

Kadim Musiki Geleneğinin Hayatta Kalan Örneği: *Mahur Kâr**

Mehmet Uğur Ekinci** – Harun Korkmaz***

A Surviving Composition from the Ancient Musical Tradition: Mahur Kâr

Öz ■ It has been commonly argued that classical Turkish music was reshaped from the middle of the 17th century onwards with a different style from earlier periods. No connection has so far been established between the repertoires of this tradition, which have survived to our present time, and the 15th-century music which is referred to in the academic literature as the ‘antecedent tradition’. It is claimed that the existing melodies that are said to belong to 15th-century composers, especially Abd al-Qadir al-Maraghi, were composed much later and attributed to earlier famous composers in order to establish a connection with the ancient tradition, which had become obsolete by that time. This article demonstrates that *Mahur Kâr*, a piece that has reached our time as a Maraghi composition, is at least five centuries old. Through a detailed analysis carried out on different copies of *Mahur Kâr*, the only vocal piece surviving from the ancient tradition, it revisits a number of arguments in the literature regarding the historical transformation of Turkish music. A concrete link between the music that took shape in the Ottoman cultural sphere during the 17th century and the classical repertoire of the 15th century is established for the first time.

Keywords: Classical Turkish Music, Tradition, Repertoire, Performance, Transmission (meşk).

Giriş

Osmanlı dönemi Türk musikisi üzerine yapılan çalışmalarda, 17. yüzyıl içerisinde gerek nazariyat, gerekse repertuar bakımından önemli bir kırılmanın yaşandığı ve günümüze ulaşan musiki anlayışının temellerinin o yüzyılda

* Çalışmada kullandığımız bazı elyazmalarına ulaşmamızı temin eden Dr. Muhammed Hüseyinî ve Prof. Dr. Halil Tokar’e teşekkür ederiz.

** Araştırmacı, Ankara.

***İstanbul Üniversitesi.

atıldığı konusunda genel bir görüş birliği bulunmaktadır. Her ne kadar repertuarda 15. yüzyıl bestekârlarına ait gösterilen eserler bulunsa da bu eserlerin sonradan bestelenmiş ve söz konusu bestekârlara atfedilmiş olduğu düşünülür.

Örneğin Suphi Ezgi, 5 ciltlik kitabının 1940 yılında yayınlanan dördüncü cildinde “Elimizde 400 seneden evvel yapılmış eser yoktur”¹ diyerek repertuardaki en eski eserin 1540’a kadar götürülebileceği kanaatini ortaya koymuştur. 17. yüzyıl öncesi güfte kaynaklarıyla 17. yüzyılın son çeyreğinde Hâfız Post’un derlediği güfte mecmuasını karşılaştıran Owen Wright, günümüz klasik musikisinin temelinde yer alan Osmanlı geleneğinin izlerinin erken 17. yüzyıldan daha geriye götürülemeyeceği, dolayısıyla başta Hoca Abdülkadir Merâğî (ö. 1435) olmak üzere daha eski bestekârlara atfedilen eserlerin de muhtemelen yine o yüzyılın ürünleri olduğu sonucuna varır.² Osmanlı’da klasik anlayışın 17. yüzyılda “yeniden doğduğu” nun altını çizen Walter Feldman, repertuarda Merâğî adına kayıtlı bazı eserlerin İrandan gelmiş olabileceğini ortaya atmakla beraber bunların en erken 16. yüzyılın ikinci yarısında bestelenmiş olabileceğini söyler.³ Daha önceki çalışmalarında Merâğî gibi kadim isimlere atfedilen eserlerin mutlaka 17. yüzyıl sonrasında bestelenmiş olması gerektiğini iddia eden⁴ Cem Behar ise geç 16. yüzyıl kaynakları⁵ hakkındaki birkaç yıl önce yayınlanan kitabında söz konusu kaynakların birinde Merâğî ve Gulam Şadî’ye ait Farsça eserlerin bulunduğunu işaret etmiş, bununla beraber müzisyenler arasında musiki geleneğinin geçmişle irtibatlandırılmasına yönelik bir gayretin olduğunu varsayarak bu eserleri efsanevî bestekârlara sonradan yakıştırılan “hayalî” bir repertuarın parçaları olarak değerlendirmiştir.⁶ Behar’ın

- 1 Suphi Ezgi, *Nazari, Ameli Türk Musikisi*, c. 4 (İstanbul: [muhtelif], 1933-1953), s. 256.
- 2 Owen Wright, *Words Without Songs: A Musicological Study of An Ottoman Anthology and Its Precursors*, (Londra: SOAS, 1992), s. 227, 284.
- 3 Walter Feldman, “The Musical ‘Renaissance’ of Late Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610-1675), Hafız Post (d. 1694) and the ‘Marâğhî’ Repertoire,” *Writing the History of “Ottoman Music”*, ed. Martin Greve (Würzburg: Ergon Verlag, 2015), s. 133-4.
- 4 Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, 2. Baskı (İstanbul: YKY, 2003), s. 114-115.
- 5 Söz konusu eserlerin bulunduğu mecmuanın ayrıntılı tanıtımı için bkz. Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library (Istanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu)* (Cambridge, MA: Harvard University The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 2015), s. 281-283.
- 6 Cem Behar, *Orada Bir Musiki var Uzakta...: XVI. Yüzyıl İstanbulu’nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*, (İstanbul: YKY, 2019), s. 137-139, 219-220.

bu çalışması, günümüze ulaşan musiki geleneğinin temellerini biraz daha geriye götürmekle beraber bu anlayışın 15. yüzyıldakinden tamamen farklı olduğu ve ikisi arasında mevcut görünen bağların birer kurgu olduğuna yönelik genel kanıyı devam ettirmektedir.

Osmanlı musiki repertuarının 17. yüzyılda büyük ölçüde yenilenmiş olduğu elimizdeki birincil kaynaklardan da görülmektedir. 17. yüzyıl sonlarında İstanbul'da bulunan Kantemiroğlu, zaman içerisinde neredeyse unutulmuş olan musikinin IV. Mehmed döneminde Osman Efendi tarafından ihya edildiğinden bahseder.⁷ *Atrabül-Âsâr*'da IV. Mehmed dönemine ait bestecilerin önceki dönemlere nazaran çok daha fazla olduğuna dikkat çeken Feldman, bu durumu müzik geleneğinin 17. yüzyıl ortalarından itibaren yeniden kurulduğunun bir başka delili olarak değerlendirir.⁸ Geç 16. yüzyıl güfte kaynaklarıyla 17. yüzyıl sonlarından kalan mecmualar arasında neredeyse hiçbir örtüşmenin olmaması da repertuarın 17. yüzyılda geçirdiği büyük dönüşümü doğrular.⁹ Öte yandan, 17. yüzyıl ne kadar önemli bir dönüm noktası olursa olsun o yüzyıl ve öncesine ait kaynakların yetersizliği ve eldekilerin de yeterince incelenmemiş olması, bu türden kesin iddialarda bulunmayı zorlaştırır.

Bu makalede, günümüzde hâlâ icra edilen bir musiki eseri olan *Mahur Kâr*'ın köklerinin 16. yüzyıl başlarına, belki de daha eski bir tarihe dayandığı ortaya konacaktır. Güftesi Hâfız-ı Şîrâzi'ye (ö. yak. 1390) ait olan *Mahur Kâr*, Merâğî'ye atfedilen bestelerden biri olarak günümüze kadar gelmiştir. Bir eserin musiki geleneği içerisinde en az beş asır boyunca yaşadığını ilk kez tespit eden bu makalede gerek repertuar gerekse nazariyat bakımından bugüne kadar belgelendirilmemiş bir devamlılığa işaret edilecektir. Makalede ayrıca eserin farklı dönemlerde yazılmış nüshalarının (bkz. EK-1) detaylı bir analizi yapılarak elde edilen bulgular ışığında Türk müziğindeki süreklilik ve değişimle ilgili görüşler yeniden değerlendirilecektir.

Osmanlı geleneğinde *Mahur Kâr*

17. yüzyıl ve sonrasına ait kaynaklar içinde Mahur makamındaki bu kâra ilk olarak Ahîzâde Ali Efendi'nin 1675 dolaylarında yazdığı nazariyat kitabına

7 Demetrius Cantimir, *Histoire de l'Empire othoman: où se voyent les causes de son aggrandissement et de sa decadence*, çev. M. de Joncquieres, c. 2 (Paris: Chez Louis-Etienne Ganeau, 1743), s. 235.

8 Feldman, "The Musical 'Renaissance'," s. 97.

9 Behar, *Orada Bir Musiki var Uzakta*, s. 200.

ait bir nüshaya eklenen güfteler arasında rastlamaktayız (No. IV).¹⁰ Bundan kısa bir süre sonra Hâfız Post, içindeki kayıtlardan ve diğer mecmualarının içeriği ile mukayese edildiğinde 1676-1682 yılları civarında tertip edildiğini anladığımız fasıl mecmuasında bu esere Mahur faslının başında ve bu makama kayıtlı tek kâr örneği olarak yer vermiştir (No. V). Münhasıran Arapça ve Farsça güfteli eserlerin bulunduğu bir geç 17. yüzyıl kaynağında (No. VI) da karşımıza çıkan bu eser, 18. yüzyıl boyunca Mahur faslının adeta vazgeçilmez bir unsuru olarak varlığını sürdürmüştür. Bu dönemden günümüze birçok örneği kalmış olan mürettep ve mufassal fasıl mecmualarında zaman zaman aynı makam ve türlerde başka eser örnekleriyle karşılaşılsa da¹¹ söz konusu eserin Mahur makamı repertuarında en çok yer verilen kâr olduğu göze çarpmaktadır.¹² Öyle ki, 1740'lardan sonra tertip edilmiş onlarca fasıl mecmuasının büyük bir çoğunluğunda bu eser Mahur faslına kayıtlı tek kâr örneğidir. Hattâ 1760'lardan sonra tertip edilen hemen hiçbir mecmuada başka kâr kalmamıştır.¹³ Artık Mahur makamında tam teşekküllü bir fasıl icra olunacağı zaman fasla bu eserle başlandığı anlaşılmaktadır.

Klasik Türk müziğinin altın çağlarından biri kabul edilen III. Selim döneminde tertip edilmiş olan ve içinde kâr ve nakış bulunan mecmuaların tamamına yakınında Mahur faslının başında bu eser yer almaktadır (No. XXIII-XXVI). II. Mahmud ve Abdülmecid devri fasıl mecmualarında da *Mahur Kâr* karşımıza çıkmaya devam etmektedir (No. XXVII-XXVIII). Matbu güfte mecmualarına

-
- 10 Bu kaynağın aslı araştırmacılar için erişilebilir olmadığından makalemizde yazmanın 20. yüzyıl başlarında Hüseyin Sadettin Arel tarafından istinsah edilmiş nüshasını esas alıyoruz.
- 11 Örneğin IX numaralı kaynaktaki bu eserin yanı sıra üç adet, X, XI, XII, XV ve XVI numaralı kaynaklarda ise bu eserin yanı sıra Mahur makamında bir adet daha kâr örneği bulunmaktadır.
- 12 Örneğin bu eser, muhtemelen 1720-1740 arasında tertip edilmiş olan XIII numaralı kaynaktaki toplam üç kârdan biridir. Ebubekir Ağa'nın makamlara göre tanzim edilmiş olsa da oldukça serbest içerikli fasıl mecmuasında (No. XIV) ve elimizdeki en zengin fasıl mecmualarından olan XIX numaralı kaynaktaki da bu eser Mahur faslına kayıtlı tek kâr örneğidir.
- 13 XXI numaralı kaynak (ve aynı kaynağın İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi TY 3866'da bulunan, literatürde "Hekimbaşı Mecmuası" olarak bilinen ve 180 civarında daha az eser içeren diğer nüshası) bu duruma istisna teşkil etmektedir. Bu kaynaktaki söz konusu eserin yanı sıra Mahur makamında iki eski kâr örneğine daha yer verilmiştir. Aynı dönemde tertip edilmiş diğer mecmualara nazaran fazlasıyla geniş bir repertuarı içeren bu mecmuada 18. yüzyılın ilk yarısı boyunca mecmualarda izleri silinmiş pek çok eser bulunur. Bu durum, söz konusu kaynağın pratik bir maksatla değil, daha çok bir antoloji olarak hazırlanmış olduğunu göstermektedir. Şu halde bu kaynaktaki Mahur faslı içinde yer verilen ve dönemin başka kaynaklarında karşılaşmadığımız diğer iki kâr örneğinin o dönemde hâlâ icra edildiğini iddia etmek pek mümkün değildir.

geldiğimizde bunların ilk mufassal örneği olan *Haşim Bey Mecmuası*'nda (No. XXIX) Mahur faslının başında yine bu eserle karşılaşmaktayız. Toplam 1361 eser ihtiva eden mecmuasına yalnızca 21 adet kâr alan ve döneminin nispeten 'popüler', en azından musiki âlemince tanınan güftelerini toplamayı tercih eden Haşim Bey'in bu esere mecmuasında yer vermesi dikkat çekicidir. Sonraki yıllarda Bolâhenk Nuri Bey (No. XXX), Muallim İsmail Hakkı Bey (No. XXXI) ve Ahmed Avni Bey (No. XXXII) tarafından hazırlanan matbu güfte mecmualarında da söz konusu kâr hep Mahur makamındaki ilk eser olarak yer almaktadır.

Notasına ilk olarak 20. yüzyıl başlarında oluşturulmuş bazı el yazması defterlerde karşılaşılan (No. XXXIII-XXXV) *Mahur Kâr*'ın Dârülelhan tarafından 1920'li yılların ortalarında yayınlanan notası (No. XXXVI), eserin yaygın versiyonu olarak günümüzde de icra edilmektedir.¹⁴ Bu notalar arasında yer yer çarpma ve süsleme biçiminde farklılıklar bulunsa da eserin yapısı, melodik çatası ve güftesi tamamen aynıdır.

