



## International Journal of Social Sciences

ISSN: 2587-2591

DOI Number: <http://dx.doi.org/10.30830/tobider.sayi.9.8>

Volume 5/2 Fall

2021 p. 134-152

### TÜRK MÛSİKÎSİNDE KÂRÇE FORMUNUN YAPISAL ÖZELLİKLERİ THE STRUCTURAL FEATURES OF KÂRÇE FORM IN THE TURKISH MUSIC

Fatma Münevver ŞENDURAN\*  
ORCID iD: 0000-0002-4224-8886

#### ÖZ

Türk Mûsikîsi repertuarında bulunan sözlü eserler, güfte unsuru ön planda tutulan ve güfte-beste ilişkileri ile ahenkli bütünler oluşturan tür ve biçimlerle bestelenirler. Bu eserler, aynı zamanda bestelendikleri dönemlerin mûsikî anlayışlarına ışık tutarlar ve Türk mûsikîsi geleneği hakkında önemli bilgiler verirler.

Bu çalışmada ele alınan “Kârçe” formu, çeşitli kaynaklarda Kâr formunun küçüğü olarak anlatılmakta ise de biçimsel özellikleri ile ilgili kesin ve net bilgilere rastlanmamaktadır. Günümüze az sayıda örneği ulaşan kârçelere, büyük formulu sözlü beste biçimleri arasında yer verilmektedir.

Bu çalışmada, kaynaklarda “Kârçe” olarak sınıflandırılan eserlerin diğer beste biçimleriyle olan etkileşimleri, benzerlikleri ve farklılıkları mevcut notaların çeşitli nüshaları karşılaştırılarak incelenmiştir. Kârçe formundaki eserler mısra sayıları ve terennüm yapılarının işleyiş şekilleri göz önünde bulundurularak form analizine tâbi tutulmuş ve biçim şemaları oluşturulmuştur. Bugün elimizde bulunan birçok eser; güfte, nağme ve biçim yönünden zaman içerisinde tahrifatlara uğramış ve hatta birçoğu günümüze orijinalinden çok farklı şekilde intikal etmiş olabilir. Bu bağlamda, yapılacak incelemeler ve araştırmaların zaman içerisinde oluşmuş

---

\* Öğr. Gör. Münevver ŞENDURAN, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü, E-mail: fatma.senduran@hbv.edu.tr.

muhtemel tahrifatlara ışık tutarak, Türk müziği kültürünün gelecek kuşaklara doğru aktarılması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Nitel özellikli bu incelemede betimsel araştırma yöntemi kullanılmış; bestelerin form analizleri Prof. Dr. Serda Türkel Oter tarafından geliştirilen, güftenin temel alındığı biçim analiz yöntemi ile yapılmış ve kârçe formunun farklı bestekârlar tarafından değişik dönemlerde bestelenmiş 16 örneği incelenerek, yapısal unsurları ile ilgili somut bulgulara ulaşılmıştır.

Bu araştırmanın sonucunda kârçe olarak gösterilen eserlerin bazılarının beste, nakış ya da kâr formunun özelliklerini taşıdığı, kâr olarak gösterilen eserlerden bazılarının ise kârçe olarak tanımlanması gerektiği fikrine varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Türk Mûsikîsi, Form, Kârçe.*

### ABSTRACT

The vocal music compositions in the Turkish Music repertoire are forms of expression that prioritize the lyric element and form harmonious wholes with the lyrics-composition relations. Therefore, these works provide essential information about the Turkish music tradition by shedding light on the musical understandings of the composing periods.

Although the study discusses the "Kârçe" form and describes it as the diminutive form of the Kâr form in various sources, there is no factual and transparent information about its formal features. Nevertheless, Kârçes, a few examples of which have survived today, are among the primary forms of vocal music composition.

This study examines the interactions, similarities, and differences of the compositions classified as "Kârçe" with other composition forms by comparing the various copies of the existing notes in the sources. The compositions in the kârçe form are subject to form analysis by considering the number of verses and how the "terennüm" structures were processed. Moreover, the study includes format schemes. Various kârçe compositions we have today may have distorted in terms of lyrics, tune and form over time. Many of them may have even been transferred to the present day differently from the original. In this context, conventional studies and researches are necessary to transfer Turkish music culture to future generations and guide them.

### TOBİDER

This study executes a qualitative analysis using a descriptive research method and analyzing the forms of the compositions with the form analysis method developed by Prof. Dr. Oter, based on the lyrics. In this context, by examining 16 examples of the form composed by different composers in different periods, factual findings related to its structural elements were reached.

The research concluded that some works shown as Karçe's should be forms of Beste, Nakış or Kâr, and some of the works included in the form of Kâr should be Kârçe's.

**Key Words:** *Turkish Music, Form, Kârçe.*

## **Giriş**

Türk Mûsikîsi repertuarında bulunan eserler incelendiğinde, güfte ve bestenin melodik uyumu, eserin işleyişini ve içeriğini bir bütün olarak zenginleştirmekte ve bestekârın yarattığı her nağme güftenin anlamı ile bütünleşerek farklı beste kuruluşları ortaya çıkarmaktadır. Güfte unsurunun ön planda olduğu sözlü Türk Mûsikîsi formları, yüzyıllar boyunca bestekârlarımız tarafından şekillendirilmiş, Farsça ile Osmanlı ve günümüz Türkçesiyle yazılmış güfteler, büyük formulu sözlü beste biçimlerinde öteden beri kullanılagelmiştir. Gerek öğretim amaçlı gerekse bestekârların makam, form, usûl ve güfte dörtgenindeki ustalıklarını ortaya koymak bakımından besteledikleri farklı formlardaki eserler, Türk Mûsikîsi alanı içerisinde yapılan birçok çalışmada incelemeye tâbi tutulmuştur.

“Form”, Türk mûsikîsinin temel unsurlarından biri olarak, eserlerin yapılarını ve kuruluş biçimlerini belirleyen özgün ve önemli bir kavramdır. Büyük formlardaki sözlü beste biçimlerinin kuruluş şekilleri zaman içerisinde bestekârlara, yüzyıllara, güftelerin ve terennümlerin kullanılış biçimlerine göre şekillenmiş ve kendi içlerinde çeşitli biçimsel farklılıklar ortaya çıkarmıştır.

