

## AN EXAMINATION OF THE FORM OF "KÂR" IN TURKISH MAKAM MUSIC AS A NON-RELIGIOUS ORAL COMPOSITION FORM AND ABDÜLKÂDIR MERÂĞÎ'S "KÂR"'S

Fatma Münevver ŞENDURAN\*<sup>1</sup>

\* Doç. Dr., Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı

### Abstract

The first example of the "Kâr" form, the most significant non-religious oral composition form, dates back to the XV. century. Abdülkâdir Merâğî (1353-1435) is the first known composer of the "Kâr" form, which is preferred by many composers and whose examples have survived to the present day. The available sources have different explanations for the "Kâr" form. A full definition cannot be given in these explanations. It is mentioned that the "Kâr" form has an independent structure. Some sample compositions, which are in the sources where form information descriptions are included, were analyzed. The inadequacy of the analysis methods used did not allow the structure of this form to be revealed. Therefore, in this research, the necessity of dealing with the "Kâr" form has emerged, and based on the first examples attributed to Abdülkâdir Merâğî, the "Kârs" in the period until Zekâî Dede, who is considered the last representative of the classical style in Turkish Music, are examined in terms of form. A total of 36 "Kârs" survived between these periods have been reached. The structural changes of these "Kârs" according to centuries and composers have been evaluated with the descriptive research method. In the study, "Kârs" were analyzed with a form analysis method based on the lyrics, and shape schemes were prepared by considering the number of verses and the use of "terennums" in the works divided into sections as hânes. Based on the findings obtained in this study, contrary to the ones mentioned in the sources, it has been determined that "Kâr" is a general composition form according to the number of verses, and it has been revealed that the terennüm usage is also related to this form fundamentally.

**Key Words:** Turkish Makam Music, Kâr form, terennüm, lyrics, composition analysis

## TÜRK MÛSİKİSİ KÂR FORMUNA BİR BAKIŞ VE ABDÜLKÂDIR MERÂĞÎ'NİN KÂRLARI

### Özet

Lâ-Dînî sözlü beste biçimlerinin en büyüğü olan Kâr Formunun ilk örneklerine XV. yüzyılda rastlanmaktadır. Birçok bestekâr tarafından tercih edilen ve günümüze kadar örnekleri ulaşan Kâr formunun bilinen ilk bestekârı Abdülkâdir Merâğî (1353-1435)'dir. Mevcut kaynaklarda Kâr formu ile ilgili farklı anlatımlar mevcuttur. Bu anlatımlarda tam bir tanım verilememekte, Kâr formunun serbest bir yapısı olduğundan bahsedilmektedir. Form bilgisi tariflerinin yer aldığı kaynaklarda bazı örnek eserler analiz edilmiş ancak kullanılan analiz yöntemlerinin yetersiz olması, formun yapısının ortaya konulmasına imkân vermemiştir. Bu nedenle araştırmada; Kâr formunun biçim açısından ele alınması gerekliliği ortaya çıkmış ve Abdülkâdir Merâğî'ye atfedilen ilk örnekler temel alınarak, Türk Mûsikisinde klasik üslûbun son temsilcisi kabul edilen Zekâî Dede'ye kadar geçen dönemdeki Kârlar, biçim yönünden incelenmiştir. Bu dönemler arasında günümüze intikal etmiş toplam 36 Kâr'a ulaşılmış, betimsel araştırma yöntemi ile bu Kârların yüzyıllara ve bestekârlara göre yapısal olarak değişimleri değerlendirilmiştir. Çalışmada sözlü bir form olması sebebiyle Kârlar, güftenin temel alındığı bir biçim analiz yöntemi ile incelenmiş, hâneler şeklinde bölümlere ayrılan eserlerin mısra sayıları ve terennümlerin kullanımları göz önünde bulundurularak biçim şemaları hazırlanmıştır. Bu çalışmada elde edilen bulgulara dayalı olarak, kaynaklarda bahsedilenlerin aksine, mısra sayılarına göre Kârların genel bir besteleniş

<sup>1</sup> Sorumlu Yazar E-posta: münevver.senduran@omu.edu.tr / Doi: 10.22252/ijca.1203020

\* Bu makale, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Prof. Dr. Serda Türkel Oter danışmanlığında, Fatma Münevver Şenduran tarafından yürütülen "Türk Mûsikisinde Kâr Formunun Yapısı ve Değişimi Üzerine İnceleme" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

biçimi olduğu tespit edilmiş ve terennüm kullanımlarının da bu temel biçimle ilişkisi olduğu ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Mûsikîsi, Kâr Formu, terennüm, güfte, eser analizi

## 1. Giriş

Ustadan çırağa meşk yöntemi ile aktarılan ve günümüze kadar gelişerek ulaşan Türk Mûsikî kültürü içinde; gelenek, görenek, konuşma dili ve hançere yapısına uygun türler geliştirilmiş ve büyük formdaki sözlü beste biçimleri, bu gelişimin ilk örnekleri olmuştur.

“Klâsik Türk Mûsikîsinin büyük bir kısmını oluşturan sözlü formdaki beste biçimlerinin yaklaşık 600 yıllık bir geçmişi bulunmaktadır. Bu 600 yıllık gelenek içerisinde pek çok sözlü beste biçimi kullanılmışsa da elimize ulaşan ilk örnekler “Kâr” formuna aittir. Sözlü mûsikîmizin form biçimleri düşünüldüğünde, akla ilk olarak Kâr, Beste, Ağır Semâi ve Yürük Semâi gelmektedir” (Şenduran, 2019: 1).

“Mûsikî açısından form, ezgilerin besteleniş şekilleri bakımından kuruluş biçimlerini ve yapı unsurlarını şekillendiren yöntem olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla mûsikîde de her formun bir yapısı olduğu muhakkaktır. Klâsik Türk Mûsikîsinde günümüze örnekleri ulaşan pek çok form bulunmaktadır. Bu formlar, tarihsel süreç içerisinde kültürel mirasımızın aktarımı bakımından büyük önem taşır. Geçmiş mûsikî kültürümüzün doğru aktarılması ve doğru icrası da kullanılan formların doğru anlaşılmasına bağlıdır” (Oter, Şenduran, 2019).

Kârların ilk örnekleri Merâgalı Hoca Abdülkâdir ile XV. yüzyılda başlamış ve günümüze değin Gulam Şâdi, İtrî, Dellâlzâde Hacı İsmâil Efendi, Hammâmîzade İsmâil Dede Efendi, Hacı Fâik Bey ve Zekâî Dede gibi farklı yüzyıllarda yaşamış büyük bestekârların eserleri ile varlığını sürdürmüştür. Ancak yüzyıllardır kullanılan bu formun yapısının nasıl olduğu henüz tam olarak anlaşılammıştır.

Sözlü beste biçimlerinin diğer türleri ile kıyaslandığında, Kârların içinde yer alan terennüm bölümlerinin, daha geniş yapıda ve diğer formlardan farklı bir işleve sahip oldukları görülmektedir. Gerek makâm, gerekse farklı usûl geçişleri içeren Kârlarda terennüm kısımları, formun işleyişi açısından önemli birer unsurdur (Şenduran, 2019: 1).

Terennüm; Türk Mûsikîsinde büyük bestecilerin, güftenin anlam gücünden faydalanmaksızın, melodi yaratmadaki hünerlerini göstermek amacıyla güftele ilave olarak düşünüp besteledikleri, çoğunlukla güftenin veznine, ama mutlaka usûlün darplarına uygun kelime, mısra veya daha uzun söz guruplarıyla, kendi içlerinde tam veya yarım kâfiyeli, ritmik hecelerden oluşan, eser içerisinde en az güfte kadar önemli bir süs unsurudur (Tanrıkorur, 1998: 120).

Kâr formundaki eserlerin güfteleri incelendiğinde, XV. yüzyılda Farsça güfteler kullanıldığı, sonraki yüzyıllarda ise Türkçe yazılan güftelere yer verildiği dikkat çekmektedir.

Konuya ışık tutabilmesi için ilk örnekleri Merâgî'ye atfedilen Kâr formundaki eserlerin öncelikli olarak ele alınması ve diğer bestekârlar tarafından bestelenmiş olan aynı formdaki örneklerin, benzerlik gösterip göstermedikleri konusunda yüzyıllara göre incelemeye tâbi tutulması, Kâr formunun anlaşılması bakımından önem arz etmektedir.

“Klâsik Türk Mûsikîsinde, eser analizinin önemli parçası olan form, eserlerin gidişatını, bestenin iskeletindeki matematiği anlamak bakımından önem arz eder. Bu iskeletin doğru bir şekilde anlaşılması, özellikle meşk usûlüyle günümüze ulaşan eserlerdeki tahribatlar veyahut eksikliklerin tespitinin sağlanması ve bu eserlerde yapılabilecek restorasyonlar bakımından da çok önemlidir” (Oter, 2018: 293).

Pek çok kaynakta, Kârların besteleme tekniği açısından kesin bir düzeni ve simetrisi olmadığı söylenmektedir. Birçok mûsikî erbabı da bu konuda hemfikirdir. Ne var ki bu konuda bilimsel olarak derinlemesine bir araştırma yapılmamış, yapılan çalışmalar da konuyu aydınlatmaya yeterli olmamıştır. Konuya ilişkin kaynaklarda daha çok Kârların tanımı üzerinde durulmuş ve biçim yönünden tespitler herhangi bir kaynağa dayandırılmamıştır. Öte yandan yapılan akademik çalışmalarda biçim üzerinde analiz çalışmalarına yer verilmiş ancak her bir inceleme kendi içerisinde değerlendirilmiş, bir diğer inceleme ile paralellik arz etmemiştir. Aynı zamanda yapılan incelemelerin hemen hepsi, Kârların sadece ezgi yönünü ortaya koymaktadır. Bu sebeple incelemeler sonucunda anlaşılır bir biçim şeması ortaya çıkarılmamış ve Kârların bir simetrisi olmadığı düşüncesi hâkim olmuştur. Kârların biçimleri ile ilgili yapılan çalışmalarda, formun yüzyıllar içerisinde herhangi bir değişime uğrayıp uğramadığı konusu da ele alınmamıştır; Kârların, bu yönüyle de ele alınmaları gerekir. Bu doğrultuda yapılan çalışmada; Kârların biçim yönü ortaya konmadan evvel, geçmiş yüzyıllardan itibaren yapılmış tanımlar incelemeye tâbi tutulmuş ve konuya ışık tutacak bulgular aranmıştır.

Sözlü Türk Mûsikîsinin kapsamlı bir biçimi olan Kârların yapısı ve değişiminin incelendiği bu çalışmada; Kârların biçim açısından nasıl bir işleyişte olduğunun tespiti ve bunun yanı sıra incelenen eserlerin biçim analizlerindeki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması amaçlanmıştır. Kârların yapısı içerisinde var olan

unsurların yüzyıllar içerisinde kişiye ve asırlara göre gösterdiği değişimlerin inceleme ve karşılaştırmasının ardından elde edilecek sonuçlarla günümüzde form açısından henüz yanıt bulamamış biçim şemalarına somut cevap aranmıştır.

Kârların biçiminin tespit edilebilmesi için çalışmamızda, Oter tarafından geliştirilen ve güfte ile ezgiyi birlikte gösterebilen yeni bir analiz yöntemi kullanılmıştır. Bu analiz yönteminde;

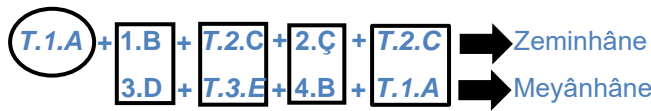
“Batı Müziği formlarında ve kaynaklarında kabul gören ve ezgileri ifade eden büyük harfler (A, B, C, D), müzikî cümlelerini göstermek amacıyla kullanılmış, cümlecik olarak ifade ettiğimiz asma karar yerleri ise küçük harflerle (a, b, c, d) gösterilmiştir. “T” harfi analiz yönteminde sadece terennümler için kullanılmış ve ezgiyi ifade etmek için “T” harfinin kullanımına ve tekrarına yer verilmemiştir. Analiz yönteminde en önemli yenilik güfte unsurunu ön plana çıkarabilmek amacıyla güftelerin olduğu mısralarda sayıların kullanılmasıdır. Güftenin mısralarını göstermek amacıyla, harflerin sol tarafına yazılacak olan sıralı sayılar, örneğin birinci mısrayı ifade etmek için “1.” ve mısranın ezgisini belirtmek için de “A” harfi kullanılarak “1.A” şeklinde ifade edilmiştir. Yöntemde, terennümlerdeki söz değişikliğine yönelik düşünülen ve ana mısralarla karışmaması amacı ile “T” harfinin sağ tarafında sayılara yer verilmiş ve bu şekilde sözel değişikliklere dikkat çekmek istenmiştir. “T” harfinin sağına sözel olarak kaçınıcı terennüm olduğunu gösteren bir sayı (T.1., T.3. gibi) ve bu terennüm, analizde hangi sıradaki ezgiyi karşılıyorsa onun ifadesi için yine sayının yanında onun gösterildiği harfle (T.1.D, T.2.F gibi) terennüm ifadelerine yer verilmiş ve terennüm yazıları italik biçimde yazılmıştır. Kârlarda yer alan mısralar bir cümle olacak şekilde analiz yoluna gidilmiş ve bu cümleler içerisinde yine söze bağlı olarak cümlecikler yer alıyorsa, onlarda büyük cümlenin bir parçası olarak 1.A (1.A.a + 1.A.b) + 2.B (2.B.a + 2.B.b + 2.B.c) + T.1.C (T.1.C.a + T.1.C.2.b) şeklinde parantez içerisinde gösterilmiştir. Parantez içerisindeki gösterimler, kendinden önce ifade edilen kısmın açılımı niteliğinde düşünülmüş ve bu kullanım, formun hem en genel şemasını hem de detaylarını rahatlıkla göstermeyi amaçlamıştır. Sadece bağlantı terennümleri “t.b” ile ve ezgileri itibarıyla küçük değişiklik içeren ezgiler, üssü (') işareti kullanmak suretiyle belirtilmiş ve ezginin çok benzer olması sebebiyle bu işaret daha önceki benzer ezgide yer alan aynı rakam ve harflerle (2.B.a + 2.B.a') ifade edilmiştir” (Oter, 2018: 294-295).

