

*Biçim ve Usûl Açısından
Abdülkâdir Merâgî'nin Kârları*

Abdülkâdir Merâgî's "Kâr"s In Terms Of Style And Pattern

Sibel KARAMAN*
Yusuf AKBULUT**

ÖZET

Türk müziğinin en büyük din dışı beste formlarından biri olan "kâr"ın, en güzel örnekleri ilk büyük Türk bestekârı ve nazariyatçısı Abdülkâdir Merâgî'ye aittir. Kendinden sonra gelen "kâr" formu bestecilerini de etkilemiş olan bu büyük bestekârın toplam 10 adet "kâr"ı bulunmaktadır.
"Kâr" formunun Merâgî'ye ait ilk örneklerinin biçim, usûl açısından nasıl bir dağılım gösterdiği mevcut notalardan incelenip, sunulmuştur.

ANAHTAR KELİMELER

Türk Müziği, Abdülkâdir Merâgî, Usûl-Aruz Vezni İlişkisi, Kâr, Şekil, Biçim.

ABSTRACT

The most beautiful examples of "kâr" one of the biggest non-religious melody forms in Turkish Music belong to Turkish composer and theorist Abdülkâdir Merâgî. This great composer who had a great influence on the succeeding "kâr" composers has totally 10 "kâr"s. The first examples of the "kâr" form belonging to Merâgî have been examined and presented how they are situated in terms of style and pattern.

KEY WORDS

Turkish Music, Abdülkâdir Merâgî, The relationship between meter and Aruz-Pattern. Kâr, Shape, Style.

* Öğr. Gör. Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı.

** Prof. Dr. Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi.



GİRİŞ

Günümüz dünyasında bir topluma ulus olma hakkını veren en önemli, belki de tek sosyolojik olgu kültürdür. (Akbulut, 1997: 9) Bu anlamda Türk ulusu, Türk kültürü olduğu için vardır. Türk ulusunun varlığını sürdürebilmesi ancak ve ancak kendisine ulus olma hakkını veren Türk kültürünün muhafaza edilmesi, geliştirilmesi ve yaşatılmasıyla mümkündür. Hangi türden olursa olsun, en başta gelen “ulusal kimlik belgelerimiz” den birisi de Türk müziğidir (Akbulut, 2000: 95). Türk müziği tarihsel süreçte “Klasik Türk Müziği”, “Türk Halk Müziği”, “Türk Tasavvuf Müziği” ve “Mehter Müziği” gibi farklı kollara ayrılmış, her bir kol kendi yolunda yürüyerek bu günlere ulaşmıştır. Bu son derece doğal bir sosyolojik gerçektir.

Türk kültürünün bir alt orijini olan “Klasik Türk Müziği” nde en eski ve sanatlı sözlü müzik formu olan “kâr” formunun 500 yıla yaklaşan bir geçmişi vardır. Klasik öncesi döneme ait kâr formundaki eserler, Türk müziği geleneğinin ilk örneklerindedir. İncelemeler sonucu anlaşılmıştır ki “kâr” formunun en önemli bestekârları Abdülkâdir Merâgî, İtri, Sadullah Ağa ve Dede Efendi’dir. Hiç şüphesiz Türk müziğinin en büyük din dışı beste formlarından biri olan “kâr formu” bu örneklerden sonra belirginleşmiş ve biçimselleşmiştir.

“Kâr”larda kullanılan güftelerin genellikle “Farsça” olduğu dikkatten kaçmamaktadır. Bu durum en eski “kâr” bestecilerimizden Abdülkâdir Merâgî’nin Farsça güfteler kullanmasından kaynaklanmaktadır.

Bu çalışma ile Türk müziğinin ilk ve en önemli bestekârlarından Abdülkâdir Merâgî’nin “kâr” formundaki eserlerinin analizi, yani “Kâr formu” nun ilk örneklerinin biçim ve usûl açısından incelenerek taşıdığı özelliklerin ortaya konulması sağlanmıştır.

Araştırmanın yöntemi

Öncelikle Abdülkâdir Merâgî’ye ait “kâr” formundaki eserlerin notaları - farklı nüshaları ile birlikte- bir araya getirilmiştir. Bir araya getirilen bu eserler, karşılaştırmalı olarak dikkatle incelenmiş ve elden geldiğince düzeltilerek bilgisayar ortamında “Finale” programında yeniden yazılmıştır. Eserlerin güfteleri incelenerek vezinleri tespit edilmiş, açıklamaları yapılmış ve yanlışlıklar mümkün mertebe düzeltilmiştir. Besteler biçimsel açıdan incelenmiş hem notaların üzerinde hem de tablo halinde gösterilmiştir. Eserlerin usûl-aruz-vezin üçlüsü

açısından incelenmesi aşamasında ise güftelerdeki hecelerin dağılımının daha kolay anlaşılabilmesi amacı ile eserlerde kullanılan usûlün velvelesi göz önünde bulundurulmuştur. Mısra içerisindeki her hece bu darplara yerleştirilmiştir. Velveleler bilgisayar ortamında "Finale" programında üç çizgi üzerinde yazılmış ve eserlerin güftesi velveleye nota değerlerine göre dağıtılmıştır.

1. ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN HAYATI

"Yerli ve yabancı kaynaklarda Farabi ve İbni Sina birinci ve ikinci üstad sayıldıkları için Üstad-ı Salis, Meragalı Abdülkâdir, İbni Gaybî, Hoca Abdülkâdir, Meragalı olarak anılan bu ünlü Türk bilgin ve Musikişinası Azerbeycan'ın Meraga şehrinde doğdu. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir, verilen tarihler tahminlere dayanır ve 1353 ile 1360 arasında değişir (Özalp, 1986, s. 128), Rauf Yekta Bey'in Esâtiz-i Elhân adlı kitabında "VIII. Kûrun-ı Hicrî Evâsıtında" (Hicrî VIII yüz yıl ortalarında) diye yazmaktadır (Aksüt, 1993: 15)."

"Çok ilgi çekici ve fırtınalı bir hayat sürmüştür, hayat hikâyesinin büyük bir bölümü biliniyor. Eserlerini, yüzyıllarca ilim ve sanat dili olarak kullanılan Arapça ve İran dillerinde yazdığı için Batılı araştırmacılar bu Azerbaycanlı Türk'ü İranlı bir musiki nazariyatçısı olarak kabul etmişlerdir (Özalp, 1986: 128)."

"Bu büyük musiki bilginimiz hakkında ilk ciddî yayını Rauf Yekta Bey yapmıştır. Babası çağının bilginlerinden Gıyaseddin Gaybîdir. (Özalp, 1986, s.128)." Gıyâsüddîn-i Gaybî'nin lakabının menşei bilinmiyor. (Öztuna, 1987, s. 7) Babasından söz ederken "Bir çok ilim dalında üstün bilgisi vardı; bilhassa Musikinin pratik ve teorik dallarında üstad idi" dediğine göre temel bilgileri ve Musikiyi babasından öğrendiği kesindir (Özalp, 1986: 128)."

"Abdülkâdir'in çocukluk çağına ait bilgiler de yine kendi kitaplarındaki ifadelerle sınırlı kalıyor. Babasının, yetişmesi için tam bir özen ve söze sığmayacak şefkat gösterdiğini, musikide onun "mübarek himmetleriyle" ulaştığı derecenin, bilgi, maharet ve gücün, tüm insanlarca açıkça görülebilir bir hale geldiğini söyleyen Abdülkâdir, İbn-i Gıyâseddin Gaybî'nin onu musiki alanında yetiştirmesinin amacını ise "Kur'ân'ı ezberlemem, gerekli nağmeleri belleyerek, beğenilen ezgilerle okumayı öğrenmem" şeklinde hikâye eder (Bardakçı, 1986: 21)."