Ünsal, Tura'dan nakille formu, “bir yapıtın birlik ve bütünlüğüne erişme yolu ve biçimi” şeklinde ifade etmekte, “bir sanatkârın düşüncesinin varoluş biçimi, tarzı olarak açıklanan form bilgisinin amacının ise mûsikî eserlerinin türünü (cinsini), üslûbunu

(tarzını), şeklini (biçimini), yapısını (kuruluşunu) tanımayı ve tanıtmayı sağlamak olduğunu bildirmektedir (Ünsal, 1998: 5-7).

Kâr formunun küçüğü olarak târif edilen kârçeler, klasik fasıl üslûbunun ilk sıralarında yer almaktadırlar. Klasik Türk mûsikisinde fasıl kavramı ile ilgili olarak;

“Her makamda çeşitli formların belli bir sıra ile birbirine bağlı olarak icrasına fasıl denir ve Osmanlı Enderûn mûsikîsi fasıl mûsikîsidir. Bir makam öğrenilirken, hocadan o makamda en az bir fasıl ezberlemiş yani meşk etmiş olmak gerekir. Önce o makamdan bir peşrev ve sırasıyla: kâr, kârçe murabba, ses veya sazlardan birisinin serbest taksiminden sonra semâi bölümüne geçilir, ağır semâi, sengin semâi, semâi ve yürük semâilerin ardından, sazların icra ettiği saz semâisi ile o makamdaki fasıl sona erer.” şeklinde ifadelere yer verilmiştir (Güntekin, 2014: 736).

Osmanlı/Türk Mûsikîsi geleneğinde üstadlığın en mühim koşullarından biri hâfizaya işlenmiş eserlerin, meşk edilmiş fasılların ve ezbere alınmış eserlerin sayısı olarak görülmektedir. Hocanın öğretim ve aktarım zincirinin en önemli halkası olması da edinmiş olduğu deneyimler olarak nitelendirilmektedir. Notanın ve yazının hiç kullanılmadığı hatta küçümsendiği, eserlerin ustadan çırağa, kuşaktan kuşağa sözlü olarak intikal ettiği dönemlerde eserlerin tüm incelikleri ile aktarılmasının ayrı bir önemi vardır (Behar, 2010: 105). Meşk zincirinin halkaları vasıtasıyla farklı dönemlerde ve farklı meşk ortamlarında gerek öğretim yoluyla, gerekse yazılı kaynaklarda yer alan şekilleriyle zamanımıza intikalde birçok eser unutulmuş, olduğundan farklı nağmelerle notaya alınmış veya güfte ve nağme açısından tahribatlara uğramıştır. Bu bağlamda formların geçmişten günümüze geçirmiş olduğu farklılıkları ve değişimleri göz önünde tutarak mevcut nüshalar üzerinde yapılacak çalışmalar ve formların tanımlanması büyük önem taşımaktadır.

Kâr formunun mevcut kaynaklardaki tanımlarında; “kesin ve net bir şekli yoktur” ibâresi yer alsa da bu konuda yapılan çalışmalar, formun ilk örneklerinin Abdülkâdir Meragî’ye atfolunan eserlerle başladığını ve mısra sayılarına, terennüm yapılarına, bestekârların formu kullanış şekillerine ve yüzyıllara göre sistematik şekilleri olduğunu ortaya çıkarmıştır (Şenduran, 2019: 481-493).

İlk örneklerini XV. yüzyılda gördüğümüz kâr formu, Merâgî ile ünlenmiş kendi döneminden sonra da farklı bestekârlar tarafından bestelenmeye devam etmiştir. Kârçe formunun ilk örneği ise XVII. yüzyılda Şeştâri Murad Ağa ile ortaya çıkmıştır. Bu eserin

öncesinde Merâgi'ye atfolunan kârçe formunda kaydedilmiş bir örneğe rastlanmasına rağmen, eserin nakış<sup>1</sup> formunda bestelenmiş olduğu yapılan incelemelerde ortaya konmuştur.

XV. XVI. ve XVII. yüzyıllarda önemli gelişmeler gösteren Türk Mûsikîsi, XVIII. yüzyıl da İtrî ile zirveye ulaşmış ve klasik değer taşıyan güçlü ve nitelikli eserler daha çok bu dönemde bestelenmiştir. Klâsik eserlere özgü üslûp, şekil ve ritim özellikleri bu dönemde mükemmele ulaşmış, kâr, kârçe, murabba, ayin, na't, durak vb. formlardaki besteleme geleneği bütün görkemiyle sürmüştür (Yener, 2014: 14).

Ali Ufki Bey "Mecmûa-i Sâz ü Söz"de ikisi tamamlanmamış kâr veya kârçe olmak üzere toplam 505 eseri kendi telifi olan nota yazısı ile notaya almış ve günümüzden 350 yıl öncesinin mûsikî dünyasını bu bağlamda aydınlatmıştır (Ayangil, 2014: 474).

Bu araştırmada öncelikle mevcut kaynaklarda kârçe formu ile ilgili yapılan tanımlara yer verilmiş ve bu tanımları müteakip elimizde bu formda var olan 16 eser, biçim açısından incelemeye tâbi tutulmuş ve Oter<sup>2</sup> tarafından geliştirilen form analiz yöntemi ile değerlendirilmiştir. Yapılan incelemelerin ardından kârçe formunun somut tanımına yer verilmiştir. Eserlerin mevcut nüshalarının karşılaştırma ve incelenme aşamasında Dârülelhân Külliyyatından başka Suphi Ezgi'nin "Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi", Rauf Yekta Bey'in "Türk Mûsikîsi", Nazmi Özalp'in "Türk Mûsikîsi Beste Formları", Mehmet Rıza Derviş, Siruz Cemâli, Nihâr Bubân, Behzat Mirzai tarafından hazırlanan "Tasnifhâ-yi Abdülkâdir Merâgî - Şevknâme" Albümü ile TRT Arşivi ve kişisel arşivlerden elde edilen farklı notalar, literatür araştırmasında kullanılmış, her kârçe için elde edilen örnekler karşılaştırılarak biçim yönünden analiz edilmiştir.

### **Kârçe Formunun Farklı Kaynaklarda Yer Alan Tanımları**

Öztuna (1990), kârçe formunu Farsçada küçük kâr olarak tanımlamış ve kâr'ların küçük ve kısa olanına verilmiş ad olduğunu ifade etmiştir. Formun elimizde birkaç tane örneği olduğuna değinerek bestesi Şeştâri Murad Ağa'ya ait olan Bûselik kârçe'yi "Muhammes medhiye kârçe", Hamparsum Limonciyan'ın bestesi olan Hisâr Bûselik kârçe'yi "Devr-i revân medhiye kârçe", İsmail Hakkı Bey'in bestesini "Uşşak hafif

<sup>1</sup> İki mısra ard arda bestelenen ve mısralar arasında uzun terennümlerin yer aldığı form biçimidir.