Kârların biçimi hakkında önemli bilgilerin yer aldığı, Kantemiroğlu tarafından yazılan ve kaynaklar arasında Kârlarla ilgili ilk tanımı vermesi açısından mühim olan “**Kitâbu İlmî'l-Mûsikî 'âlavêchî'l Hurûfât**” adlı eser XVIII. yüzyılda yazılmıştır. “Kantemiroğlu Edvârı” olarak da bilinen eser, Yalçın Tura tarafından 1976 yılında çevrilerek ilk basımı yapılmıştır. Araştırmada ilk kaynak olması sebebiyle öncelikle Kantemiroğlu'nun bu kaynakta yapmış olduğu tarif dikkate alınmıştır. Bu tarife göre Kantemiroğlu, 4 mısralı ve zeylsiz Kârlara örnek olarak Merâgî'ye atfedilmiş, notası günümüze ulaşamayan Rast Kâr-ı Çâr'ını örnek olarak göstermiş ve bu Kârı;

“Dikkat edersen görürsün ki, bu kâr terennümle başlamakta ve bu terennüm, ilk mısra, ondan sonraki terennüm ikinci mısra ile birleşerek birinci hâne meydana getirmektedir. Üçüncü ve dördüncü mısralar ise terennümle Meyânhâne (orta hâne) olmaktadır. Fakat dördüncü mısranın beste terkibi, ilk mısranınkiyle aynıdır” (Tura, 2001: 177). şeklinde tarif etmiştir.

Bu tarife göre Kârın, Oter tarafından geliştirilen yöntemle oluşturulan biçim şeması, (Şekil 1.) aşağıdaki gibi gösterilmiş, mısralar ve terennümlerin simetrik bir işleyişte olduğunun anlaşılması için hâneler alt alta getirilmiştir.

### Şekil 1. Kantemiroğlu Edvârı'nda Güfte ve Terennüm Dağılımlarına Göre Rast Kâr-ı Çâr Biçim Analizi



Bu yöntemle XV. yüzyılda 4 ve 6 mısralı şekilleri ile karşılaşılan 11 Kâr, mısra sayıları ve yapıları itibarıyla tespit ve tasnif edildikten sonra sırasıyla diğer Kârlar analiz edilmiş, yüzyıllara ve bestekârlara göre biçim açısından değişimleri değerlendirilerek sonuç kısmında belirtilmiştir. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan Kâr tanımları ve çalışma kapsamında incelenen Kârlar göz önüne alındığında; 3 mısralı tek Kâr örneği olması sebebi ile Merâgî'ye atfolunan Rast Kâr-ı Muhteşem'e çalışmada ilk sırada yer verilmiştir.

Tablo 1. Kârların Yüzyıllara Göre Listesi

No	Kârın Adı	Bestekârı	Güftekârı	Makâmı	Usûlü	Mısra Sayısı	Nota Adedi	Yüzyılı
1	Kavmî mütefekki-rend(i) der mezheb_ü din	Abdülkâdir Merâgî	Ömer Hayyam	Rast	Devr-i Revân	4 mısra	9	XV. yy
2	Şâhâ-zi lutfî eğer nazar-i sûy-i mâkonî	Abdülkâdir Merâgî	Bilinmiyor	Hüseynî	Muhâmmes	4 mısra	4	
3	Kâfir tü kücâ vü ilm-i edvâr kücâ	Abdülkâdir Merâgî	Bilinmiyor	Pencgâh	Sengîn Semâî	4 mısra	3	
4	A zişenki tü zülfü cemâl a cemâl-i tü ne-dîdîm	Abdülkâdir Merâgî	Bilinmiyor	Rast	Hafif	4 mısra	7	
5	Ey Şehinşâh-ı Horâsân yâ imâm İbnül Hümâm	Abdülkâdir Merâgî	Bilinmiyor	Segâh	Ağır Hafif	4 mısra	7	
6	Ez şevk-lîkâ aşk-ı cemâlest ü dîdîm	Abdülkâdir Merâgî	Bilinmiyor	Uşşâk	Hafif	4 mısra	5	
7	Bütî dârem ki gird-i gül zi-sünbül sâyebân dâred	Abdülkâdir Merâgî	Hâfız-ı Şîrâzî	Acem	Hafif	6 mısra	8	
8	Güzeşt-i ârzû ez-hadd be-pây-i bûs-i tü mâ-râ	Abdülkâdir Merâgî	Hâfız-ı Şîrâzî, Emir Hüsrev Dihlevî	Nihâvend-i Kebir	Devr-i Revân	6 mısra	9	
9	Ehinnü şevkân ilâ diyârî	Abdülkâdir Merâgî	Bilinmiyor	Rast	Düyek	6 mısra	6	
10	Gül bî-ruh-i yâr hoş ne-bâşed	Abdülkâdir Merâgî	Hâfız-ı Şîrâzî	Mâhur	Hafif	6 mısra	8	
11	Numûneîst be-gûş-ı sipîhr halka-i hûr cânım	Abdülkâdir Merâgî	Bilinmiyor	Rast	Düyek	6 mısra	8	

12	Âfet-i sad dûdimân ü ateş-i sad hârrmeni	Gulam Şadî	Bilinmiyor	Rehâvî	Haffif	4 mısra	2	XVI. yy
13	Ey anki tü deri nücûm alimeti hânend	Gulam Şadî	Bilinmiyor	Pencgâh	Ağır S. Semâî	16 mısra	2	
14	İmrûz hevâ-yı bâgest	Şeyh Abdülâlî	Şeyh Abdülâlî	Evc	Haffif	8 mısra	3	
15	Ruhsâr-ı tü çün ayine-i sureti menist	Şeyh Abdülâlî	Bilinmiyor	Segâh	Haffif	6 mısra	2	
16	Âhı Ey ki dûstân âşıkânı âşıkı zârem	M. Damat İbrahim Paşa	Bilinmiyor	Hicaz Hümâyun	Haffif	4 mısra	5	XVII. yy
17	Ne-mîkeşîd ser-i mûy-i dilem be- bâğ-ı behîşt	Ayıntâbi Mehmet Bey	Bilinmiyor	Irak	Haffif	4 mısra	4	
18	Gülbün-i ıyş mîdemed sâkî-i gül-izâr kû?	Buhûrizâde M. İtrî Ef.	Hâfız-ı Şîrâzî	Nevâ	Nim Sakil	8 mısra	12	
19	Çeşm-i siyehin âfet-i mekkâreliğinden	Ebubekir Ağa	Bilinmiyor	Yegâh	Sakil	6 mısra	3	XVIII. yy
20	Âh mevsim-i nevrûz erişdi geldi eyyâm-ı bahâr	Hacı Sadullah Ağa	Enderûni Şâkir Efendi	Arazbar- Bûselik	Haffif	8 mısra	9	
21	Dil esîr-i kâkül-i hamder ham-i an kec küleh	Hacı Sadullah Ağa	Enderûni	Uşşâk	Haffif	4 mısra	2	
22	Der sipîhr-i sîneem dâğ-ı muhabbet kevkebed	Sultan 3. Selim	Şey Galip	Şevk-u Tarab	Haffif	8 mısra	10	
23	Sümbülistân sümbülü gülistân	Hamparsum Limonciyan	Bilinmiyor	Hicazkâr	Haffif	2 mısra	1	XIX. yy
24	Sünbülü Sünbülü Siyeh	Hamparsum Limonciyan	Hâcû-yi Kirmânî	Hisar- Bûselik	Muhammes	2 mısra	3	
25	Sözler belirli değil	M. Zaharya	Bilinmiyor	Bestenigâr	Sofyan	?	1	
26	Sûr-i şâhî eyledi	İsmâil Dede	İsmâil	Bûselik	Ağır Haffif	8	2	

	âlâm-ı tay	Ef.	Dede Ef.			mısra	
27	Kasr-ı cennet havz-ı kevser âb- ı hay	İsmâil Dede Ef.	İsmâil Dede Ef.	Ferahfezâ	Muhammes	6 mısra	4
28	Gözümde dâ'im hayâl-i cânâ âh	İsmâil Dede Ef.	İsmâil Dede Ef.	Rast	Ağır Düyek	4 mısra	5
29	Aşk-ı tü nihâl-i hayret âmed	İsmâil Dede Ef.Mahmut Ef.	Hâfız-ı Şîrâzî	Rast-ı Cedîd	Haffif	6 mısra	5
30	Resm-i sûr oldu müheyyâ şâd ü handân vaktidir	Dellalzade Hacı İsmâil Efendi	Ş.Hacı Mehmet Şâkir D.	Ferahnâk	Muhammes	6 mısra	3
31	Sâkî be-nûr-i bâde ber-efrûz-i câm-i mâ	Şâkir Ağa	Hâfız-ı Şîrâzî	Ferahnâk	Haffif	2 mısra	2
32	Pek sevdim Efendim seni gayetle beğendim	Hacı Fâik Bey	Hacı Fâik Bey	Dügâh	Haffif	8 mısra	11
33	lyd irişün bâis-i şevk-i cedîd olsun da gör	Hacı Fâik Bey	Nedim	Zâvil	Devr-i Hindî	6 mısra	3
34	Ey çerh-i sitemger dil-i nalâne dokunma	Hacı Fâik Bey	Âşık Ömer	Nihâvend	Haffif	6 mısra	5
35	Gönül derbend-i gîysû-yı mu'anber olmak	H. Zekâî Dede	Veled Çelebi İzbudak	Müsteâr	Muhâmmes	6 mısra	3
36	Dil şevk-i lebet müdâm dâred	H. Zekâî Dede	Hafız- ıŞîrâzî	Sûznâk	Haffif	6 mısra	3

Önemli isimlerden oluşan bir heyet<sup>2</sup> tarafından yayınlanmış olması nedeniyle öncelikli olarak Dârülelhân Külliyyatı taranmış ve 15 Kârın notasına ulaşılmıştır. Bu notalar külliyyattaki hallerine sâdik kalınarak biçim yönünden analiz edilmiştir.

Dârülelhân Külliyyatında yer almayan Kârlar; Nazmi Özalp'in "Türk Mûsikîsi Beste Formları", Suphi Ezgi'nin "Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi", "Tasnifhâ-yi Abdülkâdir Merâgî Şevknâme", TRT ve Kültür Bakanlığı Arşivi, Aytaç Ergen özel arşivi ve bireysel koleksiyonlarda yer alan notalar karşılaştırılarak biçim yönünden analiz edilmiştir.

36 Kârın içerisinde yer alan XVI. yüzyıl bestekârı Gulam Şâdi'ye atfolunan Hiciv Kâr, mısra yapısının farklı ve

<sup>2</sup> Rauf Yekta Bey, Darülelhân'ın kuruluşundan itibaren muallim olarak yıllarca tedrisatta bulunmuş ve İstanbul Konservatuarı adını alan bu müessesenin "Eski Eserleri Tasnif Heyeti"ne başkan olarak seçilerek bu vazifeyi yıllarca büyük bir başarıyla yerine getirmiştir. Birçok eski eseri tespit ederek tasnif heyeti ile çalışmalarını sürdürmüş ve Türk Mûsikîsine büyük hizmetlerde bulunmuştur (Öncel, 2014, s. 49).

güftelerin bozulmuş olması sebebiyle incelemeye tâbi tutulamamıştır.

Ayrıca, Zaharya (Mir Cemil) adına kayıtlı olan ve bir kilise defteri nüshasından edinilen, repertuarda kaydı bulunmayan Bestenigâr Kârın, terennümlerle yazılmış olması ve mısralarının günümüze bozuk bir biçimde gelmiş olması sebebiyle, biçim analizi yapılamamış ve değerlendirmeye tâbi tutulamamıştır.

XVIII. yüzyıl bestekârı Şâkir Ağa'nın, incelememiz sonucunda tamamlanmamış olduğu kanaati uyandıran Ferahnâk Kârı, iki mısralı olması nedeniyle analiz edilmiş ancak yüzyıllara ve bestekârlara göre değerlendirmeye alınmamıştır.

Murabba Kârların biçim şemaları dikkate alındığında, 4. mısranın ardından terennümden sonra geleneğin bir parçası olarak tekrar etmesi gereken aynı mısra, Kâr-ı Şevknâme ve Uşşâk Kârda 2. mısra ile devam etmiştir. 4 mısralı Kârların biçim şemaları dikkate alınarak incelendiğinde, bu durumun pek mümkün olamayacağı ve 4. mısranın yerine yanlışlıkla 2. mısranın eklendiği düşünüldüğünden Uşşâk Kâr ve Şevknâme, notalarda 2. mısra ile son bulurken, bu çalışmada biçim şemalarına göre yeniden düzenlenmiş ve 4. mısraları ile sona erecek şekilde değerlendirmeye alınmıştır.