"Babasının ölümünden sonra Tebriz'e geldi. Daha sonra İlhanlılar'ın hizmetine girerek önce üçüncü hükümdar sultan Hüseyin'e sonra 1380 yılında Ahmed Celâyerî'ye nedim oldu. Döneminin tanınmış Musikişinası Rızaeddin

Rıdvan Şah'ın düzenlediği bir Musiki yarışmasını kazanmış olması bu yıllarda ününün yaygınlaşmış bir Musikişinas olduğunu ispatlar (Özalp, 1986: 128)."

"1386 yılında Timur'un Azerbeycan'ı istilâ etmesi sonucu Ahmed Celâyerî Bağdat'a kaçmış; "yâr-ı aziz" dediği Hocayı da yanında götürmüştü. Bağdat'ın Timur'un eline geçmesiyle Sultan Ahmed, Yıldırım Beyazıd'a sığındı; Meragalı da Timur'un eline düştü. Timur, bir çok ilim ve sanat adamı gibi onu da Semerkant'a gönderdi; 1397 yılında bu sarayda hizmet gördüğü biliniyor. 1399'da Timur'un akıl hastası oğlu Miranşah'ın (öl.1400) nedimleri arasındaydı. Bu nedimler arasında Meragalı'dan başka Kudbeddin-i Nayî, Habib-i Udî, Ardeşir-i Çengî gibi ünlü Musikişinaslar da bulunuyordu. Oğlunun anormal davranışlarına çevresindeki insanların neden olduğu düşüncesine kapılan Timur bunların çoğunu öldürtmüştü. Canını güçlkle kurtaran Abdülkâdir derviş kılığına girdi ve Semerkant'tan kaçarak Bağdat'a geldi. Eski efendisinin hizmetine girdiyse de bu uzun sürmedi. 1401 yılında Bağdat yeniden alınca bir süre saklanan Merâğî bir rastlantı sonucu Timur'la yüz yüze geldi. Hiddetlenen imparator hiç tereddüt etmeden idamını emretti. O anda Meragalı Kur'an-ı Kerîm'den bir sûreyi ezberinden ve çok duygulu bir şekilde okuyunca bağışlandı. Böylece eski saygınlığı geri verilerek bir süre Timur'la dolaştı. Hindistan seferi sırasında Semerkant'a gitmek için Timur'dan izin istedi. Arzını kabul eden Timur kendisine bir de yazılı nişan verilmesini emretmişti. Bu nişanın bizzat Timur tarafından dikte ettirildiğini tarihi kaynaklar belgelemektedir (Özalp, 1986: 129)."

"Kesin bir kanıt olmamakla birlikte 1421 tarihinde Bursa'ya gelerek Sultan II. Murad'a eserini sunduğu, sonra Semerkant'a geri döndüğü ileri sürülür. Timur'un ölümünden sonra oğlu Muinüddin Şah'a intisab etti ve bunun torunu Halil Mirza'dan himaye gördü, Şahrûh'un sarayında bulundu. Şahrûh taht şehrinin Herat'a nakledince buraya geldi ve 1435'te Herat'ta veba hastalığından öldü (Özalp, 1986: 129)."

1.1. Sanatı

"Anadili Türkçe'den başka Arapça ve Farsça'yı iyi bilirdi; bestekâr, hanende, nazariyatçı, şâir, ressam, hâfız ve hattattı. Musiki sanatımızı modern bir fizikçi gibi düşünmüş, incelemiş ve bir çok kapalı noktalarını açıklamıştır. Meragalı'nın düşünce ve sezîşlerini takdir eden ve kendisinden beş yüz yıl sonra yaşayan Helmholtz, "Fiziologie der Tonempfindungen" adındaki büyük eserinde Hoca'nın bütün eserlerini okuduğunu, derinlemesine inceleyerek çok yararlandığını söyler.

Kiessewetter, Türk Musikisi açısından hatalarla dolu olan eserini, Hammer'in Abdülkâdir'den çevirdiği önemli notları esas alarak yazmıştır.

Eserlerinde Musikinin pratik ve teorik yönlerini toplamış, bütün bunları fiziksel olaylara ve fizik yasalarına dayanarak deneysel bir düşünce doğrultusunda açıklamıştır. Nitekim, Câmîü'l-Elhan adındaki kitabının önsözünde Musikinin "Erkân-ı Riyâziye"den bir rükün ve Eczâ-i Hikmet'ten bir cüzüv" olduğunu söyler. Eskilerin Musikiyi Astroloji'ye bağladığı, bu sanatın "İlm-i Nucûm"dan sayıldığı bir dönemde, adı geçen kitabında Musikiyi şu fasillara ayırarak incelemesi bunu ispatlar.

I. Bölüm: Sesin tarifi, Ezginin tarifi, Ses ve ezginin kulağa gelmesi, Pestlik ve tizlik.

II. Bölüm: Aralıkların oranı, Aralıkların birbirinden farkı, Aralıkların birbiri ile ilgisi, Kulağa hoş gelmeyen seslerin nedenleri.

Musikideki bu derece ustalığından dolayı kendinden söz eden bütün yazar ve araştırmacılar, "Geçmiş zamanları yücelten bir kimse" ya da "Musiki nazariyatında en yetkili kişi" gibi sıfatları kullanmışlardır. Eserlerini, kendinden önce yazılmış olanları inceleyerek ve bunların arasındaki çelişkileri, bu çelişkilerin nedenlerini açıklayarak yazmış ve bunları gidermeye çalışmıştır. Meselâ Şirazlı Kudbeddin'in Musikiden söz eden ansiklopedik eserinde, Farabi ve Safiyüddin hakkındaki itirazlara, eleştirilere bilimsel ve teknik kanıtlarla karşılık verir. Kudbeddin'in bu hatalarını, amelî yönden eksik olmasına bağlar. Bir gün bir toplantıda, o yılların sayılı Musiki bilginlerinden Nasrullah Kâri elinde bir kitapla içeri girer ve Hoca kitabın konusunu kendisine sorar. Nasrullah ise "Safiyüddin'in Kitabü'l-Edvar'ına bir açıklama yazdım. Sizden eleştirisini ve düzeltilmesini rica ediyorum" der. Kitabı eline alarak bir göz gezdiren Hoca, düzelmesi gereken noktaları o anda söyleyerek bulunanları hayran eder (Özalp, 1986: 129)."

"Meragalı'nın en çok etkisinde kaldığı kimse Farabi olmuştur. Pitagoras'ın Musiki ile ilgili fikirlerini Farabi'den iktibas ederken, Yunanca bilmediği için yanlışlara düşmüştür. Gerçekten de Yunanca asıllı Musiki deyimleri Türk Musikisinin yapısına uymadığı gibi yararlı da olmamıştır. H. Sâdeddin Arel bu konuyu şöyle açıklıyor: ". . . Bu isimlerle onların tariflerini, Farabi'den sonra gelen nazariyatçılardan ancak bir kaç iktibas etmiştir. Fakat, sanırım ki iş işten geçtikten sonra onlar da pişman olmuşlardır. Çünkü isimlerin de, tariflerinin de kitaplarda konu edilen Musikiye bir faydası olmadığı gibi iktibas eden yazarların bunları anlamadığı ortaya çıkmıştır. Meragalı Abdülkâdir gibi yüksek bir

âlim bile kendi eseri olan Câmîü'l-Elhan'ın yine kendi eli ile yazdığı nüshasında, Farabi'nin Yunanca'dan çevirdiği deyimleri iktibas ederken karma karışık bir şekle sokmuştur..." Arel bunlardan başka Meragalı'nın bu deyimleri bir cetvel halinde verdiği halde yine hatalara düştüğüne, metinlerle cetvelin birbirini tutmadığına değinir. Bir çok sanat dalında uğraşısı olduğu halde, Musiki ile ilgili eserlerinin dışında başka bir eseri günümüze gelmemiştir (Özalp, 1986: 129)."