Bütün bu bilgiler bize söz konusu eserin Mahur faslı içerisindeki varlığını 1670'lerden bu yana güçlü bir biçimde sürdürdüğünü göstermektedir. Bu tarihten geriye doğru kaynakları takip ettiğimizde ise *Mahur Kâr*'ın izleri ortadan kaybolmaktadır. 17. yüzyıla ait daha erken tarihli kaynakların ekseriyetle dağınık ve devrinin repertuarını kapsayıcı biçimde aktarmaktan uzak olduğu düşünüldüğünde bu durum pek de şaşırtıcı değildir. Sayıca az olan bu kaynaklarda kâr türünde çok az eser kayıtlıdır.¹⁵ Buradan o dönemde kâr formunun icrada var olduğunu, fakat elimizdeki mecmuaların içeriğine yeterince dahil edilmediği sonucunu çıkarıyoruz. Dolayısıyla *Mahur Kâr*'ın bugüne kadar keşfedilmemiş bir 16. ve 17. kaynağında karşımıza çıkma ihtimali hâlâ mevcuttur.

Mahur Kâr'ın güftesi ayrıca İran musiki dünyasına ait bir kaynakta karşımıza çıkmaktadır. Emir Han Gürcî, 1697 senesinde yazdığı risalesine¹⁶ kaydettiği güfteler arasında bu esere de yer vermiştir. Ortak bir geçmişe dayanmakla beraber

14 El yazması defterlerde karşılaştığımız ve eserin Dârülelhân versiyonuyla aynı olan notalar makalemizde ayrı bir nüsha olarak değerlendirilmemiştir.

15 Örneğin 1640-1644 tarihleri arasında yazıldığını tespit ettiğimiz bir mecmuadaki 150 civarındaki eser içerisinde yalnızca iki adet kâr bulunmakta, Mahur faslında ise yalnızca murabba, semâî, varsağı gibi türündeki eserler yer almaktadır: [*Fasıl mecmuası*], İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Bel. Mc. K 447.

16 Emir Han Gürcî, *Risâle*, Bibliothèque nationale de France, MS Suppl Persan 1087. Ayrıca bkz. Amir Hosein Pourjavady, "The Musical Codex of Amir Khan Gorji (c. 1108-1697)" (doktora tezi), University of California Los Angeles, 2005.

yerel tarzların güçlenmesi ve Osmanlı'daki musiki çevresinde yaşanan gelişmeler neticesinde 17. yüzyıl sonlarında birbirinden giderek uzaklaşmakta olan Türk ve İran klasik musikilerinde, sınırlı da olsa, en azından belli türlerde bir repertuar birliği bulunmaktaydı.¹⁷ İşte *Mahur Kâr* bu ortak repertuarın bir parçasıdır.

***Mahur Kâr*'ın Daha Eski İzleri**

Osmanlı musiki sahasında daha önceki dönemlerde oluşturulmuş ve ekseriyetle Arapça ve Farsça güfteli eserler içeren az sayıda güfte mecmuasının varlığı bilinmektedir. Gerek nazariyat, gerekse repertuar bakımından 17. yüzyıl ve sonrasında musiki anlayışıyla bağları yeterince kurulamamış bu güfte kaynakları üzerine en etraflı çalışmayı yapan Wright bunları “önceki geleneğin (*antecedent tradition*)” örnekleri olarak nitelendirir.¹⁸ Wright, 1992 yılında yayınladığı ayrıntılı çalışmasında bu kadim kaynaklar arasından incelediği mecmualarla 17. yüzyılın son çeyreğinde kaleme alınmış olan Hâfız Post mecmuası arasında tek bir ortak eserin bile bulunmadığını yazmıştır.¹⁹ Kadim mecmualar üzerine yapılmış diğer çalışmalarda da “önceki gelenek” ile 17. yüzyıldan günümüze ulaşan gelenek arasında herhangi bir ortaklık bugüne dek tespit edilmemiştir.

Bu makalede ele aldığımız *Mahur Kâr*, “önceki geleneğe” ait üç ayrı güfte mecmuasında karşımıza çıkmaktadır. Tamamı Arapça ve Farsça güfteli eserlerden oluşan bu mecmualardan biri Paris'te²⁰ (No. I), biri Tahran'da²¹ (No. II), diğeri ise Lahor'da²² (No. III) bulunmaktadır. Üzerlerinde yazılı tarihleri bulunmayan²³ bu el yazmalarının tam olarak ne zaman tertip edildiği belirlenmemektedir. Bununla

17 Owen Wright, *Music Theory in the Safavid Era: The Taqsim al-Nağamât* (Oxon: Routledge, 2019), s. 287.

18 Wright, *Words Without Songs*, s. 2.

19 Wright, *Words Without Songs*, s. 227.

20 [*Güfte mecmuası*], Bibliothèque nationale de France, MS Persan 260. Tıpkıbasımı için bkz. Recep Uslu, *İstanbul'un 550. Fetih Yılı İçin Fatih Sultan Mehmed Döneminde Müsiki ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2007). Mecmua, Şems-i Rûmî'ye aidiyetini gösteren hiçbir işaret taşımamasına rağmen kitabın başlığında bu şekilde adlandırılmıştır.

21 Yakub bin Muhammed el-Hanefi, *Nüzhëtül-Ervâhi fi Tatribi'l-Eşbâh*, Tahran Müze-i Millî, Melik 1665.

22 [*Güfte mecmuası*], Punjab University Library, PP h III 16 1636.

23 Lahor'daki mecmuanın son sayfasında 1074 (1663/1664) tarihi bulunuyorsa da bu tarih mecmuanın tertip edildiği devre ait olmayıp bir istinsah kaydı olmalıdır.

beraber içerdikleri repertuar ve adı geçen besteciler dikkate alındığında bu kaynakların Süleymaniye Kütüphanesi²⁴ ve Oxford'daki Bodleian Kütüphanesi'nde²⁵ bulunan iki ayrı güfte mecmuasıyla kayda değer bir ortaklığı mevcuttur. Bu durumda yazmaların hangi zaman aralığında tertip edildiklerini belirleyebilmek için tamamını bir arada değerlendirmekte yarar vardır.

Oxford'daki mecmuada yer alan bir kasidede Sultan I. Süleyman'dan (Kanunî) bahsedildiğini öne süren Wright, buna dayanarak söz konusu mecmuanın 16. yüzyıl ortalarında oluşturulduğu tahmininde bulunmuştur. Wright, yine aynı kasidenin varlığından ve bestecisinin adının rahmetle anılmasından hareketle Süleymaniye'de bulunan mecmuanın da 16. yüzyıl ortalarından kaldığını, hattâ Oxford mecmuasından biraz daha geç tertip edilmiş olabileceğini düşünür.²⁶ Ne var ki bahsi geçen kasidenin I. Süleyman için yazılmış olmadığını gösteren birtakım ipuçlarıyla karşılaşmaktayız. Birincisi, şiirde iki defa geçen Süleyman ifadesiyle şiirin hitap ettiği hükümdarın kastedildiği açık değildir. Bu ifadeler Süleyman Peygamber'e birer gönderme olarak da anlaşılabilir.²⁷ İkincisi, Tahran'daki mecmuada aynı güfte verilirken²⁸ sayfanın kenarında eserin aslında Karamanoğlu hükümdarı için bestelendiği ve bestekârın daha sonra Osmanlı topraklarına geldiğinde ilk mısraı "...der mülk-i Osman" şeklinde değiştirdiği kaydedilmiştir.²⁹ Üçüncüsü, kasidenin şairinin mahlası eserde Sâilî olarak geçmektedir. *Latîfî Tezkîresi*'nde 15.

24 [Güfte mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Bağdatlı Vehbi 1002.

25 [Güfte mecmuası], Oxford Bodleian Library, MS Ouseley 127 ve 128. Ayrıca bkz. Mehmet Nuri Parmaksız, "XVI. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi: Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesi No: 127-128," *İdil*, V/25 (2016), s. 1431-1477.

26 Wright, *Words Without Songs*, s. 8-12.

27 MS Ouseley 127, v. 75a. Kaside şu şekildedir:

سپهر سلطنت در ملک عثمان
 شه افاق سلطان بن سلطان
 ترا باد ابقا تا آب و خاکست
 اگر بر باد شد ملک سلیمان
 سلیمانی ترا زبید که خاقان
 ز دیوان سلاطین حکم فرمان
 همیشه سال و ماهت عید و نوروز
 که تا خصمت شود زین غصه قربان
 مران از در که خود سایلی را
 که امید گدا باشد سلطان

28 Yakub bin Muhammed el-Hanefî, *Nüzhetü'l-Ervâhi*, s. 228-230.

29 در اصل علی عواد این تصنیف را برای بن قرمان گفته است. بعده که بمملکت عثمان آمد تغییر کرد و در ملک عثمان گفت.

yüzyılın ünlü şairi Necâtî'den (ö. 1509) bahsedilirken “şehr-i Edirne Sâilî nâm bir müteaccem şairin kuludur” ifadesi karşımıza çıkar.³⁰ Buna göre şairin 15. yüzyıl ortalarında doğduğu tahmin edilen Necâtî'den yaşça daha büyük olduğu söylenebilir. Bütün bu ipuçları kasidenin 15. yüzyılda, yani I. Süleyman döneminden önce yazıldığını işaret etmektedir.³¹

Yukarıdaki bilgiler Wright'ın söz konusu mecmuaları tarihlendirmekteki en önemli dayanak noktasını ortadan kaldırmış olduğundan mecmuaların yazıldığı dönemi netleştirebilmek için başka deliller aramamız gerekmektedir. Mecmualar içerisinde yazılış tarihlerine ilişkin tespit edebildiğimiz ipuçları şunlardır:

- Wright'ın da tespit ettiği üzere Oxford'daki mecmuada II. Bayezid'i öven iki şiir bulunmaktadır.³² Buna göre bu yazma II. Bayezid'in tahta geçtiği 1481 senesinden önce yazılmış olamaz.
- Süleymaniye, Tahran ve Oxford mecmualarında eserleri kaydedilen bestekârlardan Mevlânâ Şems-i Rûmî için “rahimehullah”, “rahmetullahi aleyh” gibi, bir kişinin vefat ettiğini gösteren ifadeler kullanılmıştır.³³ Bu kişi, birçok biyografi kaynağında önemli bir hanende ve bestekâr olarak adı geçen Mevlânâ Şemseddin Rûmî olmalıdır. Kendisinin hicri 900 (miladi 1494/5) civarında vefat ettiği bilindiğinden³⁴ bu üç yazmadan hiçbiri bu tarihten önce yazılmış olamaz.

30 Latîfî, *Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*, haz. Rıdvan Canım (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018), s. 501.

31 Öte yandan Tahran'daki mecmuada güftenin kenarına bu mahlasın eserin bestecisi Ali Avvâd'a ait olduğu notu iliştilmiştir. Bu bilginin geçerli olması durumunda ise yukarıda belirtilen Karamanoğlu ifadesine dayanarak Ali Avvâd'ın 15. yüzyıl bestecisi olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

32 Wright, *Words Without Songs*, s. 8.

33 Bağdatlı Vehbi 1002, v. 3b, 58a, 116b, 117a, 118a, 129b; Yakub bin Muhammed el-Hanefî, *Nüzhetü'l-Ervâhi*, s. 1, 46, 113, 118, 175, 179, 180, 203, 208, 215, 248, 313, 316 ve 330; MS Ouseley 128, v. 20a. Parmaksız (Parmaksız, “XVI. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası,” s. 1437) mecmuada bu şahıs için –onun hâlâ hayatta olduğunu gösteren– “sellemehullah” ifadesinin kullanıldığını söylemekteyse de bu ifadenin (Mevlânâ) Hoca-i Rûmî adlı bir başka bestekâr için kullanıldığı görülmektedir: MS Ouseley 127, v. 47b, 92a; MS Ouseley 128, v. 9a.

34 Mecdî Efendi, *Şakâik-i Numâniye Tercümesi* (İstanbul: Darü't-Tıbaatü'l-Âmire, 1269 [1853/4]), s. 232; Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, haz. Nuri Akbayar, c. 5 (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996), s. 1583.

- Oxford'daki mecmuada 96 adet Türkçe güfte kayıtlıdır.³⁵ Tespitlerimize göre bu güftelerin büyük bölümü Ahmed Paşa, Kasım Paşa, Mahmud Paşa ve Cem Sultan gibi 15. yüzyıl şairlerine ait olup en geç vefat etmiş olanları Mihri Hatun ve Ferîdî'nin de ölüm tarihleri 1510'lardan ileri gitmemektedir. Buradan hareketle bu mecmuanın da en geç 16. yüzyıl başlarına ait olduğu, hattâ içerdiği eserler bakımından daha ziyade 15. yüzyılın ikinci yarısının repertuarını yansıttığı tahmininde bulunuyoruz.
- Wright'ın anonim olarak ele aldığı, Recep Uslu'nun ise –kayıtlı ilk eserin bestekârını hatalı biçimde mecmuanın mürettibi sayarak– Şems-i Rumî'ye ait gösterdiği³⁶ Süleymaniye'deki mecmua, Kastamonulu Şâvur adlı musikişinas tarafından tertip edilmiştir.³⁷ Zira mecmuada v. 105b'de yer alan güftenin başlığına aynı kalemle “Fakîr Şâvur” ifadesi kaydedilmiş, v. 128b ve v. 139a'da ise başlıktaki “Fakîr” ifadesine sonradan sırasıyla “Mevlânâ Şâpur” ve “Şâpur Kastamonî” notları eklenmiştir. II. Bayezid döneminde şöhret bulmuş³⁸ bu zât için *Latîfi Tezkiresi*'nde “bu asır içinde fevt oldu” denmektedir.³⁹ Bu tezkire hicri 953 yılında (miladi 1546) tamamlandığına göre⁴⁰ kendisi en erken hicri 900 yılında, yani miladi 1494/5'te ölmüş olmalıdır. Latîfi'nin kullandığı bu muğlak ifade Şâvur'un vefatının üzerinden bir miktar zaman geçmiş olduğunu düşündürdüğünden vefat tarihini 16. yüzyılın ilk çeyreğine konumlandırabiliriz. Böylelikle Süleymaniye mecmuasının da en geç 16. yüzyılın ilk çeyreği içerisinde tertip edildiğini öne sürebiliriz.