<sup>2</sup> (Oter,2018. 292-298).

Medhiye kârçe”, Münir Nurettin Selçuk tarafından bestelenen eseri Rast kârçe ve Refik Fersan’ın bestesi olan eseri ise Selmek kârçe olarak isimlendirmiştir (s. 426-427). Öztuna beş kârçe örneğine yer vermiş ancak bu örneklerden Muallim İsmâil Hakkı bey’e ait olduğunu ifade ettiği “Uşşak hafif medhiye kârçe” ve Refik Fersan’ın bestesi olduğunu belirttiği Selmek kârçe “Yandı cânım hicr-ilê vasl-î ruh-î cânân\_isterim, Fuzûlî (s. 291)”, incelenen kârçeler içerisinde yer almayan örneklerdir. Bahsi geçen Uşşak kârçe’nin repertuvarda iki farklı yazımı bulunmaktadır. İlk notasında beste formu, nota külliyyatında yer alan yazımında ise kâr formunda gösterilmiştir. Nota arşivlerinde; Fûzulî’nin “Yandı canem hecr ile vasl-ı ruh-i yâr isterem” güftesi ile yer alan selmek kârçenin ise mevcut yazılmış iki notasında da nakış beste formunda gösterildiği dikkati çekmektedir.

Özalp (1992), kârçe formu ile ilgili olarak; “anlamı hemen anlaşılacağı gibi küçük kâr demektir. Kârların usûl ve kurallarına göre bestelenirse de daha kısa ve sade eserlerdir. Bazı bestekârlarımız zaman zaman bu formu kullanarak güzel örnekler vermişlerdir. Terennümlü ya da terennümsüz şekilleri olabilir”. şeklinde ifadeler yermiş ve örnek olarak Hammamîzâde İsmâil Dede’nin Kâr-ı Nev’inin melodik kuruluşunun ritmik gelişmesini şöyle açıklamıştır;

“Eser iki bölümdür. Birinci bölümde rast makamının orta sesleri, karar perdesinden pest tarafa doğru uzatılmış sesler arasında melodik hareketlerle karakterlendirilmiş, bu kısım iki zamanlı bir ritimle bestelenmiştir. İkinci kısımda yine rast makamının tiz taraftaki sesleri arasında yapılan melodik hareketlerle karakterlendirilmiş olup bu kısım üç zamanlı ritimle bestelenmiştir. Bu son değişiklik esere daha orijinal ve hareketli bir özellik kazandırmıştır. Bu açıdan eser eskilere göre daha renkli ve farklı bir yapıdadır” diyerek Dede Efendi’nin Rast Kâr-ı Nev’ini kârçe formu içerisinde değerlendirmektedir (s.13).

Özalp (2000) kârçe’nin tanımını; “Küçük kâr anlamına gelir. Kâr’ın usûl ve kâidelerine göre bestelenirse de daha kısa ve sade eserlerdir. Bazı büyük bestekârlarımız da bu formu kullanmıştır. Hammamîzâde İsmâil Dede Efendinin rast makâmındaki “Kâr-ı Nev”ini örnek olarak verebiliriz” (s.139) şeklinde açıklamıştır.

Darbaz (1973); Kâr formunun tanımına yer vererek bu formun küçüğüne kârçe ismi verildiğini ve klâsik fasıl müziğinde, peşrevden sonra daima ilk sırada bu formun yer aldığını belirtmiştir (s.255).

Ünsal (1988); “Türk Mûsikîsinde Kâr Formu” başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde kâr ve kârçe formunda yer alan 68 eseri form açısından incelemiş ve kârçelerle ilgili olarak Yavaşca’nın tanımına yer vermiştir.

Yavaşca (2002); yapı bakımından Kâr’ların küçüğü olarak ifade ettiği kârçe formundaki eserlere bestekârlarımızın fazla itibar etmediklerini belirterek, Şeştâri Murad Ağa’nın Bûselik Muhammes kârçesi “ Sünbül-i sünbül-i, sünbül-i siyeh”in başlangıcında ve yine Dede Efendi’nin Hisâr Bûselik Devr-i revân kârçesi “Rûy-i tü âm-ı tarab-ı gülgûn bad”ın bünyesinde terennümlerle donatılmasına karşın terennümsüz kârçelerin de olduğunu ifade etmektedir. Kârçe formunda daha çok Fahte, Muhammes, Devr-i revân, Nim hafif ve Devr-i hindî usûllerinin tercih edildiğini belirterek bir eski dönem bir de yeni dönem kârçe formuna örnek olan iki eserin biçim şemalarına yer vermiştir (s. 468).

Kârçe formunda terennüm kısımları; formun işleyişi açısından oldukça mühim bir yapıdır. Büyük formlu sözlü beste biçimlerinin büyük bir kısmını kârçe formunda da olduğu gibi terennüm kısımları oluşturmaktadır. Kârçe formunda incelenen eserlerin biçim şemaları göz önünde bulundurulduğunda formun ilk biçim şemasını oluşturan örneklerin nakış formunda olduğu görülmektedir. Nakışların temel özelliği olarak terennüm bölümlerinin mısra sayısından daha fazla melodi kısmı içerdiği dikkati çekmektedir.

Tanrıkorur (1998) Terennüm bahsine;

Türk Mûsikîsinin büyük formlu sözlü eserlerinde bestecilerin güftenin anlam gücünden faydalanmaksızın melodi yaratmadaki hünerlerini göstermek amacıyla güfteye ilâve olarak düşünüp besteledikleri, çoğunlukla güftenin veznine, ama mutlaka usûlün darplarına uygun kelime, mısra, beyt veya daha uzun söz guruplarıyla, kendi içlerinde tam veya yarım kâfiyeli, ritmik hecelerden oluşan, eser içerisinde en az güfte kadar önemli bir süs unsurudur. Eserlerin belirli yerlerinde aynı veya benzer melodik yapı içinde tekrarlanan ve parçanın ana tema niteliğindeki en can alıcı bölümünü teşkil eden terennümler lâfzi ve ikâi olmak üzere ikiye ayrılır (s. 120). şeklinde yer vermektedir.