Elde edilen verilere göre; Kâr formunda günümüze ulaşmış eski eserler XV. yüzyılda Abdülkâdir Merâgî tarafından bestelenmiş ve XV. yüzyılda bestelenen bu 11 Kâr, hem ilk örnekler olması hem de tek bir bestekâra ait olması bakımından araştırmanın eksenine yerleştirilmiştir. Daha sonraları farklı dönemlerde yaşamış olan bestekârlarımız tarafından Kârlar bestelenmeye devam etmiştir. Araştırmanın kapsamını oluşturan XIX. yüzyıla kadar geçen dönem içerisinde; XVI. yüzyılda 2 bestekâr tarafından 4 Kâr, XVII. yüzyılda 3 bestekâr tarafından 3 Kâr, XVIII. yüzyılda 5 Bestekâr'ın 7 Kârı ve XIX. yüzyılda ise 5 bestekâr tarafından bestelenerek 11 Kâr ile varlığını sürdürmüştür. XV. ve XIX. yüzyıllar arasında günümüze ulaşmış 36 Kârın bu yüzyıllar içerisindeki tespit edilen biçimsel değişiklikleri ve gelişimlerine dair veriler sonuç kısmında değerlendirilmektedir. Bu verilere göre mısra ve terennüm dağılımlarının önem kazandığı anlaşılmış ve 36 Kâr bu doğrultuda incelenmiştir.

## 2. Bulgular ve Yorum

### 2.1. Kâr formunun mevcut tanımları

Kantemiroğlu'nun "Hânende Faslı" bahsinin yer aldığı kısımda, Kâr formunun fasıl içerisindeki yeri bilinenden farklıdır. Bu kaynakta;

"Taksîm ile başlayan fasılın, taksîmin ardından Beste, Nakış, Kâr ve Semâî, form sırası ile devam ettiği; Kârın bu sıraya göre Nakıştan sonra yer aldığı görülmektedir (Tura, 2001: 186).

Bu yazının ardına bir dipnot eklenerek günümüzde Kârın icrasının başa yerleştiği bilgisi verilmiştir.

Elimizdeki ilk kaynak olması sebebiyle Kantemiroğlu'ndan başlamak üzere mevcut kaynaklarda yapılan Kâr formu tarifleri aşağıdaki gibidir;

Kantemiroğlu'na göre Kâr; üç türlü olur. Biri iki beyitli, yani dört mısra'lı; biri üç beyit'li, altı mısra'lı ve (Zeyl'li, Ek'li); biri de (üç beyit'li altı mısra'lı) Zeyl'siz (Ek'siz)dir." (Tura, 2001: 177).

Ahmet Avni Konuk tarafından kaleme alınmış Hânende Mecmuası'nda;

"Bu çeşit eserler "Ten ten nâ, dir dir ta na, til lil lil len, düm dere lâ dere dim" gibi... Elfâz-ı terennümiye ile eş'ardan mürekkebe olup, ya terennümler ve yahut güfte ile ibtidâ eyler. Bunlar hissidir. Bestekâr, güftelerde huruf-u kelîmâtın med ve kasrıyla tenafür hâsıl olmasından ihtirazen arzusuna göre negamat icra edebilmek üzere kârihasında vasi' bir saha-i teganni teşkil eden elfaz-ı terennümiyeye mürâca'atla ibrâz-ı san'at eyler. İşte terennümât'ın hikmeti budur. Zaten eş'ar arasında elfâz-ı terennümiye isti'mâlî o eseri tersi eder... Bu âsâr, Düyek, Devr-i Hindî, Sakîl, Haffîf, Nim Haffîf, Muhammes usûlîleriyle bestelendiği gibi etvârî bunlara mümâsîl olan diğer usûlat ile dahi bestelenebilir" (Toz, 1999: 46) şeklinde Kârların tarifine yer verilmiştir.

Şeyhül İslâm Esat Efendi, Atrabü'l Asâr fi Tezkireti Urefai'l-Edvar adlı eserinde; Türk Müsikîsinin en tantanalı din dışı formu olarak tarif ettiği Kârların, güfteli eserler olduğunu ve fasıldaki yerinin, peşrevle beste arasında yer aldığını, uzun bir şekil olduğu için genellikle usûl geçkisi içerdiğini ve eskiden klasik fasıllarda I. Bestenin yerine okunduğunu belirtmiştir (Yüceşik, 1990: 279).

Ezgi (1940); Kâr tarifi ve tavsifi başlığı altında bu formun, gayr-i dinî söz müsikîsinin en geniş ve sanatlı eserleri olarak, teşekkül sahasının büyüklüğünü belirtmiştir. Bu tarifte Kârların hâne veya bend tesmiye olunan iki veya üç, dört, beş müsikî parçalarından mürekkebe olduğunu, her hânenin muhtelif müsikî cümleleri içerdiğini belirterek, Kârların güftelerinin dörtlü, altılı ve sekizli şiir kıtaları içerdiğini ifade etmiştir. Her hâneyi teşkil eden müsikî cümle ve devrelerinin bazen müretteb bir terennüme ve bazen de şiirin mısralarına terfik edilen lahinler

olduğunu ve bu lahinlerin temli veya temsiz olarak inşa edilmiş olduğundan bahseden Ezgi, Kârların Düyek, Devrirevân, Devrikebir, Muhammes, Evsât, Hafif, Sakil, Nim Sakil, Türkizarb vesaire usûller ile ölçüldüklerini ve her makâmda Kâr bestelendiğini, bu Kârların bazen ilk hânelerinde, ekseriya meyânhânelerinde yakın makâmlara geçkiler yapıldığını ifade etmektedir (s: 143).

Özalp (1986) ise;

Kelime olarak iş, güç, sanat ekip-biçmek gibi çeşitli mânâlara gelen Kârların, Türk Müsikiğinde en eski ve en sanatlı sözlü beste şekillerinden birine isim olduğunu ve Müsikî tarihimizde en aşağı 400-500 yıllık bir geçmişte bulunduğunu belirtmektedir. Kârların en kuvvetli mahsûllerinin büyük Türk bestekârı ve nazariyatçısı Merâgalı Hoca Abdülkâdir, Hoca Abdülâlî, Koca Osman, İtrî, Ayıntaplı Mehmed Bey, Sâdullah Ağa, Dede İsmâil Efendi gibi muhtelif asırlarda yaşamış büyük bestekârlarımızın Kârları olduğuna dikkat çeken Özalp, bu formun beste yapısının umumiyetle bend-miyanhâne, terennüm denilen kısımlara ayrıldığını, bend sayılarının ikiden beşe kadar değiştiğini ve her bendin çeşitli melodi ve devre cümlelerini ihtiva ettiğini, bu devre ve cümlelerden bazen beste yapısı içinde dâima tekrar edilen terennüm kısmına yahut bunlara eklenen diğer terennüm kısımlarına geçildiğini ifade etmiştir. Kârlarda makâm ve usûl değişikliklerinin formun sanat mâhiyetini ve kıymetini artıran değerlerden olduğunu, Kârların sözlerinin ve mevzularının sevgiye, övmeye, düşünceye, bazan hiciv'e dair yazılmış dört veya sekiz mısralı şiirlerden oluştuğunu, Müsikî tarihimiz boyunca bestelenmiş Kârların ya güfte arasında geçen ya da maksadı en iyi şekilde belirten bir kelime ile adlandırıldığını (Kâr-ı Lâle-zâr, Kâr-ı Ceyhun, Kâr-ı bağ-ı Behişt, Kâr-ı Münecim v.b.) bazen de bestelenmiş oldukları makâmlara göre (Rast Kâr-ı Nev gibi) veya sözlerinin ilk kelimesi ile anıldıklarını ifade etmiştir. Kârın bir beste formu olarak, diğer beste şekilleri gibi fazla bağımlı olmadığını ve her sanatkârın içinden geldiği gibi bestelediğini, hiç terennüm bölümü olmayan Kârlar olduğunu ve Türk müsikisinde pek çok Kârın bestelenmiş olmasına rağmen bunların çok azının günümüze gelebildiğini belirtmektedir (s: 40).

Öztuna (1988) Kârların; Türk Müsikiğinin en tekellüflü büyük güfteli formu olduğunu, Beste ve Semâî gibi güfte ile değil terennüm ile başladığını, güftenin 4 mısradan fazla olduğunu, (6, 8 veya daha fazla mısra) Terennüm kısımlarının çok uzun tutulduğunu, Beste ve Semâînin sıkı kompozisyon kaidelerinin Kârlarda geçerli olmadığını ve bestekârın formu adeta kendisinin oluşturduğunu ifade etmektedir (s: 80).

Yavaşca, (2002): Din dışı Müsikimizde Büyük formda eserlerin en büyüğü ve en sanatlısı olarak tanımladığı Kârlarda, yapı farkları olmakla beraber, genelde uzun terennümlerin ihtişamı içinde esere girildiğini, eser boyunca ya her dizinin sonunda veya ikişer dizinin sonunda terennümler yer aldığını ve bu terennümlerin Kârların bina edilmesinde adeta yapının harcı olduğunu ve eserin genellikle uzun soluklu terennümlerle başladığını, her dizinin bir terennümle bütünleştiğini ve terennümlerin çoğunlukla îkâf, yani anlamsız olduğunu ancak yer yer bağlantılarda "ah, ahha, vay, hey, canım, cân-ı men, rûh-i revânım, mihr-i tabânım, seni pek sevdim, pek sevdim efendim seni, gibi lafzî (anlamlı) terennümlerinde yer alabildiğini belirtmektedir. Ayrıca Kârların kuruluş alanının gayet geniş olduğu, hâne veya bend ismi verilen 2-3-4-5 bölümden oluşan bir yapı taşıdığı, her bendin çeşitli müsikî cümleleri içerdiği ve Kârların güftelerinin, dörtlü, altılı, sekizli, vs. kıt'alarından, dörtlülüklerden meydana geldiğini ifade eden Yavaşca, Kârların kuruluşlarının belirli bir yapı göstermediğini ve bu yüzden bestekârların geniş bir serbestî içinde san'attaki hünerlerini makâm ve usûl geçkileriyle gösterdiklerini ve Kârların büyük çoğunlukla, büyük usûllerle ölçüldüklerini ifade etmiştir" (s: 403-404).

Tanrıkorur (2011), Kârların Klâsik fasılda peşrevden sonra okunduğunu, güftesinin Farsça oluşu, büyük ve küçük usûllerle bestelenebilmesi, usûl değişikliği yapılabilmesi ve âdeten uzun bir terennümle başlamasının Kârların önemli özellikleri olduğunu belirtmiştir (s: 49). Ayrıca büyük formlu eserlerde bestekârların terennüm unsuruna verdiği önemin büyüklüğünün, Kâr formundaki eserlerin genel olarak terennümle başlamasında görüldüğünü ifade etmiştir (s: 181).

Özkan (2007), 'a göre; Türk müsikisinde bir form, Farsçada ise "iş" anlamına gelen Kâr kelimesi, din dışı sözlü Türk müsikisinin en büyük formunu ifade etmektedir. Bestelenmesi bilgi, kâbiliyet ve tecrübe gerektiren, ayrıca sanatta olgunluk derecesiyle ileri tekniğe ulaşmış olmayı icap ettirecek güç bir form olmasından dolayı "güç iş" mânâsında bu ismin kullanılmış olması gerektiğini vurgulamıştır. Kârlar, bestekârların güçlerini ortaya koydukları en büyük eserler olduğundan çok sanatlı bestelenmelerine ayrı bir itina gösterilmiş ve en büyük Kâr bestekârı kabul edilen Abdülkâdir Merâgî'nin bu formdaki eserlerinin güftesi Farsça olduğu için kendisinden sonraki bestekârların ona hürmeten veya takliden genellikle Farsça güfteler kullandığını ancak Türkçe güfteli Kârlarında olduğunu ifade etmiştir. Kâr güftelerinin 4, 6, 8 veya daha çok mısralı olabildiğini, Merâgî'yi takliden Kârların genelde terennümle başladığını ancak İtrî'nin Nevâ Kârı gibi doğrudan güfte ile başlayan ve hiç terennümü olmayan örneklerinde var olduğunu belirtmiştir. Kâr formunda terennümün, uzun ve önemli bir yeri olduğunu böylece uzun süreli aynı usûlün kullanılmasının getirebileceği monotonluğun önlendiğini, aynı zamanda bestekârlarca muhtelif usûllerin maharetle kullanılmasının örneklerinin bulunduğunu belirtmiştir.



Kârlarda usûl geçkisinin bir mecburiyet olmadığını ve bu şekilde içinde usûl geçkisi bulunan Kârlara “Kâr-ı Murassa” adı verildiğini ifade eden Özkan, Kârlardaki makâm geçkilerinin, terennümlerdeki orijinalitenin ve zarafetin bestekârların dehasını gösteren, dikkat çekici, mâhirâne müzikal işlemler olduğunu ifade etmektedir (s: 356).

Yukarıda yer verilen tanımlar dikkate alındığında, Kârların sistemli ve birbirleriyle uyumlu bir tanımının ortaya konamadığı ve ifâdelerin değişkenlik arz ettiği görülmektedir.

## 2.2. Kârların güftelere göre şekillenmiş biçim unsurunun ve terennüm yapılarının incelemesi

Kantemiroğlu, Edvârî’nda üç çeşit Kârdan bahsetmiş ve bu Kârları örnek eserlerle mısra ve terennümlerinin sıralanışına göre göstermiştir.