Sonuç olarak eldeki ipuçlarına göre Paris, Tahran, Lahor, Süleymaniye ve Oxford'daki beş mecmuanın kesin tarihlerini belirlemek ve bunların kendi aralarındaki kronolojik sıralamasını yapmak mümkün olmasa da aşağı yukarı aynı dönemin ürünleri olan bu kaynakların 15. yüzyıl sonları veya 16. yüzyıl başlarında

35 MS Ouseley 128, v. 44a'dan itibaren.

36 Uslu, *İstanbul'un 550. Fetih Yılı*, s. 97.

37 Bu tespiti ilk olarak Gültekin Oransay özel bir mektubunda dile getirmiştir: Bülent Aksoy, “Preliminary Notes on the Possibility (or Impossibility) of Writing Ottoman Musical History,” *Writing the History of “Ottoman Music”*, ed. Martin Greve (Würzburg: Ergon Verlag, 2016), s. 30.

38 es-Seyyid Pîr Mehmed bin Çelebi, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, haz. Filiz Kılıç (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2008), s. 593.

39 Latîfi, *Tezkiretü's-Şu'arâ*, s. 288.

40 Latîfi, *Tezkiretü's-Şu'arâ*, s. 6. Bu durumda *Sicill-i Osmâni*'de verilen hicri 960 (miladi 1552/3) tarihinin hatalı olduğu anlaşılmaktadır: Mehmed Süreyya, c. 5, s. 1568.

tertip edildikleri kanısına varıyoruz. Mecmuaları daha geç bir döneme tarihlendirebilmeyi mümkün kılacak herhangi bir işarete sahip değiliz.

Böylelikle *Mahur Kâr*'ın elimizdeki en eski üç nüshasının 15. yüzyıl sonlarına veya 16. yüzyıl başlarına ait olduğunu söyleyebiliyoruz. Bu tarihlerden itibaren 150 yılı aşkın bir süre boyunca yazılmış herhangi bir kaynakta izine rastlayamadığımız bu eser, 17. yüzyılın son çeyreğinde tertip edilen fasıl mecmualarında yeniden karşımıza çıkmaktadır.

Eserin Bestekârı

Mahur Kâr, bugün klasik Türk müziği repertuarında Merâğî'nin bestesi olarak icra edilen Farsça eserlerden biridir. Her ne kadar günümüze Merâğî adıyla ulaşmış bazı eserler 17. yüzyıldan itibaren tertip edilmiş Osmanlı güfte kaynaklarında kimi zaman başka bestekârlara ait gösterilmekteyse de bu eser hiçbir yerde bir başka besteciye atfedilmemiş ve “Hoca” ya da “Hoca Abdülkadir” adıyla kaydedilmiştir.⁴¹ Dahası, 1697 yılında İran'da kaleme alınmış olan No. VII'de de eserin bestekârı yine “Hoca Abdülkadir” olarak belirtilmiştir. Görüldüğü üzere 17. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde *Mahur Kâr*'ın Merâğî'ye ait gösterilmesi müzisyenler arasında yerleşmiş bir kabuldü.

Mahur Kâr'ın kadim nüshalarına baktığımızda ise eser elimizdeki üç kaynağın hiçbirinde Merâğî'ye ait gösterilmemektedir. Eserin bestekârı II ve III no.lu kaynaklarda belirtilmezken I no.lu kaynakta Hacı Dede olarak kayıtlıdır. Adı geçen bu zâtın kim olduğu ve ne zaman yaşadığı hakkında hiçbir bilgi bulunmamakta, ifâdenin özel isim içermeyip genel geçer iki unvandan ibaret olması bestekârın hüviyeti ile ilgili tahmin yürütmemizi engellemektedir. Yine de Hacı Dede, Hacc'a gittiğine veya “Dede” diye anıldığına dair elimizde herhangi bir bilgi bulunmayan Merâğî'den farklı bir kişi olmalıdır.

Güfte kaynaklarındaki bilgilerin mecmua mürettibinin zihnindeki bilgilerin bir yansıması olduğu ve bilgi karışıklıkları içerebildiği düşünüldüğünde, bestekâr ismi I no.lu kaynakta yanlış kaydedilmiş, II ve III no.lu kaynaklarda ise unutulmuş olabilir. Fakat 17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren kaynaklar eseri tartışmasız bir biçimde Merâğî'ye ait gösterirken 15/16. yüzyıl kaynaklarında bu bilginin mevcut olmaması, eserin Merâğî ile sonradan ilişkilendirildiğini düşündürmektedir. Buna göre daha önceki kaynaklarda Merâğî ile herhangi bir şekilde

41 Yalnızca IV, XIX ve XX no.lu nüshalarda bestekâr adı belirtilmemiştir.

bağlantılandırılmayan *Mahur Kâr*, 16. yüzyılın ilk çeyreğiyle 17. yüzyılın son çeyreği arasında bir dönemde Merâğî'ye atfedilmeye başlamış ve bestekârla ilgili bu kabul hem Osmanlı hem de İran müzisyenlerince müştereken benimsenmiştir.

17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Osmanlı musiki geleneğinde birçok Farsça ve Arapça eser başta elyazması güfte mecmuaları olmak üzere çeşitli kaynaklarda 15. ve 16. yüzyıl bestecilerine ait gösterilmiş, bunların büyük çoğunluğu Merâğî'ye atfedilmiştir. Bu eserlerin gerçekten ona ait olup olmadığı musiki tarihiyle ilgili modern araştırmaların başladığı 20. yüzyıldan bu yana sorgulanmış ancak tatmin edici bir yanıt hâlâ bulunamamıştır. Bugüne değin yapılan araştırmalarda söz konusu eserlerden herhangi birinin Merâğî'ye ait olduğuna dair hiçbir somut delille karşılaşılmadığı gibi, ona atfedilen kimi eserlerin Enfi Hasan Ağa, Diyarbekirli Seyyid Mahmud Çelebi ya da Nazîm gibi bazı 17-18. yüzyıl Osmanlı bestekârları tarafından bestelendiği anlaşılmıştır.⁴²

Modern müzikologlar arasında Merâğî'ye kaydedilen eserlerin gerçekten ona ait olma ihtimalinin zayıflığına ilk dikkat çeken kişi Rauf Yektâ Bey olmuştur. Nuruosmaniye Kütüphanesi 3652 numaralı yazmada Merâğî adıyla kayıtlı çok sayıda eserden hiçbirinin günümüze ulaşmamış olduğunu, dahası bu eserlerin günümüzde Merâğî'ye atfedilen eserlere yapısal olarak benzemediğini tespit eden Rauf Yektâ Bey, günümüze gelen eserlerin sonradan başkaları tarafından bestelenip ona isnat edilmiş olabileceğini ortaya atmıştır.⁴³ Ezgi ise 5 ciltlik eserinin 1933'de neşredilen ilk cildinde “Fasıl mecmualarında Abdülkadir'e isnat olunan yirmi beş ve otuz kadar eserden Hüseyinî, Acem ve Segâh kârlarla Pençgâh nakşın kendi

42 Örneğin ilk mısraı “Ger siyeh-i çünin büved” olan Rehâvî Yürük Semâî kimi güfte ve nota kaynaklarında Merâğî'ye atfedilmişse de esasında Diyarbekirli Seyyid Mahmud Çelebi'nin eseridir: bkz. Harun Korkmaz, *Musikinin Diyarbekri – Klasik Türk Musikisinde Diyarbekirli Bestekârlar* (Diyarbakır: Kayapınar Belediyesi Kültür Yayınları, 2018), s. 25, 56, 57. Yine Merâğî'ye atfedilen, ilk mısraı “Dervîş recâ-yi pâdişâhî ne küned” olan Bestenigâr Yürük Semâî, 18. yüzyıl fasıl mecmualarının büyük çoğunluğunda Burnaz ya da Enfi lakaplarıyla bilinen Hasan Hulûs Çelebi adına kayıtlıdır: örneğin bkz. [*Fasıl Mecmuası*], İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Bel. Mc. K 84, v. 88b; [*Fasıl Mecmuası*], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5634, 14. görüntü; [*Fasıl Mecmuası*], Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, no. 2193, s. 232. Kaldı ki bu eserin güftesi olan rûbai Ahmed Fasîh Dede'ye (?-1699) ait olduğuna göre bestenin Merâğî'ye ait olması zaten tarihen mümkün değildir: bkz. Ahmed Fasîh Dede, *Farsça Divânçe*, Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emîrî Manzum 328, v. 99a. Rûbainin Fasîh Dede'ye ait olduğuna dikkatimizi çeken değerli yazma eser uzmanı Abdullah Okal'a teşekkür ederiz.

43 Rauf Yektâ, *Esâtîz-i Elhân*, haz. Nuri Akbayar (İstanbul: Pan, 2000), s. 133-4.

eserlerinden olduğu kaviyyen melhuzdur” diyerek bu dört eserin Merâğî’ye aidiyetinin kuvvetle muhtemel olduğunu vurgulamıştır.⁴⁴ Fakat Ezgi 4. ciltten itibaren bu kanaatini tamamen değiştirmiş ve repertuardaki eski eserlerin Merâğî döneminin nazariyatıyla uyuşmadığına dikkat çekerek “yaptığımız mütalaa ve tetkiklerimiz Abdülkadir’in hiçbir eserinin bize kadar gelmemiş olduğu merkezindedir”⁴⁵ demiştir. Güfte mecmuaları üzerinden konuyla ilgili çıkarımlarda bulunan Wright, Hâfız Post’un mecmuasına Merâğî adıyla kaydettiği eserlerin 17. yüzyılda bestelendiğini savunurken⁴⁶ Feldman ise Hâfız Post’un Merâğî’ye atfettiği eserlerin en erken 16. yüzyılın sonlarında veya 17. yüzyılın başlarında İranda bestelenmiş olabileceği görüşündedir.⁴⁷

Bu hususu ele alan bir diğer araştırmacı olan Behar, Merâğî ismiyle günümüze gelen eserlerin muhtemelen sonradan bestelenerek ona bilinçli olarak isnat edildiği iddiasında bulunmuştur: “Osmanlı/Türk musikisi geleneğinin oluşum sürecinde ve muhtemelen on yedinci yüzyıl zarfında eski bestecilere referansı önemseyen, sırtlarını mutlaka yüksek prestij sahibi, eski ve ‘klâsik’ bir geleneğe dayamak isteyen müzisyenler tarafından bestelenmiş veya oluşturulmuş eserlerdir bunlar.”⁴⁸ Behar’a göre güfte, makam ve usûl özelliklerinden dolayı Merâğî dönemine ait olamayacak bu eserler “nispeten yeni olan bir emperyal kültür geleneğine tarihî bir derinlik ve devamlılık kazandırmak, onun ‘kadim’ vasfını ön plâna çıkarmak, daha önceki önemli İslamî/Ortadoğu müzik geleneklerine sıkıca bağlamak” gibi amaçlarla 17. yüzyıl müzisyenlerince bestelenerek Merâğî’ye “hediye” edilmiştir. Yani ortada bir “gelenek icadı” söz konusudur. Osmanlı/Türk müziği repertuarının ancak 16. yüzyıl sonlarına, yani Merâğî’nin ölümünden bir buçuk asır sonrasına kadar dayandırılabilceğini söyleyen Behar, daha önceki dönemlere ait bir repertuar aramayı beyhude bir çaba olarak görmektedir.⁴⁹

Görüldüğü üzere modern müzikoloji literatüründe Merâğî’ye atfedilen eserlerin gerçekten ona ait olup olmadığı ve günümüze Merâğî döneminden herhangi bir eserin ulaşmış olup olmadığı hakkındaki tartışmalar iç içe geçmiş, araştırmacılar bu iki soruyu bir arada cevaplandırma yoluna gitmişlerdir. Birinci soruyla ilgili genel görüş

44 Ezgi, *Nazari, Ameli Türk Musikisi*, c. 1, s. 235.

45 Ezgi, *Nazari, Ameli Türk Musikisi*, c. 4, s. 239-240, c. 5, s. 522.

46 Wright, *Words Without Songs*, s. 227.

47 Feldman, “The Musical ‘Renaissance’,” s. 138.

48 Behar, *Orada Bir Musiki var Uzakta*, s. 14.

49 Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, Genişletilmiş 7. Baskı (İstanbul: YKY, 2019), s. 166-167.

Merâgî'ye ait hiçbir eserin günümüze gelmediği, ikincisiyle ilgili genel görüş ise gelecekte Merâgî'ye ve 16. yüzyıl öncesine ait diğer bestecilere atfedilen Farsça ve Arapça güfteli eserlerin olsa olsa 16. yüzyıl sonlarında bestelenmiş olduğu şeklindedir.

Mahur Kâr'ın kadim nüshalarının geç 15./erken 16. yüzyıl güfte mecmualarında bulunduğu dair tespitimiz bu iki tartışmanın ayrı ayrı yapılması gerektiğini göstermektedir. Daha önceki dönemlerde Merâgî ile ilişkilendirilmeyen bir eserin 17. yüzyıl sonlarından itibaren adeta tartışmasız olarak ona atfedilmesi, gerçekten de 16.-17. yüzyıllar içerisinde bestekârı unutulmuş ya da bilinmeyen eski musiki eserlerini Merâgî'ye atfetme yönünde bir temayül geliştiğinin bir göstergesidir. Öte yandan repertuarda Merâgî veya diğer 15. yüzyıl bestekârlarının adıyla söylenegelmiş eserlerin tamamının 17. yüzyıl dolaylarında bestelendiğine dair genel görüş yalnızca bu örnekle bile yanlışlanmış olmaktadır. Büyük ölçüde Merâgî ve çağdaşlarının repertuarını içeren 15/16. yüzyıl mecmualarında varlığını tespit ettiğimiz *Mahur Kâr*'ın beste türlerinin köklü bir değişim gösterdiği sonraki yüzyıllara bestekârı unutulmuş ulaştığı ve eski devirlerin büyük bestekârları arasında akla ilk gelen kişi olan Merâgî'ye atfedildiği anlaşılmaktadır.

Eserin Temel Unsurları

Erken 16. yüzyıl ile geç 17. yüzyıl arasında nazariyat ve repertuarın birbirinden bir hayli kopuk olduğu düşünüldüğünde eserin repertuarda yaşamaya devam etmesi oldukça ilgi çekicidir. 16. yüzyıl başlarının makam ve usûl anlayışıyla bestelenmiş bir eser nasıl olup da 17. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'daki 'nev-zuhûr' musikinin bir parçası olabilmıştır? Aşağıdaki kısımlarda nazariyat kaynakları temel alınarak eserin makam ve usûlünün bu zaman zarfında radikal bir değişim geçirmiş olup olamayacağı tartışılacaktır.