Tablo 1.de XV. yüzyıldan XXI. yüzyıla kadar Türk müziği nota arşivlerinde yer alan kârçe formundaki eserler; bestekâr, güftekâr, makam, usûl, mısra sayıları, nüsha sayıları ve dönemleri ile birlikte gösterilmiştir. Tablo 2.de ise kârçe formunda bestelenen eserlerin biçim analizlerine yer verilmiştir.

**Tablo 1.** Nota arşivlerinde kârçe formunda yer alan eser listesi

No	Kârçe'nin Adı	Bestekârı	Güftekârı	Makâmı	Usûlü	Mısra Sayısı	Nüsha Sayısı	Dönem
1	İmşeb ki ruhaş çerağ-ı bezm-i men	Abdülkâdir Merâgî	Meçhul	Rast Nakış	Haffif	4	8	XV. yy
2	Sünbül-i sünbül-i sünbül-i siyeh	Şeştâri Murad Ağa	Hâcû-yi Kirmânî	Bûselik Nakış	Muhammes	2	4	XVII. yy
3	Sünbül-i sünbül-i sünbül-i siyeh	Hamparsum Limonciyan	Hâcû-yi Kirmânî	Hisâr Bûselik Nakış	Muhammes	2	4	XVIII. yy
4	Sünbülîstân sünbül-i gülîstân	Hamparsum Limonciyan	Meçhul	Hicazkâr	Haffif	2	2	XVIII. yy
5	Geldi cevher tîğ-i âteş-bârına âyineden	Ebûbekir Ağa	Şeyh Gâlib	Eviç Nakış	Nim Haffif	4	7	XVIII. yy
6	Rûy-i tû câm-ı tarab-ı gülgün bâd	Hammâmizâde İsmail Dede Ef.	Meçhul	Hisâr Bûselik Nakış	Devr-i Revân	4	2	XIX. yy
7	Gözümde dâim hayâl-i câna	Hammâmizâde İsmail Dede Ef.	Hâfiz-ı Şîrâzî	Rast Nakış	Ağır düyek yürük semâi	6	8	XIX. yy
8	Gül yüzünde görelî zülf-i semen-sây gönül	Münir Nureddin Selçuk	Ahmet Paşa	Rast	Devr-i Hindi	6	5	XX. yy
9	Bir yüzü meh eyledi bak şem'ine pervâne benî	Bekir Sıtkı Sezgin	Reşat Özpîrinçci	Acem	Fahte	4	2	XX. yy
10	Murâdinca dönse devrân bir zamân	Cinuçen Tanrıkorur	Ahmet Ilgaz	Eviç	Aksak Değişmeli	9	1	XX. yy
11	Akardı gönlüm olup bir şelâle devrinde	Cinuçen Tanrıkorur	Hârun Öğmüş	Nikriz	Düyek	10	1	XX. yy
12	Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi	Osman Nûri Özpekel	Osman Nûri Özpekel	Mâhur	Müsemmen	4	1	XXI. yy
13	Sâkiyâ sun sun ki câmın câm-ı Cem'dir bizlere	Fırat Kızıltuğ	Ümit Gürelman	Şevk-efzâ	Devr-i Revân	4	1	XXI. yy
14	Sâki bize mey sun	Abidin Gerçeker	Muammer Tarhan	Uşşak	Aksak	12	1	XXI. yy
15	Nerde arayım o dil-rübâyı	Gönül Paçacı	Abdülhak Hamit Tarhan	Hisâr Aşîran	Sofyan	4	1	XXI. yy
16	Bir çiçek nasıl ki güneş ararsa	Alaaddin Pakyüz	Meçhul	Rast	Semâi	10	1	XXI. yy



**Tablo 2.** Kârçe Formunda yer alan eserlerin biçim analizleri

No	Kârçe'nin Adı	Form Biçimi	Formu
1	İmşeb ki ruhaş çerağ-ı bezm-i men	1.A+2.A+T.I.B 3.A+4.A+T.I.B	Nakış
2	Sünbül-i sünbül-i sünbül-i siyeh	T.I.A+1.B+2.C+T.2.Ç	Nakış Kârçe
3	Sünbül-i sünbül-i sünbül-i siyeh	T.I.A+1.B+2.C+T.2.Ç	Nakış Kârçe
4	Sünbülîstân sünbül-i gülistân	T.I.A+1.B+T.2.C+2.Ç	Kârçe
5	Geldi cevher tiğ-i âteş-bârına âyineden	1.A+2.B+T.I.C 3.Ç+4.D+T.I.C	Nakış Kârçe
6	Rûy-i tü câm-ı tarâb-ı gülgün bâd	1.A+2.B+T.I.C 3.Ç+4.D+T.I.C	Nakış Kârçe
7	Gözümde dâim hayâl-i cânâ	1.A+2.B+T.I.C 3.Ç+4.D+T.2.C+5.E+6.F	Nakış Kâr
8	Gül yüzünde görelî zülf-i semen-sây gönül	Aranağme 1.A+2.B+2.C+3.Ç+T.I.D 4.A+5.B+5.C+6.Ç+T.I.D	Nakış Kârçe
9	Bir yüzü meh eyledi bak şem'ine pervâne beni	T.I.A+1.B+T.2.C+2.Ç T.3.D+3.E+T.4.F+2.Ç	?
10	Murâdınca dönse devrân bir zamân	T.I.A+1.B+2.C+3.Ç+4.D+5.E+6.F+7.G+8.Ğ+ 9.H+4.I+4.D	?
11	Akardı gönlüm olup bir şelâle devrinde	1.A+2.B+3.C+4.Ç+Aranağme 5.D+6.E+7.F+ 8.G+9.Ğ+10.H	?
12	Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi	Aranağme 1.A+ T.1.B+2.A+ T.1.B Aranağme 3.C+ T.2.Ç+4.A+ T.1.B	?
13	Sâkiyâ sun sun ki câmın câm-ı Cem'dir bizlere	1.A+T.I.B+2.C+T.2.C 3.D+4.C +T.2.C	?
14	Sâki bize mey sun	1.A+2.B+3.C+4.Ç+5.D+6.E+ 7.F+8.G+9.Ğ+10.H+11.I+12.İ	?
15	Nerde arayım o dil-rübâyı	1.A+2.B+T.I.C Aranağme 3.Ç+4.D +T.I.C	?
16	Bir çiçek nasıl ki güneş ararsa	Aranağme 1.A+2.B+3.C+4.Ç+Nakarat 5.D+6.E+ Aranağme + 7.A+8.B+9.C+10.Ç+ Nakarat	?

