

## ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'YE ATFEDİLEN KÂRLAR'IN FORM AÇISINDAN ANALİZİ VE ACEM KÂR'IN RESTORASYONU

Münevver ŞENDURAN<sup>1</sup>

Serda Türkel OTER<sup>2</sup>

---

1 Öğr. Gör. Münevver ŞENDURAN, A.H.B.V Üniversitesi, T.M.DK (muneversenduran@gazi.edu.tr)

2 Doç. Dr. Serda Türkel OTER, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, (turkelsolda@hotmail.com)

## ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ'YE ATFEDİLEN KÂRLAR'IN FORM AÇISINDAN ANALİZİ VE ACEM KÂR'IN RESTORASYONU

### Özet

Form ile ilgili kaynaklar araştırıldığında; Kâr formu, biçim açısından oldukça serbest olarak tanımlanmasıyla dikkati çekmektedir. Klâsik formlar içerisinde Kârdan daha küçük olan Beste ve Semâî biçimlerinin, sistematik bir işleyiş gösterdiği dikkate alındığında, Kâr formunun bu işleyişin dışında olduğunu düşünmek imkânsız hale gelmektedir. Özellikle bugün kullanılan form analizi yöntemlerinin Türk Mûsikîsi'nin sözlü eserlerini biçim yönünden incelemeye imkân vermemesinden olsa gerek akademik çalışmalarda da Kârlar'ın işleyişi hakkında kesin ve net bilgiler verilememiştir. Kâr formunun sistematik bir yapısı olup olmadığı sorusuyla yola çıktığımız bu çalışmada, sözlü eserlere yönelik önerilen yeni bir analiz yöntemi ile Abdülkâdir Merâğî'ye atfedilen 11 Kâr betimsel araştırma yöntemi kullanılarak genel tarama modeli ile incelenmiş; mısra sayıları, meyan ve terennümlerin kullanımına bağlı olarak bu formun belli biçimlere sahip olduğu belirlenmiştir. Bu biçimler içerisinde Acem Kâr, gerek bestelendiği dönemin nazarî anlayışının dışında farklı bir perdede karar etmesiyle, gerekse form açısından düzensiz bir yapı göstermesi nedeniyle dikkati çekmiştir. İncelemeler neticesinde, Abdülkâdir Merâğî'nin Kârlar'ından edindiğimiz bilgiler doğrultusunda Acem Kâr'ın form açısından analiz edildiği bu incelemede, eserin meşk silsilesi sırasında biçim açısından bir takım deformasyonlara uğradığı ve eksiklerinin olduğu tespit edilmiştir. Buna bağlı olarak, eser güfte yapısına ve mısraların besteleniş biçimine göre düzenlenmiş, eksikleri tamamlanmış ve restore edilerek yeniden yazılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Türk Mûsikîsi Formları, Mısra, Terennüm, Kâr formu, Abdülkâdir Merâğî, Acem Kâr.

### THE ANALYSIS OF KÂRS WHICH IS ATTRIBUTED TO ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ, IN TERMS OF STRUCTURE AND THE RESTORATION OF ACEM KÂR

#### Abstract

When resources on structure are researched Kâr stands out with its rather free structure. Among classical structures Beste and Semâî, which are smaller than Kâr, when their systematic process is taken into consideration, it is impossible to think that Kâr structure is outside this process. Especially, due to the fact that contemporary structure descriptive analysis methods do not make it possible to study oral pieces in terms of structure, no certain information could be given on the process of Kâr in academic studies. In this study, in which we set off with the question whether Kâr has a systematic structure or not, it has been found out that it has certain structures by studying 11 Kâr, which are attributed to Abdülkâdir Merâğî, depending on their number of verses, their use of middle and singing with the help of a novel analysis method suggested for oral pieces. Among these forms, Acem Kâr stands out both for being apart from the pitch of theoretical understanding of the era in which it was composed and its fairly distorted structure. As a result of the study, in which Acem Kâr is analysed with the information gained through the Kâr pieces of Abdülkâdir Merâğî, it is determined that the work was distorted during its practice chain and has flows. In accordance with these findings, the piece is arranged according to the lyric structure and composition style of verses, flows are corrected and rewritten through restoration.

**Key Words:** Classical Turkish Music Structures, Verse, Singita, Kâr Structure, Abdülkâdir Merâğî, Acem Kâr.

## GİRİŞ

Form; bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2011, s.1290). Bir tasarımda rol oynayan en önemli öğelerden biri; biçim yani formdur. Her tasarım tasarı haline geçerken, yani maddeleşirken belirli çevre çizgileriyle sınırlanır ve bir kalıba bürünür (Güngör, 1972, s.12). Doğada var olan her cismin ve varlığın bir formu vardır. Her varoluş kendi iç ve dış şartlarına göre sınırları olan bir bütündür. Genel olarak her varoluşun, dış görünüşü onun şeklini (formunu) oluşturur. Yani bir bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüş formdur. Fakat zaman gibi iç ve dış koşullardaki değişiklikler her bütünün genel görünüşünü daha değişik bir hale, görünüşe getirebilir (Atalayer, 1994, s.162).