Eserin Makamı

17. yüzyılın son çeyreğinden bu yana Osmanlı kaynaklarında *Mahur Kâr* olarak geçen eserin makamının üç kadim nüshada da Gerdaniye olarak verilmiş olduğu dikkati çekmektedir. Şu hâlde öncelikle 16. yüzyıl başlarında Gerdaniye makamının nasıl bir yapıya sahip olduğunu ele almamız gerekmektedir.

Sistemci Ekol'deki Gerdaniye âvâzesinin varyantlarından biri, 15. yüzyıldan itibaren çeşitli kaynaklarda Mahur olarak adlandırılmıştır.⁵⁰ Abdülkâdir Merâgî

50 Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300* (Oxford: Oxford University Press, 1978), s. 69.

Câmiü'l-Elhân'da Mahur hakkında bazı görüş farklılıkları olduğunu belirtmekle beraber bunun Gerdaniye ile başlayan ve Uşşak ile tamamlanan bir şube olduğu bilgisini verir.⁵¹ Merâğî'yi takip eden Ahmedoğlu Şükrullah'ta da aynı tarifi bulmaktayız.⁵² Buna göre Mahur dizisinin üçüncü perdesi Gerdaniye'dekine nazaran daha dik basılmaktaydı.

Dönemin kaynakları içerisinde Gerdaniye ve Mahur'un hem dizi hem de seyr bakımından en açık tarifleri Kadızâde Tirevî'de karşımıza çıkmaktadır. Tirevî, bir âvâze olarak bahsettiği Gerdaniye'yi aşağıdaki gibi tanımlar:

Gerdâniye oldur ki tîz râst hânesinden agâze idüp sıfâhân yüzünden inüp aşğa nerm-i râst hânesinde karâr ider. Bu hüseyinî ile râstdan Gerdâniye hâsil olur. Yani tîz râst hânesinden agâze idüp aşğa gidüb segâh, hüseyinî, pençgâh, çargâh, segâh, düğâh hânelerin seyr idüp aşğa nerm-i râst hânesinde karâr idüresin.⁵³

Gerdaniye âvâzesinin Rast makamının inici şekli olduğu, Tirevî'nin bu tarifinin yanı sıra Kırşehrî, Hızır bin Abdullah ve Seydî'nin verdiği bilgilerden de anlaşılmaktadır.⁵⁴

Mahur ise Tirevî'ye göre bir terkidir: “Mâhûr oldur ki Gerdâniye gibi tîz râst hânesinden agâze idüb uşşâk yüzünden inüb aşğa nerm-i râst hânesinde karâr idersin.”⁵⁵ Aynı kaynaktan Uşşak makamı segâh yerine buselik perdesini kullanan ve rast perdesinde karar eden bir makam olarak tarif edildiğine göre⁵⁶ Mahur'un Gerdaniye'den farkı, aynen Merâğî'nin söylediği gibi dizideki üçüncü derecenin

51 Ubeydullah Sezikli, “Abdülkâdir Merâğî ve Câmiü'l-Elhân'ı” (doktora tezi), Marmara Üniversitesi, 2007, s. 75.

52 Murat Bardakçı, *Ahmed Oğlu Şükrullah'ın Risalesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı* (Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2008), s. 139.

53 M. Nuri Uygun, “Kadızâde Tirevî ve Musikî Risalesi” (yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi, 1990, s. 39.

54 Nilgün Doğrusöz, “Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme” (doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, 2007, s. 92; Binnaz Başar-Çelik, “Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi” (doktora tezi), Marmara Üniversitesi, 2001, s. 26-27, 43-44; Eugenia Popescu-Judet, *Seydî's Book on Music: An 15th Century Turkish Discourse*, (Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Sciences at the Johann Wolfgang Goethe University, 2004), s. 43, 145.

55 Uygun, “Kadızâde Tirevî,” s. 41.

56 Uygun, “Kadızâde Tirevî,” s. 37.

daha dik basılmasından ibaret olmaktadır. Ali Şah bin Hacı Büke⁵⁷ ve Lâziki'nin⁵⁸ Gerdaniye âvâzesi ve Mahur-i Kebir şubesi için verdiği tarifler de yukarıdaki görüşlerle uyusmaktadır.

Gerdaniye ile Mahur arasında oldukça küçük bir farkın bulunduğu düşünüldüğünde kimi kaynaklarda bunların birbirinden ayırt edilmemesi, kimilerinde de birinin yekdiğerinin yerine kullanılması şaşırtıcı değildir. 15. yüzyıl Türkçe kaynaklarından Kırşehirî, Hızır bin Abdullah, Seydî ve Bedr-i Dilşâd'da⁵⁹ Gerdaniye bir âvâze olarak sayılırken Mahur'un bahsi geçmez. Keza güfte kaynaklarında da Gerdaniye ve Mahur'un birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir.⁶⁰

Kabaca özetlemek gerekirse 15. yüzyılda Gerdaniye âvâzesi Rast makamının birtakım entonasyon farklarıyla icra edilen inici şekli iken, Mahur terkibi de Gerdaniye âvâzesinin ufak bir entonasyon farkıyla icra edilen şekliydi. İncelediğimiz eser elimizdeki üç kadim nüshada da Gerdaniye adı altında gösterilmekle beraber o dönemde Gerdaniye ve Mahur arasındaki farkın ihmâl edilir düzeyde olması eserin Mahur terkibinin repertuarında da icra edildiğini düşündürmektedir.

Entonasyon farkları göz ardı edildiğinde 16. yüzyıl başlarındaki Gerdaniye âvâzesi ve Mahur terkibi 17. yüzyıldan bu yana kullanılagelen Mahur makamıyla hem dizi hem de seyir bakımından örtüşmektedir. Bütün bunlardan hareketle *Mahur Kâr*'ın 17. yüzyıldan beri Osmanlı müziği repertuarında icra edilen şeklinin makamsal özellikleri bakımından kadim nüshalardan önemli bir fark barındırmadığı iddia edilebilir. 17. yüzyıl ve sonrasında Osmanlı musiki geleneğinde Gerdaniye makamı düğâh perdesinde karar eder şekilde kullanıldığından⁶¹ söz

57 Ahmet Çakır, "Alişah b. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri" (doktora tezi), Marmara Üniversitesi, 1999, s. 131, 134.

58 Hakkı Tekin, "Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si" (doktora tezi), Niğde Üniversitesi, 1999, s. 159, 164.

59 Âdem Ceyhan, "Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-Nâme'si" (doktora tezi), Marmara Üniversitesi, 1994, s. 279.

60 Örneğin Paris'teki güfte mecmuasında Gerdaniye makamında gösterilen bir eser Oxford'daki mecmuada Mahur olarak kayıtlıdır: MS Persan 260, v. 74a; MS Ouseley 128, v. 103b.

61 17. yüzyıl sonlarında Kantemiroğlu, seyre tiz bölgede başlayan makamlar içinde yalnızca Gerdâniye'nin başlangıç perdesinin pest oktavında karar etmediğini belirterek makamın düğâh perdesinde karar ettiği bilgisini verir: Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ Vecchi'l-Hurûfât – Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, haz. Yalçın Tura (İstanbul: YKY, 2001), c. 1, s. 41-43, 56-57.

konusu eser repertuarda Mahur faslına dâhil edilmiş ve makamı eldeki bütün kaynaklarda Mahur olarak belirtilmiştir.⁶²

Eserin Usûlü

Kadim güfte mecmualarında bulunanlar da dâhil olmak üzere *Mahur Kâr*'ın elimizdeki bütün nüshaları eserin Hafif usûlünde bestelenmiş olduğu üzerinde ittifak etmektedir. İlk bakışta yalnızca bu bilgi üzerinden eserin ritmik yapısının yüzyıllar boyunca korunduğu sonucuna varılabilir. Oysaki Osmanlı müziğinin 17. yüzyıl kaynaklarıyla daha önceki dönemlere ait kaynaklar karşılaştırıldığında gerek usûl repertuarında gerekse usûllerin vuruluşlarında büyük farklar göze çarpmakta, aynı adı taşıyan birçok usûlün önceki ve sonraki hâlleri arasında bağ kurmak mümkün olmamaktadır. Bu durumda Hafif usûlünün (ve dolayısıyla *Mahur Kâr*'ın) ritmik yapısının yüzyıllar içerisinde değişip değişmediğini görmek için öncelikle usûlün eski dönem nazariyat kaynaklarında nasıl tarif edildiğine bakmak gerekmektedir.

Nazari kaynaklar üzerine yaptığı incelemeler sonucunda Wright, Osmanlı geleneğinde diğer birçok usûlden farklı olarak Hafif usûlünün 15. yüzyıl kaynaklarındaki tarifıyla 17. yüzyıldan beri kullanılan şekli arasında bağlantı kurulabildiğini belirtmektedir.⁶³ Usûlün toplam darb sayısı düşünüldüğünde bir devamlıktan söz edilebilir. 17. yüzyıl ortalarından beri 16 birim ve katları şeklinde (16k zamanlı) ölçülen bir usûl olarak kullanılan Hafif,⁶⁴ 15. yüzyıl kaynaklarından Hızır bin Abdullah,⁶⁵ Kırşehir⁶⁶ ve Seydi'de⁶⁷ 16 zamanlı, Ali Şah bin Hacı Büke⁶⁸ ve Lâzîkî'de⁶⁹ ise 32 zamanlı olarak karşımıza çıkmaktadır.

62 Öte yandan, bir İran kaynağı olan Gürcü risâlesinde eserin makamı Rast olarak verilmiştir.

Bu durum 17. yüzyıl sonlarında Osmanlı ve İran müziklerinin makam anlayışları arasındaki farkın bir göstergesidir.

63 Wright, *Music Theory in the Safavid Era*, s. 275-6.

64 Bu konuda elimizdeki en eski delil olarak Ali Ufkî'nin Paris yazmasında bulunan bir peşrev notasını gösterebiliriz: Ali Ufkî Bey, [*İsimsiz mecmua*], Bibliothèque nationale de France, MS Turc 292, v. 280b.

65 Başar-Çelik, "Hızır Bin Abdullah," s. 235.

66 Doğrusöz, "Harîrî Bin Muhammed," s. 117.

67 Popescu-Judetz, *Seydi's Book on Music*, s. 117, 121.

68 Çakır, "Alişah b. Hacı Büke," s. 55.

69 Tekin, "Ladikli Mehmet Çelebi," s. 230.

Usûlün iç yapısını dikkate aldığımızda ise bu devamlılık bir nebze bulanıklaşmaktadır. Zira 17. yüzyıl ve sonrasında usûl vuruluşları “düm”, “tek” gibi lafızlar üzerinden tarif edilirken daha önceki dönemlere ait nazari kaynaklar usûlleri – aynen aruz kalıpları gibi– yalnızca kısa ve uzun zaman birimleri üzerinden göstermekte, bu sebeple 17. yüzyıl öncesinde usûllerde darbların nasıl dağıldığının, hattâ bir usûlün hep aynı darblarla icra edilip edilmediğinin tespiti mümkün olmamaktadır. Yukarıda sayılan 15. yüzyıl kaynakları arasında Hızır bin Abdullah, Kırşehrî ve Seydî'nin Hafif için verdikleri tarif (1+2+1+2+2+1+2+1+2+2) darbların artikülasyonu bakımından bir fikir vermese de eşit zamanlı iki kısımdan oluşması bakımından usûlün 17. yüzyıl ve sonrasındaki şekliyle benzerlik gösterir. Ali Şah bin Hacı Büke'nin (4+4+4+2+4+6+8) ve Lâzîkî'nin (4+4+4+2+4+2+4+4+4) verdiği tariflerle usûlün 17. yüzyıl ve sonrasındaki hâli arasında bağ kurmak ise daha zordur.

Her hâlükârda ölçü başına düşen toplam birim zaman adedi bakımından Hafif usûlünün 15. yüzyıldan bu yana gösterdiği devamlılığı dikkate aldığımızda *Mahur Kâr*'da her usûl devrine denk gelen melodi cümlelerinin bu süre zarfında ana çatı bakımından korunduğunu iddia edebiliriz. Öte yandan üç kadim nüshada bulunan terennüm lafızlarının hece adedi bakımından sonraki nüshalardan farklılıklar göstermesi, usûlün 15. yüzyıldaki icra pratiğinin 17. yüzyıldakinden (ve hâliyle günümüzdekinden) farklı olduğunu düşündürmektedir.

17. yüzyıl sonlarının İran üslubunu yansıtan nüshaya (No. VII) bakacak olursak buradaki terennüm lafızları da aynı dönemde yazılmış Osmanlı kaynaklarından (kadim kaynaklar kadar olmasa da) bir miktar farklılık göstermektedir. Hâlbuki Gürcî'nin Hafif usûlü için verdiği tarif, usûlün Osmanlı geleneğinde 17. yüzyıl ve sonrasında kullanılan hâliyle birkaç vuruş dışında aynıdır:

Ali Ufkî (yak. 1650):⁷⁰ d t t d t t d d t d t t d d t d d t t k d t t k d t t k t k

Gürcî (1697):⁷¹ d t t d t t d t d t d t t d t k d d t k d t k d t

Gürcî'de usûl devri başına düşen birim zaman konusunda bilgi bulunmasa da tarifler arasındaki bu büyük örtüşmeye bakarak usûlün icra pratiğinin Osmanlı'dakine benzer olduğu sonucunu çıkarabiliyoruz. Buna dayanarak eserin 17. yüzyıl sonlarında İran'da icra edilen hâlinin melodik ana çatı bakımından Osmanlı'daki

⁷⁰ Ali Ufkî Bey, [*İsimsiz mecmua*], v. 149a.

⁷¹ Emir Han Gürcî, *Risâle*, v. 2b. Gürcî, Osmanlı'daki uygulamadan farklı olarak “düm, tek, teke” yerine “dik, dek, deke” lafızlarını kullanmaktadır.

hâliyle ve dolayısıyla 15. yüzyıl nüshalarıyla örtüştüğü iddia edilebilir. Terennüm lafızlarındaki farklılıklar ise Osmanlı ve İran müzikleri arasındaki üslûp farklılığına dayandırılabilir.⁷²

Eserin Yapısı

En az beş asır önce bestelenmiş ve şifahi aktarım yoluyla günümüze kadar gelmiş *Mahur Kâr*'in güfte kaynaklarında karşılaştığımız nüshaları, yalnızca bu eser üzerinden de olsa, icra pratiğinin bu uzun zaman zarfında geçirdiği dönüşüm ve barındırdığı devamlılıklar hakkında benzersiz ipuçları sunmaktadır. Bu konuda çıkarımlarda bulunabilmek için nüshaların iç yapılarını karşılaştırmalı olarak incelemek gerekmektedir.