“Birinci çeşit Kâra, Merâğî’nin, “Ey nûr-i Hudâ der nazar ez rûy-i tu mâ râ” güfteli elimizde notası bulunmayan Rast Kârı örnek olarak verilmiştir. Bu Kâr, iki beyitli, yani dört mısralı, Miyân-Hâne’li ve Zeyl’lidir (zeyl=ek). Edvârda bu eserin notası bulunmamaktadır. Türk Müsikîsi repertuarında da bu esere ait bir nota yoktur. Bundan dolayı değerlendirmeler melodik olarak değil güfteye göre yapılmıştır. Edvârdağı şekliyle güfte aşağıdaki gibidir;

Ta düm düm düm de re lâ dir nâ te ne ni tâ tel lel le ne tâ dir ni tâ dir dir te ni tel lel le ni te ne ni ta dir dir tâ nâ de re tel lel le ne tâ dir nî, Ey nûr-i Hudâ der nazar ez rûy-i tu mâ râ, Hânım, hey hey hey, cânım, yâ imâm-ı zemân, dost, dost, dost, hey, mîrim, Şâh-ı men, mâh-ı men, hey, hey, hey, ah, habîbî, belfî, yâr-ı men, ilk terennüm tekrarlanır. İkinci Hâne: Büzgâr ki der rûy-i tu binem Hudâ râ, ikinci terennüm tekrarlanır, Miyân-Hâne (Orta-Hâne): Tâ nûkhet-i can-bahş-ı tu hem râh-ı sabâ şûd, Tâ dir dir te ni tel lel le ni te ne ta dir dir tâ nâ de re tel lel le ne tâ dir nî, Hâsiyet-i İsis dem-i bâd-ı sabâ râ, ilk terennüm tekrarlanır. Dikkat edersen görürsün ki, bu Kâr terennümle başlamakta ve bu terennüm, ilk mısra, ondan sonraki terennüm 2. mısra ile birleşerek 1. hâneyi meydana getirmektedir. 3. ve 4. mısralar ise terennümle birlikte miyân-hâne (orta-hâne) olmaktadır. Fakat 4. mısra’nın beste terkîbi, ilk mısranınkiyle aynıdır” (Tura, 2001: 177).

Güfte ve terennüm dağılımları göz önünde bulundurulduğunda form şeması aşağıda belirtilmiştir;

“1. Terennüm + 1. Mısra + 2. Terennüm 1. Terennüm + 2. Mısra + 2. Terennüm + Meyânhâne 3. Mısra + 3. Terennüm + 4. Mısra + 1. Terennüm, Edvârda birinci tür Kâr, iki beyitli yani dört mısra’lı, Miyân-Hâne’li ve Zeyl’li olarak belirtilmişse de Zeyl bölümünün nerede olduğu belirtilmemiştir. İkinci çeşit Kâra; Koca Osman’ın, “Sahn-ı bustân zevk-bahş ü sohbet-i yârân hoşest” güfteli Uşşâk Kârı örnek olarak verilmiştir. Bu Kâr, üç beyit’li, yani altı mısra’lı fakat Zeyl’sizdir (Ek’siz)” (Tura, 2001: 177).

Edvârda bu eserin notası bulunmamaktadır. Günümüze ulaşmış Türk Müsikîsi repertuarında da bu esere ait bir nota yoktur. Bundan dolayı değerlendirmeler melodik olarak değil güfteye göre yapılmıştır. Edvârdağı şekliyle güfte aşağıdaki gibidir.

“Ten ten dir dir ten düm de re lâ dir dir ten te ne ne nen nâ dir ten dir tâ nî ten Sahn-ı bustân zevk-bahş u sohbet-i yârân hoşest, Vakt-i gül hoş bâd kez vey vakt-ı mey-hârân hoşest Dilâ, dilâ, dir dir ten tâ dir tâ dir dir dir ten te ni te ni ten nâ dir tâ nî ten tâ te nî tâ ne nî ten nen nâ de re dil lâ dir tâ nî ten te ni te ni te ni ten ten dir nâ ye le lâ yel le lâ, Râ’nâ-yı men, ahâ hey, ahâ hey, ahâ hey ahı cânım, belfî, yâr-ı men, Ahâ, ahâ ahâ, hey ahı ahı yârım, işve-bâz-ı men, İkinci Hâne: İlk terennüm tekrar okunur. Ez sabâ her dem-i şâmî cân-ı mâ hoş mişaved, Ârî ârî tîb-ı enfâs-ı hevâdârân hoşest ikinci terennüm tekrar okunur Miyân-Hâne: De re dil ten te le lî lâ nî ten tel lel lel lâ nî ten Mürg-ı şeb-hûnî beşâred cân-ı mâ hoş mişaved Dost râ bâ nâle-i şeb-nâ-yı bîdârân hoşest De re dil li ten ten ten tâ ne nî tâ ne nî tâ ne nî ten ye le lâ ye le lâ dost ye le lâ lâ ye le lâ ye le lâ, zîbâ-yı men. Ahâ, hay, ahâ hay (sonuna dek). Dikkat edersen, iki mısra ile terennümlerin 1. hâneyi meydana getirdiğini görürsün. Öteki iki mısra, 1. hânenin terennümleriyle 2. hâneyi meydana getirir. Geriye kalan iki mısra da kendi terennümleri ve 2. terennümlerle miyân-hâne olur. Güfte ve terennüm dağılımları doğrultusunda form şeması aşağıda belirtilmiştir.

1. Terennüm + 1. Mısra + 2. Mısra + 2. Terennüm + 1. Terennüm + 3. Mısra + 4. Mısra + 2. Terennüm + 3. Terennüm + Meyânhâne 5. Mısra + 6. Mısra + 4. Terennüm + 2. Terennüm

Üçüncü çeşit Kâra;

Merâğî’nin, “Bütî dârem ki gird-i gül zi sünbül sâyebân dâred” güfteli Acem Kârı örnek olarak verilmiştir. Bu Kâr üç beyitli, altı mısralı ve Zeyl’lidir (Ek’li)” (Tura, 2001: 177-178).

Edvârda bu eserinde notası bulunmamakla birlikte günümüze ulaşmış eserler içerisinde yer almaktadır.

Yine bu kısımda da değerlendirmeler edvârda belirtilen güfte ve terennüm dağılımlarına göre yapılmıştır.

Edvârda kullanılan güfte ve terennüm dağılımları aşağıdaki gibidir.

“Hey hey, Bütî dârem ki gird-i gül zi sünbül, yâr, yâr, hey hey hey, yâr, âh, ki gird-i gül zi sünbül sâyebân dâred, cânım, ahâ, yârim, ahâ, cânım, de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî dir dir te nî te ni te ne ni tâ ni tâ nâ de re düm, yâr, zi sünbül sâyebân dâred, cânım, ahâ, yârim, ahâ, cânım. İkinci Hâne: Bahâr-ı ârişeş, yâr, yâr, hey, hey hey yâr, ârişeş hatt-ı be-hûn-ı erguvân dâred, cânım ahâ, yârim ahâ, cânım (sonuna dek) Miyân-Hâne: Hudâ râ dâd-ı men, hey hey hey, yâr, bistân, yâr, vay, dost, ez ô ey şahne-i hey hey hey yâr, meclis, yâr vâ, tâ nâ dir nî dir dir tâ nâ dir nî tâ nâ dir nî tâ nâ dir nî tâ nâ dir ne nî ne nî te ne ni tâ ni tâ nâ de re düm ye le lâ. Ki mey bâ diğeri, yâr yâr, hey hey hey yâr, hürdest u bâ men sergerân dâred, cânım, ahâ (sonuna dek) Zeyl (EK): Çe özr-i baht-ı hod gû gû gû güyem ki ân ayyar-ı şehr-aşûb, âhâ, hey yâr, ahâ hey, aşûb, Son Hâne: Be telh-i küşt Hâfız, yâr yâr, hey hey hey, küşt Hâfız râ vü şekker der dehân dâred” (Tura, 2001: 178-180).

Yukarıda yer alan güfteye göre biçimlenen şema aşağıda açıklanarak tarif bulmaktadır;

“Birinci mısra ile terennümlerinin 1. hâne, sonraki mısra, 1. terennümle birleşerek, 2. hâne ve 3. mısra kendi terennümleriyle birleşerek miyân-hâne meydana getirir. 4. mısra, birinci hânenin bestesiyle aynıdır. 5. mısra, kendi terennümleriyle birlikte Zeyl’i (EK’i) meydana getirir. 6. mısra, 1. hânenin bestesiyle aynıdır ve 1. hânenin terennümleri ile birleşir” (Tura, 2001: 180).

Güfte ve terennümler doğrultusunda form şeması aşağıda belirtilmiştir.

1. Mısra + 1. Terennüm + 2. Mısra + 1. Terennüm + Meyânhâne 3. Mısra + 2. Terennüm +4. Mısra + 1. Terennüm + Zeyl 5. Mısra + 3. Terennüm + 6. Mısra + 1. Terennüm.

Acem Kâr ile ilgili olarak daha evvel yapılan bir çalışmada eserin mevcut yazımlarında hüseyini perdesinde karar ettiği görülmüş ve yapılan incelemeler neticesinde 6. mısranın yarısında bırakılarak son terennümünde eklenmediği ortaya çıkmıştır. Bahsi geçen çalışmada bu kâr restore edilerek yeniden notaya alınmıştır (Şenduran, Oter, 2019: 175).

Abdülkâdir Merâgî’nin ne zaman doğduğu kesin olarak belli değildir.

Doğum tarihi kaynaklarda, 1353 ile 1360 arasındaki yıllarda değişim gösterir. “Merâgî” (Merâğa’lı) nisbe’si, doğum yerini göstermektedir. Eserlerini, yüzyıllarca ilim ve sanat dili olarak kullanılan Arap ve İran dillerinde yazdığı için, batılı araştırmacıların bir türlü tedavi olamadıkları eski hastalıkları depreşmiş ve bu Azebeycanlı Türk’ü de İranlı mûsikî nazariyatçısı olarak kabul etmişlerdir (Özalp, 2000: 733).

“XIV. ve XV. yüzyılda yaşamış olan Abdülkâdir Merâgî’nin, Câmîü’l-Elhân, Mekasidü’l-Elhân, Kenzü’l-Elhân Kitabü’l-Edvar, Şerhü’l-Edvar adlı kitapları ve elimize ulaşan Kâr formundaki eserleri, tüm İslam dünyasının ve Osmanlı Mûsikîsinin temelini teşkil eder” (Erguner, 2014: 733).

Abdülkâdir Merâgî’nin yazmış olduğu Kenzü’l-Elhân adlı son derece teferruatlı müzikoloji eserinin sonuna tüm bestelerini ilave ettiği bilirse de bu eser kayıptır (Yekta, 1986: 50). Bu nedenle atfolunduğunu belirterek yazılan Merâgî eserlerinin doğruluğu net bilgi değildir.

Eldeki kaynaklara göre teorisi ilk kez Urmiyeli Safiyüddîn (1224-1294) tarafından ortaya konan Türk Mûsikîsinin ilk gelişmiş örnekleri, efsânevî bestekâr ve nazariyatçı Merâgalı Abdülkâdir (1360-1435) ’e atfedilir (Çevikoğlu, 2014: 848).

Merâgalı Hoca Abdülkâdir, kendinden önce yaşamış olan nazariyatçıların eserlerini incelemiş, kendi eserlerini yazmış, XIV ve XV. yüzyıllar arasında bir köprü olmuştur. Çağdaşı olanlarla daha sonra gelen araştırmacılar bu geleneği sürdürüp değerli eserler ortaya koymuşlardır (Özalp, 2000: 115). Abdülkâdir Merâgî’nin Türk Mûsikîsine olan tesirini ve büyüklüğünü Rauf Yekta şu sözlerle ifade etmiştir;

“Kâr, nakış tabir olunup bugün metruk (kullanılmaktan vazgeçilmiş) ve mehur (unutulmuş) kalmış olan âsâr-ı atıkayı (eski), yani mûsikîmizin esasını mülkümüze ilk defa kendi ithal ettiği, teracim-i (tercümeler) ahval (oluşlar) ve âsârını (eserlerini) yazdığımız ve fi-mâ-bad (bundan sonra) da yazacağımız esâtîze-i (üstatlar) Osmâniyye’nin hâce-i (hoca) evveli bulunduğu nazar-ı dikkate alınırsa bu zatın kıymet ve ehemmiyeti derhal takdir olunur” (Yekta, 2000: 73).

Rauf Yekta Bey’in de belirttiği gibi Merâgî, Türk Mûsikîsinin sözlü beste biçimlerinden “Kâr” formunun bilinen ilk temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Mûsikî tarihinde Üstâd-ı Sâlis, Merâgalı Abdülkâdir olarak bilinen Merâgî’ye atfolunmuş bestelerin büyük bir bölümünü “Kâr” formundaki eserleri oluşturmaktadır. Yekta, Abdülkâdir’in Kârları için;

“Abdülkâdir merhumun âsârından meşhur olan ulviyetle nağmelerindeki insicâm ve letâfet diğer esâtîzenin hiçbirisinde görülemez. Mûsikî-i kadîm ile iştilal eden bir zat Hoca’nın Kârlarını etvâr-ı mahsûsasıyla okunmak şartıyla ne vakit işitecek olsa derhal tanımakta güçlük çekmez”(Yekta, 2000: 134).