## Repertuvarda Yer Alan Kârçe Formundaki Eserlerin Değerlendirmeleri

### 1. Merâğî'ye Atfolunan Hafif, Rast Nakış

XV. yüzyılda ilk kârçe örneği olarak gösterilen eser, nota arşivlerinde yer alan bazı yazımlarında “nakış” bazılarında “nakış beste” olarak ifade edilmiştir. Güftekarı meçhul olan 32/4 lük hafif usûlündeki eserin 1. 2. 3. ve 4. mısraları aynı ezgi nağmeleri ile bestelenmiştir. 1. 2. mısra ile 1. terennümün ardından 3. 4. mısra ve yine 1. terennüm yapısı ile son bulmuştur. Eserde ikişer mısranın ardından yer alan terennüm bölümü, nakış

formunda olması sebebiyle mısra yapılarından daha uzun ezgi nağmeleriyle bestelenmiştir. Eserin İran’da yayınlanan “Şevknâme” adlı kaynakta, nakış formunda yer aldığı dikkati çekmektedir (Şeceryan, 2014: 14). Eser, Dârülelhân külliyyatı 188 numaralı fasikülde ise “rast makâmında nakş” olarak ifade edilmiştir. Biçimsel açıdan incelendiğinde 4 mısranın aynı ezgi cümlesi ile bestelendiği tek örnek olması sebebiyle ve elimizdeki en eski örneğinin 1775 tarihli Dârülelhân nüshası olması bakımından eseri kârçe formu yerine, fasikülde yer aldığı biçimi ile nakış formunda değerlendirmek daha doğrudur. Ancak nakışlarda mısralar farklı nağmelerle bestelenirken bu eserde 4 mısranın aynı ezgi ile bestelenmiş olması Nakış formunda sık kullanılan bir yapı değildir.

## 2. Şeştâri Murad Ağa’nın Muhammes, Bûselik Nakış Kârçesi

İyi derecede Şeştâr çalması ile ünlenen ve sesinin güzelliği ile tanınarak döneme damgasını vuran Murad Ağa, İran da tahsil görerek Sultan IV. Murad tarafından İstanbul’a getirilmiştir (Arel, 1952: 10). “*Sünbül-i Sünbül-i Sünbül-i Siyeh*” güfteli eser, Sultan IV. Murad’a hitaben onu medh etmek amacıyla yazılmış ve kendisinden siyanet (koruma) istenilmiştir (s. 155). Eserin güftesi incelendiğinde Şeştâri Murad Ağa, Sultan IV. Murad’ı övmüş ve kendisinden san’atını himâye etmesini istemiştir. Öztuna (1990), bu eseri “Bûselik muhammes medhiye (övgü) kârçe” olarak isimlendirmiştir (427).

XVII. yüzyılda bestelenen Şeştâri Murad Ağa’nın muhammes usûlündeki bûselik nakış kârçesi bu formda elimize ulaşan ilk eser olması bakımından önem arz etmektedir. Ezgi (1940), kârçe formunu tarif ederken Şeştâri Murad Ağa’nın “bûselik kârçe”sini örnek göstermiş ve bahsi geçen kârçe’nin ezgisel tahlilini açıklayarak nota üzerinde analiz etmiştir. Hayâli bir analiz biçimi ortaya koyan Ezgi, burada notada görülen yapının oldukça dışına çıkmıştır. Formun biçimsel şemasının belirlenmesi açısından çalışmada ilk olarak bu kârçe incelemeye tabi tutulmuştur.

Kârçenin bazı notalarında ve kaynaklarda güfte yazarı Sultan Hüseyin Baykara olarak belirtilmektedir (Öztuna, 1990, c. 2, 69). Ancak güftenin Hâcû-yi Kirmânî’ye ait olduğu İbrahim Kunt tarafından tespit edilmiştir (Şenduran, 2019: 335).

Kârçe formundaki bu eserin form analizi ilk olarak Suphi Ezgi tarafından şemalandırılmış ve kârçenin hayali şekline yer vermiştir. Ezgi tarafından yapılan bu analiz;

(1)A İlk Terennüm	(7)B Terennüm	
(2)B Birinci mısra	(8)C //	
(3)C İkinci mısra	(9)D //	ikinci hâne birincinin aynıdır.
(4)D Üçüncü mısra	(10)I //	
(5)E Dördüncü mısra	(11)İ //	
(6)F Lazime		

şeklinde gösterilmiş ve 2. hâne ile 1. hanenin aynı biçim şemasıyla ifade edildiği belirtilmiştir (Ezgi,1940:157). Buradaki şemaya bakıldığında dört mısralı bir kârçe örneği gibi görülen eser, iki mısralı bir güfte yapısına sahiptir. Yavaşca (2002), Şeştâri Murad Ağa'nın kârçe formundaki bestesini küçük güfte parçalarına ayırarak 8 mısralı bir form örneği gibi incelemiş ancak eser incelendiğinde iki mısralı olduğu ve geri kalan bölümlerin eserin uzunca terennüm bölümlerinden analiz edildiği dikkati çekmiştir (s. 468).

### 3. Hamparsum Limonciyan'ın Muhammes, Hisâr Bûselik Nakış Kârçesi

Nota arşivlerinde ve kaynaklarda, XVIII. yüzyıl bestekârı Hamparsum Limonciyan'a ait kâr formunda 2 eser kayıtlıdır. Ancak bu eserler, kârların incelenen yapılarından farklı olarak 2 mısra ile bestelenmiş ve kâr formunda daha önce karşılaşılan bir yapı olmadığı dikkati çekmiştir. Yapılan araştırmada Hamparsum Limonciyan'dan 2 yüzyıl önce yaşamış olan Şeştâri Murad Ağa'nın aynı güfte ve terennüm sözleri ile bestelemiş olduğu bûselik makâmındaki nakış kârçesinin, ezgisel biçim şeması incelendiğinde, daha evvel yazılmış olan hisâr bûselik nakış kârçenin ezgi şeması ile bire bir uyum gösterdiği dikkati çekmektedir. Ayrıca karşılaştırılması yapılan her iki eserin de, Muhammes usûlünde bestelenmiş olması, Hamparsum Limonciyan'ın daha sonraki yüzyılda yaşadığı göz önünde bulundurulacak olursa, Şeştâri Murad Ağa'nın beste terkiibinden etkilendiğini düşündürmektedir.