1.2. Şairlik Yönü

Sesi pek parlak, okuyuşu çok güzel, ud çalışı üstadane olan Abdülkâdir Merâgî aynı zamanda şiir yazmakta ve hat sanatında da başarılı bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Şairliği hakkında uzman kişiler, Farsça şiirlerinin, klasik Fars edebiyatının örneği sayılabilecek nitelikte olduğunu belirtmişlerdir. Hat sanatında da elde bilgiler vardır.¹

Abdülkâdir Merâgî'nin tek Türkçe şiirinin metni:

"Benziyor cennete yaz-ı nevbahâr
 Hasse bâ-rûy-i hoş-ı an gül'izâr
 Yâr ile zevk u safâ kıl der çemen
 Çünkü boluptur çemen çün rûy-i yâr
 Çün şâhum girse gamınga ayş için
 Gül ayağına saçar akça nisâr
 Devle eyler bülbül-i destan-serâ
 İl kaharlar serv-i bostân u çenâr
 Mevsim-i ayş u tarabdur sultanum

¹ Hat sanatı hakkında: Murat Bardakçı, yukarıda adı geçen eserinin 30'uncu sayfasında ve dip notunda :....."....bazı kaynaklarda Sultan Ahmed tarafından Abdülkâdir'e verildiği belirtilen ve 779 yılı Safer ayının ortalarında (Haziran 1377) yazılmış bir "vasıf-nâme" veya "takdir-nâme" yer alıyor. Abdülkâdir'in incelediğimiz kitaplarında rastlayamadığımız bu belgede Ahmed Celâyir, onu usta bir hâfız, muhakka, reyhanî, sülüs, nsih, rık'a ve tevki' yazılarında üstad, musıkide de eşsiz bir kişi olarak gösteriyor, ayrıca telli sazlardaki maharetini, özellikle ud çalmadaki üstünlüğünü anlatıyor.

Ahmed Celâyir'in, yazısının sonunda, Abdülkâdir'in bazı sazlar icad ettiğini de söylemesi ve örnek olarak "saz-ı kâsehây-ı çînî"den, yani su dolu kaplardan meydana getirdiği çalgıdan bahsetmesi,

Abdülkâdir'in bu buluşunun 779 Ramazanında Erdebil'de Safevî şeyhi Sadruddin'in huzurunda çalınmasından önce de meşhur olduğunu gösteriyor.

Câni hoş kim kıldı işret ihtiyâr
 Ber leb-i cû vu kenâr-ı bostân
 Yâr dudağın.....der kenâr
 Sûfi-i sâfi-ki bolmuş tobekâr
 Anung için sâkiyâ câm-ı mey âr
 Çünkü gördüng şehni Abdülkâdirâ
 Baht-ı yarung boldu sensin bahtiyâr (Bardakçı, 1986: 135).”

1.3. Bir efsane

“Farabi ve İbni Sina gibi Hoca Abdülkâdir'in de sanatı ile ilgili bir efsane yaratılmıştır. Gerçek dışı olan bu efsanenin özeti şöyle: Hoca eserlerini çok kıskanmış ve kimsenin bunları öğrenmesini istemezmiş. Sultan Hüseyin Baykara, çok zeki bir köleyi sağır ve dilsiz rolü oynatarak Meragalı'nın hizmetinde çalışmasını sağlamış, bir-iki denemeden sonra kölenin gerçekten sağır ve dilsiz olduğuna iyice kanaat getiren Üstad hiç çekinmeden eserlerinin en değerlilerini okumaya ve başka eserler üzerinde çalışmaya başlamış. Bu eserleri hiç sezdirmeden öğrenen köle gizlice saraya gelirmiş ve bellediği eserleri saray Musikişinaslarına öğretirmiş. Bir gün Hüseyin Baykara Hoca'nın da hazır bulunduğu bir Musiki meclisinde bu eserleri icra ettirmiş, olaya çok sinirlenen ve üzülen bestekâr renkten renge girerek düşüp bayılmış ve bu olaydan sonra da çok yaşamamıştır (Özalp, 1986: 130).”

“Bu olayın gerçeğe ilgisi yoktur. Ayrıca Hüseyin Baykara ile çağdaş bile değildir. Kaldı ki Meragalı yazmış olduğu kitaplarda sırası geldikçe değeri yüksek olan eserlerinin anlaşılamadığından ve yaygınlaşamadığından yakınır; ancak orta derecedeki eserlerini öğretebildiğini söyler. Bestelerinin günümüze çok az olarak gelmesinin nedeni Kenzü'l-Elhan'ın bulunamaması, notaya gereği kadar değer verilmemesi ve aradan geçen beş yüz yıllık zaman olsa gerektir (Özalp, 1986: 130).”

“Bu efsane divan edebiyatı içinde işlenerek "Hoca-Gulam" ikilisi sembolleşerek "âşık-maşuk" anlamlarını kazanmıştır. Bu etki ile Itrî, Hâfız Post'un ölümü için;

Âlemin nakşın çıkardı bildi kârın kim ecel
 Ne Gulâma rahmeder ne Hâce'ye verir amân

Şair Sami ise Küçük Müezzîn Çelebi için,
 Hâce şâyân idi olmaklığa şâkirdi anın
 Hemçü def sezâ halka begûş olsa Gulâm
 gibi tarih beyitlerini yazmışlardır (Özalp, 1986: 130)."

2. ESERLERİ:

2.1. Kenzü'l-Elhan (Nağmelerin Hazinesi):

"Bu eser bugüne kadar hiçbir yerde bulunamamıştır. Meragalı diğer eserlerinde sırası geldikçe musiki konularının anlaşılması güç olan bölümleri için bu esere başvurulmasını salık verir. Ayrıca pek çok bestesinin notasını bu eserine kaydettiğini de söyler. Özellikle Câmîü'l-Elhan'ın önsözünde, adı geçen kitabı iyi incelenirse Musiki sorunları için başka bir esere başvurmaya gerek kalmayacağını ileri sürer (Özalp, 1986: 130)."

2.2. Câmîü'l-Elhan (Nağmeler Topluluğu):

"Bu kitabını 1405'de oğlu Nureddin Abdurrahman'a hediye etmiştir. Kitabı sonradan 1423 yılında geri alarak gözden geçirdiği ve bazı ekler yaptığı eser üzerindeki notlardan anlaşılıyor. Kitabın üzerinde Şahrûh'a sunuş yazısı bulunan (1415) bir nüshası İstanbul Nuruosmânîye Kitaplığı'nda No. 3644'de bulunmaktadır.²

Farsça yazılmış olup içinde bazı eserlerinin notası vardır. Geniş olarak yazdığı önsözünde kendi hakkında ayrıntılı bilgi verir. Hoca'nın anlattığına göre

² Hoca Abdülkâdir Merâgî'nin adına kayıtlı musiki eserleri hakkında Murad Bardakçı'nın şu açıklamalarını, araştırmacılara ışık tutacağı düşüncesiyle, buraya yazmayı uygun gördüm. "...Dizilerinin; Hafif, Muhammes gibi usûllerinin Abdülkâdir'in zamanında olduğu şekilde değil, daha sonraki yıllarda aldıkları biçimde olduklarını, formlarının da Hoca'nın bahsettiği türlere kesinlikle uymadığını; Kâr-Beste ve SEMAÎ gibi formların daha sonraki dönemlerde ortaya çıktığını, bunları göz önüne alarak, Abdülkâdir Merâgî, adına kayıtlı elde bulunan eserlerin bu bestekâra ait olmalarının imkânsız olduğunu..." (Maragalı Abdülkâdir) Murat Bardakçı (Pan Yay. 1986, s. 127-28-29).

Ayrıca: "Şerh'ul-Kitab'ul-Edvâr (Topkapı Sar. Küt. A. 3470. vrk.42a-42b) Bu eserinde biz-zat kendi bestesi olarak güftelerini verdiği eserlerinden hiçbirinin bugün elde olmadığını..." kaydeden Bardakçı, eldeki eserlerin güfteleri hakkında da aydınlatıcı bilgiler vermektedir. (Aynı eser, sah. 128. dip Not. No.115)

Rauf Yekta Bey de eldeki eserlerin Abdülkâdir Merâgî'ye aidiyeti hakkında şüpheleri vardı (Bkz. Esâtîz-i Elhân. Abdülkâdir Merâgî sh. 117-118).