Mahur Kâr'in yapısal analizine geçmeden önce, eserin her bir nüshasını tek tek analiz etmek mümkün olsa da bu analizi bütün nüshaları içerecek şekilde uygulayabilmenin çeşitli zorluklar içerdiğini belirtmeliyiz. Elimizde eserin 20. yüzyıl öncesinde yazılmış bir notasının bulunmamasından dolayı yapılacak analiz eserin zaman içinde gösterdiği değişim ve devamlılık hakkında ancak genel anlamda fikir verebilir. Ayrıca bu güfte kaynakları birbirinden farklı dönemlerde ve musiki çevrelerinde tertip edildiklerinden aralarında üslûp ve terminoloji farklılıklarıyla karşılaşılmaktadır. Öyle ki çoğu kez nüshalar arasında karşılaşılan imlâ ve hece farklarının gerçekten icra üslubundaki farklılıktan mı yoksa yazım hatasından mı kaynaklandığının tespiti çoğu zaman imkânsızdır. Ayrıca mecmualarda her zaman her şey açık açık yazılmadığından alt-bölümlerin nerede başlayıp bittiği ve eser içinde hangi kısımlara dönüş yapıldığı gibi bilgileri yeterince sağlıklı biçimde edinmemekteyiz. Kârlarda sıklıkla kullanılan hece tekrarlarını ve melizmaları da bu kaynaklardan net bir biçimde tespit edememekteyiz. Zira kadim mecmualarda bunlar kayıtlı olsa da sonraki güfte kaynaklarının hiçbirinde (No. XIV'de eserin tek bir yeri haricinde) bu ses hareketlerini gösteren işaretlere rastlanmamaktadır. Dahası, tarihleri belirlenemeyen mecmuaların ve içerik bakımından yazıldıkları döneme ait olmayan derleme ve kopyaların varlığı kronolojinin tam anlamıyla tespitini zorlaştırmaktadır.

72 16. ve 17. yüzyıl İran nazârî kaynaklarında Hafif usûlü için farklı tariflerle de karşılaşılmaktadır: Wright, *Music Theory in the Safavid Era*, s. 232-3, 257, 259, 266. Bu kaynakların diğer nazari konularda da birbiriyle uyuşmayan bilgiler içerdiği dikkate alındığında İran'da söz konusu dönemlerde farklı yerel anlayışların mevcut olduğu düşünülebilir.

Bütün bu zorluklara rağmen nüshalar arası benzerlik ve farkların yanı sıra eserin yapı bakımından zaman içinde geçirdiği dönüşümü gözlemleyebilmek için tarafımızca standart bir yöntem takip edilmeye çalışılmıştır. Öncelikle eser güfte ve terennümlerine göre bölümlerine, bunlar da kendi içinde alt-bölümlere ayrılmıştır. Farklı kaynaklarda farklı terimlerle ifade edilen bölüm ve alt-bölümler için nüshaların hepsini kapsamak amacıyla ortak terimler geliştirilmiştir. Güfte ve terennümlerdeki “a, b, c...” şeklindeki bölümlendirmeler tam usul devirlerinin sonundaki kalışlar, “i, ii, iii...” şeklindeki bölümlendirmeler ise nüshalar arası örtüşmeler göz önüne alınarak yapılmıştır. Eserlerin şifahi kültür içerisinde farklı üsluplarla icra edilmesinden dolayı terennüm lafızlarının değişmeden aynen aktarılması beklenemeyeceğinden terennümler kendi içinde parçalara ayrılırken ve nüshalar arasındaki örtüşmeler belirlenirken esnek hareket edilmiştir. Buna göre terennümlerdeki örtüşmeler için lafızlardaki genel benzerliklerden yola çıkılmış, özellikle terennüm kısımlarının ilk ve son hecelerinin birbirleriyle örtüşmesi nüshalar arası ortaklığın bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir.

Mahur Kâr'ın bu şekilde tespit ettiğimiz ana bölümleri aşağıda sunulmuştur. Ayrıca eserin farklı kaynaklarda karşılaştığımız dört ana versiyonundan örneklerin iç bölümleri daha ayrıntılı olarak EK-2'de gösterilmiştir.

Eserin Ana Bölümleri

Giriş terennümü (T1)

Kadim güfte mecmualarındaki eserlerde güfteden önce gelen terennümlerin kimi zaman Arapça “açılış, başlangıç” anlamına gelen “Müstehell” başlığıyla kaydedildiği bilinmektedir.⁷³ Bu terim *Mahur Kâr*'ın eldeki üç kadim nüshasından yalnızca No. I'de geçmekte, II ve III no.lu kaynaklarda kullanılmamaktadır. Eserin 17. yüzyıl ve sonrasına ait nüshalarında bu kısım için herhangi bir başlık kullanılmamış, yalnızca No. X'de “Terennüm”, No. XI ve No. XII'de ise “Nakarât” ifadesiyle buraya eser içi gönderme yapılmıştır.

Bu bölüm –kimi nüshalara göre her biri kendi içinde tekrar edilen– iki alt-bölümden oluşmaktadır (T1a ve T1b). Elimizdeki notaları referans kabul ettiğimizde bu alt-bölümlerin her ikisinin de gerdaniye perdesinde seyre başladığını ve yine gerdaniye perdesinde kaldığını görüyoruz.

⁷³ Wright, *Words Without Songs*, s. 55.

Zemin haneleri (Z)

Güftenin matla beytinin (“Gül bî-ruh-i yâr hûş nebâşed / Bî-bâde behâr hûş nebâşed”) bestelendiği melodi eserin zemin hanesidir (Z1). Bu hane için hiçbir nüshada bir başlık kullanılmamışsa da aynı melodiyle bestelendiği anlaşılan ikinci beyit için kadim mecmualarda (No. II ve No. III) “Cedvel-i Sâni”, 17. yüzyıl ve sonrasına ait kaynaklarda ise “Hâne-i Sâni”, “Bend-i Sâni”, “Serhâne-i Sâni” ve “Hâne-i Düvüm” ifadeleri kullanılmaktadır (Z2).

Yine aynı melodiyle bestelenmiş olan ve Meyanhane’den sonra gelen bölüm ise (Z3) eldeki nüshalar içinde yalnızca No. V’de müstakil bir hane olarak başlıklandırılmıştır. Z3 için herhangi bir başlığın kullanıldığı diğer nüsha olan No. VIII’de ise bu bölüm “Zeyl” olarak isimlendirilmiş, yani Meyanhane’nin bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir. Geriye kalan nüshaların hiçbirinde burası için herhangi bir başlık kullanılmadığını da dikkate alırsak Z3’ün yaygın olarak Meyanhane’nin bir parçası olarak düşünüldüğünü söyleyebiliriz. Z3’ün müstakil bir hane olarak belirtilmemesinin bir sebebi Z3’ten önce rast perdesinde karar edilmemesi olabilir. Bir diğer sebep olarak ise Z1 ve Z2’den farklı olarak Z3’ten önce T1’in okunmaması düşünülebilir. Nitekim No. XIV’de T2 “Terennüm-i Evvel olarak isimlendirildiğine göre bazı müzisyenler T1’i müstakil bir terennüm bölümü olarak değil, Z1’in bir parçası olarak düşünmekteydi. Ayrıca VI, VII, IX, XI, XII ve XIII no.lu kaynaklarda “Hâne-i Sâni”, “Serhâne-i Sâni” ve “Hâne-i Düvüm” olarak verilen başlıklar Z2’den önce gelen T1’i de içerecek şekilde kullanılmıştır.

Ana terennüm (T2)

Zemin hanelerinin ardından okunan bu bölüm için elimizdeki güfte kaynaklarında genellikle başlık kullanılmamıştır. XI, XII ve XVI no.lu kaynaklarda “Lâzime” şeklinde başlıklandırılan bu bölüm için No. V’de “Nakarât”, IX, XIII, XVII, XVIII ve XXIV no.lu kaynaklarda “Terennüm”, No. XIV’de ise “Terennüm-i evvel” ve “Lâzime” şeklinde eser içi gönderme ifadeleri kullanılmıştır. Bu bölüm –kimi nüshalara göre her biri kendi içinde tekrar edilen– üç alt-bölümden oluşmaktadır (T2a, T2b ve T2c).

Elimizdeki notaları referans kabul ettiğimizde T2a’nın neva perdesinde seyre başladığını ve gerdaniye perdesinde kaldığını, T2b’nin gerdaniye perdesinde seyre başladığını ve rast perdesinde kaldığını, T2c’nin ise neva perdesi civarından seyre başladığını ve rast perdesinde karar ettiğini görmekteyiz. T2c’nin

kadansında ilgili zemin hanesindeki ikinci beytin nağmesi kullanılmaktadır. Bu nağme aynı zamanda T2b'yi karara götüren nağmeyle de ilk 8k zaman haricinde aynıdır.

Meyan hanesi (M)

Zemin haneleri gibi tek bir beyitten oluşan, fakat farklı bir melodiyle bestelenmiş olan bu bölüm için elimizdeki nüshaların tamamına yakınında “Meyânhâne” başlığı kullanılmıştır. Diğer nüshalardan No. IX'de “Hâne-i Sâlis”, XX, XXII, XXIII ve XXV no.lu kaynaklarda ise “Meyan” olarak belirtilen bu bölüm için No. XXI'de herhangi bir başlık bulunmamaktadır.

Elimizdeki notaları referans kabul ettiğimizde bu bölümün tiz segâh perdesi civarında seyre başladığı, Z ve T2'nin karar nağmesini bir oktav yukarıdan kullanarak gerdaniye perdesinde kaldığı görülmektedir.

Meyan terennümü (T3)

Meyan hanesinin ardından okunan bu bölüm için yalnızca No. V'de “Zeyl”, No. VIII ve No. XV'de ise “Lâzime” başlığı kullanılmış olup diğer nüshaların hiçbirinde herhangi bir başlık bulunmamaktadır.

Elimizdeki notaları referans kabul ettiğimizde bu bölümün tiz neva perdesi civarında seyre başladığı ve T2a'nın sonundaki nağme ve lafızları kullanarak gerdaniye perdesinde kaldığı görülmektedir. T2a ile olan bu örtüşme kadim mecmualar da dâhil olmak üzere güfte kaynaklarından da doğrulanmaktadır.

İlave kısımlar (İ)

Bu kısımlarla yalnızca üç kadim mecmuada ve 17. yüzyıl sonlarında İran'da kaleme alınmış olan No. VII'de karşılaşılmaktadır (bkz. Tablo 1). Kadim kaynaklarda “Bâzgeşt”, No. VII'de ise “Bâzğû” olarak adlandırılan bu bölümün 17. yüzyıl ve sonrası Osmanlı geleneğinde yok olduğu görülmektedir. Elimizdeki notalarda bu bölümün yer almamasından dolayı İ'nin yapısını ancak güfteler üzerinden ana hatlarıyla kestirmek mümkün olabilir.

Tablo 1: İlave kısımların iç yapıları

		Nüshalar			
		Geç 15./Erken 16. yüzyıllar		1697	
		No. I	No. II	No. III	No. VII
Alt-bölümler	T4-i ₁	T4-i ₁	T4-i ₁	T4	
	T4-i ₂ *	T4-i ₂ *	T4-i ₂ *		
	T2b-ii	T2b-ii	T2b-ii		
		T2b-iii	T2b-iii	T2b-iii	
	T1a			Ş	
	T4-ii	T4-ii	T4-ii		
		T4-iii	T4-iii		
	<i>Duhûl</i>	T3-i	T3-i	T3-i	
		<i>ilh.</i>	<i>ilh.</i>	T3-ii	
				T2c	
			Şb		

* Kadim nüshalardaki T4-i₂ kısmı, lafzi bakımdan 17. yüzyıl ve sonrasına ait nüshalardaki T2b-i'ye karşılık gelmektedir (kadim nüshalardaki T2b-i'in ise lafzi bakımdan sonraki nüshalarda bir karşılığı yoktur). Bu bakımdan burada okunan melodinin T2b-i ile aynı olduğu öne sürülebilir. Her üç nüshada da bu kısmın ardından T2b-ii'nin gelmesi de bu iddiayı desteklemektedir.

Üç kadim nüsha incelendiğinde Bâzgeşt başlıklı bu bölümde kısmen orijinal terennümlerin (T4), kısmen de eserin farklı yerlerindeki terennümlerin okunduğu görülmektedir. Bu kaynaklardan No. II ve No. III iç yapıları bakımından birbirinin aynıyken No. I'de diğer iki nüshadan farklı olarak T2b'nin kadans nağmesiyle tamamlanmaması ve T1'den bir parçanın bulunması dikkat çekicidir. Bu farklar muhtasar veya hatalı yazımdan kaynaklanıyor olabileceği gibi ilave kısımların icrasında bir miktar serbestlik bulunduğunu ve buna bağlı olarak yerel icra farklılıklarının ortaya çıkmış olabileceğini düşündürmektedir.

Kadim nüshalarda ilave kısımların nasıl tamamlandığı net değildir. No. I'in sonunda geçen “Duhûl” ifadesi, Wright'ın dönemin diğer güfte mecmuaları üzerinde yaptığı çalışmalara göre T2'ye karşılık geldiğinden⁷⁴ ilave kısımların T2 ile

74 Wright, *Words Without Songs*, s. 124.

tamamlandığı düşünülebilir. Hâlbuki No. II ve No. III'e göre bu noktada T3-i'e geçilmekte, ardından gelen "ilh." ifadesine göre buna müteakip T3-ii de okunmaktaydı. Elimizdeki notalara göre T3 gerdaniye perdesinde kaldığından burada eserin tamamlanması veya T2'nin başına dönülmesi beklenemez. En makul ihtimâl olarak T3'ün ardından T2b ve T2c okunarak eserin tamamlandığı iddia edilebilir. Bir diğer ihtimal olarak ise eserde T3'ün ardından güfteli bir kısmın (Z3) okunduğu dikkate alındığında burada da aynı şekilde güfte okunduğu ortaya atılabilir. Nitekim kadim güfte mecmualarındaki çeşitli eserler incelendiğinde ilave kısım olarak lafzi/ikai terennümlerin yanında zaman zaman bir ya da birkaç beyitlik bir güfteye de yer verildiği görülmektedir.⁷⁵ Wright da dönemin diğer güfte mecmualarındaki eserlerle ilgili olarak ilave kısımların Z3 ve T2 ile tamamlandığını tespit etmiştir.⁷⁶ Bu durumda II ve III no.lu nüshalarda T3-ii'den sonra Z3 ve T2 okunuyor olabilir. Fakat eserin kadim nüshalarının hiçbirinde ilave kısımlarda güfte okunduğuna dair herhangi bir işaret bulunmaması bu ihtimâli zayıflatmaktadır.