şeklinde bir ifadede bulunarak Merâgî’nin bestekârlık yönüne olan takdirini belirtmiştir.

“Notaları elimizde bulunan ve Abdülkâdir Merâgî’ye ait oldukları iddia edilen 25 civarında eserin yanı sıra eski mecmualarda onun adına kayıtlı olduğu ileri sürülen birçok güftesi de günümüze ulaşmış bulunmaktadır” (Bardakçı, 1986: 127).

Hoca Abdülkâdir’in eser sayısını Rauf Yekta, 30 olarak belirtmiş ve bu âsarda yer alan bestelerin biçimlerini, usûllerini ve güftelerini liste halinde vererek eser sayısından dolayı üzüntüsünü şu ifadelerle belirtmiştir;

“Abdülkâdir’e isnat edilen ve besteleri elyevm ber-hayat bulunan esâtîze-i kirâmın malûmu bulunan eserler, esamisi zîrde ta’dât edilen 30 parçadan ibarettir ki müşârünileyh gibi yüzlerce besteleri bulunan bir dâhî-i bî-nazîrin elimizde bu kadarcık âsârı kalmasına ne kadar teessüf edilse sezadır” (Yekta, 2000: 134).

Yekta’nın vermiş olduğu liste içerisinde yer alan Kâr sayısı 16’dır. İncelememiz içerisinde Merâgî’ye atfolunan 11 Kârın dışında isimleri verilen Kârlar şunlardır:

**Tablo.4. Rauf Yekta’ya Göre Merâgî’ye Atfolunmuş Nüshaları Olmayan Kârların Bilgileri**

Kârın Güftesi	Makâmı	Usûlü
Rûhî fedâke ey sanemi	Mahûr	Haffîf
Ruhsâr-ı tu çun âyîne-i suret ma’niest	Segâh	Haffîf
İmrûz hevâ-yi bâgest	Evc	Haffîf
Ne mîkeşed ser-i mû-yı dilem be-bâğ-ı bihişt	Irak	Haffîf
Min fart-ı nârü'l-iştîyâk	Irak	Düyek

Yukarıdaki listede 2. ve 3. sırada yer alan Segâh ve Evc Kârlar, Şeyh Abdülâlî Efendi, 4. sırada yer alan Irak Kâr-ı Behişt ise Ayıntâbi Mehmet Bey’in Kârı olarak incelemeye tâbi tutulmuştur. Listede 1. ve 5. sırada yer alan Mâhur ve Irâk Kârlar, daha önce kaynak taramalarında rastlanmayan Kâr güfteleridir. XVII. yüzyılda yazılmış bir güfte mecmuasında ise, Merâgî’ye atfolunan ve daha önce karşılaşmadığımız farklı Kârların bahsi geçmektedir. Hâce Abdülkâdir adıyla bestekârı belirtilen bu Kârlar aşağıda tablo halinde verilmiştir.

**Tablo.5. Güfte Mecmuasında Yer Alan Merâgî’ye Atfolunmuş, Nüshaları Olmayan Kârların Bilgileri**

Kârın Güftesi	Makâmı	Usûlü	Beyit	Varak no
Bez ârişger ki ba’ârî diger cemal-i tü dîdem Zi-reh-nûma-yı sa’âdet bedin-i cenab resîdem (Başara, 2010, s: 154)	Hicaz	Nim Sâkil	5	20 b
Sûznâk uftâde çün pervâne ender pâ-yi tü Hod be mî süzem be yâdî, la’l-i şekker hây-i tü (Başara, 2010, s: 158)	Irak	Haffîf	3	29 b
Ey çâh-ı dil, devr-i zan ruhsâr-ı gerdan müşkilest Ey dil ki şod çâh-ı û râ çâh-ı gerdan müşkilest (Başara, 2010, s: 159)	?	Muhammes	5	31 b

Öztuna ise, Merâgî’nin elimize ulaşan 29 eserinden 13’ünün Kâr formunda olduğunu belirtmiştir. Bu 13 Kârdan çalışmamız içerisinde bulunmayan Kârların isimleri aşağıda yer alan tabloda gösterilmiştir (Öztuna, 1988: 82, 83).

Tablo.6. Yılmaz Öztuna'ya Göre Merâgî'ye Atfolunmuş, Nüshaları Olmayan Kârların Bilgileri

Kârın Güftesi	Makâmı	Usûlü
Nemî tüvân be-cefâ kat'ı dost dâr-i mâ	Pencgâh	Haff
Nûş-i leb der-resîd makbûlem hûş-i ber-dâr hasen	Sâba	Nim Sâkil
Hezâr şükr ki yârî diger cemal-i tü dîdem	Hicaz	Sâkiyl
Tuhfe-i merâm meğîrd hâtîr-i efkâr-i mâ	Nevâ	Haff

Merâgî'ye atfolunan eserlerin başka bestekârların adına da kayıtlı olabileceğini Suphi Ezgi şöyle ifade eder;

“Uzun seneler arama ve düşüncelerimin neticesinde bazı mecmualarda Abdülkâdir namına yazılı eserlerin diğer mecmualarda ya Hâce-i Sâni Abdülâlî veya Ayıntabî Mehmet Bey ve yahut Enfi Hasan Ağa veya Şeyhülislâm Hasan Efendi ve yahut ismini saklamış diğer bir Türk müzikçisine ait olduğunu belirttim... Bir de müzikçilerin kıskançlık saikasıyla birbirlerinin eserlerini kötülemeleri sebebinden bestekârlar eserlerine kendi isimlerini vermeyip Abdülkâdir gibi maruf bir bestekârın ismini vermiş olduklarının zamanımıza değin birçok misallerini gördük.” (Ezgi, 1940: 522).

### 2.3. Biçim açısından kârlar'ın mısra sayılarına göre gösterdiği değişiklikler

Araştırmada yer alan ilk örnekleri Merâgalı Hoca Abdülkâdir'e atfedilen 11 Kârdaki biçim geleneğinin, kendisinden sonra yaşamış bestekârlarımızda var olup olmadığı Zekâî Dede'nin de dâhil olduğu dönem dikkate alınarak ve Kâr formunda incelenen tüm bestelerin analizleri yapılarak değerlendirilmiştir.

Özellikle yıllardır üç mısra olarak icrâ edilen, Bestesi Abdülkâdir Merâgî'ye atfolunan Kâr-ı Muhteşem güftesinin, Ömer Hayyam (1048 - 1131)'a ait bir rübâ'î olduğu, Prof. Dr. Adnan Karaismâiloğlu tarafından tespit edilmiştir. Eserin Şevknâme'deki notası haricinde, söz sahibi ile ilgili bir bilgi bulunamamış ve “Şevknâme” adlı eserde sözlerin şüpheyle Ömer Hayyam'a ait olduğu belirtilmiştir (Şeceryan, 2014, s: 66). Ömer Hayyam'ın Abdülkâdir Merâgî'den önce yaşamış olması bu görüşü desteklemektedir. Şevknâme dışında, mevcut notalarda ve kaynaklarda güfte ile ilgili herhangi bir bilgiye kaynaklar içerisinde rastlanmamıştır. Şevknâme de şüpheyle belirtilen, Ömer Hayyam ile ilgili ayrıntı dikkati çekmiş ve konu ile ilgili olarak “Çevikoğlu” ile yapılan görüşme<sup>3</sup> neticesinde, Karaismâiloğlu'nun, Ömer Hayyam'a ait olduğunu tespit ettiği bu güftenin orijinalinin, Merâgî'nin yıllardır okunmakta olan Kâr-ı Muhteşem'in bilinen güftesinden oldukça farklı olduğu ortaya konmuştur (Şenduran. 2019:40)

Araştırmada 36 Kârdan 11'i 4 mısralı, 14'ü 6 mısralı, 6' s 8 mısralı ve 3'ü 2 mısralı olarak değerlendirilmiş, Kârlardan ikisinin ise mısra sayıları belirlenememiştir. Bu bilgiler ışığında Kârların mısra sayılarına göre değişiklik gösterdiği anlaşılmış ve 36 Kâr mısra sayılarına göre tasnif edilmiştir. Buna göre 4 mısralı Kârlar Murabba, Nakış Murabba, 6 mısralı olanlar Zeylli Müseddes, Zeylsiz Müseddes, Zeylli Müseddes Nakış ve 8 mısralı olan Kârlâr, Müsemmen, Nakış Müsemmen ve Zeylli Nakış Müsemmen Kâr olarak isimlendirilmiş ve analizler bu isimlendirmeler ile çalışılmıştır.

### 2.4. Kârlarda tercih edilen güfte türleri

Eski güfte mecmuaları içerisinde Merâgî başta olmak üzere birçok bestekârın adına kayıtlı Kâr formunda güfteler yer almaktadır. Örneğin XVIII. yüzyılda Esad Efendi tarafından yazılmış olan “Atrabü'l-Âsâr” adlı eserde yer alan 165 güftenin 14'ü Farsçadır. Bu 14 eserden ikisi Kâr formunda kayıtlıdır. Özellikle Kâr güftelerinin daha çok Farsça olmaları durumuna Hâfız Post Mecmuası'nda da rastlanmaktadır. Esad Efendi'den yüzyıl sonra yaşamış olan İsmâil Dede Efendi ve daha sonraki dönemde Zekâî Dede de bazı Kârlarında Farsça güfteler kullanmayı tercih etmişlerdir (Behar, 2010: 77). Araştırmada yer alan 36 Kârın güftelerinde Farsça ve Türkçe güfteler tercih edilmiştir.

<sup>3</sup> Dr. Timuçin Çevikoğlu ile yapılan bireysel görüşme (18.05.2018) neticesinde Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu tarafından güfte tespitinin yapıldığı belirtilmiştir.

Tablo.3. Kârların Güftekârlara Göre Listesi

Güftekâr		Kârın Adı	Bestekâr Adı
1	Ömer Hayyam	Kavmî mütefekki-rend(i) der mezheb_ü din	Abdülkâdir Merâgî
2	Bilinmiyor	Şâhâ-zi lutfî eğer nazar-i süy-i mâkonî	
3	Bilinmiyor	Kâfir tû kücâ vü ilm-i edvâr kücâ	
4	Bilinmiyor	A zişenki tû zülfü cemâl a cemâl-i tû ne-dîdîm	
5	Bilinmiyor	Ey Şehinşâh-ı Horâsân yâ imâm İbnül Hümâm	
6	Bilinmiyor	Ez şevk-îkâ aşk-ı cemâlest ü dîdîm	
7	Hâfız-ı Şîrâzî	Bütî dârem ki gird-i gül zi-sünbül sâye-bân dâred	
8	Hâfız-ı Şîrâzî, Emir Hüsrev Dihlevî	Güzeşt-i ârzû ez-hadd be-pây-i bûs-i tû mâ-râ	
9	Bilinmiyor	Ehinnü şevkân ilâ diyâri	
10	Hâfız-ı Şîrâzî	Gül bî-ruh-i yâr hoş ne-bâşed	
11	Bilinmiyor	Numûne'ist be-gûş-ı sipîhr halka-i hûr cânım	
12	Bilinmiyor	Âfet-i sad dūdîmân ü ateş-i sad hârrmeni	Gulam Şadi
13	Bilinmiyor	Ey anki tû deri nücûm alîmeti hânend	
14	Şeyh Abdülâlî	İmrûz hevâ-yı bâgest	Şeyh Abdülâlî
15	Bilinmiyor	Ruhsâr-ı tû çün ayine-i sureti menist	
16	Bilinmiyor	Âhı Ey ki dūstân âşîkânı âşîkı zârem çi künem	M. Damat İbrahim Paşa
17	Bilinmiyor	Ne-mîkeşîd ser-i mûy-i dilem be-bâğ-ı behîşt	Ayıntâbi Mehmet Bey
18	Hâfız-ı Şîrâzî	Gülbün-i ıyş mîdemed sâkî-i gül-izâr kû?	Buhûrizâde M. İtrî Ef.
19	Bilinmiyor	Çeşm-i siyehin âfet-i mekkâreliğinden	Ebubekir Ağa
20	Enderûni Şâkir Efendi	Âh mevsim-i nevrûz erişdi geldi eyyâm-ı bahâr	Hacı Sadullah Ağa
21	Bilinmiyor	Dil esîr-i kâkûl-i hamder ham-i an kec küleh	
22	Şeyh Galip	Der sipîhr-i sîneem dâğ-ı muhabbet kevkebed	Sultan 3. Selim
23	Bilinmiyor	Sümbülîstan Sümbülü Gülistan	Hamparsum Limonciyan
24	Hâcû-yi Kirmânî	Sünbülü Sünbülü Siyeh	

25	Bilinmiyor	Sözler belirli değil	Mircemil Zaharya
26	Dede Efendi	Sûr-i şâhî eyledi âlâm-ı tay hey şâh-ı men	Hamamizâde İsmâil Dede Ef.
27	Dede Efendi	Kasr-ı cennet havz-ı kevser âb-ı hay	
28	Dede Efendi	Gözümde dâ'im hayâl-i cânâ âh	
29	Hâfız-ı Şîrâzî	Aşk-ı tü nihâl-i hayret âmed	H. İsmâil Dede Ef. Mahmut Ef.
30	Şeyh Hacı Mehmet Şâkir Dede	Resm-i sûr oldu müheyyâ şâd ü handân vaktidir	Dellalzade Hacı İsmâil Efendi
31	Hâfız-ı Şîrâzî	Sâkî be-nûr-i bâde ber-efrûz-i câm-i mâ â rânayimen	Şâkir Ağa
32	Hacı Fâik Bey	Pek sevdim Efendim seni gayetle beğendim	Hacı Fâik Bey
33	Nedîm	İyd irişsün bâis-i şevk-i cedîd olsunda gör	
34	Âşık Ömer	Ey çerh-i sitemger dil-i nalâne dokunma	
35	Veled Çelebi İzbudak	Gönül derbend-i gîysû-yı mu'anber olmak	H. Zekâî Dede
36	Hâfız-ı Şîrâzî	Dil şevk-i lebet müdâm dâred	

İncelenen 36 Kârın 17'sinin güftekarı belli değildir. Kârlardan 19'u, Hâfız-ı Şîrazi, Ömer Hayyam, Emir Hüsrev Dihlevî, Enderûni Şâkir Efendi, Şeyh Hacı Mehmet Şâkir Dede, Şeyh Gâlib, Veled Çelebi İzbudak ve Nedîm gibi kendi dönemlerinde yaşamış olan güftekarların şiirleri ile bestelenmiş ve notalarda yer almayan ancak araştırma esnasında belirlenen güfte yazarları, değerlendirme tablosunda ayrıca belirtilmiştir. Merâgî'ye atfedilen Kârlardaki Farsça güfteler, İranlı Müzikologlar tarafından yayımlanan "Şevknâme" adlı eserde yer alan Farsça güfteler ile karşılaştırılarak incelenmiştir. Hâfız-ı Şîrâzî'ye ait olan güftelerin günümüz Türkçesine aktarılmış halleri, Gölpınarlı'nın Hâfız Divanı'ndan alınmıştır.