Bütün bu iddialar, çok iyi inceleme ve araştırmalar neticesinde ortaya atılmıştır. Akla gelen bir başka husus, bu eserlerin başka kişiler tarafından bestelenip Hoca'ya mal edilmiş olmalarıdır. Bu iddia ve varsayımlar Hoca Abdülkâdir'in Musikideki şahsiyetini hiçbir zaman küçültmez.

1376 yılının 12 Aralık günü yapılan bir toplantıda Hükümdar Celâleddin Hüseyin, Şeyhülislâm Şeyh Kâhhî, vezir Emir Şemseddin Zekerîya hazır bulunuyormuş. Bunlardan başka Safiyüddin'in "Kitâbü'l-Edvar"ı ile "Şerefiyyesi"ne şerh yazmış olan Celâleddin Feyzullah Ubeydî, Sadeddin Kûçek ve Horasanlı Ömer Taç da varmış. Bunlardan birisi, "Musiki eserlerinden en zor beste şekli olanı Nevbet-i Mürettep'tir ve bir tanesinin bestelenmesi için bir ay gerekir; o da bestekâr kudretli ise" demiş. Hoca Abdülkâdir buna karşılık olarak bir ayda otuz tane yapabileceğini, bir ay sonra gelecek olan Ramazan'ın arife gününde otuzunu birden okuyabileceğini söylemiş. Bu sözlere kimse inanmamış. Çağdaşı olan Musiki ustalarından Hoca Rıdvan Şah, daha önce bestelediklerini okuyacak diye kuşkulmuş. Hoca bunun üzerine "Her gün okunacak Nevbet-i Mürettep'in sözlerini siz seçin ve bana hangilerinin yapılmasını siz söyleyin" demiş. Bunun üzerine hükümdar, orada bulunanlara her gün okunacak nevbetlerin sözlerinin huzurunda saptanmasını, her biri için ses ve düzümde hangi sanatların kullanılması isteniyorsa kararlaştırılmasını istemiş. Sonra Hoca'ya dönerek: "-Birinci Nevbet-i Mürettep'i benim adıma taksim et ve Hüseyinî makamından beste. Bu nevbet-i mürettep Kavl, Gazel, Terâne, Früdaşt ve Müstezad olmak üzere beş parça olsun. Son kıt'ada 12 makam ile 6 Âvâzeyi göster. Öyle ki her iki makam arasında bir âvâze bulunsun. Makamlı olan bölümlerini şiirin bir mısraı ile beste. Nevbet-i Mürettep'in usûlü de Sakîl ü Remel olsun."

Orada hazırlanan şiirleri istenilen şekilde besteleyip zamanında okuyunca herkes şaşırmuş ve bu durum bir Ramazan boyu devam etmiştir (Özalp, 1986: 130)."

2.3. Makasidü'l-Elhan (Nağmelerin Amacı):

"1422 yılında Sultan II. Murad'a sunulmuş ve Farsça olarak yazılmıştır.³ Eserin bir nüshası Raûf Yekta Bey'in kütüphanesinde, II. Murad'a sunuş yazısı bulunan diğer nüshası da Leyden Üniversitesi kitaplığında bulunmaktadır. Bu eserinde kendi icadı olan sazlar hakkında bilgi verir; meselâ, değişik büyüklük-

³ Murad Bardakçı (Maragalı Abdülkâdir, Pan Yay. 1986 İst.) sh.43'de "Maragalı Abdülkâdir'in kitaplarından Makasid'ul-Elhan'ın bazı nüshalarının II. Murad'a ithaf edilmiş bulunması XX. Yüzyılın ilk yarısından başlayarak Abdülkâdir'in Osmanlı ülkesine, özellikle Bursa'ya geldiği, kitabını Sultan'a bizzat sunduğu yolunda bir kanya neden oldu." Aynı kitabın 142. sayfasında Makasid'ul-Elhan hakkında ilginç açıklamalar vardır.

Rauf Yekta Bey: ("...ancak Makasid'ul Elhan unvanlı eserin mukaddimesini cennetmekân Sultan Murad Han-ı sani bin Mehmed-i evvel hazretleri nâmına te'lif ettiğine nazaran, Hoca'nın ol zaman Devlet-i Âliye-i Osmaniyye'nin pâyitahtı olan Bursa'ya kadar gelerek eserini müşâriyleh hazretlerine bizzat takdim ettiği... istidlâl edilebiliyor...") diye yazmaktadır.

teki çini kâselerden oluşan bir sazın nasıl çalınacağını anlatır. Yine bu eserde Musiki sanatını yücelten önemli olaylardan söz eder (Özalp, 1986: 131)."

2.4. Şerhü'l-Kitabü'l-Edvar (Edvar Kitabının Açıklaması)

"Safiyüddin Abdülmümin'in Kitabü'l-Edvar'ının açıklamasıdır. Farsça olarak yazılmış olan bu eserin bir nüshası Nuruosmaniye Kütüphanesi'ndedir (Özalp, 1986: 131)."

2.5. Kitabü'l-Edvar (Edvar Kitabı)

"Türkçe yazılmış bu eserin tek nüshası Leyden'de bulunmaktadır. Bu nazariyat kitabında bazı bestelerinin notası vardır (Özalp, 1986: 131)."

2.6. Musiki Eserleri

"Bazı Musiki aletlerini bulan ve o zamana kadar bilinenleri ıslah eden bu büyük insan, elimizde bulunan eserlerini "Ebced Notası" ile kaydederek günümüze gelebilmesini sağlamıştır. Bu eserler beste tekniği açısından ve formlaşmada kendinden sonra gelen bestekâr musikîşinaslara örnek olmuştur. Saz musikisine ait eseri yoktur. Bu yolda da çok eser bestelediğini her eserinde belirttiği halde, notaya almadığı için kaybolmuştur. Değişik makam ve usûllerde 13 kâr, beste ve nakış beste, nakış yürük semaî, sengin semaî ve aksak semaî olmak üzere toplam 30 sözlü eseri vardır. Devr-i hindi usûlü ile bestelemiş olduğu rast makamındaki "Kâr-ı Muhteşem" ile segâh makamındaki "Kâr-ı Şeşâvâz" ve "Haydarnâme" en tanınmışlarıdır. Eserlerinin çoğu Kenzü'l-Elhan'la birlikte kaybolmuştur. Bu eserlerin başkalarına ait olduğu görüşü de vardır.

Sonuç olarak Hoca Abdülkâdir iyi bir nazariyatçı olduğu kadar iyi bir bestekârdır. Çok güzel ud çaldığı çeşitli kaynaklarda belirtiliyor. Onun için Devlet Şah "İyi ud çalan birinci sınıf bestekârdır" diyor. Bütün bu anlatılanlara bakılırsa verimli bir sanatkârdır. Güzel bir sese sahip olan ve usta bir hanende (gûyende) olduğu bilinmektedir. Denebilir ki Hoca Abdülkâdir Türk Musikisinin şekillenmesine, uslûblaşmasına, nazariyatının bir düzene sokulmasına birinci derecede yardımcı olmuş en büyük Musikîşinaslarımızdan biridir. Musikimizi daha kolay kullanılabilir, klasik ve halk Musikisi geleneğini daha yakın bir duruma getirmek istemiştir. Klasik okulun başlangıcı olan bu büyük usta kendinden sonra gelen Musikîşinasları yüzyıllarca etkilemiştir. Günümüze gelen eserleri klasik repertuarımızın en metin eserleri olarak hâlâ çalınıp söylenmektedir (Özalp, 1986: 131)."

3. ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'NİN ESERLERİNİN DÖKÜMÜ VE DİZİNLERİ

Abdülkâdir Merâğî'nin değişik form, makam ve usûllerde bestelediği 22 eserin notası günümüze kadar intikal etmiştir. Bu eserlerin dökümü ve dizinleri aşağıda tablolar halinde gösterilmiştir.

3.1. Abdülkâdir Merâğî'nin Eserlerinin Dökümü

3.1.1. Abdülkâdir Merâğî'nin kâr formundaki eserleri: Abdülkâdir Merâğî'nin bilinen 10 adet kârı vardır. Bu kârların güftelerine ait ilk dizeler, bilinen güfte şairleri, kârların ait olduğu makam ve usûller şöyledir:

Tablo 1: Abdülkâdir Merâğî'nin kâr formundaki eserlerinin dökümü

Eserlerin ilk dizesi	Güfte Şairi	Makam	Usûl
Büti dârem ki gerd-i gül zi sünbül sâyebân dâred	Hafız Şirazi	Acem	Muhammes
Şaha zi lûtf eğer nazar-ı sûy-i mâ küni	-----	Hüseyni	Muhammes
Gül bî-ruh-i yâr hoş nebâşed	Hafız Şirazi	Mahur	Hafif
Gûzeşte ârzû ez had be pâ-yi bû-i tu mârâ	Hafız Şirazi	Nihavend-i Kebir	Devr-i Revan
Kâfer tü kücâ ve ilmi Edvar kücâ	-----	Pençgâh	Ağır Sengin Semai
Ah ki küned kavmi beyakîn	-----	Rast	Devr-i Revan
Ehinnü şevkân ilâ diyâri	-----	Rast	Düyek
Nümûneist begûş-i sipihr hal- ka-i hor	-----	Rast	Düyek
Ey Şehenşâh-ı Horasan yâ İmâm ibni'l hümâm	-----	Segâh	Hafif
Ez şevk-i likâ aşk-ı cemâlest ü Dîdim	-----	Segâh	Hafif

Tablo 1' e göre Abdülkâdir Merâğî'ye ait 10 adet "kâr" formundaki eserden sadece 3 tanesinin güfte şairi bilinmektedir. Bu 10 "kâr"ın 3 ü "Rast", 2 si "Se-

gâh", diğerleri ise "Acem", "Hüseyni", "Mahur", "Nihavend-i Kebir" ve "Pençgâh" makamında bestelenmiştir. Yine bu 10 "kâr"dan 3 ü "Hafif", 2 si "Muhammes", 2 si "Devr-i Revan", 2 si "Düyek", diğeri ise "Ağır Sengin Semai" usûlündedir.

3.1.2. Abdülkâdir Merâgî'nin beste formundaki eserleri: Abdülkâdir Merâgî'nin "Beste Formu"nda bilinen 5 adet eseri vardır. Bu bestelerin güftele- rine ait ilk dizeler, bilinen güfte şairleri, bestelerin ait olduğu makam ve usûller şöyledir:

Tablo 2: Abdülkâdir Merâgî'nin beste formundaki eserleri

Eserlerin ilk dizesi	Güfte Şairi	Makam	Usûl
Rûzigârî bud yâr-i men	-----	Nihavend-i Kebir	Devr-i Revan
Amed nesîm-i subh-dem tersem ki âzâreş küned	-----	Rast	Düyek
Derd-mend-i aşk bî derdî nemîdâned ki çîst	-----	Rast	Devr-i Revan
İmşeb ki rûhaş çerağ-ı bezm-i men bud	-----	Rast	Hafif
Seyr-i gül-i gülşen bî-tü harâмест	-----	Rast	Fer'

Tablo 2'ye göre Abdülkâdir Merâgî'ye ait 5 adet "Beste" formundaki eserin güfte şairlerinin hiçbiri bilinmemektedir. Bu 5 eserin 4 ü "Rast", diğeri ise "Nihavend-i Kebir" makamında bestelenmiştir. Yine bu 5 adet "Beste" formundaki eserin 2 si "Devr-i Revan", diğerleri ise "Düyek", "Hafif" ve "Fer'" usûlündedir.

3.1.3. Abdülkâdir Merâgî'nin ağır semai formundaki eserleri

Abdülkâdir Merâgî'nin "Ağır Semai" formunda bilinen 2 adet eseri vardır. Bu eserlerin güftelerine ait ilk dizeler, bilinen güfte şairleri, bestelerin ait olduğu makam ve usûller şöyledir:

Tablo 3: Abdülkâdir Merâgî'nin ağır semai formundaki eserleri

Eserlerin ilk dizesi	Güfte Şairi	Makam	Usûl
Bî tü nefesî hoş nezedem hoş nenişestem	Hafız Şirazi	Pençgâh	Aksak Semai
Ey mâh-ı men der mektebest	-----	Rast	Aksak Semai

Tablo 3'e göre Abdülkâdir Merâgî'ye ait 2 adet "Ağır Semai" formundaki eserin birinin güfte şairi bilinmektedir. Bu 2 eserin 1 i "Pençgâh", diğeri ise "Rast" makamında bestelenmiştir. Yine bu 2 adet "Ağır Semai" nin her ikisi de "Aksak Semai" usûlündedir.

3.1.4. Abdülkâdir Merâgî'nin yürük semai formundaki eserleri

Abdülkâdir Merâgî'nin "Yürük Semai" formunda bilinen 5 adet eseri vardır. Bu eserlerin güftelerine ait ilk dizeler, bilinen güfte sahipleri, bestelerin ait olduğu makam ve usûller şöyledir:

Tablo 4: Abdülkâdir Merâgî'nin yürük semai formundaki eserleri

Eserlerin ilk dizesi	Güfte Şairi	Makam	Usûl
Tânâm-ı cemâl-i yâr burdîm	-----	Arazbar	Yürük Semai
Derviş recâ-yı (nâgehâni- pâdişâhî) neküned	Fasîhi	Bestenigâr	Yürük Semai
Her şeb nigarânest meh-i nev tâ tü berâyî	-----	Irak	Yürük Semai
Âhû biyâ mîrzem âhû biyâ	-----	Rast	Yürük Semai
Ger siyehi çünin büved çeşm-i tü ber helâk-i ma	-----	Rehavi	Yürük Semai

Tablo 4'e göre Abdülkâdir Merâgî'ye ait 5 adet "Yürük Semai" formundaki eserin sadece birinin güfte şairi bilinmektedir. Bu 5 eser sırasıyla "Arazbar",

“Bestenigâr”, “Irak”, “Rast” ve “Rehavi” makamlarında bestelenmişlerdir. Formundan da anlaşılacağı gibi bütün eserler “Yürük Semai” usûlündedir.

4. ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ’NİN ESERLERİNİN DİZİNLERİ

4.1. Abdülkâdir Merâğî’nin Eserlerinin Usûl Dizini

Abdülkâdir Merâğî’nin bilinen 22 eserinin usûlleri ve her usûle ait eser sayısı şöyledir:

Tablo 5: Abdülkâdir Merâğî’nin eserlerinin usûl dizini

Usûl adı	Eser sayısı
Ağır Sengin Semai	1
Aksak Semai	2
Devr-i Revan	4
Düyek	3
Fer’	1
Hafif	4
Muhammes	2
Yürük Semai	5

Tablo 5’ e göre Abdülkâdir Merâğî’nin bilinen 22 eserinden 5 i “Yürük Semai”, 4 ü “Hafif”, 4 ü “Devr-i Revan”, 3 ü “Düyek”, 2 si Aksak Semai”, 2 si “Muhammes”, diğerleri “Fer’” ve “Ağır Sengin Semai” usûlündedir.

4.2. Abdülkâdir Merâğî’nin Eserlerinin Form Dizini

Abdülkâdir Merâğî’nin bilinen 22 eserinin bestelendiği formlar ve her formdaki eser sayısı şöyledir:

Tablo 6: Abdülkâdir Merâğî’nin eserlerinin form dizini

Form adı	Eser sayısı
Ağır Semai	2
Beste	5
Kâr	10
Yürük Semai	5

Tablo 6’ ya göre Abdülkâdir Merâğî’nin bilinen 22 eserinden 10 u “Kâr”, 5 i “Beste”, 5 “Yürük Semai”, 2 si ise “Ağır Semai” formundadır.