Yazılı kaynaklarda, Limonciyan adına kayıtlı bir peşrev, dokuz saz semâisi, kâr, kâr-ı nâtık, beste, semâi ve şarkı formlarında yirmi yedi eserin listesi verilmiştir (Öztuna, 1990: 140). Ancak incelemiş olduğumuz bu iki kârçe, kâr adı ile isimlendirilmiş ve sıralamaya bu başlık altında alınmıştır. Bazı kaynaklarda ise Limonciyan'ın 31 bestesi olduğu iddia edilmesine rağmen bu iki kârçenin ismi yazılmamıştır (Sunat, 1998: 6).

Öztuna (1969); Hamparsum'un birçok bestesi olduğunu belirtmiş bunlardan on yedisinin şarkı, on dördünün saz semâisi, beste, aksak ve yürük semâi formlarında olduğunu ifade etmesine rağmen bu iki bestenin bahsine adı geçen kaynakta yer vermemiştir (s. 99).

Eser form açısından incelendiğinde, ilk terennümden sonra 1. ve 2. mısraı ard arda gelerek Nakış biçiminde işleyiş göstermiş ve bu kısmın sonunda 2. terennüm bölümü ile eser son bulmuştur.

#### 4. Hamparsum Limonciyan'ın Hafif, Hicazkâr Kârçesi

Bestesi Hamparsum Limonciyan'a ait olan ve arşivlerde kâr formunda kayıtlı olan Hicazkâr makâmındaki bu eser, daha önce incelenen iki mısralı hisâr bûselik nakış kârçe'de yer alan gerekçelerle, kârçe formunda değerlendirilmiştir.

“Sünbûlistân sünbül-i gülistân gülü dost dost dost

Birçok zamân senin elinden cevr ü cefâ siteminden vây”

güftesi ile iki mısralı olan kârçe incelemeye tâbi tutulduğunda, 1. mısraı'nın Farsça terkipli, 2. mısraı'nın ise Türkçe güfteli olduğu dikkati çekmekte ve bu yapı bozukluğu, eserin günümüze tahribata uğramış olarak gelebileceğini düşündürmektedir (Şenduran, 2019:340). Eser form açısından incelendiğinde terennüm ile başlamış ardından 1. mısraı ve 2. terennüm bölümünü işleyerek 2. mısra ile son bulmuştur. Bu eserin şu ana kadar incelenen nakış kârçe biçimlerinden farklı bir biçim şeması olduğu ve nakış formunda bestelenmediği görülmektedir.

#### 5. Ebûbekir Ağa'nın Nim Hafif, Eviç Nakış Kârçesi

XVIII. yüzyıl bestekârı Ebûbekir Ağa adına kayıtlı Eviç makâmındaki nakış kârçe incelemeye tâbi tutulduğunda, bir nüshasında<sup>3</sup> nakış beste formuna kayıtlı olduğu, bir nüshasında<sup>4</sup> ise bestekârı meçhul olarak yazıldığı dikkati çekmektedir. Eserin form işleyişi, 1. mısra, 2. mısra ardından 1. terennüm ile devam etmiş bu kısımdan sonra 3. ve 4. mısra ard arda gelerek 1. terennümün tekrarı ile son bulmuştur. Kârçe formunun önceden bestelenen örnekleri göz önünde bulundurulduğunda eserin çok kısa olması ve nakış beste

<sup>3</sup> Cüneyt Kosal yazımı nota örneği

<sup>4</sup> Alaaddin Yavaşca yazımı nota örneği

formu ile birebir aynı işleyişe sahip olması sebebiyle nakış beste formunda değerlendirilmesi daha uygundur.

## **6. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Devrî Revân, Hisâr Bûselik Nakış Kârçesi**

XIX. yüzyıl bestekârı Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'ye ait olan hisâr bûselik kârçe, Öztuna (1990) tarafından "hisâr bûselik Devr-i revân medhiye kârçe" olarak isimlendirilmiştir (s.427). Güftekârı meçhuldür. Dört mısralı olan eser nakış formunda işleyiş göstermiştir. 1. ve 2. mısraın ardından oldukça uzun bestelenmiş olan birinci terennüm bölümü yer almaktadır. Bu kısımdan sonra 3. ve 4. mısralar meyan bölümü olarak bestelenmiş ve eser birinci terennümün tekrarı ile son bulmuştur. Simetrik bir biçimsel şemaya sahip olan eser, klasik dönem olarak adlandırılan XIX. yüzyılın son kârçe örneğidir.

## **7. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Rast Müseddes Nakış Kâr-ı Nev'i**

XIX. yüzyıl bestekârı Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'ye ait olan rast kâr-ı nev, bazı kaynaklarda küçük usûl ile bestelenmiş olmasından dolayı kârçe formuna örnek olarak gösterilmiştir (Özalp, 1992: 13). Ancak Şeştâri Murad Ağa'ya ait ilk kârçe örneği muhammes usûlünde<sup>5</sup> olduğu gibi kârçelerin mutlak küçük usûllerle bestelenme zorunluluğu yoktur. Özalp (1986), kâr-ı nev'i küçük kâr olarak nitelendirerek daha kısa ve sade eser olarak tarif ettiği "Kârçe" formuna örnek göstermiştir. Ancak yine aynı kaynakta, kârların bestelenmiş oldukları makâmlara göre isimlendirildiğini belirtmiş ve " Rast Kâr-ı Nev" in kâr formunda olduğunu ifade ederek ikileme düşmüştür (s.136).

Özpekel (2014), XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı ile yakından kurulan bağların getirdiği yenilikler sonucunda, Türk müziği formlarının artık dinlenilmemeye ve bestelenilmemeye başladığını belirtmiş ve Dede Efendi'nin kâr'ı eski bulup, "Kâr-ı Nev"i (yeni kâr) bestelemesini yenilik hareketi olarak değerlendirmiştir (s. 838).

---

<sup>5</sup> Günümüze ulaşan ve sayısı 16'yı bulan kârçe formundaki eserler incelendiğinde büyük usûller ile bestelenen örneklere rastlanmaktadır.

Form açısından incelendiğinde ağır düyek ve yürük semâi usulleri değişmeli olarak kullanılmış, 1. 2. mısralar ardına 1. terennüm, 3. 4. mısralar ardına 2. terennüm ve bu bölümden sonrada 5. ve 6. mısralar ile eser son bulmuştur.