Güzel sanatların her dalında biçimler (formlar) vardır. Heykel, mimari ve resim gibi görsel sanatların yanı sıra, mûsikî ve edebiyat gibi işitsel sanatlarda da biçimlerin olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte her formun da kendine has bir kuruluş düzeni olduğundan bahsetmek gerekir. Sözelimi; edebiyatta bir form olan roman, bölümlerden meydana gelmektedir. Bu bölümler içerisinde bölümçükler bölümçükler içerisinde de cümlecikler ve sözcükler mevcuttur. Aynı işleyişi mûsikîde de görmek mümkündür. Mûsikî düşünüldüğünde form, ezgilerin besteleniş şekilleri bakımından kuruluş biçimlerini ve yapısal unsurlarını istenilen şekle sokma yöntemi olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla mûsikîde de her formun bir şekli olduğu muhakkaktır. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde 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.

Türk Mûsikîsi'nde, eser analizinin önemli parçası olan form, eserlerin gidişatını, bestenin iskeletindeki matematiği anlamak bakımından oldukça önem arz eder. Bu iskeletin doğru bir şekilde anlaşılması, ağırlıklı meşk yöntemiyle günümüze ulaşan eserlerdeki tahribatlar veyahut eksikliklerin tespitinin sağlanması ve bu eserlerde yapılabilecek restorasyonlar bakımından da çok önemlidir (Oter, 2018, s.293).

Restorasyon; Kültürel mirâsın korunmasını, geleceğe aktarılmasını ve tarihi eserlerin hasar gören kısımlarının daha fazla tahrip olmasını önlemek amacıyla aslına uygun biçimde yenilemek için yapılan çalışmalardır (<https://g.co/kgs/4WcbGk>, 14.05.2019). Klâsik Türk Mûsikîsi eserleri, günümüze hafızaya dayalı bir yöntem olan meşk usûlü ile ulaştığından, eserlerin güfte, biçim, ezgi gibi unsurlarında zaman zaman bir takım deformasyonlar söz konusudur. Bu deformasyonlar ancak eserlerin en eski şekilleri incelendiğinde tespit edilebilmektedir. Dolayısıyla Klâsik Türk Mûsikîsi'nde yüzyıllar içerisinde farklı unsurlara bağlı olarak hasar gören eserlerin korunmasını, aslına en uygun şekliyle aktarımını sağlamak ve daha fazla bozulmasını önlemek, diğer sahalardaki restorasyonlar kadar kıymetlidir. Çalışmamız bu yönüyle Klâsik Türk Mûsikîsi'nde bir ilk olup, bu alanda yapılacak araştırmalara yön verecek niteliktedir.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nin, son 150 yıl içinde ciddi eğitim, araştırma ve icrâ kurumlarından mahrûm kalışı nedeniyle süregelen meşk halkaları büyük ölçüde kırıldığından, gelenekten gelen makâm, usûl ve form kullanımı, besteleniş üslûpları ve icrâ özellikleri bakımından bugün, dünkü zenginlik ve niteliğinden uzaklaşmış ve yapısal olarak çok farklılaşmıştır (Çevikoğlu, 2017, s.20).

Günümüzde mûsikî tarihimizin anlaşılıp aktarılmasında ve öğrenilmesinde karşı karşıya kalınan en büyük zorluk, geçmiş devirlerden günümüze intikal eden bilgilerin belge dayanağının eksikliği, diğer bir deyişle münhasıran mûsikîye ilişkin belgelerin neredeyse yok mesabesinde az oluşudur. Hâl böyle olunca, gerek mûsikî hayatı, gerekse bestekârlar ve eserleri hakkında “dolaylı kaynaklar” içinde iz sürmek kaçınılmaz olmaktadır. Mahiyeti itibari ile meşk, “şifahî, bellek kudretine ihtiyaç gösteren, ezberlemeye ve sürekli tekrarlamaya dayalı” ve hafızadaki mevcutlara nazaran (mahfûzât) bir sanatkarın mûsikî ilim ve san'atındaki mertebesinin ölçülmesine imkân sağlayan bir yöntemdir (Ayangil, 2014, s. 469).

Sözlü mûsikîmizin meşk yolu ile günümüze ulaşmış klâsik formları konu olduğunda; bugün akla ilk olarak Kâr, Beste ve Semâiler'de gelmektedir. Bu klâsik formlardan en büyüğü olan Kâr, yapısı bakımından oldukça karmaşık görünmekte ve anlaşılammaktadır. Bu sebeple Kârlar'ın sistemli bir işleyişinin olmadığı düşünülmektedir. Oysa doğada her varlığın bir biçimi olduğu gibi, Kârlarda da bir biçim söz konusudur ve bu formun çerçevesinin çizilebilmesi çok önemlidir. Yapılan akademik çalışmalarda, Kârlar'ın bugün icrâ edilen şekilleri incelenerek form işleyişleri tespit edilmiş ancak bu tespitlerin doğruluğu ve yanlışlığı

üzerine tenkitli bir değerlendirme yapılmamıştır. Bu da Kârlar'ın doğru işleyişlerinin saptanması konusunda bir yol alınmasında ve Kâr şemalarının ortaya konmasında sıkıntıya neden olmuştur. Bu zamana kadar hal-i hazırdaki icrâ edilen şekillerinin ötesine geçerek Kârlardaki bu şemaların oluşturabilmesi öncelikle formun günümüze ulaşan en eski örneklerini incelemekle mümkün olacaktır.