4.3. Abdülkâdir Merâgî'nin Eserlerinin Makam Dizini

Abdülkâdir Merâgî'nin bilinen 22 eserinin ait olduğu makamlar ve her makamdaki eser sayısı şöyledir:

Tablo 7: Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinin makam dizini

Makam adı	Eser sayısı
Acem	1
Arazbar	1
Bestenigâr	1
Hüseyni	1
Irak	1
Mahur	1
Nihavend-i Kebir	2
Pençgâh	2
Rast	9
Rehavi	1
Segâh	1
Uşşâk	1

Tablo 7' ye göre Abdülkâdir Merâgî'nin bilinen 22 eserinden 9 u "Rast", 2 si "Nihavend-i Kebir", 2 si "Pençgâh", diğerleri ise "Acem", "Arazbar", Bestenigâr", "Hüseyni", "Irak", "Mahur", "Rehavi", "Segâh", "Uşşâk" makamındadır.

5. KÂR NEDİR?

"Dindışı Türk musikisinin en büyük formu olan Kâr, kelime olarak 'iş, güç, sanat ekip biçmek' gibi çeşitli mânâlara gelir. Türk musikisinde ise en eski ve en sanatlı sözlü beste şekillerinden birine isim olmuştur. Kâr'ın musiki tarihimizde en aşağı dört-beş yüzyıllık bir geçmişi vardır. Bu şekillerin en kuvvetli mahsûl-leri büyük Türk bestekârı ve nazariyatçısı Meraga'lı Hoca Abdülkâdir'inkilerle, Hoca Abdülâlî, Koca Osman, Ayıntâbi Mehmet Bey, Itrî, Sadullah Ağa, Dede İsmail Efendi gibi muhtelif asırlarda yaşamış büyük bestekârlarımızın kârlarıdır (Özalp, 1992: 11)."

“Son asırlarda pek az kullanılmış olmakla beraber, XVIII. Asırdan önce en gözde formlardan biriydi. Bestekârın kudreti, bilhassa kârlarında gösterdiği başarı ile ölçülürdü. Güfte murabbâ çok defa da fazla musrâlıdır ve terennüm çok boldur. Ekseriyâ terennüm’le başlar. Kantemiroğlu, Edvarı’nda kârların yürük SEMAÎ ile saz SEMAÎ si arasında okunduğunu yazmaktadır (Öztuna, 1969: 325-326).”

“Genellikle Peşrev’den hemen sonra icra edilir. Geniş kapsamlı bir beste tarzı olduğundan bünyesinde değişik usûller çoğunlukla kullanılır. Bu usûl değişiklikleri esere farklı bir canlılık kazandırır (Yılmaz, 1994: 243).”

“Kârların beste yapıları umumiyetle bend-miyanhâne, terennüm denilen kısımlara ayrılır. Bend sayıları ikiden beşe kadar değişen kârlar vardır. Her bend çeşitli melodi ve devre cümlelerini ihtiva eder ki, bu devre ve cümlelerden beste yapısı içinde, dâima tekrar edilen terennüm kısımlarına geçilir. Bu terennüm kısımları (ten-nen-nen) yahut (ye-lel-lel) gibi ve bunlara benzer hecelerle okunur. Bu heceler, melodi ve ritimle ilgili olduğu unutulmamadır (Özalp, 1992: 11).”

“Kârların makam ve usûl değişiklikleri, bu musiki eserlerinin sanat mahiyet ve kıymetini artıran değerlerdendir. Kârların sözleri ve mevzûları sevgiye, övmeye, düşünceye bazen hicve dair yazılmış dört veya sekiz musralı şiirlerdir. Musiki tarihimiz boyunca bestelenmiş kârlar ya güfte arasında geçen ya da maksadı en iyi şekilde belirten bir kelime ile adlandırılmıştır. “Kâr-ı Lâlezâr”, “Kâr-ı Ceyhûn”, “Kâr-ı Bağ-ı Behişt”, “Kâr-ı Münecim” vb. bazen de bestelenmiş oldukları makama göre Rast Kâr-ı Nev, Dügâh Kâr gibi, yahut sözlerin ilk kelimesi ile anılır (Özalp, 1992: 11).”

“Kâr tarzında bestelenmiş eserler bazen uzunluk ve kısalıklarına göre değişik isimlerle anılırlar: “Kâr”, “Kârçe”, “Kâr-ı Nev”, “Kâr-ı Natık” gibi isimler eserlerin yapısını anlatır (Yılmaz, 1994: 243).”

“Kâr, genellikle terennümle başlayan geniş kapsamlı, muhtelif usûllerin, kullanıldığı uzun eserlere verilen isimdir.

Kârçe, kâr'dan daha kısa ve özelliklerini daha öz anlatım (belirten) eserlere verilen isimdir.

“Kâr-ı Nev”, değişik usûllerin kullanıldığı bir formdur. Kâr'dan fazla farkı yoktur.

“Kâr-ı Natık”, “kâr” ve “Kârçe”den usûl ve güfte yönünden hemen ayrıcalık arz eder. Kâr-ı Natıkların güftelerinin hemen her satırında değişik usûllere

rastlanılabılır. Kâr-ı Natıklar başladıkları makamın ismi ile anılırlar. “Rast Kâr-ı Natık”, “Neva Kâr-ı Natık” gibi... “Kâr-ı Natık” bitişte başladığı makam seslerine dönerek karar verir.

Her satırda değişik usûllere rastlanıldığı gibi, her satırda değişik makamlara geçilmesi Kâr-ı Natıkların özelliğidir. Her satır icra edilirken, geçilen makamın ismi belirtilir. “Rast getirip...” gibi... (Yılmaz, 1994: 243).”

“Kârlar ya bir terennümle ya da doğrudan doğruya güfte ile başlar. Meselâ İtrî'nin neva makamındaki kârı güfte ile düğâh kâr terennümle başlar. İlk kâr örneklerini veren Hoca Abdülkâdir'in eserlerinin sözleri Farsça olduğundan, eski Musikişinaslar bunu bir gelenek durumuna getirerek eserlerine Farsça şiirler seçmişlerdir. Daha sonra bu gelenek terk edilmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru bu formun daha az bestelendiği dikkati çeker. Hacı Faik bey son büyük kâr bestekârlarımızdandır. Klasik takım sıralamasında sözlü eserlerin birincisi olduğundan eski küme fasıllarında peşrevden sonra sözlü eserle kâr ile girilirdi (Özalp, 1992: 12).”

“Kârlar en çok “Düyek”, “Devr-i Revan”, “Devr-i Kebir”, “Muhammes”, “Evsat”, “Devr-i Hindi”, “Hafif”, “Sakil”, “Nim Sakil”, “Türki Darp”, “Zencir” ve diğer usûllerle bestelenmişlerdir. Her kârın dinamizmi birbirinden farklıdır. Beste tekniği yönünden de kesin bir düzeni ve simetrisi yoktur. Bir beste formu olarak diğer beste şekilleri gibi fazla bağımlı değildir. Her bestekâr içinden geldiği gibi bestelemiştir. Nitekim kullanılan usûller yönünden de böyledir. Büyük usûllerin bazılarıyla bestelendiği gibi küçük usûllerle yönünden de böyledir. Bu usûllerin bazıları ile bestelendiği gibi küçük usûllerle de ölçülmüşlerdir. Hiç terennümü olmayan kârlar vardır. Sözleri dört, altı ve sekiz mısralı şiirlerden seçilmiş olabilir. Eski güfte mecmualarında Türk Musikisinde pek çok kârın bestelenmiş olduğu görülürse de bunlardan günümüze çok azı gelebilmiştir. 20. yüzyılda ise Refik Fersan, Rauf Yekta Bey, Ahmet Avni Konuk, Mustafa Nezihi Albayrak, Rakım Elkutlu, Münir Nureddin Selçuk kâr bestelemeyi denemişlerdir. Yorum ve icrâsı güç, ağıdalı ve uzun eserler olduğundan zamanla ihmale uğramış, yerini diğer beste şekillerine bırakmıştır (Özalp, 1992: 12).”