### **8. Münir Nurettin Selçuk'un Devr-i Hindî Müseddes Rast Nakış Kârçesi**

XX. yüzyılda kârçe formunda bestelenen bu eser, 6 mısralı müseddes yapıdadır. Güftesi Bursalı Vezir Ahmet Paşa'ya ait olan eser Devr-i hindî usûlündedir. Şu ana kadar incelenen örneklere nispeten eserin farklı bir biçim şeması vardır. Form açısından ele alındığında 1. 2. ve 3. mısra ard arda bestelenmiş ilk örnektir. Bu bölümden sonra terennüm kısmı yer almaktadır. Eserin birinci bölümü olarak nitelendirebileceğimiz bu yapıya, daha önce incelenen örneklerde yer almayan aranağme bölümü ilave edilmiştir. Birinci bölümün aynı ezgileriyle 4. 5. ve 6. mısralar bestelenmiş ve yine birinci terennümün tekrarı ile eser son bulmuştur.

### **9. Bekir Sıtkı Sezgin'in Fahte, Acem Kârçesi**

XX. yüzyılda kârçe formunda gösterilen, 3 mısralı eserin güftesi Reşat Özpırınççı'ye aittir. Eser, Acem makâmında ve fahte usûlünde bestelenmiştir. Form açısından incelemeye tâbi tutulduğunda, 1. terennüm, 1. mısra, 2. terennüm, 2. mısra, 3. terennüm, 3. mısra, 4. terennüm ve tekrar 2. mısraın aynı güfte ve ezgisi ile eser son bulmuştur. Kısaca dört mısralı gibi işleyiş gösterse de 2. mısra iki kez tekrar etmiş ve eser üç mısralı olarak değerlendirilmiştir.

### **10. Cinuçen Tanrıkorur'un Eviç Kârçesi**

XX. yüzyılda kârçe formunda gösterilen, 9 mısralı eserin güftesi Ahmet Ilgaz'a aittir. Eser, Eviç makâmında ve aksak usûlünde bestelenmiş, usûlü eser içerisinde değişmeli olarak kullanılmıştır. Form açısından incelemeye tâbi tutulduğunda, eserin başında yer alan terennümden sonra 9 mısra art arda işleyiş göstermiş ve 4. mısra önceki ezgi kuruluşundan farklı nağmeler kullanılarak tekrar etmiştir. Daha önce incelenen eserlerde bu şekilde işleyiş gösteren başka bir örnek bulunmamaktadır.

### **11. Cinuçen Tanrıkorur'un Düyek, Nikrîz Kârçesi**

Tanrıkorur kârçe formundaki eserlerinde uzun mısralı güftelere yer vermiştir. 10 mısralı bu kârçe'nin güftesi Hârûn Ögmüş'e aittir. Eser, Nikrîz makâmında ve düyek usûlünde bestelenmiştir. Form açısından incelemeye tâbi tutulduğunda, ilk 4 mısra art arda işleyiş göstermiş ve aranağmenin ardından diğer 6 mısra yine art arda gelecek şekilde kullanılmıştır. Eserde terennüm bulunmaması dikkati çekmektedir. 10 mısranın ezgisel yapıları incelendiğinde hiçbir nağmenin tekrar etmediği görülmektedir. Bu bakımdan daha önce incelenen örnekler dikkate alındığında terennüm bölümü olmadan bestelenen ilk örnek olduğu söylenebilir.

### **12. Osman Nûri Özpekel'in Müsemmen, Mâhur Kârçesi**

Bestesi ve güftesi Özpekel'e ait olan mâhur makâmındaki eser, müsemmen usûlü ile bestelenmiştir. Bu kârçe aranağmeyle başlayan ilk örnek niteliğindedir. Eserin form işleyişi aranağmenin ardından 1. mısra, 1. terennüm, 2. mısra, 1. terennüm, 3. mısra, 2. terennüm ve 4. mısranın ardına tekrar 1. terennüm ile son bulmaktadır. Biçim şeması incelemeye tâbi tutulduğunda aranağme bölümleri dikkate alınmaz ise 1. 2. ve 4. mısralar aynı ezgilerle bestelenmiş ve tekrar eden 1. terennüm yapısı da bu mısraların ardından işleyiş göstermiştir. Eserde 3. mısra meyân bölümünü oluşturmuş ve 2. terennüm ile devam etmiştir. Bu yapı beste formundaki eserlerle aynı ezgisel şemaya sahiptir. Ancak beste formunda aranağme kullanılmadığından, eserin özgün bir yapısı olduğu söylenebilir.

### **13. Fırat Kızıltuğ'un Devr-i Revân, Şevkefzâ Kârçesi**

XX. yüzyılda bestelenen eser, 4 mısralı yapıdadır. Güftesi Ümit Gürelman'a ait olan eser Şevkefzâ makâmında ve Devr-i revân usûlündedir. Eser daha önce incelenen örneklerden farklı bir yapıdadır. Biçimi incelendiğinde eser, 1. mısra, 1. terennüm, 2. mısra, 2. terennüm, 3. ve 4. mısralar ardına yeniden 2. terennümün gelmesi ile son bulmaktadır. Bu bağlamda 1. ve 2. mısra aralarına terennüm olarak beste formu gibi, 3. ve 4. mısraları ise ard arda işleyiş göstererek nakış biçiminde bestelenmiştir.

#### 14. Abidin Gerçeker'in Aksak, Uşşak Kârçesi

Güftesi Muammer Tarhan'a ait olan Uşşak makâmındaki eser, aksak usûlünde ve 12 mısralı güfte yapısı ile bestelenmiştir. Form açısından incelendiğinde eserin 12 mısralı farklı ezgi nağmeleri ile ard arda bestelenerek işleyiş göstermiştir.

#### 15. Gönül Paçacı'nın Sofyan, Hisâr Aşîrân Kârçesi

Güftesi Abdülhak Hamit Tarhan'a ait olan Hisar Aşîran makâmındaki eser, sofyan usûlünde ve 4 mısra ile bestelenmiştir. Form açısından incelendiğinde, kârçenin nakış biçiminde işleyiş gösterdiği ancak aranağme kullanılmasından dolayı formun ilk örneklerinden farklı bir biçimsel şeması olduğu dikkati çekmektedir. Eserde, 1. ve 2. mısraın ardından 1. terennüm bölümü yer almış, aranağmeden sonra ise 3. 4. mısralar ve yine 1. terennümün tekrarı ile son bulmuştur.