Bu konuda yapılan araştırmalarda Kâr formunun ilk örnekleri XV. yüzyılda yaşamış Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilmektedir. Abdülkâdir Merâgî'nin doğum tarihi tahminlere dayanır. Mevcut kaynaklarda 1353 ile 1360 arasındaki yıllarda değişim gösterir. "Merâgî" (Merâğa'lı) nisbe'si<sup>1</sup>, 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, s.733).

XIV. ve XV. yy. da yaşamış olan Abdülkâdir Merâgî'nin, Câmî-ül Elhân, Mekasid-ül Elhân, Kenz-ül Elhân Kitab-ül Edvar, Şerh-ül Edvar adlı kitapları ve elimize ulaşan Kâr formundaki eserleri, tüm İslam dünyasının ve Osmanlı Mûsikîsi'nin temelini teşkil eder (Ergüner, 2014, s.733).

XIV. yüzyılın sonları ile XV. yüzyılın ortalarında Azerbaycan ve Türkistanda yaşamış olan Merâgî, ünlü bir Türk bilgini, müzikolog ve bestekârdır. Mûsikî ilmini hem nazarî hemde ameli olarak ele almış ve aynı zamanda birçok ilme vâkıf olmuş bestekârın eserleri, birçok mûsikî bilginin başvurduğu yazılı kaynaklar arasındadır (Kolukırık, 2009, s. 31).

Kaynaklarda Merâgî'ye atfolunmuş Kâr sayıları farklılıklar gösterse de günümüze 11 Kâr'ının ulaştığı, Darülelhân Külliyyatı, Suphi Ezgi, Rauf Yekta, Ruhî Ayangil ve Ahmet Hatipoğlu özel arşivleri taranarak tespit edilmiştir.

Rauf Yekta Bey, Türk Mûsikîsi'nin sözlü beste biçimlerinden "Kâr" formunun, bilinen ilk temsilcisi olarak Merâgî'nin öne çıktığını ve mûsikî tarihinde Üstad-ı Sâlis, olarak bilinen Merâgî'ye atfolunmuş bestelerin büyük bir bölümünün "Kâr" formunda olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir.

"Kâr", "nakiş" tabir olunup bugün metruk (kullanılmaktan vazgeçilmiş) ve mehcür (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, s.73).

Mevcut kaynaklarda Kâr formu ile ilgili olarak yapılan tariflerin tam olarak formun biçimsel yapısını yansıtmadığı ve çok genel ifadelerle yer verildiği görülmektedir. Bunun form analizi yöntemlerinin sözlü eserleri analiz etmeye yeterli olmayışı ile ilgili olduğu düşünülebilir. Çünkü bugün bilinen kaynaklarda Kârlar'ın biçim şemasına dair herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Bu durum Kârlar ile ilgili bu yönde yapılacak çalışmalar açısından bir sorun teşkil etmektedir.

Acem Kâr'ın konu edinildiği bu çalışmada Merâgî'ye ait olan Kârlar'ın biçim şemalarını ortaya koymak için sözlü eserlere yönelik olarak önerilen yeni bir form analiz yöntemi kullanılacaktır.

Bu analiz yönteminde ana yönlendirici güftedir. Analizde, bütün kaynaklarda kabul gören ve ezgileri ifade eden harf sistemi kullanılarak, büyük mûsikî cümleleri büyük harflerle (A, B, C, D,,gibi), cümlecik olarak ifade ettiğimiz asma karâr yerleri küçük harflerle gösterilmektedir (a,b,c,d,...). Bu konudaki tek istisna "T" harfidir. "T" harfi, bu yöntem içerisinde daima terennümler için kullanılacak ve bir ezgiyi ifade etmek maksadıyla asla tekrar yer almayacaktır. Bu yeni form analizi yönteminde en önemli yenilik, güfteleri ifade etmek maksadıyla sayıların kullanılmasıdır. Bu uygulama üç şekilde yer alacaktır. Bunlardan ilki, güftenin mısralarını göstermek amacıyla, harflerin hemen sol tarafına yazılacak olan sıralı sayılardır. Örneğin birinci mısrayı ifade etmek için "1." ve mısranın ezgisini belirtmek için de "A" harfi kullanılarak "1.A" şeklinde bir tanımlama tercih edilecektir. Sayıların ikinci kullanım şekli; terennümlerdeki söz değişikliğine yönelik düşünülmüştür. "T" harfinin sağ tarafında sayılar yer alacak ve bu şekilde sözel değişikliklere dikkat çekilebilecektir. Bu sebeple "T" harfinin boşluk vermeksizin hemen sağına sözel olarak kaçınıcı terennüm

1 **Nisbe:** Araplarda isim söylendikten sonra soyunu, doğum yerini söylemektir.