6. ESERLERİN BİÇİM, USÛL VE ŞEKİL AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yöntem

Abdülkâdir Merâgî'nin günümüze kadar gelen 10 adet “kâr”ının notası verilmiş, her eser önce biçim sonra da usûl ve şekil olarak incelenmiştir.

Kâr'ların farklı notaları karşılaştırılmış, yanlışlar elden geldiğince düzeltilerek yeniden yazılmıştır. Bestelerin biçimleri hem notaların üzerinde hem de tablo halinde gösterilmiştir. Bu çalışma sırasında her mısra için kullanılan ezgiler ve terennümler aşağıda gösterilen harflerle belirtilmiştir.

A, B, C, D, E, F, G, H.....Mısra ezgisi

a, b, c, d, e, f, g, h, ı, i, j, Terennüm ezgisi

T..... Terennüm

Usûl-aruz vezni ilişkisi ile ilgili inceleme ise, güfte dağılımının daha iyi anlaşılabilmesi için kudüm velvelelerine uygun olarak yazılmıştır

Üç çizgi üzerine yazılan velvelelerde: Üst çizgi sağ zahme ile sağ kâseye vurulan darpları; alt iki çizgi ise sol kâseye vurulan darpları gösterir. Alt iki çizginin üstte olanı sağ zahme ile, altta olanı ise sol zahme ile vurulur.

_____ Sağ kâse, sağ zahme

_____ Sol kâse, sağ zahme

_____ Sol kâse, sol zahme

Biçim ve usûlün yanı sıra usûl-aruz vezni ilişkisi açısından güftelerin vezinleri tespit edilmiş ve şekil yönünden de incelenmiştir.

Bu çalışmada, Abdülkâdir Merâğî'ye ait kâr formunda bestelenmiş 10 adet eser usûl, biçim ve şekil açısından incelenmiş, bu 10 eserden sadece 1 tanesi örnek olarak verilmiştir.

SEGÂH ŞEŞÂVÂZ KÂR
"Ey şehinşâh-ı Horasan ya imam İbrîlühûmam"

Usûl: Haff (Ağır)

Beste: Abdülkâdir Merâgî

Ta)

Ten ni ten dir di ri ten düm de rel la

dir dir ten til lil len ten nen

nen nen na ha dost dost

Tb)

dil lâ dil lâ dir dir ten dil lâ dil lâ

dir dir ten ta dir ta dir ta dir ta dir ta dir

ten te ne ta dir ney

A)

Ey şe hen şa hı Ho

ra san Ya i mam ib

nil hü mam

B)

Ser fe da yi ah ha ki

ra het şa hı A li Mû

ser Ri za a man a man a
man ser fe dâ yi hâ ki
râ het Şâh A li Mü
ser rı zâ
ten na dir na a dir na
ten na te ne ni ta til lil
len til lil lil lil len
di de re di ta dir ney ta na
dir ney ta na dir ney
te ne ta dir ney
ser fe da yi ah hâ ki

râ het Şâ hı A li Mü

ser Ri za a man a man a

man ser fe dâ yi

hâ ki râ het Şâh A

li Mü ser Ri za

Ya A li mî mî ri mey dan

be li be li be li dost

Ya A li mî mî ri mey dan

be li be li be li dost

D) Meyan

Ey şe hi cu du se

hâ — vet — lût fu — hul — ku —

mer — ha — met

şeh sũ vâ — rı — mî — ri

mey — dâñ — Gâ zî i — rû

zi — ve — gâ

Ah Şeh sũ vâ — rı — mî — ri

mey — dâñ — Gâ zî i — rû

zi — ve — ga

(Tc): Terennüm

ten — na — dir — na — a — dir — na —

— ten — na — te ne ni — ta — til — lil —

len — til — lil — lil — lil — len

Td)

di de re— di— ta di— ney— ta— na—
 dir— ney— ta— na— dir— ney—
 te ne— ta— dir— ney—

B)

Şeh sū— va— rı— ah— mî— ri
 mey— dān— ga— zi— i— rû—
 zi— ve— ga— a— man— a— man— a—

C)

man— şeh— sū— va— rı— mî— ri—
 mey— dān— ga— zi— i— ru—
 zi— ve— ga—

Te)

Yâ— A li mî mî— ri mey— dān— be li— be— li—
 — be— li dost— Yâ— A li şî şî— ri Yez— dan—

be li be li be li dost

ter dil lâ nâ ter dil lâ nâ di de re di ten til lil lâ

nâ de re til lil ne ne ni Ge veşt veşt

ter dil li ten nâ ten nâ ye lel lâ ye le li yel

lâ dir nâ şeh nâz lâ dir nâ şeh nâz

ten dir ten te ne ni ten nen nen

ni dit ta di ri ney ah ha Sel mek mek

ta nen ni ta nen ni ta nen ni ten

dit ta dir ney ah ha Mâ ye ye

te ne ni ten nen til lil lâ nâ dir ney

te ne ni ta dir ney Ah ha Nev rûz rûz

Tj)



te ne ni ten nen dir tâ nâ til lil lâ nâ ten ne



nen na Gerda ni ye nen na Ger da ni ye

Te)



Yâ A li mî mî ri mey dâ n be li be li
Yâ A li şî şî ri yez dâ n be li be li



be li dost Yâ A li mî mî ri mey dâ n
be li dost Yâ A li şî şî ri yez dâ n



be li be li be li be li
be li be li be li be li

Sibel K.

Ey Şehşâh-ı Horasan, yâ İmâm ibni'l hümâm
Ser fedâ-yi hâk-i râhet Şâh Ali Mûse r-Rizâ
Ey Şeh-i cüd ü sahâvet lûtf u hûlk ü merhamet
Şeh-suvâr-ı mîr meydan gaazi-i rûz-i vegaa

Not: Ahmet Hatipoğlu'nun kendi el yazısı ile yazdığı notadan alınmıştır.
(Rauf Yektâ Bey'in yazdığı şekli ile)

6.1. Segâh kâr'da gıfrenin hafif (ağır) usulünün kudüm velvelesine göre dağılımı
Merûgî'nin "Segâh Kâr"ında gıfrenin Hafif (Ağır) usulünün velvelesine aşağıda görüldüğü şekilde dağılmıştır.

32
2

Ey
Ser
Ey
Şeh

hen
da
hi
vâ

şâ
Vi
cu
rı

hi
ha
du
mî

Ho
ki
se
/ri

ra
ra
hâ
mey

san
het
vet
dân

32
2

ya
şâh
lüt
Gâ

i
A
fu
zî

mam
li
hul
i

ib
Mû
ku
rû

nil
ser
mer
zi

hü
Ri
ha
ve

mam
za
mât
gâ

6.2. Segâh şeşâvâz kâr'ın biçimsel yapısı

Birinci Bend:

Usûlü: Hafif (Ağır)

Ta.....Terennüm (Anlamsız)-1 usûl (32 zamanlı), (tekrarlı) - KARAR

Tb.....Terennüm (Anlamsız)-1 usûl (32 zamanlı) - KARAR

A.....Birinci mısırâ-1 usûl (32 zamanlı) - KARAR

B.....İkinci mısırâ-1 usûl (32 zamanlı)

C.....İkinci mısırâ- 1 usûl (32 zamanlı) - KARAR

İkinci Bend:

Tc.....Terennüm (Anlamsız) 1 usûl (32 zamanlı)

Td.....Terennüm (Anlamsız) 1 usûl (32 zamanlı)

B.....İkinci mısırâ-1 usûl (32 zamanlı)