17. yüzyıl sonlarında İran'da kaleme alınmış No. VII incelendiğinde kadim nüshalarla ancak kısmî bir benzerlik kurulabilmektedir. Öncelikle bu nüshada ilave kısımlara özgü terennüm lafızları (T4) bir hayli kısa olduğundan terennümün gerçekten bu uzunlukta mı olduğu, yoksa kısaltılarak mı yazıldığı tartışmaya açıktır. Ayrıca kadim nüshaların her üçünde de yer alan T4-i₁'in lafzi karşılığı No. VII'de bulunmamaktadır. No. VII'deki T4 lafızları kadim nüshalardaki T4-i₂'nin kısaltılmış bir hali olarak düşünülebilirse de bu örtüşmeden yeterince emin olmuyoruz.

No. VII'de ilave kısımların ortalarına gelindiğinde –aynen II ve III no.lu nüshalarda olduğu gibi– T2b-iii ile rast perdesinde karar edildiği görülmektedir. Fakat II ve III no.lu nüshalardan farklı olarak bu noktadan itibaren tek beyitlik bir kısım (Ş) bulunmaktadır. Eserin ana güftesini oluşturan gazele ait olan bu beytin nasıl icra edildiğini tespit etmemiz mümkün olmasa da, ardından T3'ün geldiğini düşündüğümüzde meyan hanesinin melodisiyle (M) okunduğunu düşünebiliriz. II ve III no.lu nüshalarda T3'ün ardından nereye dönüldüğü belli değilken No. VII'de eserin T2c ile tamamlandığı açıkça belirtilmiştir. Elimizdeki notalardan yola çıkıldığında T3'ün ardından T2c'nin gelmesi melodik bakımdan mümkün görünmediğinden aralarında T2b'nin bulunduğunu tahmin ediyoruz. Nitekim

75 Mecmualarda "Melv", "Avîze", "Şiir", "Gazel", "Kıta" gibi başlıklarla belirtilen bu güfte zaman zaman eserin esas güftesinin bir parçası, bazen de farklı bir şüirden alıntı şeklinde olmaktadır: Wright, *Words Without Songs*, s. 124-126.

76 Wright, *Words Without Songs*, s. 51, 53-54.

T3'ün sonunda yer alan ikai terennüm (T3-ii) T2b'den hemen önce gelen ikai terennümle (T2a-ii) aynı olduğundan bu diziliş eserde zaten kullanılmaktadır. T3'ten sonra herhangi bir güfte okunmadığını ise ilave kısımların Ş'nin ikinci mısraıyla (Şb) tamamlanmasından çıkarıyoruz.

Özet olarak, ilave kısımlar arasında yalnızca II ve III no.lu nüshalar arasında tam bir örtüşme bulunurken gerek aynı dönemlerde yazılmış No. I, gerekse yaklaşık iki yüzyıl sonra kaleme alınmış No. VII'de bu kısımların yapısının oldukça farklı olduğu görülmektedir. Bu ipuçlarından hareketle ilave kısımların standart bir yapısının bulunmadığı ve serbest icraya açık olduğu ihtimâli göz ardı edilemez.

Eserin Yapısında Gözlemlenen Değişim ve Devamlılık

15./16. yüzyıllar ile geç 17. yüzyıl arası

Eserin kadim güfte mecmualarındaki nüshalarıyla daha sonrakiler arasında yaklaşık iki asırlık boşluk bulunması sebebiyle eserin bu süre zarfında geçirdiği dönüşümü takip etmek mümkün değildir. Ancak bu nüshaları birbirleriyle karşılaştırdığımızda aradan geçen bu uzun zaman zarfında eserin ana çatısının önemli ölçüde korunduğu anlaşılmaktadır.

Şifahî aktarım sürecinde terennüm lafızlarının yüzyıllar içinde birtakım değişikliklere uğraması doğaldır. Kaldı ki aynı dönem içinde yazılmış kaynaklarda da terennüm bakımından farklılıklarla karşılaşmakta, bu farklar kimi zaman hatalı veya muhtasar yazımdan da kaynaklanabilmektedir. Bu tür nispeten küçük farklılıklar bir kenara bırakılırsa eserin söz konusu zaman aralığında geçirdiği iki büyük değişimden söz edilebilir.

Bunlardan ilki, 17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren yazılmış Osmanlı kaynaklarından hiçbirinde ilave kısımların (İ) bulunmamasıdır. 17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren takip edebildiğimiz Osmanlı geleneğinde bazı kârlarda ilave kısımların bulunduğunu görebiliyoruz. Bu kısımlara Osmanlı geleneğinde “Zeyl” adı verilmektedir. 17. yüzyıl sonlarında Kantemiroğlu kârları sınıflandırırken üç tip kârdan söz etmiş ve bunların ikisinde zeyl bulunmadığını belirtmiştir.⁷⁷ Her ne kadar Kantemiroğlu'nun sınıflandırması kârlarının tamamı için kapsayıcı olmaktan uzaksa da⁷⁸ bu bilgidен hareketle dönemin kârlarında zeylin pek yaygın

⁷⁷ Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsîki*, c. 1, s. 175.

⁷⁸ Nitekim elimizdeki bu kâr yapı bakımından Kantemiroğlu'nun tarif ettiği kârların üçüyle de örtüşmemektedir. Zira Kantemiroğlu kârları iki ya da üç beyitli olarak tarif etmiş olduğu

kullanılmadığı sonucuna varabiliriz. Öte yandan Kantemiroğlu'nun zeylsiz kârlara örnek verdiği ve Hâfız Post mecmuasında da zeylsiz olarak kaydedilmiş olan Rast makamındaki *Nûr-i Hudâ* isimli kâr,⁷⁹ başka güfte kaynaklarında ilave kısımlarıyla birlikte verilmiştir.⁸⁰ Aynı kârların farklı mecmualarda zeylli ve zeylsiz şekillerinin bulunabildiğine bakarak 17. yüzyıl sonlarına gelindiğinde kârlarda ilave kısımların kimi icralarda kullanılıp kimilerinde kullanılmadığını söyleyebiliriz. Buna göre repertuardaki kârlardan bazılarının ilave kısımları icradan düşmüş ve zaman içinde unutulmuş olmalıdır. *Mahur Kâr* için konuşacak olursak 1670'lerden itibaren yazılmış hiçbir nüshada zeyl bulunmaması, söz konusu bölümün Osmanlı geleneğinde o tarihe gelinceye kadar tamamen terk edildiğinin kuvvetli bir delilidir. İlave kısımların tam olarak ne zaman ortadan kaybolduğunu ise eldeki kaynaklardan tespit edemiyoruz.

15./16. yüzyıllar ile geç 17. yüzyıl arasında geçen sürede eserin Osmanlı geleneğinde geçirdiği ikinci önemli dönüşüm ise güfteye ilişkindir. Eserin 17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren karşılaşılan bütün Osmanlı nüshalarında beyitlerin seçim ve sıralaması kadim nüshalardan farklıdır. Osmanlı geleneğinde yalnızca Z1'in güftesi kadim nüshalarla uyusurken daha evvel Z2'de okunan beyit M'ye, M'de okunan beyit ise Z2'ye taşınmıştır. Üç kadim mecmuanın Z3 olarak kaydettiği beyit 17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren yazılmış Osmanlı nüshalarının hiçbirinde bulunmamakta, onun yerine şairin mahlasının geçtiği makta beyti yer almaktadır.

1697'de İran'da kaleme alınmış No. VII'de ise bahsi geçen bu iki önemli dönüşümle karşılaşılmamaktadır. Bu nüshada kadim nüshalarla tamamen örtüşmesine de ilave kısımlar yer almakta, zemin ve meyan hanelerinin güfteleri de kadim nüshalarla tamamen uyusmaktadır. Buradan hareketle eserin 17. yüzyılın son çeyreğine gelinceye değin Osmanlı geleneğinde İran'dakine nazaran daha kapsamlı bir değişim geçirdiğini söyleyebiliyoruz.⁸¹ Bütün bunlara rağmen eserin zemin,

hâlde bu eser dört beyitten müteşekkildir. (İkinci beytin 18. yüzyıl ortalarından itibaren okunmaması tamamen farklı bir durumdur; çünkü Kantemiroğlu'nun belirttiği üç kâr tipinde de birinci haneyle aynı terkipte olunan bir ikinci hane bulunmaktadır). Bu durumda Kantemiroğlu'nun kârlarla ilgili verdiği bilgilerin sorunlu olduğu anlaşılmaktadır. Kârları kendi bildiği kadarıyla sınıflandırdığı ve yapılarını fazla basite indirgediği düşünülebilir.

79 Kantemiroğlu, *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsîki*, c. 1, s. 175; Hâfız Post, [*Fasıl mecmuası*], Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 1724, v. 3b.

80 Örneğin bkz. [*Fasıl mecmuası*], Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Manzum 759, v. 3b.

81 *Deşt-i Erjen* adlı kârı inceleyen Wright, Gürcü'de bulunan ilave kısımların aynı dönemde Osmanlı'da tertip edilmiş mecmualarda yer almamasından yola çıkarak Gürcü'nin "esas

terennüm ve meyan hanelerini içeren ana çatısının her iki geleneğe de önemli ölçüde korunmuş olması dikkat çekicidir.

Geç 17. yüzyıldan itibaren

Mahur Kâr'ın 1670'lerden itibaren yazılmış birçok güfte kaynağında yer alması ve melodisinin günümüze kadar ulaşması eserin Osmanlı geleneğinde yaygın olarak bilinen ve icra edilen bir eser olarak günümüze kadar geldiğini göstermektedir. Bununla beraber eserin bu aktarım sürecinde de birtakım değişimler geçirdiğini tespit etmekteyiz.

Lafzi ve ikai terennümlerde karşılaşılan ufak farklılıkların haricinde bu dönemde gerçekleşen en büyük değişim, eserin ikinci zemin hanesinin 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren terk edilmesidir. EK-1'de görüldüğü üzere ikinci zemin güftesi (Z2) eserin Osmanlı kaynaklarında 18. yüzyıl ortalarına kadar tespit edebildiğimiz bütün nüshalarında bulunmaktadır. Bu tarihlerden itibaren Z2, nüshaların birçoğuna alınmamış, 19. yüzyıl ortalarına gelindiğinde ise tamamen kaybolmuştur. Z2'nin 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tespit ettiğimiz nüshaların yalnızca ikisinde (No. XXI ve No. XXVI) mevcut olması da özellikle dikkate şayandır. Zira tertip edildikleri dönemlerde çoktan kaybolmuş eski eserleri de içeren bu iki mecmua birer antoloji mahiyeti taşımakta, dolayısıyla güncel icra pratiğini tam anlamıyla yansıtmamaktadır. Hanendelerin meşklere ya da icra esnasında kullandığı mecmualara bakılırsa Z2, 18. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla kullanımdan düşmüştür.

Sonuç

17. yüzyılın son çeyreğinden bu yana yazılı kaynaklar üzerinden kesintisiz olarak takip edilebilen musiki geleneğinin daha önceki yüzyıllarla repertuar ve nazariyat bakımından bağları bugüne dek yeterince tespit edilememiş, 'önceki gelenek' ile günümüze ulaşan geleneğin birbirinden kopuk olduğu görüşü literatürde yaygınlık kazanmıştır. Birkaç yıl önce yayınlanan kitabında bu konuyla ilgili en güncel ve etraflı tartışmalardan birini yapan Behar da kadim geleneğin

kaynağa" daha yakın olduğunu iddia etmiştir: Wright, *Music Theory in the Safavid Era*, s. 296. Söz konusu kârın "esas kaynağı"na örnek teşkil edebilecek bir kadim nüshanın mevcut olmaması Wright'ı mukayese imkânından mahrum bırakmaktaydı. *Mahur Kâr*'ın nüshaları üzerinden yaptığımız karşılaştırmayla Wright'ın bu iddiasını somut delillerle desteklemiş oluyoruz.

“izini sürmek ve bugün bildiğimiz kapsamıyla Osmanlı/Türk musikisine anlamlı bir şekilde bağlayabilmek şimdilik mümkün değil” sözleriyle bu yaygın kanaati yinelemiştir.⁸² Bu makaleyle ise tekil bir örnek üzerinden de olsa bugün bildiğimiz klasik Türk müziği geleneğiyle önceki dönemler arasında nihayet somut bir bağ kurulabilmiştir. *Mahur Kâr*'ın güftesinin geç 15./erken 16. yüzyılda yazılmış kaynaklarda tespitiyle kadim geleneğin repertuarından en az bir eserin günümüze kadar ulaştığı kesinlik kazanmıştır. Melodisi günümüze ulaşmış başka bir esere kadim güfte kaynaklarında tesadüf etmediğimizden bugünün klasik Türk müziği repertuarında mevcut en eski eserin *Mahur Kâr* olduğunu söyleyebiliyoruz. Aradan geçen zamanda yapı bakımından bir miktar başkalaşım geçirmişse de bu eserin arkaik hâli en geç 1500'lü yılların başlarında icra edilmekteydi.