olduğunu gösteren bir sayı (T1., T3. gibi) ve bu terennüm, analizde sırada hangi ezgiyi karşılıyorsa onun ifadesi için yine sayının yanında onun gösterildiği harfle (T1.D, T2.F gibi) yer alacaktır. Formların en genel şekillerini tespit etmeyi amaçlayan bu yöntemde, öncelikle büyük cümlelerin kullanımı önem arz etmektedir. Bu sebeple sözlü eserlerde her mısra bir cümle olacak şekilde bir analiz yoluna gidilecek, bu cümleler içerisinde yine söze bağlı olarak cümlecikler yer alıyorsa, onlar 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 gösterilecektir. Parantez içerisindeki gösterimler, kendinden önce ifade edilen kısmın açılımı niteliğinde düşünülmüştür. Bu kullanım, formun hem en genel şemasını hem de detaylarını rahatlıkla göstermeyi amaçlamaktadır. Sadece bağlantı terennümleri ve ezgileri itibarıyla küçük değişiklik arz eden kullanımlar, üssü (') işareti kullanmak suretiyle belirtilecek ve çok benzer olduğu kendinden önceki ezgiden farklı bir harfle gösterilmeyecektir (Oter, 2018, s.294,295).

Kâr'ın usûl yapısına bakıldığında, İncelenen nüshaların yedisinde eserin usûlü Muhammes olarak gösterilmekte olup, ikilik, dördlük ve sekizlik mertebelerde yazılmıştır.<sup>2</sup> Eser Şevknâme'de bulunan notasında Hafif usûlünde ve 32/4' lük mertebede gösterilmektedir. Suphi Ezgi, Merâgî döneminde Acem Makamı ve 32 zamanlı Muhammes usûlü bulunmadığından bahsetmektedir (Ezgi,1953,s.239).

Ne var ki, Merâgî'ye ait yazılı kaynaklar araştırıldığında Muhammes usûlünün 16, 8 ve 4 zamanlı şekillerine rastlanmıştır (Sezikli,2007,s.236). Muhtemelen Suphi Ezgi, Muhammes usûlünün bugün kullanılan şeklinin o dönemde var olmadığına dikkat çekmek istemektedir. Konu ile ilgili olarak Çevikoğlu<sup>3</sup> ile yapılan görüşmede, Hafif usûlünün dörder zamanlı sekiz cümlecikten; Muhammes usûlünün ise sekizer zamanlı dört cümlecikten oluştuğunu ifade etmektedir.<sup>4</sup> Bu açıdan incelendiğinde eserin Hafif usûlünde olacağı düşünülmüş ve tarafımızdan Hafif usûlüne uygun şekilde notaya alınmıştır.

## 1. TÜRK MÛSİKİSİ KAYNAKLARINDA KÂR TARİFLERİ

Bu formun biçim açısından en eski tanımı, Dimitrie Cantemir tarafından kaleme alınan ve yazılı kaynaklar arasında önemli bir yer tutan "Kitâbu İlmî'l-Mûsikî 'alâvechi'l Hurûfât" adlı eserde yer almaktadır. 18. yy da yazılan bu kaynakta Kâr formu üç başlıkta ele alınmış ve şu şekilde tarif edilmiştir: "Kâr'lar üç türlü olur. Biri iki beyitli, yâni dört mısra'lı; biri üç beyit'li, altı mısra'lı ve (Zeyl'li, Ek'li); biri de (üç beyit'li altı mısra'lı, fakat Zeyl'siz (Ek'siz) dir" (Tura, 2001. s. 177).

Ezgi "Amelî, Nazaî Türk Mûsikîsi" kitabında bu forma dair şu bilgilere yer vermiştir:

"Kârlar gayri dini söz mûsikîsinin en büyük ve musanna eserleridir; onların teşekkül sahası geniştir; hâne veya bend tesmiye olunan iki veya üç, dört, beş mûsikî parçalarından mürekkeb olur ve her hâne muhtelif mûsikî cümlelerini hâvidir. Kârlar'ın güfteleri dördlü, altılı ve sekizli şiir kıtalarıdır. Her hâneyi teşkil eden mûsikî cümle ve devreleri ba'zan müretteb bir terennüme ve bazende mısra'larına terfik edilen lahinlerdir" (Ezgi, 1953, s. 143).

Bu bilgilerin dışında Özkan Kârlarla ilgili şunları söylemiştir:

"Genellikle büyük, bâzan da aksak olmayan küçük usûllerle ölçülmüşlerdir. En büyük Kâr bestekârı kabul edilen Abdülkâdir-i Merâgî'nin bu formdaki eserlerinin güftesi Farsça olduğu için daha sonraki bestekârlar ona hürmeten veya takliden genellikle Farsça güfteler kullanmışlarsa da Türkçe güfteli Kârlar da az değildir. Kâr güfteleri 4, 6, 8 veya daha çok mısralı olabilir. Merâgî'yi takliden Kârlar genelde terennümle başlarsa

<sup>2</sup> Suphi Ezgi ve Ahmet Hatipoğlu nüshalarının, 32/4'lük mertebede yazılmasına rağmen eserin icrası düşünülerek güfte dağılımlarının 8'lik olacak şekilde notaya alındığı görülmektedir.