#### 16. Alaaddin Pakyüz'ün Semâi Rast Kârçesi

Rast makâmında ve semâi usûlünde bestelenen 10 mısralı bu kârçenin güftekârı meçhuldür. Biçimi incelendiğinde eser, aranağme ile başlamış, ilk 4 mısraın farklı ezgi nağmeleri ile ard arda bestelenmesinden sonra şimdiye kadar incelenen örneklerde rastlanmayan nakarat bölümü ilave edilmiştir. 5. ve 6. mısraların ardından yeniden aranağme bölümü gelmiş, 7. 8. 9. ve 10. mısralar ilk 4 mısra da kullanılan ezgiler ile işleyiş göstererek ardından gelen nakarat bölümünün tekrarı ile eser son bulmuştur.

### Sonuç

Kârçe formundaki eserler yapısal olarak incelendiğinde, bu formun erken dönemdeki biçiminin açık olarak ortaya konmadığı ve XIX. yüzyılın ortalarından itibaren de ilk dönemlere göre oldukça farklı biçimsel yapılarla bestelendiği görülmüştür.

Bu formun elimize ulaşan ilk örneği olan XVII. yüzyıl bestekârlarından Şeştârî Murâd Ağa'nın Bûselik Nakış Kârçe'sinin biçim şeması, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'ye kadar, oldukça benzer biçim şemalarla süregelmiştir. Ancak bu dönemden sonra bestelenmiş eserlerin, terennümsüz veya mısra aralarında terennüm olmaksızın biçimlendiği veya erken dönemdeki örneklerde görülmeyen aranağmelerle süslendiği



görülmüştür. Bu bağlamda kârçe formunun gelenekdeki yapısı biçim yönünden açıkça ortaya konmadığından, son dönem bestekârları tarafından geleneğin takip edilmediği tespit edilmiştir.

XVII. yüzyıl ile XIX. yüzyıllar arasında bestelenen eserlerin genellikle nakış biçiminde yâni ikişer mısra art arda gelerek biçimlendirildiği ve XX. yüzyıldan itibaren de formun bütünüyle farklılaştığı görülmüştür.

Formun oldukça benzer işleyiş gösterdiği erken dönem örnekleri dikkate alındığında en çok Hisâr Bûselik makâmının tercih edildiği ve ilk iki form örneğinin usûl, güfte ve terennümlerinin kullanılış biçimlerinin bütünüyle benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

XIX. yüzyıl bestekârlarından Hamparsum Limonciyan'ın, Şeştârî Murâd Ağa'nın ilk kârçe tertibinden etkilenerek ikiyüz yıl sonra aynı biçimsel şema ile bu formun başka iki örneğini bestelediği görülmüştür. Notaları üzerinde kâr formunda olduğu belirtilen bu eserler, biçim açısından incelendiğinde iki mısralı olmaları ve mısra ile terennümlerdeki kullanımları nedeniyle kârçe formunda oldukları kanaati oluşmuştur. Aynı şekilde kaynaklarda Rast Kâr-1 Nev olarak yazılan Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Kâr-1 Nev'i de bu inceleme sonucunda kâr olarak tanım bulmuştur.

Söz konusu 16 eser biçim açısından incelendiğinde Merâgî'ye atfolunan eserin nakış, Dede Efendi'ye ait olan Kâr-1 Nev'in Kâr, Ebûbekir Ağa'nın Eviç Kârçe'sinin Nakış Beste olduğu, diğer örneklerin ise Kârçe formunun ilk örneklerinden çok farklı yapılarda bestelenmiş olduğu tespit edilmiştir. Kârçelerin XIX. yüzyıla kadar mevcut olan örneklerinde, Merâgî'nin Nakış (Beste) formunda olduğu tespit edilen ve Hamparsum Limonciyan'ın belirsiz yapıdaki Kârçe'si dışında genel olarak Nakış Formunda değerlendirilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

XVII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar elimize ulaşan 6, XX. yüzyıl ve sonrasında ise 10 Kârçe bestelenmiştir. Ancak XX. yüzyıl itibariyle gerek formun biçimsel yapısının gereğince ortaya konmamış olması, gerekse de bestekârların formu işleme biçimlerinin değişmesiyle Kârçe formunun başkalaştığı görülmüştür. Eser analizleri göz önünde bulundurularak Kârçe formunun erken dönem örneklerinin 2, 4 ve 6 mısralı yapılarda ve genellikle nakış işleyişinde bestelendiği söylenebilir.

**KAYNAKLAR**

- Arel, H. S. (1952). *Türk Bestekârlarının Tercemei halleri*, Musiki Mecmuası, İstanbul: No.19, (s.10).
- Ayangil, R. (2014). *XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi*, Yeni Türkiye Dergisi, yıl 10, sayı 57, s. 474.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâmın Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ezgi, S. (1940). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, (c:3), İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatından.
- Darbaz, F. (1973). *Temel Bilgilerle Beraber Tonâl-Modâl-Ölçü ve Biçim Bakımından Türk ve Batı Müziği*, İstanbul: Musiki Kültür Derneği Yayınları: No.1
- Güntekin, M. (2014). *Osmanlı'da Mûsikî ve Hikmete Dâir Fenn'in son Osmanlıları*, Yeni Türkiye Dergisi, yıl 10, sayı 57, s. 1238.
- Oter, S. T. (2018). *Klâsik Türk Mûsikîsinde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi*. Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi, 10 (57), 292-298.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk Mûsikîsi Tarihi*, (c:1), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayım Müdürlüğü Yayınları.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi* (c:1), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özpekel, O, N. (2014), *Cumhuriyet Döneminde Klâsik Türk Musikisi*. Yeni Türkiye Dergisi, 10 (57), 838.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Bestecileri*, İstanbul: Hayat Neşriyat Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, (c:1-2), İstanbul: M.E.B Devlet Kitapları Milli Eğitim Basımevi.
- Şeceryan, H. (2014). *Şevknâme*, İran.
- Şenduran, F. M. (2019). *Türk Mûsikîsinde Kâr Formunun Yapısı ve Değişimi Üzerine İnceleme*, Ankara: Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Tanrıkorur, C. (1998). *Mûzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınları.
- Ünsal, N. (1988). *Türk Mûsikisinde Kâr Formu*, İstanbul: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Yener, S. (2014). *Türk Müziğinin Tarihi Gelişimi ve Müziksel Kimlik*, “Osmanlı Döneminde Türk Müziği”, Yeni Türkiye Dergisi, yıl 10, sayı 57, s. 14.