Bu örnekle ayrıca Osmanlı fasıl geleneğinde günümüze kadar gelmiş olan kâr türünün 15. yüzyıla kadar dayandırılabileceğini görmekteyiz. 16. yüzyılın ilk çeyreğinde yazılmış *Bâbürnâme*'de geçen “kâr” ifadesine⁸³ bu kaynaktan çok da eski olmayan kadim güfte mecmualarının hiçbirinde rastlanmaması ilk bakışta bir çelişki gibi değerlendirilebilir. *Mahur Kâr*'ın güftesinin bu mecmualarda bulunması, kâr olarak bildiğimiz beste türünün –bu isimle olmasa da– Merâgî dönemi eserleriyle aynı repertuarın bir parçası olduğunu göstermektedir. Bu durumda “kâr”, repertuarda zaten mevcut bir beste türü için 16. yüzyılda kullanılmaya başlanmış yeni bir adlandırma olabilir. Kârın gerçekten de 16. yüzyılda geliştirilmiş yeni bir tür olması durumunda bile, önceki yüzyılın bestekârlık anlayışından güçlü izler taşıdığı muhakkaktır.⁸⁴

17. yüzyıl sonlarında Osmanlı fasıl repertuarının bir parçası olan *Mahur Kâr*, İran'da da icra edilmekteydi. Osmanlı ve İran kaynaklarında yer alan nüshalar kıyaslandığında aralarında kayda değer bir örtüşmenin bulunduğu dikkati çekmekte, bununla beraber birtakım yapı ve üslûp farklarıyla da karşılaşılmaktadır. Dahası eserin 17. yüzyıl sonlarında İran'da icra edilen şeklinin Osmanlı'da icra edilen şekline nazaran kadim nüshalarla daha kuvvetli bağlarının olduğu görülmektedir (bkz. EK-2). 1697'de yazılmış olan İran nüshası, güftelerin seçimi ve sıralanmasının yanı sıra ilave kısımların bulunması bakımından kadim nüshalarla daha fazla örtüşmektedir. Osmanlı ve İran'da karşılaşılan bu iki varyant, eserin muhtemelen

82 Behar, *Aşk Olmayınca*, Genişletilmiş 7. Baskı, s. 166-167.

83 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court* (Berlin: VWB, 1996), s. 41.

84 Wright, kârın daha eski bir tür olan amelden mülhem olarak geliştirilmiş olabileceğini ortaya atmıştır: Wright, *Words Without Songs*, s. 215; Wright, *Music Theory in the Safavid Era*, 286. Fakat *Mâhûr Kâr*'ın üç kadim nüshasından hiçbirisi amel olarak kaydedilmemiştir.

birbirinden bir zamandır haberi olmayan iki ayrı dünyada iki farklı gelişim ve değişim çizgisi takip ettiğini işaret etmektedir. Aksi yönde bir delille karşılaşmadığımız müddetçe 17. yüzyıl sonlarında Osmanlı ve İran musiki repertuarları arasında ortaklıklar bulunduğunu, bunların aynı tarihsel zemine dayandığını, ancak hem mesafe hem de kültürel etkilerin farklılığı sebebiyle eserlerin farklı varyantlarının türediğini kabul etmek durumundayız. 16. yüzyıl başlarından 1670’li yıllara gelinceye kadar hiçbir yazılı kaynaktaki karşılaşmadığımız *Mahur Kâr*’ın bu zaman aralığında kaleme alınmış bir nüshası tespit edilebilirse eserin tarihsel çizgisi daha iyi anlaşılacaktır.

17. yüzyılın üçüncü çeyreğinden bu yana Osmanlı musiki geleneğinde hem nazariyat hem de repertuar bakımından kayda değer bir sürekliliğin bulunduğu bilinmektedir. Bu süre zarfında icra pratiği bakımından nasıl bir dönüşümün yaşandığı ise tartışmalı bir konudur.⁸⁵ *Mahur Kâr*’ın melodisindeki değişim ve devamlılığı takip edebileceğimiz nota kaynaklarından mahrum olsak da 17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren güfte kaynaklarında karşılaşılan nüshalar incelendiğinde eserin yapısal bakımdan büyük ölçüde korunarak günümüze aktarıldığı açıkça görülmektedir. Yine de eser şifahi aktarım içerisinde birtakım değişimler geçirmeyi sürdürmüştür.

Terennüm lafızlarında karşılaşılan ufak çaplı farklılıkların yanı sıra eserin bu dönemde geçirdiği en önemli değişim 18. yüzyıl ortalarından itibaren ikinci zemin hânesinin (Z2) ortadan kaybolması olmuştur. Diğer bir deyişle, eserin Osmanlı geleneğinde geçirdiği kısalma süreci devam etmiş, erken 16. yüzyıl ile geç 17. yüzyıl arasında ilave kısımların kaybolmasının ardından Z2’nin de terk edilmesiyle eser daha da kısa hâle gelmiştir. Yine de Z2’nin Z1 ve Z3 ile aynı nağmeyle okunduğunu düşündüğümüzde önceki kısalmanın aksine eserde herhangi bir melodi kaybının olmadığını, müzisyenlerin eseri süre bakımından kısaltmak için bu tercihte bulunduğunu söyleyebiliriz.⁸⁶ Bu kısalmanın ardından eserin yapı ve

85 Bu konudaki tartışmalar için bkz. Owen Wright, “Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire,” *Musica Asiatica*, 5 (1988), s. 1-107; Wright, *Words Without Songs*, s. 233-241; Feldman, *Music of the Ottoman Court*, s. 408-459; Mehmet Uğur Ekinçi, “The *Keşerî Mecmûası* Unveiled: Exploring an Eighteenth-Century Collection of Ottoman Music,” *Journal of the Royal Asiatic Society*, 22/2 (2012) s. 199-225; Jacob Olley, “Rhythmic Augmentation and the Transformation of the Ottoman *Peşrev*, 18th–19th Centuries,” *Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East*, ed. Zeynep Helvacı, Jacob Olley ve Ralf Martin Jäger (Würzburg: Ergon Verlag, 2017), s. 179-188.

86 Osmanlı/Türk müziğinde melodi tekrarını azaltmaya yönelik benzer uygulamalara

güfte bakımından adeta sabitlendiğini ve gerek el yazması gerekse matbu güfte kaynaklarındaki nüshaların ufak tefek hatalar dışında tamamen uyduğunu görmekteyiz. 20. yüzyıl başlarında eserin farklı üsluplarla icra edildiğini gösteren el yazısı notalarla karşılaşmaktaysak da 1920’lerde yayınlanmış Darülehân notası eserin o tarihten günümüze dek icra edilen melodisini adeta sabitlemiştir. İran’da ise eser klasik repertuarın diğer bütün unsurlarıyla birlikte tarihe karışmış ve modern döneme intikal etmemiştir.

Mahur Kâr’a ilişkin bulgularımız, birçok araştırmacının daha önce ortaya attığı, Hoca Abdülkadir Merâgî’ye ait bilinen birçok eserin kendisine sonradan atfedildiği iddiasını desteklemektedir. Geç 15/erken 16. yüzyılda yazılmış üç kaynağın da Merâgî’ye ait göstermediği *Mahur Kâr*’ın 17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren elimizdeki bütün kaynaklarda bu bestekârın adıyla kayıtlı olduğuna bakılırsa, başkalarına ait eserlerin Merâgî’ye atfedilmesinin 17. yüzyılın üçüncü çeyreğinde iyiden iyiye yaygınlık kazanmış bir uygulama olduğu söylenebilir.

Diğer yandan, Merâgî’ye eser atfetme uygulamasının sonradan yaygınlaşması, münhasıran Osmanlı’da bir gelenek icat edildiği anlamına gelmemektedir. Literatürdeki “gelenek icadı” argümanının içinde hem 17. yüzyılda eski beste türlerine öykünen yeni eserlerin bestelenmesine, hem de bunların Merâgî gibi eski büyük bestecilere atfedilmesine yönelik iki iddia mündemiçtir. 17. yüzyıldan itibaren tertip edilmiş güfte mecmualarında Merâgî ve çağdaşlarının adıyla kayıtlı Farsça ve Arapça eserlerin geç 15/erken 16. yüzyıllara ait kaynaklarda tespit edilememesi, araştırmacıları bunların muhtemelen 17. yüzyılda, belki de 16. yüzyıl sonlarında bestelenmiş olabileceği düşüncesine sevk etmiştir. Merâgî adıyla günümüze gelen eserlerden *Mahur Kâr*’ın gerçekten de 15. yüzyıla kadar götürülebilecek bir beste olduğunu tespit ettiğimize göre repertuarda kadim bestekârlara atfedilen bazı Farsça ve Arapça eserlerin de 17. yüzyıl öncesinde bestelenmiş olma ihtimali ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla 17. yüzyıl (veya geç 16. yüzyıl) ile önceki dönemler arasında tam bir kopukluk olduğunu varsayan ve önceki dönemlere atfedilen her ne varsa bunların “gelenek icadı” amacıyla üretildiğini öne süren görüşler fazla iddialı ve aceleci görünmektedir.

günümüze dek başvurulmuştur. Daha önce güfte kaynaklarında dört-beş bend hâlinde kaydedilmiş şarkıların günümüze yalnızca bir ya da iki bendinin gelebilmesi ve murabba beste ve semailerin zaman zaman yalnızca birinci ve üçüncü mısralarının icra edilmesi bu duruma örnek olarak verilebilir.

Mahur Kâr'ın 17. yüzyıl sonlarında İran'da kaleme alınmış nüshasının da Merâğî adıyla kaydedilmiş olması, Merâğî ve diğer 15. ve 16. yüzyıl bestekârlarına eser atfetme geleneğinin Osmanlı'da aynı yüzyıl içerisinde ortaya çıkmış yeni musiki üslubuna kültürel bir dayanak teşkil etmesi amacıyla Osmanlı bestekârlarınca "kurgulandığına" dair argümanları da şüpheli hâle getirmektedir. Zira bu argüman doğru kabul edildiği takdirde 17. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'dan İran yönünde bir kültürel hafıza aktarımı olduğunu iddia etmek gerekecektir. Halbuki yukarıda bahsedildiği üzere İran nüshasının dahili yapı bakımından Osmanlı'da aynı dönemde icra edilen nüshalardan farklılık gösterirken kadim nüshalarla daha fazla ortaklık barındırması, eserin İran geleneği içerisinde ayrı bir varyant hâlinde aktarılmış olduğunu düşündürmektedir. Öte yandan her iki varyantın da aynı bestekârın adıyla icra edilmesi ve Gürcü'nin risalesinde –dönemin Osmanlı güfte mecmualarında olduğu gibi– Merâğî'ye ait gösterilen başka birçok eserin bulunması 17. yüzyıl sonlarında Osmanlı ve İran musiki sahalarının hafıza bakımından ortak bir kaynaktan beslendiğini gözler önüne sermektedir. Görünüşe göre Merâğî'ye sehven ya da bilinçli olarak eser isnat etme geleneği 17. yüzyılın sonlarında geniş bir coğrafyanın kültürel hafızasını şekillendirmiş durumdaydı.⁸⁷ Yakın bir zaman önce İstanbul'da "icat edilmiş" yeni bir geleneğin böylesine geniş bir coğrafyaya sirayet edip oralarda da birer Merâğî repertuarı oluşmasına yol açması oldukça zayıf bir ihtimaldir. Bunun yerine, Merâğî'ye sehven ya da bilinçli olarak eser atfedilmesine 17. yüzyılın ilk yarısında veya daha erken bir tarihte başlandığını düşünmek daha makul görünmektedir. Bahsi geçen dönemlerde İran sahasından birçok müzisyenin ve dolayısıyla musiki eserinin İstanbul'a taşındığı dikkate alındığında eski dönemlerle hatalı ya da sahte biçimde bağ kuran bir geleneğin Acem müzisyenler tarafından icat edilip Osmanlı'ya taşınmış olabileceği iddia edilebilir. Nitekim Osmanlı'da klasik repertuarın 17. yüzyıl ortalarında nasıl olup da "yeniden doğduğu"nu tartışan Feldman, Farsça güfteli birçok eserin 1630'larda Revan ve Bağdat'ın fethedilmesinin ardından Acem müzisyenlerce İstanbul'a getirilmiş olabileceğini ortaya atmıştır. Feldman'a göre Safevi coğrafyasında yaşayan eski musiki geleneğinin kalıntıları ve Acem bestekârların Merâğî adına sonradan bestelediği eserler bu suretle Osmanlı repertuarına girmiş olmalıydı.⁸⁸ *Mahur Kâr* ile ilgili bulgularımız Feldman'ın bu savını desteklemektedir.

87 Nitekim 1672 yılında Halep'te yazılmış bir Arapça risalede de "Hoca Abdülkadir el-İsfahânî'nin kârları"ndan söz edilmektedir: Salah Eddin Maraqa, *Die traditionelle Kunstmusik in Syrien und Ägypten von 1500 bis 1800* (Tutzing: Hans Schneider, 2015), s. 262.

88 Feldman, "The Musical 'Renaissance'," s. 133-6.

Diğer taraftan, 17. yüzyılın ikinci yarısı içerisinde Osmanlı musiki sahasında ikinci bir “gelenek icadı” sürecinin başlatılmış olması da ihtimal dahilindedir. Yani *Mahur Kâr* gibi Merâgî adıyla o güne ulaşmış eserler model alınarak yine Merâgî ve onun çağdaşı besteciler adına yeni eserler vücuda getirilmiş olabilir. Eldeki bilgiler ışığında bu konuda genelleyici bir iddiada bulunmak mümkün görünmemektedir. Belki de bu konudaki tartışmalarda düşünülen temel yanlış, 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren güfte mecmualarında Merâgî ismiyle künyelenen bütün eserlerin tek bir kaynağa sahip olduğu ve homojen bir bestelenme ve aktarım sürecinden geçtiğini varsaymaktır. Gerçekten de 17. yüzyılda İran’da bestelenerek çeşitli yollarla İstanbul’a getirilmiş veya Osmanlı müzisyenlerince bestelenmiş bazı eserler “kadim”lik vasfı kazandırılmak kastıyla Merâgî’ye atfedilmiş olabilir. Bununla birlikte, dönemin repertuarında *Mahur Kâr* örneğindeki gibi Merâgî dönemine kadar götürülebilecek, hatta bizzat Merâgî tarafından bestelenmiş eserlerin de bulunuyor olması mümkündür. Gelenek içinde Merâgî adıyla aktarılmış bütün eserlerin ortak bir geçmişe sahip olduğu vehmedilerek yapılacak yorumlar her zaman isabetli olmayabilir. Merâgî’ye atfedilen eserler hakkında daha sağlıklı sonuçlara varabilmek için her birinin kendine mahsus bir macerası olduğunun kabul edilmesi ve ayrı ayrı incelenmesi gerekmektedir.