<sup>3</sup> Dr. Timuçin Çevikoğlu, yapılan bireysel görüşmede; Eski yazılı kaynaklardan çevirilerde yahut sözlü gelenekle günümüze ulaşan eserlerin notaya alınmasında, usûl zamanları ve mertebelerde ve hatta ölçü çizgilerinin yerleştirilmesinde farklı tercihlere rastlandığını, repertuvardaki notalarda hemen her usûl için bu yönden farklı nüshalar olduğunu belirtmiştir. 17.05.2018

<sup>4</sup> Eski yazılı kaynaklardan çevirilerde yahut sözlü gelenekle günümüze ulaşan eserlerin notaya alınmasında usûl zamanları ve mertebelerde ve hatta ölçü çizgilerinin yerleştirilmesinde farklı tercihlere rastlanmaktadır. Repertuvardaki notalarda hemen her usûl için bu yönden farklı nüshalar vardır.

da İtrî'nin Nevâ Kâr'ı gibi doğrudan güfte ile başlayan ve hiç terennümü olmayan örnekler de vardır. Kâr formunda terennüm, diğer hiçbir büyük formda olmadığı kadar uzun ve önemli bir yer alır. Kârlar zeyilli veya zeyilsiz olabilir. faslın ilk sözlü eseri olan Kâr peşrevle birinci bestenin arasında yer alır. Üslûpları ciddi, ağır başlı ve ihtişamlı, hatta gösterişlidir” (Özkan,2006,s.111).

Öztuna Kâr formunu öncekilerden farklı olarak;

“Beste ve Semâi gibi güfte ile değil terennüm ile başlar. Güfte, 4 mısradan fazladır(6,8 ve ya daha fazla mısra). Terennüm kısımları çok uzun tutulmuştur. Beste ve Semâinin sıkı kompozisyon kaideleri geçerli değildir. Bestekâr formu adeta kendisi oluşturur. Üstadlık eseri sayılır. Şarkı, Semai ve Beste gibi formlarda maharet kazanan ve en sıkı kaideleri uygulamaya alışan bestekâr artık Kârda daha serbest bir sahaya açılır” (Öztuna,1988,s.80) şeklinde tanımlamıştır.

Yavaşca'ya göre (2002, s. 403-404) “1353- 1435 yılları arasında yaşamış olan Merâgalı Abdülkâdir'e ait olduğu söylenen 15 civarında Kâr elimizde olduğuna göre, Kâr formunun yaklaşık beş yüz elli yıllık bir tarihi var demektir. Kârlarda yapı farkları olmakla beraber, genelde uzun terennümlerin ihtişamı içinde esere girilir. Eser boyunca ya her dizinin sonunda veya ikişer dizinin sonunda terennümler yer alır. Terennümler, Kârlar'ın bina edilmişinde, adeta yapının harcıdır. Kârlar'ın kuruluş alanı gayet geniştir. Hâne veya Bend ismi verilen 2-3-4-5 bölümden oluşan bir yapıyı taşır. Her bend, çeşitli mûsikî cümleleri içerir. Kâr'ların güfteleri, dörtlü, altılı, sekizli, vs. kıt'alardan (dörtlüklerden)vücut bulur. Kâr'lar büyük formda olmasına rağmen dinamik bir bünye taşır. Şiir bünyesi Mesnevî tarzındadır. Mesnevîler uzun süren şiirlerdir. Her beyti meydana getiren dizeler kendi aralarında kafiyelidir (uyaklıdır)”.

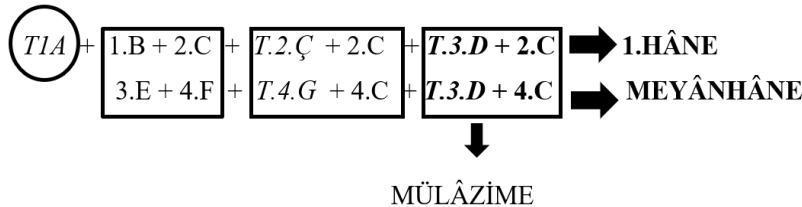
Özalp'e göre (1992, s.12) “Kâr bir beste formu olarak, diğer beste şekilleri gibi fazla bağımlı değildir. Her sanatkâr içinden geldiği gibi bestelemiştir. Kullanılan usûl yönünden de böyledir. Büyük usûllerin bazıları ile bestelendiği gibi küçük usûllerle de ölçülmüşlerdir. Hiç terennüm bölümü olmayan Kârlar vardır. Türk mûsikisinde pek çok Kârın bestelenmiş olduğu eski güfte mecmualarında kayıtlı ise de bunların çok azı günümüze gelebilmiştir.