Mutafzâde Ahmed Efendi tarafından, Bahâriyye Mevlevihânesi şeyhi Hüseyin Efendi'ye öğretilen Türkî Darp usûlünde bir Kârın notasını Hüseyin Efendi'den edindiğini belirten Ezgi, "Biya ey aşkı tâber rûzigarî hişiten giryem" (Ezgi, 1940: 522) güftesi ile başlayan Rast makâmında bestekârı bilinmeyen ve repertuvarda ismi kayıtlı olmayan bir nota paylaşmıştır.

Atrabü'l-Asâr'da ise Esad Efendi'nin övgülerle bahsettiği, bestesi Kasımpaşalı Koca Osman Çelebi'ye ait olan Bûselik makâmında, günümüze güftesi ya da notası ulaşamamış, "Türkî Darb" usûlünde Niyâznâme adını taşıyan bir Kârın bahsi yer almaktadır (Behar, 2010: 119).

Kantemiroğlu, "Kitâbu İlimi'l-Mûsikî 'âlâ vechi'l Hurûfât" adlı kaynakta, altı mısralı zeyilsiz Kârlarla ilgili olarak biçim tarifi verirken, Koca Osman'ın Uşşâk makâmında "Sahn-ı bûstan zevk-bahş ü sohbet-i yârân hoşest" güftesi ile başlayan bir Kârın güftesini vermektedir (Tura, 2001: 177). Kaynakta, güftekarla ilgili bir bilgiye yer verilmemiştir.

### 3. Sonuç

Çalışma sonucunda;

Kârların, bilinenin aksine serbest olmayıp, mısra sayılarına göre; 4, 6 ve 8 mısralı olmak üzere sistemli biçim şemalarına sahip olduğu görülmüştür.

Yine kaynaklarda çoğunlukla yazıldığı gibi, güfte ile başlayan tek örneğin Nevâ Kâr olmayıp, Abdülkâdir Merâgî'ye ait eski şekiller incelendiğinde 4 mısralı Kârların terennümle, 6 mısralı Kârların ise güfteyle başladığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte 6 ve 8 mısralı Kârların çifte meyân işleyen zeyilli şekillerinin olduğu ve zeyl özelliğinin 4 mısralı Kârlarda bulunmadığı tespit edilmiştir.

Nevâ Kâr dışındaki bütün 8 mısralı Kârların, özellikle meyân bölümlerinde en az dört mısralarının araya terennüm almadan art ardına sıralandığı görülmüştür.

Kaynaklarda 3 mısralı Kâr örneği olarak gösterilen Kâr-ı Muhteşem'in bir mısrasının meşk silsilesinde kaybolduğu anlaşılmış ve Kârın eksik mısrası, Prof. Dr. Adnan Karaışmâiloğlu tarafından bulunarak güftesinin, Ömer Hayyam (1048 - 1131)'a ait bir rübâ'î olduğu tespit edilmiştir. Bu güfte tamirinin ardından Kârların en az 4 mısralı oldukları belirlenmiştir.

Kârların sistemli şemaları dikkate alınarak incelendiğinde Merâgî'ye ait olan Acem Kârın sistematik yapısı içerisinde bazı eksik bölümleri tespit edilmiş, farklı bir çalışma kapsamında eser restore edilerek incelemeler restorasyonlu şekli üzerinden anlatılmıştır (Şenduran, Oter, 2019).

Diğer klasik formlarda olduğu gibi Kârların da her mısradan sonra terennüm alan ve iki mısradan sonra terennüm kullanan Nakış şekillerinin olduğu tespit edilmiştir. Buna göre değerlendirildiğinde Kârların, Murabba (Dört mısralı), Murabba Nakış, Müseddes (Altı mısralı), Müseddes Zeyli (Altı mısralı, çift meyânlı), Müseddes Nakış, Müseddes Zeyli Nakış, Müsemmen (8 mısralı) ve Müsemmen Zeyli (8 mısralı, çift meyânlı) Kârlar olarak biçimlendiği anlaşılmış ve Kârlar bu şekilde isimlendirilmiştir. Bu başlıklar altında Kârların genel işleyişinin yanında, kendi içerisinde Nakış veya her mısradan sonra terennüm işleyen örneklerin dışın kalan Kâr biçimlerine bakıldığında, her iki biçimin de aynı eser içerisinde yer aldığı görülmüş ve bu şekilde yapı gösteren Kârlar "*farklı kullanımdaki şekiller*" başlığı altında isimlendirilmiştir.

6 mısralı Kârlar içerisinde Acem Kârın, her mısrasından sonra terennüm bölümünün yer alması sebebiyle diğer klasik formlar olan Beste ve Semâilerle benzer şekilde bir işleyiş gösterdiği belirlenmiştir. Nihâvend-i Kebîr Kârın ise benzer bir işleyişle, Acem Kârdaki gibi 1, 2, 4 ve 6. mısralarının aynı ezgiye sahip olduğu tespit edilmiştir.

6 ve 8 mısralı Kârlarda çoğunlukla 2. 6. ve 8. mısralarının aynı ezgiyle bestelendiği bazen bu durumun 2. 4. 6. ve 8. mısralarda olduğu görülmüştür.

Notaların üzerinde Kâr yazan bazı eserlerin biçim açısından incelendiğinde Kâr formuyla benzerlik gösterdiği fakat 2 mısralı olmaları ve mısra ve terennümlerdeki kullanımların 4, 6 ve 8 mısralılara göre farklılık arz etmesi sebebiyle bu eserlerin Kârçe olduğu tespit edilmiştir.

Nevâ Kâr dışındaki bütün 8 mısralı Kârların mısra ve terennüm dağılımları bakımından özel bir kullanıma sahip oldukları, kendilerine has Nakış özellikleri gösterdikleri tespit edilmiştir. Bu Nakış anlayışında terennümlerin; başta ve sonda iki mısradan sonra, meyân bölümünde 4 mısradan sonra geldiği anlaşılmıştır.

Segâh Şeş-âvâz Kârın, biçim açısından Kâr formunu işledikten sonra 6 makâmı tanıtan bir üslûpla ek bir kısmı olduğu tespit edilmiş ve Kârın bu ek kısımda Kâr-ı Nâtik benzeri bir anlayışla yer verilen 6 makâm dolayısıyla Şeş-âvâz ismini aldığı anlaşılmıştır. Yapılan analiz neticesinde düzenli bir işleyiş gösteren Segâh Nakış Kârdaki bu ek kısmın Kârların geleneksel yapısı bakımından gösterdiği biçime uygun olmadığı tespit edilmiş, bu kısmın sonradan eklendiği fikri uyanmıştır. Bu Kârdaki ilk 4 mısra Nakış şekliyle işleyiş göstermiş ve bu kısmın ardından uzun bir terennüm bölümü yer almıştır.

Merâgî'nin 4 mısralı Kârlarının biçimlerine bakıldığında bu Kârların aynı dağılımı göstermediği fakat mülâzime anlayışıyla her zaman tekrar eden kısımlara sahip olduğu belirlenmiştir. Bu tekrarlı kısımlar bazen Beste ve Semâilerde olduğu gibi sadece terennüm kısmı olurken çoğu eserde terennümden sonra tekrar eden mısralarla oluşmaktadır.

Merâgî'nin 6 mısralı Kârlarının biçimlerine bakıldığında Mâhur Nakış Müseddes Kâr haricinde Kârların tamamının söz ile başladığı tespit edilmektedir. 6 mısralı Kârlarda da 4 mısralı Kârlarda olduğu gibi her zaman tekrar eden mülâzimelerin olduğu, bunun bazen mısraların tekrar eden ezgilerinden, bazen de her mısradan sonra aynı söz ve ezgiye sahip terennümle oluşturulmuş bir yapıda kullanıldığı anlaşılmıştır.

XV. yüzyıldaki eserler incelendiğinde 4 mısra ile bestelenmiş olanların tamamının terennüm ile başlamış olduğu görülmüştür. 6 mısralı olan 5 Kârdaki ise zeyli yani çift meyânlı olanların güfte ile başladığı ve beste formuna benzediği, zeyilsiz olan 6 mısralı Kârların ise ikişer mısra art arda bestelenerek ve uzun terennümlerle Nakış formuna benzer biçimde işleyiş gösterdiği tespit edilmiştir.

Tablo.7. XV. Yüzyıl Biçim Analizleri

Bestekârî	Mısra Sayısı ve Mâkamı	Biçim Analizi
Abdülkâdir Merâgî	4 mısra Rast Kâr-ı Muhteşem	$T.1.A + 1.B + T.2.C + 2.Ç + \underline{T.2.C} + 3.D + T.3.E + 4.F + \underline{T.2.C}$
	4 mısra Hüseyinî Kâr	$T.1.A + 1.B + T.1.A + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 3.E + T.4.F + 4.G + \underline{T.3.D}$
	4 mısra Pencgâh Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + 3.Ç + T.2.D + 4.E + \underline{T.1.A}$
	4 mısra Rast Şevknâme	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 3.E + T.4.F + \underline{4.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D}$
	4 mısra Segâh Şeş-âvâz	$T.1.A + 1.B + 2.C + 2.Ç + T.2.D + 2.C + 2.Ç + T.3.E + 3.F + 4.G + 4.Ğ + \underline{T.2.D + 4.C + 4.Ç + T.3.E}$
	4 mısra Uşşâk Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 2.C + 3.E + 4.F + T.4.G + \underline{4.C + T.5.D + T.3.D + 4.C}$
	6 mısra Acem Kâr	$1.A + T.1.B + \underline{2.A + T.1.B} + 3.C + T.2.D + \underline{4.A + T.1.B} + 5.E + T.3.F + \underline{6.A + T.1.B}$
	6 mısra Nihâvend-i Kebîr	$1.A + \underline{2.A'} + T.1.B + \underline{2.A'} + 3.C + T.2.Ç + \underline{4.A'} + 5.D + T.3.E + \underline{6.A'}$
	6 mısra Rast Kâr	$1.A + 2.B + T.1.C + 2.Ç + 3.D + 4.E + T.2.F + \underline{4.B + T.1.C} + \underline{4.C} + 5.H + T.3.I + \underline{6.B + T.1.C + 6.Ç}$
	6 mısra Mâhur Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + 3.D + 4.E + T.3.F + \underline{5.B} + \underline{6.C + T.2.Ç + 6.C}$
	6 mısra Hâydamâme	$1.A + 2.B + T.1.C + \underline{2.B + T.2.Ç + 2.B} + 3.A + 4.B + 5.D + T.3.E + \underline{6.B + T.2.Ç + 6.B}$

XVI. yüzyılda Gulam Şâdi'nin 2 Kârı tespit edilmiş ancak Pencgâh Kârın güfte kısımlarının günümüze eksik ve yanlış intikâl etmesinden dolayı analizi yapılamamış ve bu sebeple tabloda yer almamıştır. Rehâvî makâmındaki Kârı ise 4 mısralı nakış murabba biçiminde bir işleyiş göstermiştir. Bu yüzyılda Şeyh Abdülâlî Efendi'nin 8 mısralı Kârı Müsemmen Kârların ilk örneği olması sebebiyle önem arz etmektedir. Bu Kârda 2. mısra ile oluşan mülâzime kısımlarının her hânenin sonunda tekrar ettiği görülmektedir.

Tablo.8. XVI. Yüzyıl Biçim Analizleri

Bestekârî	Mısra Sayısı ve Mâkamı	Biçim Analizi
Gulam Şadî	4 mısra Rehâvî	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 3.E + 4.F + T.4.G + \underline{T.3.D}$
Şeyh Abdülâlî	8 mısra Evc	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.D + 2.C + T.3.E + 2.C + 3.F + 4.G + 5.F + 6.G + 6.C + \underline{T.2.D + 2.C + T.3.E + 2.C} + T.4.H + 7.I + 8.İ + \underline{T.2.D + 2.C + T.3.E + 2.C}$
	6 mısra Segâh	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + \underline{2.C + T.3.D} + 3.E + 4.C + T.2.Ç + \underline{4.C + T.3.D} + 5.G + t.b + 6.C + T.4.I + \underline{6.C + T.3.D}$



XVII. yüzyılda pek rağbet görmediğini söyleyebileceğimiz formun, 8 mısralı ikinci örneği İtrî tarafından bestelenmiş ancak bu Kâr Şeyh Abdülâlî'nin 8 mısralı Kârından farklı bir yapıda işleyiş göstermiştir.