Kadim Musiki Geleneğinin Hayatta Kalan Örneği: Mahur Kâr

Öz ■ Klasik Türk müziğinin 17. yüzyıl ortalarından itibaren önceki dönemlerden farklı bir anlayışla yeniden şekillendiği yaygın bir biçimde iddia edilmektedir. Bu tarihten günümüze kadar uzanan musiki geleneği ile akademik literatürde ‘önceki gelenek’ olarak adlandırılan 15. yüzyıl müziğinin repertuarları arasında bugüne değin hiçbir bağ kurulamamış, başta Abdülkadir Merâgî olmak üzere 15. yüzyıl bestecilerine ait olarak bilinen eserlerin artık kaybolmuş olan kadim gelenekle irtibat kurmak amacıyla sonradan bestelenip eski meşhur bestekârlara atfedildiği ileri sürülmüştür. Bu makalede Merâgî adıyla günümüze gelmiş olan *Mahur Kâr*’ın en az beş asırlık bir geçmişe sahip olduğu delilleriyle ortaya konmaktadır. Kadim gelenekten günümüze ulaşabilmiş tek sözlü eser örneği olan *Mahur Kâr*’ın farklı nüshaları üzerinden yürütülen ayrıntılı bir analiz neticesinde Türk musikisinin tarihsel dönüşümüne ilişkin literatürdeki birçok argüman yeniden değerlendirilmekte ve 17. yüzyılda Osmanlı kültür sahasında şekillenen musiki anlayışının 15. yüzyılın klasik repertuarıyla bağları ilk kez somut bir biçimde ortaya konmaktadır.

Anahtar kelimeler: Klasik Türk Müziği, Gelenek, Repertuar, İcra, Aktarım (meşk).

Kaynaklar

Yazmalar

- [*Fasıl mecmuası*], İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Bel. Mc. K 447.
- [*Fasıl mecmuası*], Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Manzum 759.
- [*Fasıl mecmuası*], İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Bel. Mc. K 84.
- [*Fasıl mecmuası*], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5634.
- [*Fasıl mecmuası*], Mevlânâ Müzesi Kütüphanesi, No. 2193.
- [*Güfte mecmuası*], Bibliothèque nationale de France, MS Persan 260.
- [*Güfte mecmuası*], Nuruosmaniye Kütüphanesi, No. 3652.
- [*Güfte mecmuası*], Oxford Bodleian Library, MS Ouseley 127 ve 128.
- [*Güfte mecmuası*], Punjab University Library, PP h III 16 1636.
- [*Güfte mecmuası*], Süleymaniye Kütüphanesi, Bağdatlı Vehbi 1002.
- Ahmed Fasih Dede: *Farsça Dîvânçe*, Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Manzum 328.
- Ali Ufkî Bey: [*İsimsiz mecmua*], Bibliothèque nationale de France, MS Turc 292.
- Emir Han Gürcî: *Risâle*, Bibliothèque nationale de France, MS Suppl Persan 1087.
- Hâfiz Post: [*Fasıl mecmuası*], Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 1724.
- Yakub bin Muhammed el-Hanefî: *Nüzhetü'l-Ervâhi fî Tatrîbi'l-Eşbâh*, Tahran Müze-i Millî, Melik 1665.

Yayınlanmış Ana Kaynaklar

- Es-Seyyid Pîr Mehmed bin Çelebi: *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, haz. Filiz Kılıç, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı 2008.
- Kantemiroğlu: *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât – Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlmînin Kitabı*, haz. Yalçın Tura, İstanbul: YKY 2001.
- Latîfî: *Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*, haz. Rıdvan Canım, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı 2018.
- Mecdî Efendi: *Şakâik-i Numâniye Tercümesi*, İstanbul: Darü't-Tıbaatü'l-Âmire 1269 [1853/4].
- Mehmed Süreyya: *Sicill-i Osmanî*, haz. Nuri Akbayar, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları 1996.

Araştırmalar

- Aksoy, Bülent: "Preliminary Notes on the Possibility (or Impossibility) of Writing Ottoman Musical History," *Writing the History of "Ottoman Music"*, ed. Martin Greve, Würzburg: Ergon Verlag 2016, s. 15-31.

- Bardakçı, Murat: *Ahmed Oğlu Őukru'llah'ın Risalesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı*, Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü 2008.
- Başar-Çelik, Binnaz: *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi 2001.
- Behar, Cem: *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, 2. Baskı, İstanbul: YKY 2003.
- Behar, Cem: *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, Genişletilmiş 7. Baskı, İstanbul: YKY 2019.
- Behar, Cem: *Orada Bir Musiki Var Uzakta...: XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*, İstanbul: YKY 2019.
- Cantimir, Demetrius: *Histoire de l'Empire othoman: où se voyent les causes de son aggrandissement et de sa decadence*, çev. M. de Jonquieres, Paris: Chez Louis-Etienne Ganeau 1743.
- Ceyhan, Âdem: *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-Nâme'si*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi 1994.
- Çakır, Ahmet: *Alişah b. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi 1999.
- Doğrusöz, Nilgün: *Harîri Bin Muhammed'in Kırşehri Edvarı Üzerine Bir İnceleme*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi 2007.
- Ekinci, Mehmet Uğur: "The *Keşeri Mecmûası* Unveiled: Exploring an Eighteenth-Century Collection of Ottoman Music," *Journal of the Royal Asiatic Society*, 22/2 (2012), s. 199-225.
- Ezgi, Suphi: *Nazari, Ameli Türk Musikisi*, İstanbul: [muhtelif] 1933-1953.
- Feldman, Walter: *Music of the Ottoman Court*, Berlin: VWB 1996.
- Feldman, Walter: "The Musical 'Renaissance' of Late Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufkî Bey (ca. 1610-1675), Hafız Post (d. 1694) and the 'Marâđhi' Repertoire," *Writing the History of "Ottoman Music"*, ed. Martin Greve, Würzburg: Ergon Verlag 2015, s. 87-138.
- Korkmaz, Harun: *Musikinin Diyarbekri – Klasik Türk Musikisinde Diyarbekirli Bestekârlar*, Diyarbakır: Kayapınar Belediyesi Kültür Yayınları 2018.
- Korkmaz, Harun: *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu)*, Cambridge, MA: Harvard University The Department of Near Eastern Languages and Civilizations 2015.
- Maraqa, Salah Eddin: *Die traditionelle Kunstmusik in Syrien und Ägypten von 1500 bis 1800*, Tutzing: Hans Schneider 2015.

- Olley, Jacob: "Rhythmic Augmentation and the Transformation of the Ottoman Peşrev, 18th–19th Centuries," *Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East*, ed. Zeynep Helvacı, Jacob Olley ve Ralf Martin Jäger, Würzburg: Ergon Verlag, 2017, s. 179-188.
- Parmaksız, Mehmet Nuri: "XVI. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi: Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesi No: 127-128," *İdil*, V/25 (2016), s. 1431-1477.
- Popescu-Judetzy, Eugenia: *Seydi's Book on Music: An 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Sciences at the Johann Wolfgang Goethe University 2004.
- Pourjavady, Amir Hosein: *The Musical Codex of Amir Khan Gorji (c. 1108-1697)*, Doktora Tezi, University of California Los Angeles 2005.
- Rauf Yektâ: *Esâtîz-i Elhân*, haz. Nuri Akbayar, İstanbul: Pan 2000.
- Sezikli, Ubeydullah: *Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi 2007.
- Tekin, Hakkı: *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*, Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi 1999.
- Uslu, Recep: *İstanbul'un 550. Fetih Yılı İçin Fatih Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti 2007.
- Uygun, M. Nuri: *Kadıızâde Tirevî ve Musikî Risalesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi 1990.
- Wright, Owen: *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*, Oxford: Oxford University Press 1978.
- Wright, Owen: "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire," *Musica Asiatica*, 5 (1988), s. 1-107.
- Wright, Owen: *Words Without Songs: A Musicological Study of An Ottoman Anthology and Its Precursors*, Londra: SOAS 1992.
- Wright, Owen: *Music Theory in the Safavid Era: The Taqsim al-Nağamât*, Oxon: Routledge 2019.

EK-1: Eserin farklı kaynaklarda tespit edilen nüshaları

NO	TARİH	KAYNAK	MAKÂM	USÛL	FORM	BESTEKÂR	YAPI
I	Geç 15.yy:-Erken 16.yy.	[Grîfte mecmuası], Bibliothèque nationale de France, MS Persan Ancien Fonds 260, v. 77b-79a.	Gerđaniye	Hafif	İsniif	Hacı Dede	T1+Z1+T2(+T1)+Z2(+T2)+M+T3+Z3(+T2)+I
II	Geç 15.yy:-Erken 16.yy.	[Grîfte mecmuası], Yâkub bin Muhammed el-Hânefi, <i>Nüzbetü'l-Ervañi fî Târîhi'l-Eşkalib</i> , Tahran Mütze-i Millî, Melik 1665, s. 212-214.	Gerđaniye	Hafif			T1+Z1+T2(+T1)+Z2(+T2)+M+T3+Z3(+T2)+I
III	Geç 15.yy:-Erken 16.yy.	[Grîfte mecmuası], Punjab University Library, PP h. III 16 1636, v. 44a-b.	Gerđaniye	Hafif			T1+Z1+T2(+T1)+Z2(+T2)+M+T3+Z3+T2
IV	Yak. 1675	Âhrâze Ali Efendi, <i>Kitâb-ı İlm-i Eshvâr</i> , Süleymaniye Kütüphanesi, Özel 816, s. 22.	Mahur	Hafif		Hoca	T1+Z1+T2(+T1)+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
V	1676-1682	Hâziz Post, [Fasl mecmuası], Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 1724, v. 18b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2(+T1)+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
VI	Geç 17.yy.	[Grîfte mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Bağdat Vehbi 1002, v. 167b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2(+T1)+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
VII	1697	Emirhân Gürci, <i>Risâle</i> , Bibliothèque nationale de France, MS Suppl Persan 1087, v. 31a-32b.	Rast	Hafif	Kâr	Hoca Abdülkâdir	T1+Z1+T2(+T1)+Z2+T2+M+T3+Z3+T2+I
VIII	Geç 17.yy:-Erken 18.yy.	[Fasl mecmuası], Konya Mevlana İhtisâs Kütüphanesi, 2194, v. 14b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca Abdülkâdir	T1+Z1+T2(+T1)+Z2(+T2)+M+T3+Z3+T2
IX	Erken 18.yy.	[Fasl mecmuası], Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 1722, v. 35b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
X	Erken 18.yy.	Teshîhçi Emir, [Fasl mecmuası], Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Revan 1723, v. 17a.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+T1+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
XI	Erken 18.yy.	[Fasl mecmuası], Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevihânesi 151, v. 27b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+T1+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
XII	18.yy. ilk yarısı	[Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5644, v. 39a-b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+T1+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
XIII	18.yy. ortaları	[Fasl mecmuası], İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Bel. M. K 123, v. 10b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+T1+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
XIV	1740	Ebubekir Ağa, [Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5658, v. 43b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2(+T1)+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
XV	18.yy. ortaları	[Fasl mecmuası], Millet Yazma Eser Kütüphanesi, AH Emiri Manzum 705, v. 22b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2(+T1)+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
XVI	18.yy. ortaları	[Fasl mecmuası], Millet Yazma Eser Kütüphanesi, AH Emiri Manzum 759, v. 18a.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2(+T1)+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
XVII	18.yy. ortaları	[Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 3608, v. 34a.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2(+T1)+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
XVIII	18.yy. ortaları	[Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 591, v. 27b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2(+T1)+Z2+T2+M+T3+Z3+T2
XIX	1751/2	[Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5657, v. 116b-117a.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XX	1750-1760	[Fasl mecmuası], Milli Kütüphane, A 4298, v. 43b.	Mahur	Hafif			T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXI	18.yy. 3. çeyreği	[Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5641, v. 55b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXII	1780-1790	[Fasl mecmuası], Milli Kütüphane, FB 150, v. 37b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXIII	Geç 18.yy.-Erken 19.yy.	[Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5630, v. 19b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXIV	Geç 18.yy.-Erken 19.yy.	[Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 3466, v. 82b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXV	Geç 18.yy.-Erken 19.yy.	[Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 5631, v. 42b.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXVI	Erken 19.yy.	[Fasl mecmuası], Millet Yazma Eser Kütüphanesi, AH Emiri Manzum 732, s. 140.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2(+T1)+Z2(+T2)+M+T3+Z3+T2
XXVII	19.yy. ortaları	[Fasl mecmuası], İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, TY 2067, v. 17a.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXVIII	19.yy. ortaları	[Fasl mecmuası], Konya Koyunlu Kütüphanesi, 12970, s. 77.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXIX	1863/4	Hâsım Bey, <i>Mecmûa</i> , (İstanbul: Kayolâzâde), s. 79.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXX	1873/4	Bolâhenk Mehmed Nuri Bey, <i>Mecmûa-i Kârîhâ ve Nakşha</i> , <i>Beste ve Semâi ve Şarkîyât</i> , (İstanbul: ?), s. 147.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca Abdülkâdir	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXXI	1896/7	İsmail Hakkı Bey, <i>Câmîü'l-Elhan</i> (İstanbul: Şamî Selim), s. 185.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca Abdülkâdir	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXXII	1899/90	Ahmed Avni Bey, <i>Hânenide</i> (İstanbul: Mahmûd Beğ), s. 154.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca Abdülkâdir	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXXIII	1928 öncesi	[<i>Nota defteri</i>], İstanbul Üniversitesi Türkîyat Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Arel N 1487, 17/37.	Mahur	Hafif	Kâr	Merâği	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXXIV	1928 öncesi	[<i>Nota defteri</i>], T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, TRT.MD.d, Muallim İsmail Hakkı Bey 186 s. 177a-177c.	Mahur	Hafif	Kâr	Hoca	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXXV	1928 öncesi	[<i>Nota defteri</i>], T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, TRT.MD.d, Bogos 2, s.24-25.	Mahur	Hafif	Kâr	Merâği	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2
XXXVI	1925?	<i>Davûlîbân Külliyyâtı</i> , no. 43.	Mahur	Hafif	Kâr	Merâği	T1+Z1+T2+M+T3+Z3+T2

