdelen, D., & Doğrusöz, N. (2021). Yeni kaynaklar ışığında yeni bir Rauf Yekta Bey biyografisi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9(2), 2805-2822.
- Tekin, H. (1999). *Lâdikli Mehmet Çelebi ve Er-Risaletü'l-Fethiyye'si* [Doktora tezi, Niğde Üniversitesi]. Niğde.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

- Tuncel, B. (1975). *Dimitrie Cantemir ve Türkler*. Ankara: Türkiye Millî Komisyonu, Unesco Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kitab-ı İlmi'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurûfat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkîk ü tahkîk: İnceleme ve gerçeği araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tüfekçioğlu, S. (2015). *XV. yüzyıl Edvâr kitaplarında enstrümanlar* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Türk Musiki Dersleri. (2021, Şubat 13). *Rehavi Birinci ve ikinci nevî* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hK_xdTPPk4Y
- Uçan, A. (Ed.). (2019). *Türk Musikisi Atlası* (1.cilt). Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırmaları Merkezi Yayınları
- Uslu, R. (2008). Er-Risâletü'l-Fethiyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 35, s. 126–127). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. Uslu, R. (2011). 15. yüzyılda yazılmış Türkçe mûsikî nazariyatı eserleri. *Tarih Dergisi*, (36), 453–466.
- Uslu, R. (2017). Yusuf Kırşehirî Mevlevî'nin Türk müzik tarihindeki yeri: Yeni sistemcilerin kurucusu müzik teorisyeni. *Researcher: Social Science Studies*, 5(4), 655–679.
- Uslu, R. (2019, Ekim 1). Müzikoloji ve keman tarihi ya da Saraydaki Kemancı 1777. *Musiki Dergisi*. http://www.musikidergisi.com/yazar-420-muzikoloji_ve_keman_tarihi_ya_da_saraydaki_kemanci_1777_%E2%80%A6.html
- Uslu, R. (2022, Şubat 17). El-Matlâ' / El-Matlâ' fi-Beyâni'l-Edvâr ve'l-Makâmât ve fi-İlmi'l-Esrâr ve'r-Riyâziyât (Seydi). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/el-matla-el-matla-fi-beyani-l-edvar-ve-l-makamat-ve-fi-ilmi-l-esrar-ve-r-riyaziyat-seydi>.
- Uslu, R. (Haz.). (2016). *Kitâb-ül Edvâr: Hızır Bin Abdullah* (1. baskı). Çengi Yayınları.
- Uygun, H. (2008). Safiyyüddîn el-Urmevî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 35, s. 479). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uz, K. (1964). *Musiki Istılâhatı*. Ankara: Küğ Yayımları.
- Wright, Owen. "Kantemiroğlu and the Notation of Ottoman Music." *Early Music History*, 11 (1992): 85–107.
- Yalçın, G. (2017). Nâyî Osman Dede, Kantemiroğlu ve Kevserî harf müzik yazılarında dikkat çeken işaretler. *Uluslararası Sosyal ARâştırmalar Dergisi*, 10(50), 1027–1045.
- Yeprem, G. (2007). *Dimitri Kantemir Edvarı'nın makam kavramı açısından incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. İstanbul.
- Yıldız, G. (2019). *Türk mûsikisinde Rehâvî makâmı ve tarihsel gelişimi* (Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

EKLER

Der makam-ı Rehâvî usuleş Sakîl

Miskâfî Hüseyin



Der Makâm-1 Rehâvî Semâ'î

Ser Hâne



5 Mülazime



9 ve lehu



14 ve lehu



18 [Fine]



22 Hâne-i Sâni



26



30 Hâne-i Sâlis



34



Der makam-1 Rehâvî Evsat-1 Dervîş Mustafa

(Vezn-i sağır)

Dervîş Mustafa

Ser Hâne

3 % Mûlâzime

5

7 ve lehu

9 Terkîb-i intikâl [Fine]

11 Hâne-i sâni

13 ve lehu

15 ve lehu

17 Terkîb-i intikâl % Hane-i sâlis

19 ve lehu

21 ve lehu

23 Terkîb-i intikâl %

Der Makâm-1 Rehâvî Çenber-i Koca Angeli Tanbûrî

(Vezn-i asgarî's-sagîr)

§ Ser Hâne ve Mûlâzime

3 ve lehu

5

6

8 [Fine]

10 Hane-i Sâni

12 ve lehu

14 ve lehu

16 Hane-i Sâlis

18 ve lehu

20 ve lehu

22 §

Der Makâm-1 Râst usûleş Fâhte-i Muzaffer



Der Makâm-1 Râst usûleş Çenber

Ahmed Beg

Ser Hâne ve lehu

4 Mülâzime

7 ve lehu

10

12 ve lehu

15

18 [Fine] Hâne-i Sâni

21 ve lehu ve lehu

24 %

27 Hâne-i Sâlis

30 %

Der Makâm-1 Râst usûleş Çenber

Melik Cân

Ser Hâne



4

Mülâzime



9 ve lehu



12 ve lehu



15 [Fine] Hâne-i Sâni



18 ve lehu



21 Hâne-i Sâlis



24 ve lehu



27



Der Makam-ı Râst Semâ'î *

Ser Hâne



Mülâzime



8 ve lehu



12 [Fine] Hane-i Sâni



15



19 Hane-i Sâlis



23



26



29



32



Der Makâm-1 Râst "Gül Devri"



Rehâvî Peşrev

Dimitrie Cantemir

H1

7

12

18

24

30

36

44

50

57

1. 2. 1. 2. H2

64

70

75

80

87 ^{2.} Fine H3

94

99

107

114

119

126

133

139

144

149

156

163

169

175

182

189

195

202

1. 2.

209

2. §

Rehâvî Saz Semaisi

Kantemiroğlu

♩ = 126-138

H1



2



33 $\text{♩} = 108-112$

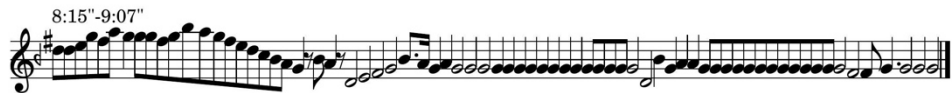
D.S. al Fine



Mesud Cemil Bey'in Rehâvî Tanbur Taksimi



2



Son