## 2. ABDÜLKÂDIR MERÂĞÎ'NİN KÂR FORMUNDAKİ ESERLERİNİN BİÇİM ANALİZİ

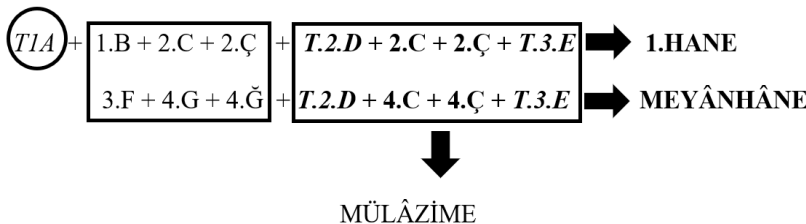
Elimizde Merâğî'ye ait 11 Kâr'ın notaları mevcuttur. Mısra sayılarına göre tasnif edildiğinde; altı tane 4 mısralı ve beş tane 6 mısralı Kâr bulunmaktadır. 6 mısralı Kârlardan 3'ü zeylidir. Buna göre Kârları, Murabba (Dört mısralı) Kârlar, Murabba Nakış Kârlar, Müseddes (Altı mısralı) Kârlar, Müseddes Zeylli (Altı mısralı, çift meyânlı), Müseddes Nakış Kârlar, Müseddes Zeylli Nakış Kârlar olarak gruplandırdığımız Kârlar'ın şemaları aşağıda verilmiştir (Şenduran,2019,30).