Tablo.9. XVII. Yüzyıl Biçim Analizleri

Bestekârı	Mısra Sayısı ve Mâkâmı	Biçim Analizi
M. Damat İbrahim Paşa	4 mısra Hicaz Hümâyun	$T.1.A + 1.B + 2.C + \underline{T.1.A} + 3.Ç + T.2.D + 4.E + \underline{T.1.A}$
Ayıntâbi Mehmet Bey	4 mısra Irak	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + 3.D + T.3.E + 4.C + \underline{T.2.Ç} + \underline{4.C}$
Buhûrizâde M. İtrî Ef.	8 mısra Nevâ	$1.A + 2.A + T.1.B + 2.A + 3.A + \underline{4.A} + \underline{T.1.B} + \underline{4.A} + 5.C + T.2.Ç + 5.C + T.3.D + 6.E + 7.F + T.4.G + \underline{8.A} + \underline{T.1.B} + \underline{8.A}$

XVIII. yüzyılda daha çok, 8 mısralı biçimi ile karşımıza çıkan Kârlar'ın terennüm ile başlayarak nakış biçimde işleyiş gösterdiği dikkati çekmektedir.

Tablo.11. XVIII. Yüzyıl Biçim Analizleri

Bestekârı	Mısra Sayısı ve Mâkâmı	Biçim Analizi
Ebubekir Ağa	8 mısra Yegâh	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.Ç' + 2.C + T.4.D + 3.E + T.5.F + 5.G + 6.G + 7.Ğ + 8.H + \underline{T.2.Ç} + \underline{4.C} + \underline{T.3.Ç'} + \underline{4.C}$
Hacı Sadullah Ağa	8 mısra Arazbar Bûselik	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 2.C + T.4.E + 3.F + T.5.G + 4.Ğ + 5.Ğ' + 6.H + 7.Ğ + GeT.6.I + \underline{8.C} + \underline{T.2.Ç} + \underline{8.C} + \underline{T.3.D} + \underline{8.C}$
	4 mısra Uşşak	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 3.D + T.3.E + \underline{4.C}$
Sultan 3. Selim	8 mısra Şevk-u Tarab	$T.1.A + 1.B + 2.B + T.2.C + \underline{2.B'} + \underline{T.3.C} + \underline{2.B'} + T.4.D + 3.E + T.5.F + 4.G + 5.Ğ + 6.H + 6.I + 7.H + T.6.I + \underline{8.B'} + \underline{T.3.Ç} + \underline{8.B'}$

XV. yüzyıldan sonra en çok örneğin bestelendiği XIX. yüzyılda diğer yüzyıllardan farklı olarak Kârların, çoğunlukla Nakış şeklinde ve daha simetrik yapılarda olduğu dikkati çekmektedir.

Tablo.12. XIX. Yüzyıl Biçim Analizleri

Bestekârı	Mısra Sayısı ve Mâkâmı	Biçim Analizi
Hammâmizâde İsmâil Dede Ef.	8 mısra Bûselik	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 3.E + 4.F + 5.E + 6.F + \underline{7.B} + \underline{8.C} + \underline{T.2.Ç} + \underline{8.C}$
	6 mısra Ferahfezâ	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 2.C + T.4.E + 3.F + 4.G + T.5.Ğ + 5.H + \underline{6.C} + \underline{T.2.Ç} + \underline{6.C} + \underline{T.3.D} + \underline{6.C}$
	4 mısra Kârî Nev	$1.A + 2.B + T.1.C + 3.Ç + 4.D$
	6 mısra Rast-ı Cedîd	$1.A + T.1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + 3.D + 4.E + 5.F + 6.C + T.1.B + \underline{6.C} + \underline{T.2.Ç} + \underline{6.C} + T.3.G + 6.C$
Dellalzade Hacı İsmâil Efendi	6 mısra Ferahnâk	$1.A + 2.B + 3.A' + 4.C + T.1.D + 4.C + T.2.E + 5.A' + 6.C + \underline{T.1.D} + \underline{6.C}$

<b>Hacı Fâik Bey</b>	8 mısra Düğâh	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 3.D + 4.E + \underline{T.3.C} + 5.F + 6.G + 7.Ğ + 8.H + \underline{T.2.Ç}$
	6 mısra Zâvil	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 3.D + 4.E + T.3.F + 5.G + \underline{6.C'} + \underline{T.2.Ç}$
	6 mısra Nihâvend	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 3.D + 4.E + T.3.F + \underline{5.B + 6.C + T.2.Ç}$
<b>H. Zekâî Dede</b>	6 mısra Müsteâr	$1.A + 2.B + T.1.C + 2.B + T.2.Ç + 2.B + \underline{3.A + 4.B + T.1.C + 4.B + T.2.C + 4.B} + 5.D + T.3.E + \underline{6.B + T.1.C + 6.B}$
	6 mısra Sûznâk	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 2.C + 3.E + 4.F + T.4.G + 5.H + \underline{6.C + T.2.Ç + 6.C + T.3.D + 6.C}$

4 ve 6 mısralı Kârların biçim şemaları ile ilgili olarak Kantemiroğlu tanımlarında sadece örnek verdiği eserleri açıklamış, Kârların ezgisel yapısıyla ilgili genel bir açıklama yapmamıştır. Yapılan incelemelerde Kârların kendi içerisinde sistemli bir işleyişi olduğu ve her eserin kendi içerisinde bir düzeni olduğu tespit edilmiştir. Bestekârların Kâr işleyişleri kendi içerisinde de mısra sayılarına ve terennüm kullanımlarına göre çeşitlilik arz etmiştir.

XIX. yüzyılda Kârların Nakış ve her mısradan sonra terennüm gelen şekillerinin her zaman düzenli bir işleyiş gösterdiği, ancak önceki yüzyıllarda bu işleyişlerden farklı kullanımların olduğu görülmüştür.

XIX. yüzyılda Kârlar 4, 6 ve 8 mısralı olarak bestelenmiştir.

**Tablo.13. Kâr Formunun Yüzyıllara ve Bestekârlara Göre Dağılımı**

Bestekârı	Kâr Adedi	Yüzyılı	YY. Göre Toplam Kâr Sayısı
<b>Abdülkâdir Merâgî</b>	11	<b>XV. yy</b>	11 Kâr
<b>Gûlâm Şâdi</b>	2	<b>XVI. yy</b>	4 Kâr
<b>Şeyh Abdülâlî Ef.</b>	2		
<b>Makbûl Damat İbrahim P.</b>	1	<b>XVII. yy</b>	3 Kâr
<b>Ayıntâbi Mehmet Bey</b>	1		
<b>İtrî</b>	1		
<b>Ebûbekir Ağa</b>	2	<b>XVIII. yy</b>	7 Kâr
<b>Hacı Sâdullah Ağa</b>	2		
<b>Sultan 3. Selim</b>	1		
<b>Hamparsum Limonciyan</b>	1		
<b>Mircemil Zaharya</b>	1		
<b>Hamamizâde İ. Dede Ef.</b>	4	<b>XIX. yy</b>	11 Kâr
<b>Dellâlzâde Hacı İsmâil Ef.</b>	1		
<b>Şâkir Ağa</b>	1		

Hacı Fâik Bey	3		
Zekâî Dede Efendi	2		

Günümüze ulaşan 4 mısralı Kârların bazılarında, 2. ve 4. mısranın aynı, bazılarının da ise her mısranın farklı terkipte bestelendiği görülmektedir.

Ortaya konulan sonuçlarda, Kârların sistematik işleyişini belirlemesi bakımından mısra sayılarının belirleyici olduğu dikkati çekmiş, dolayısıyla mısra sayılarının biçim açısından değişiklik arz ettiğine yer verilmemiştir. Limonciyana ait olan ve Kâr formu olarak repertuvarda yer alan eserlerin mısra sayıları ve mısraların işleyişlerine bakılarak, Kârçe formunda olduğu tespit edilmiş ve mısra sayılarının Kâr formu açısından önem arz ettiği görülmüştür. Merâğî'nin, elimizde notaları bulunan 6 adet 4 mısralı Kârının her biri terennüm ile başlamaktadır. Bu Kârlardan 2'sinin Nakış, ikisinin Murabba Beste biçiminde işleyiş gösterdiği, diğer ikisinin ise herhangi bir form biçimine uygunluk göstermediği tespit edilmiştir. Nakış olan Kârların her ikisinde de 2. ve 4. mısralarının sözel olarak farklı, ancak ezgi yapısı olarak aynı beste ile tekrar ettiği dikkati çekmektedir.

Kârların biçim şemalarına bakıldığında 2.ve 4. mısraların aynı ezgi ile bestelendiği eserlerde, bu mısraların terennümün ardından ikinci kez tekrar etmesi, geleneğin bir parçası olarak paralel bir şekilde işleyiş göstermiştir. Sözlü formlarda karşımıza çıkan terennümden sonra mısralarının bir bütününün ve yahut bir kısmının terennümün içine girdiği veya terennümün bir parçası olarak tekrar ettiği görülmektedir. Kârlarda da aynı anlayış dikkati çekmektedir. Bazen bu gelenek terennümden sonra özellikle ikinci mısranın tamamının gelmesi şeklinde görülmektedir. Nakış olan Kârların her ikisinde de 2. ve 4.mısralarının sözel olarak farklı ancak ezgi yapısı olarak aynı beste ile tekrar ettiği dikkati çekmektedir. İlk örnekleri Merâğî'ye atfolunan Murabba Kârların daha çok XV. yüzyılda bestelendiği görülmektedir. 36 Kâr içerisinde yer alan 11 Murabba Kârın 4'ü Nakış, 2'si Murabba ve diğer 5'i ise "farklı kullanımdaki şekiller" ismiyle tanımlanan hem nakış hem de her mısranın ardından gelen terennüm yapısıyla birlikte kullanılmıştır.

**Tablo.14. Murabba ve Nakış Murabba Kârların Biçim Analizleri**

Kârın Adı	Biçim Analizi	Formu	Bestekârı	Dönemi
Kâr-ı Muhteşem	$T.1.A + 1.B + T.2.C + 2.Ç + \underline{T.2.C} + 3.D + T.3.E + 4.F + \underline{T.2.C}$	Murabba	Abdülkâdir Merâğî	XV. YY
Hüseyinî Kâr	$T.1.A + 1.B + T.1.A + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 3.E + T.4.F + 4.G + \underline{T.3.D}$	Murabba		
Pencgâh Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + 3.Ç + T.2.D + 4.E + \underline{T.1.A}$	Farklı Kul. Şek.		
Rast Şevknâme	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2C + T.3.D + 3.E + T.4.F + \underline{4.C + T.2.Ç + 2C + T.3.D}$	Farklı Kul. Şek.		
Segâh Şeş-âvâz	$T.1.A + 1.B + 2.C + 2.Ç + T.2.D + 2.C + 2.Ç + T.3.E + 3.F + 4.G + 4.Ğ + \underline{T.2.D + 4.C + 4.Ç + T.3.E}$	Nakış Murabba		
Uşşâk Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 2.C + 3.E + 4.F + T.4.G + \underline{4.C + T.5.D + T.3.D + 4.C}$	Nakış Murabba		
Rehâvî Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 3.E + 4.F + T.4.G + \underline{T.3.D}$	Nakış Murabba	Gulam Şadî	XVI. YY
Hicaz Hümâyün Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + \underline{T.1.A} + 3.Ç + T.2.D + 4.E + \underline{T.1.A}$	Farklı Kul. Şek.	M. Damat İbrahim P	XVII. YY
Irak Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + 3.D + T.3.E + \underline{4.C + T.2.Ç + 4.C}$	Farklı Kul. Şek.	Ayıntâbi Mehmet B.	XVII. YY

Uşşâk Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 3.D + T.3.E + \underline{4.C}$	Farklı Kul. Şek.	Hacı Sadullah Ağa	XVIII. YY
Rast Kârı Nev	$1.A + 2.B + T.1.C + 3.Ç + 4.D$	Nakış Murabba	Hammâmizâde İsmâil Dede Ef.	XIX. YY

Tablo. 15. Zeylli Müseddes, Zeylsiz Müseddes, Zeylli Müseddes Nakış Kârların Biçim Analizleri