C.....İkinci mısırâ-1 usûl (32 zamanlı) - KARAR

Te.....Terennüm (Anlamlı) - 1 usûl (32 zamanlı), (tekrarlı) - KARAR

Üçüncü Bend:

D....Üçüncü mısırâ (1. miyan)-1 usûl (32 zamanlı) - Evç'te asma kalış

E.....Dördüncü mısırâ (2. miyan)-1 usûl (32 zamanlı) - Evç'te asma kalış

F....Dördüncü mısırâ (3. miyan)- 1 usûl (32 zamanlı) - KARAR

Dördüncü Bend:

Usûlü: Hafif

Tc.... Terennüm (Anlamsız)-1 usûl (32 zamanlı)

Td....Terennüm (Anlamsız)-1 usûl (32 zamanlı), (tekrarlı)

B.....Dördüncü mısırâ- 1 usûl (32 zamanlı)

C.....Dördüncü mısırâ – 1 usûl (32 zamanlı)

Te.....Terennüm (Anlamlı) – 1 usûl (32 zamanlı) - KARAR

Tf.....Terennüm (Anlamsız) 1 usûl (32 zamanlı), (tekrarlı)

Tg....Terennüm (Anlamsız)-1 usûl (32 zamanlı), (tekrarlı)

Th.... Terennüm (Anlamsız)- 1 usûl (32 zamanlı), (tekrarlı)

Tı....Terennüm (Anlamsız)- 1 usûl (32 zamanlı), (tekrarlı)

Ti.....Terennüm (Anlamsız)- 1 usûl (32 zamanlı), (tekrarlı)

Tj.....Terennüm (Anlamsız) -1 usûl (32 zamanlı), (tekrarlı)

Usûlü: Hafif (Ağır)

Te....Son terennüm (Anlamlı)-1 usûl (32 zamanlı)

SON KARAR

6.3. Segâh şeşâvâz kâr'ın şekil özellikleri

Güfte:

1. Ey Şehensâh-ı Horasan yâ İmâm ibni'l hümâm
2. Ser fedâ-yi hâk-i râhet Şâh Ali Mûse r-Rizâ
3. Ey Şeh-i cûd ü sahâvet lûtf u hûlk ü merhamet
4. Şeh-suvâr-ı mîr-i meydan gaazi-i rûz-i vegaa

Takti: 4 / 4 / 4 / 3 15

Vezi: Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün (REMEL BAHİRİ)

AÇIKLAMA

1. Ey Horasan'ın Şehensâhu (Şahlar Şahu, Sultanı), ey hükümdar (kahraman, arslan) oğlu önder
2. Baş, senin yolunun toprağına feda olsun, Şah-ı Ali Muse r-Riza
3. Ey cömertlik ve el açıklığı , lütuf , ahlâk ve merhamet Şahu
4. Meydân'ın Emiri (er meydânının emiri) ve baş süvârisi, savaş gününün gaazisi

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

7.1. Sonuç

Abdülkâdir Merâgî'nin 10 adet "kâr" formundaki eserinin incelenmesi sonunda varılan sonuçlar şunlardır:

1) Bugünkü "kâr" formunun şekillenmesinde Abdülkâdir Merâgî'ye ait "kâr" ların büyük önemi vardır. Abdülkâdir Merâgî, Türk müziğinde din dışı sözlü musikisinin büyük formlarından biri olan "kâr" ın şekil almasını sağlamıştır.

2) Merâgî, kendinden sonra gelen bestekârları, eserlerindeki biçimsel kullanımla etkilemiş ve bunun sonucu olarak birçok abidevi eserin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

3) “Kâr” bestekârlarının eserlerinde çoğunlukla Farsça güfteler kullanması, bu etkilenmenin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

4) Abdülkâdir Merâgî’ye ait bütün “kâr”ların tam bir sanat eseri örneği olduğu, usûl-aruz vezni ilişkisi incelemesi sonucunda ortaya çıkmıştır ki bu şahe-serler “kâr” formunun ilk örnekleri olarak gösterilir. Hemen hemen bütün “kâr”larda da görebildiğimiz usûl, güfte, ezgi ve form bütünlüğü, “kâr” formu ile yazılmış eserlerin önemini ortaya koymaktadır.

5) Abdülkâdir Merâgî, “kâr”larında kullanmış olduğu güftenin her mısrasını, mükemmel bir denge anlayışı içinde usûl sayısına göre yerleştirmiştir.

6) Merâgî’nin bazı “kâr”larında, - usûl-aruz vezni ilişkisi açısından - güftelerin her satırda usûl darplarına tam olarak oturmadığı görülmüştür. Bu durum, sadece “Rubai”lerle bestelenmiş eserlerde görülür. Çünkü “Rubai”lerin her mısrasında kendilerine has vezinlere sahip olabilmeye özelliği vardır.

7) Çalışma esnasında bazı güftelerin zaman içerisinde değişerek bu güne geldiği anlaşılmıştır. Güftelerdeki yanlışlıklar elden geldiği ölçüde düzeltilerek yazılmıştır.

7.2. Öneriler

1) Yüzyıllar önce bestelenmiş olmasına rağmen bu güne kadar gelebilmiş bütün klasik eserlerin güftelerinin teker teker kontrol edilmesi, eserlerin daha doğru bir şekilde icra edilmelerini sağlayacaktır.

2) Usûl-aruz vezni ilişkisinin yeterince anlaşılabilmesi, bütün konservatuarlara “Ritim Uygulama” ve “Usûl-Aruz Vezni İlişkisi” derslerinin konması ile mümkün olacaktır.

3) Günümüze kadar gelmiş eserlerin notaları gözden geçirilmeli, yanlışlıklar düzeltilmeli ve mümkünse notalar bilgisayar ortamında “Finale” programında yeniden yazılmalıdır. Bu eserlerin daha iyi okunur bir hale gelmesini sağlayacaktır.

4) Çalışmanın kaynak taraması aşamasında bu tarz araştırmaların daha önce yeterli sayıda yapılmamış olduğu görülmüştür. Günümüze kadar gelen Türk müziğine ait nadide eserlerin sadece notalarda kaldığı görülmüştür. Arzu edilen, bu çalışmanın bundan sonra yapılacak diğer araştırmalara vesile olmasıdır.

KAYNAKLAR

1. AKBULUT, Yusuf, (2000), *Osmanlılarda Müzik*, Selçuk Üniversitesi Uluslar Arası Kuruluşunun 700. Yıl Dönümünde Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Kongresi Bildirileri, Konya.
2. AKBULUT, Yusuf, (1997), *Tekerlemelerin Müziksel Özellikleri*, V. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Ankara.
3. AKSÜT, Sadun, (1993), *Türk Musikîsinin 100 Bestekârı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
4. BARDAKÇI, Murat, (1986), *Maragalı Abdülkâdir*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
5. ÇIPAN, Mustafa, (1999), *Güfte İncelemesi I (Notalar, Güfteler, Şekil Özellikleri, Açıklamalar, Edebiyat ve Mûsikî Bilgileri)*, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.
6. KARAMAN, Sibel, (2006), *Biçim ve Usûl Açısından Abdülkâdir Merâğî'nin Kârları*, Konya: Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
7. ÖZALP, M. Nazmi, (1986), *Türk Mûsikîsi Tarihi (Derleme)*, C. 1, Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın No:34.
8. ÖZALP, M. Nazmi, (1992), *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Yayın No: 239.
9. ÖZTUNA, Yılmaz, (1990), *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
10. ÖZTUNA, Yılmaz, (1987), *Abdülkaadir Merâğî*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 10. ÜNGÖR, Etem Ruhi, (1981), *Güfteler Antolojisi*, İstanbul: Eren Yayınları, C.1-2.
11. YAVAŞÇA, Alâeddin, (2002), *Türk Mûsikîsin'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
12. YILMAZ, Zeki, (1994), *Türk Mûsikîsi Dersleri*. İstanbul: Çağlar Yayınları.