### 2.1. Murabba (Dört mısralı) Kârlar

#### 2.1.1. Uşşak Murabba Nakış Kâr

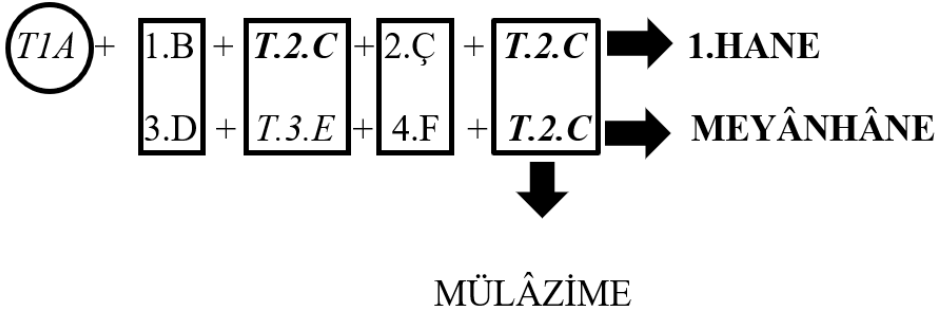


#### 2.1.2. Segâh Murabba Nakış Kâr

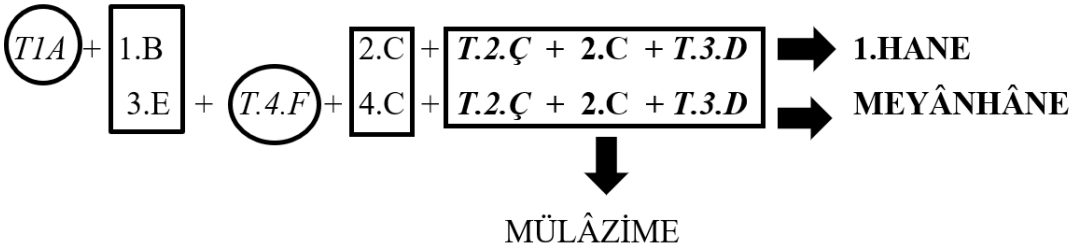




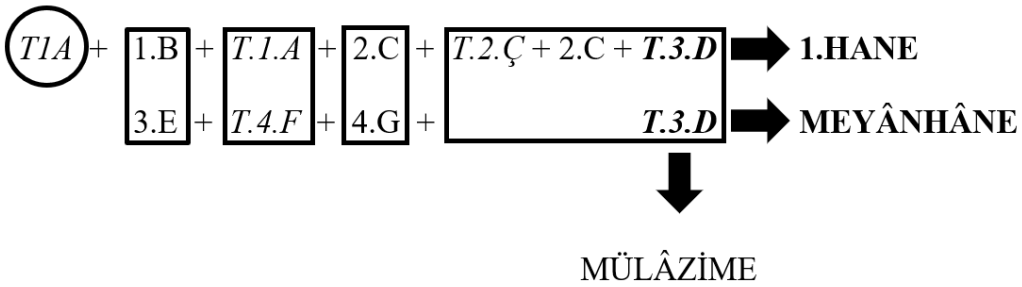
### 2.1.3. Rast Murabba Kâr-ı Muhteşem



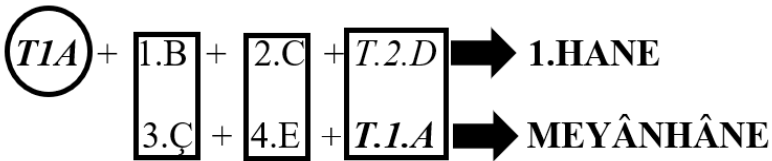
### 2.1.4. Rast Şevknâme



### 2.1.5. Hüseyinî Murabba Kâr

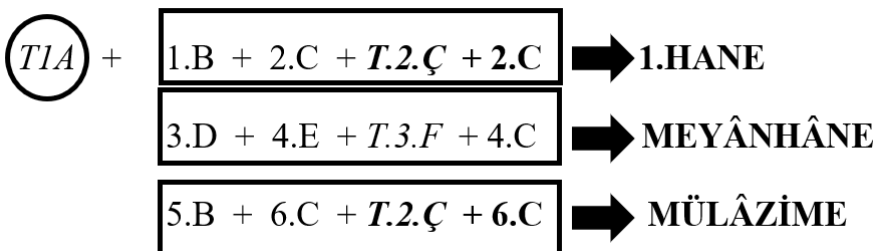


### 2.1.6. Pençgâh Murabba Kâr



## 2.2. Müseddes Kârlar

### 2.2.1. Mâhur Müseddes Nakış Kâr



### 2.2.2.Rast Haydarnâme Kâr

$$\boxed{1.A + 2.B + T.1.C} \Rightarrow 1.HANE$$

$$\boxed{2.B + T.2.Ç + 2.B} \Rightarrow 2.HANE$$

$$\boxed{3.A + 4.B + 5.D + T.3.E} \Rightarrow MEYÂNHANE$$

$$\boxed{6.B + T.2.Ç + 6.B} \Rightarrow MÜLÂZİME$$

### 2.3. Zeylli Müseddes Kârlar

#### 2.3.1. Acem Müseddes Zeylli Kâr

$$\boxed{1.A + T.1.B + 1.A + T.1.B} \Rightarrow 1.HANE$$

$$\boxed{2.A + T.1.B + 2.A + T.1.B} \Rightarrow MÜLÂZİME$$

$$\boxed{3.C + T.2.D + 3.C + T.2.D} \Rightarrow MEYÂNHANE$$

$$\boxed{4.A + T.1.B + 4.A + T.1.B} \Rightarrow MÜLÂZİME$$

$$\boxed{5.E + T.3.F} \Rightarrow ZEYLHÂNE$$

$$\boxed{6.A + T.1.B} \Rightarrow MÜLÂZİME$$

#### 2.3.2. Nihâvend-i Kebir Müseddes Zeylli Kâr

$$\boxed{1.A} + \boxed{T.1.B} + \boxed{2.A} \Rightarrow 1.HANE$$

$$\boxed{3.C} + \boxed{T.2.Ç} + \boxed{4.A} \Rightarrow MEYÂNHÂNE$$

$$5.D + T.3.E + \boxed{6.A} \Rightarrow ZEYLHÂNE$$

$$\downarrow$$

$$MÜLÂZİME$$

#### 2.3.3. Rast Müseddes Zeylli Kâr

$$\boxed{1.A} + \boxed{T.1.B} + \boxed{2.A + T.1.B} \Rightarrow 1.HANE$$

$$\boxed{3.C} + \boxed{T.2.Ç} + \boxed{4.A + T.1.B} \Rightarrow MEYÂNHÂNE$$

$$\boxed{5.D} + \boxed{T.3.E} + \boxed{6.A + T.1.B} \Rightarrow ZEYLHÂNE$$

$$\downarrow$$

$$MÜLÂZİME$$



## 2.4. Şemalara Göre Merâğî'nin Kârlar'ında İşleyiş

Merâğî'nin Kâr'ları, biçim açısından incelendiğinde; Murabba Kârlar'ın her zaman terennümle başladığı, bir istisna dışında (Müseddes Mâhur Kâr) Müseddes Kârlar'ın ise; terennümsüz başladığı tespit edilmiştir. Misra sayısının artmasına bağlı olarak Kârlarda zeylli yapının ortaya çıktığı görülmekte, bu sebeple 6 mısralı Kârlarda böyle bir yapıyla karşılaşıldığı anlaşılmaktadır. Kârlar'ın biçim şemaları göz önünde bulundurulduğunda oldukça sistematik bir işleyiş yapısı ile bestelendikleri dikkati çekmiş ve Acem Kâr'ın eksik biçim yapısı diğer Kârlar'ın düzenli şemaları göz önünde bulundurulduğunda ayrıca incelemeye tâbi tutulmuştur

## 3. ACEM KÂR'IN FORM AÇISINDAN ANALİZİ

### 3.1. Farsça Güfte Metni ve açıklaması

1	دراد ناب هکاس لب نس ز لگ درگ هک مراد کت ب	—	دراد ناوغرا نوخ هب کطخ ش ضراع راهب
2	بر اک شخردی شروخ دی ناشوبن طخ رابغ	—	دراد نادواج نسح هک هد شن نادواج تاسح
3	دوصقم رهوگ مدرب هک مرتفگ مردشکم فشاع وچ	—	دراد ناشف نوخ چوم هچ اکرد نی ا هک مرتسنادن
4	مرنکبکم هک وس ره زک درب دکاشن ناج تمشچ ز	—	دراد نامرک ردنا رکت و تسه درک کاهشوگ زانیکمک
5	قاشع رطاخ درگ ز دانشفا هرط مراد وچ	—	دراد ناهن امر زار هک دیوگ ابص زامغ هب
6	ونشب لد له لاج و کاج رب کاهعرج ناشفکب	—	دراد ناتساد ناوارف ورسخیک و دشمج زا هک
7	لدلب کا شمراد رد وشم لگ ددنبخ تکیور رد وچ	—	دراد ناهج نسح رگ تسین کدامتعا لگ رب هک
8	سلجمه نخبس کا وا زاناسب نم داد ار ادخ	—	دراد نارگرس نم اب و تسه دروخ کیرگکد اب کم هک
9	نک مدیص دوز ار ادخ کدنبکم ره را کارتف هب	—	دراد ناکز ار بللط و ریخات رد تساهتفآ هک
10	ار مرمشچ مورحم نکم تکیوچلد دق ورس ز	—	دراد ناور کبآ شوخ هک ناشن ب شاهممشچرس نیکدب
11	یراد نأ دیمرا رگا نک نمیرا مرجه فوخ ز	—	دراد نامرا رد تیکادخ ناشیکدنادب مرمشچ زا هک
12	بوشآرهش رایع نأ هک مریوگ دوخ تبخ رذع هچ	—	دراد ناهد رد رکش و ار ظفاح تشک کیخلت هب