Kârın Adı	Biçim Analizi	Formu	Bestekârı	Dönemi
Acem Kâr	$\underline{1.A + T.1.B} + \underline{2.A + T.1.B} + 3.C + T.2.D + \underline{4.A} + \underline{T.1.B} + 5.E + T.3.F + \underline{6.A} + \underline{T.1.B}$	Zeylli Müseddes	Abdülkâdir Merâgî	XV. YY
Nihâvend-i K.	$1.A + \underline{2.A'} + T.1.B + \underline{2.A'} + 3.C + T.2.Ç + \underline{4.A'} + 5.D + T.3.E + \underline{6.A'}$	Zeylli Müseddes		
Rast Kâr	$1.A + 2.B + T.1.C + 2.Ç + 3.D + 4.E + T.2.F + \underline{4.B} + \underline{T.1.C} + \underline{4.Ç} + 5.H + T.3.I + \underline{6.B} + \underline{T.1.C} + \underline{6.Ç}$	Zeylli, Farklı Kullanımdaki şekiller		
Mâhur Kâr	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + 3.D + 4.E + T.3.F + \underline{5.B} + \underline{6.C} + \underline{T.2.Ç} + \underline{6.C}$	Nakış Müseddes		
Hâydarname	$1.A + 2.B + T.1.C + \underline{2.B} + \underline{T.2.Ç} + \underline{2.B} + 3.A + 4.B + 5.D + T.3.E + \underline{6.B} + \underline{T.2.Ç} + \underline{6.B}$	Farklı Kullanımdaki şekiller	Şeyh Abdülâfi	XVI. YY
Segâh	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + \underline{2.C} + \underline{T.3.D} + 3.E + 4.C + T.2.Ç + \underline{4.C} + \underline{T.3.D} + 5.G + t.b + 6.C + T.4.I + \underline{6.C} + \underline{T.3.D}$	Zeylli Nakış Müseddes		
Ferahfezâ	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 2.C + T.4.E + 3.F + 4.G + T.5.Ğ + 5.H + \underline{6.C} + \underline{T.2.Ç} + \underline{6.C} + \underline{T.3.D} + \underline{6.C}$	Farklı Kullanımdaki şekiller		
Rast-ı Cedîd	$1.A + T.1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + 3.D + 4.E + 5.F + 6.C + T.1.B + \underline{6.C} + \underline{T.2.Ç} + \underline{6.C} + T.3.G + 6.C$	Zeylli, Farklı Kullanımdaki şekiller		
Ferahnâk	$1.A + 2.B + 3.A' + 4.C + T.1.D + 4.C + T.2.E + 5.A' + \underline{6.C} + \underline{T.1.D} + \underline{6.C}$	Farklı Kullanımdaki şekiller	Hammâmizâde İsmâil Dede Ef.	XIX. YY
Zâvil	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 3.D + 4.E + T.3.F + 5.G + \underline{6.C'} + \underline{T.2.Ç}$	Zeylli Nakış Müseddes	Dellalzade Hacı İsmâil Ef.	
Nihâvend	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 3.D + 4.E + T.3.F + \underline{5.B} + \underline{6.C} + \underline{T.2.Ç}$	Müseddes Nakış	Hacı Fâik Bey	
Müsteâr	$1.A + 2.B + T.1.C + 2.B + T.2.Ç + 2.B + \underline{3.A} + \underline{4.B} + \underline{T.1.C} + \underline{4.B} + \underline{T.2.Ç} + \underline{4.B} + 5.D + T.3.E + \underline{6.B} + \underline{T.1.C} + \underline{6.B}$	Farklı Kullanımdaki şekiller	H. Zekâi Dede	
Sûznâk	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 2.C + 3.E + 4.F + T.4.G + 5.H + \underline{6.C} + \underline{T.2.Ç} + \underline{6.C} + \underline{T.3.D} + \underline{6.C}$	Zeylli Nakış Müseddes		

36 Kâr içerisinde sayı bakımından elimizde en çok örneği bulunan 14 Müseddes Kârın 8'i XIX. yüzyılda bestelenmiş ve bu dönemde Kâr formunun en çok kullanılan mısra biçimi olduğu tespit edilmiştir. Bu Kârlar Nakış Müseddes, Zeylli Nakış Müseddes, Zeylli Müseddes ve farklı kullanım şekilleriyle Müseddes Kâr biçim analizleriyle değerlendirilmiş ve kendi içlerinde simetrik bir yapıda oldukları tespit edilmiştir.

**Tablo. 16. Zeylli Müsemmen, Zeyilsiz Müsemmen, Zeylli Müsemmen Nakış, Kârların Biçim Analizleri**

Kârın Adı	Biçim Analizi	Bestekâr	Dönemi
Evc	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.D + 2.C + T.3.E + 2.C + 3.F + 4.G + 5.F + 6.G + 6.C + T.2.D + 2.C + T.3.E + 2.C + T.4.H + 7.I + 8.I + T.2.D + 2.C + T.3.E + 2.C$	Şeyh Abdülâlî	XVI. YY
Nevâ	$1.A + 2.A + T.1.B + 2.A + 3.A + 4.A + T.1.B + 4.A + 5.C + T.2.Ç + 5.C + T.3.D + 6.E + 7.F + T.4.G + 8.A + T.1.B + 8.A$	Buhûrizâde M. İtrî Ef.	XVII. YY
Yegâh	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.Ç' + 2.C + T.4.D + 3.E + T.5.F + 5.G + 6.G + 7.Ğ + 8.H + T.2.Ç + 4.C + T.3.Ç' + 4.C$	Ebûbekir Ağa	XVIII. YY
Arazbar Büselik	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 2.C + T.4.E + 3.F + T.5.G + 4.Ğ + 5.Ğ' + 6.H + 7.Ğ + T.6.I + 8.C + T.2.Ç + 8.C + T.3.D + 8.C$	Hacı Sadullah Ağa	XVIII. YY
Şevk-u Tarab	$T.1.A + 1.B + 2.B + T.2.C + 2.B' + T.3.Ç + 2.B' + T.4.D + 3.E + T.5.F + 4.G + 5.Ğ + 6.H + 6.I + 7.H + T.6.I + 8.B' + T.3.Ç + 8.B'$	Sultan 3. Selim	
Büselik	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 2.C + T.3.D + 3.E + 4.F + 5.E + 6.F + 7.B + 8.C + T.2.Ç + 8.C$	Hammâmizâde İsmâil Dede Ef.	XIX. YY
Dügâh	$T.1.A + 1.B + 2.C + T.2.Ç + 3.D + 4.E + T.3.Ç + 5.F + 6.G + 7.Ğ + 8.H + T.2.Ç$	Hacı Fâik Bey	

XVI. yüzyıldan itibaren örneklerine rastladığımız müsemmen Kârlar, Dügâh Kâr haricinde 2. mısranın ezgisinin bulunduğu tekrarlı kısımları mülâzime olarak kullanmıştır. Bu Kârların en önemli ortak özellikleri ise XVII. yüzyıldan itibaren İtrî'nin Nevâ Kârı ile birlikte başlayan bir geleneği diğer bestekârlarında ortak biçimde sürdürmüş olmalarıdır. 8 mısralı olarak geleneğe bağlı biçimde işleyiş gösteren Müsemmen Kârlar içerisinde, mutlak farklı usûl yapılarına geçişler bulunmaktadır. İlk örnek olan Şeyh Abdülâlî'nin Müsemmen Kârında usûl değişikliği bulunmamakla beraber kendisinden sonra bestelenen 8 mısralı Kârların tamamında usûl değişikliği kullanılmıştır. Yine ilk örnekte karşımıza çıkan meyân bölümündeki mısraların aralarına terennüm almadan art arda diziliş biçiminde ki yapı ise sadece İtrî'nin Nevâ Kârında bulunmamaktadır. Diğer 8 mısralı Kârlar en az dört mısra yapısını art arda kullanarak Meyân ezgilerinin uygulanışını Şeyh Abdülâlî'nin Müsemmen Kârında kullandığı şekilde Meyânhane bölümünde meydana getirmişlerdir.

Merâğî'nin Murabba formundaki Kârlarından 2'sinin, Müseddes yapıdaki Kârlarından ise 1'inin her mısradan sonra terennüm gelen işleyişte, Murabba formundaki 2 Kârının ise Nakış işleyişte olduğu görülmüş ve Merâğî'nin sistematik bir anlayışta eserlerini bestelediği anlaşılmıştır. Bunun yanında bu iki formu karışık kullandığı eserleri de mevcuttur. Merâğî'nin Kâr bestekârlığının kendinden sonra gelen XVI. yüzyıl bestekârları olan Gulam Şâdî ve Şeyh Abdülâlî'yi etkilediği görülmüş ve bu bestekârların eserlerinde de her mısradan sonra terennüm gelen şekillere ve Nakış işleyişlerin düzenli kullanımlarına rastlanmıştır.

Merâğî'nin zeylli Şevkname ve zeyilsiz Haydarnâme Kârlarında 5. ve 6. mısraların aralarına terennüm alarak farklı bir işleyişte oldukları tespit edilmiştir.

XVII. yüzyılda ise Gulam Şâdî ve Şeyh Abdülâlî'nin tercih ettiği düzenli yapıların aksine her mısradan sonra terennüm gelen yapı ile Nakış işleyişin karışık kullandığı şekiller tercih edilmiştir. Bu yüzyılda İtrî'nin günümüze ulaşmış tek Kârının 8 mısralı ve zeylli olduğu, 1. 2. 3. 4. ve 8. mısralarının aynı ezgideki yapısıyla Merâğî'nin 6 mısralı Nihâvend-i Kebîr Kârının genişletilmiş bir işleyişi olarak Müsemmen biçiminde kullanıldığı düşünülebilir.

Yukarıdaki tabloda elde edilen verilere göre; Kâr formunun bestekârlar tarafından en çok XV. ve XIX. yüzyıllarda bestelendiği görülmektedir. Özellikle Abdülkâdir Merâgî' den sonra Hammamizâde İsmâil Dede Efendi ile Hacı Fâik Bey 6 ve 8 mısralı olarak besteledikleri Kârlar ile sayı bakımından, Merâgî'den sonra bu forma en çok ilgi gösteren bestekârlardır.

Hammamizâde İsmâil Dede Efendi Kâr işleyişlerinde, kendine has üslûbunu ortaya koyarak daha kısa ezgisel cümleler kullanmış ve eserlerinde ritmik yapıyı öne çıkararak ilk müşterek Kârı bestelemiştir. Daha önce incelenen 6 mısralı Kârlardan farklı olarak, 8 mısralı Kârların özelliklerinde gördüğümüz meyân içerisinde 4 mısranın art arda kullanımı, Dede Efendi'nin Recâizâde Mahmut Ekrem ile müşterek bestelediği 6 mısralı Kârında görülmüştür. Ayrıca 4 mısralı Kârı Nev'in yine daha önce incelenen murabba karlardan farklı olarak güfte ile başlaması ve içerisinde usul değişikliği bulunması bakımından Dede'nin yenilikçi anlayışını yansıttığı dikkati çekmektedir. Bu durum, Kârların yüzyıllar içerisindeki değişimine örnek olarak gösterilebilir.

Bulgular ve yorumlar kısmında Kâr formunda güfteleri kullanılan şâirler bir tablo ile gösterilmiş, bu verilerin dışında Kâr-ı Muhteşem'in güftesinin Ömer Hayyam'a ait olduğu tespit edilmiştir. İlk örneklerin Farsça güftelerden tercih edilmesi sebebiyle XVIII. yüzyıla kadar bu geleneğin devam ettiği, daha sonraki yüzyıllarda ise Türkçe yazılmış şiirlerden de güftelerin tercih edildiği dikkati çekmektedir. Kaynaklarda ve notalarda Nihâvend-i Kebîr Kârın güftesinin Hafız Şîrâzî'ye kayıtlı olduğu görülmüş ancak yapılan araştırmada güftenin bir kısmının Emir Hüsrev Dihlevî'ye ait olduğu tespit edilmiştir. Nevâ Kâr'da ise Hafız-ı Şîrâzî'ye ait olan beyitlerin, güftekârın iki farklı gazelinden alındığı görülmüştür. Çalışmada 36 Kârın 19'unun güftekârları belirtilmiş 17 Kârın ise güftekârlarına ulaşılamamıştır. Bu konuda ayrıca yapılacak çalışmalar ile güfte tenkitleri, düzeltmeler ve bilinmeyen güftelerin eski metinlerine ulaşarak, güftekârların belirlenmesi ve güfte açıklamalarına yer verilmesi, farklı çalışmalarda ele alınarak Kârların güfte yönündeki eksiklerin tespit edilebilmesi bakımından önem arz etmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkâdir. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2010). Şeyhülislâmın Müziği, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Çevikoğlu, T. (2014). Klâsik Türk Müziği'nin Bugünü, Yeni Türkiye Dergisi, 10 (57), 848.
- Erguner, K. (2014). Dünden Bugüne Mûsikîmiz, Yeni Türkiye Dergisi, 10 (57), 733.
- Ezgi, S. (1940). Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi. (c 1,2,3,4,5). İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatından.
- 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.
- Oter, S. T. Şenduran, M. (2019). Abdülkâdir Merâgî'ye Atfedilen Kârların Form Açısından Analizi ve Acem Kârın Restorasyonu, Dergi Park, Akademik Sanat Dergisi, Dördüncü Cilt: 152 – 176.
- Özalp, M. N. (1986). Türk Musikisi Tarihi Derleme. (Cilt 1), Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Basılı Yayınlar Müdürlüğü.
- Özalp, M. N. (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi, Birinci Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2007). Kâr. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (c.24). İstanbul. s: 356
- Öztuna, Y. (1988). Abdülkaadir Merâgî. Ankara: Türk Büyükleri Dizisi 83 Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.
- 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). Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2011). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Toz, C. (1999). Ahmet Avni Konuk'un Hânende Mecmuâsı, Osmanlıcadan Türkçeye Çevirisi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tura, Y. (2001). Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l Hurûfât. 1. Cilt, (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavaşça, A. (2002). Türk Mûsikîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Yekta, R. (1986). Türk Musikisi, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yekta, R. (2000). Esatiz-i Elhân Hoca Zekâî Dede, Hoca Abdülkâdir-i Merâgî, Dede Efendi. İstanbul: Pan Yayıncılık.