Yukarıdaki Farsça gazel, Hâfız Şirâzi'ye ait olup, Gölpinarlı'nın "Hâfız Divânı" tercümesinden alınmıştır(Gölpinarlı,2013,s.190).

Acem Kârdaki gazel bazı nüshalarda 11 beyit, İran'daki çalışmalarda 12 beyittir. Gölpinarlı tercümesinde, beyitlerin yeri farklıdır ve gazelin 6. beyti yoktur. Buna göre; bazı kaynaklarda 1, 8 ve 12. beyitleri, Gölpinarlı'nın tercüme sırasına göre ise; 1, 10 ve 11.beyitlerin bestelendiği tespit edilmiştir.<sup>5</sup>

Büt-î dârem / ki gird-î gül/ zi sünbül sâ/yebân dâred

Bahâr-î â/rızeş hatt-î /be hûn-î er/guvân dâred

Hudârâ dâ/d-ı men bistân/ e z ô ey şih/ne-î meclis

Ki mey bâdî/gerî hordes/t u bâ men ser/gerân dâred

Çi ozr-î bah/t-ı hod gûyem / ki ân ayyâ/r-ı şeh-r-âşûb

Be telh-î küş/tü Hâfız râ /vü şekker der / dehân dâred

Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün.

1-Bir güzelim var ki, gül gibi yüzünün çevresinde sünbül gibi gölgeliği var: bahara benzeyen yanağından erguvanın kanyla yazılmış bir ferman mevcut.

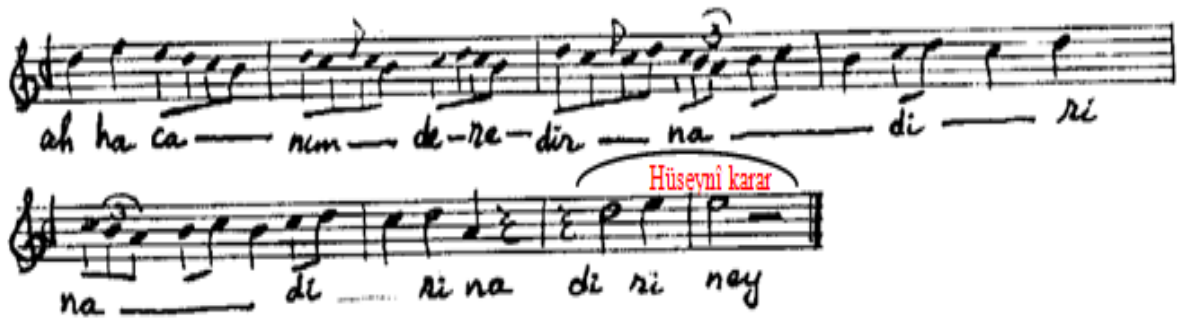
2-Yeni bitmiş sakalı, güneş yüzünü kapladı, örttü. Ya Rabbi, ebedi bir güzelliği var, ona ebedi ömürler ver!

5 Güfte ile ilgili tespitler Ali Bektaş' a aittir.

- 3-Âşık olunca maksat incisini buldum, dedim. Bu denizin ne kanlar saçan dalgaları varmış bilmedim.
- 4-Gözünden canımı kurtarmaya imkan mı var, görüp duruyorum. Yayına okunu kurmuş her bucakta pusuda.
- 5- (10)Gözümü, gönül alıcı selvi boyundan mahrum etme, o boy-posu bu kaynağa dik; bak ne güzel akarsuyu var
- 6- (9) Beni terkiye bağlayacaksan Allah aşkına bağla! Hemencecik de avla vakit geçirme. Çünkü bir işi geciktirmede afetler vardır. Sonra maksadına ulaşmak isteyen ziyana düşer.
- 7- (5)Zülfünün tuzağını âşıkların gönüllerine yayarken, gammaz sabah rüzgarına; sırrımızı git, tut, der.
- 8- (7) Ey bülbül, gül, yüzüne gülerse sakın aldanma, cihanın bütün güzelliğine sahip olsa yine güle inanmak doğru değil.
- 9- (11)Tanrı'nın seni kem gözden saklamasını dilersen bana ayrılık korkusuyla emniyet verme, beni kendinden ayırma.
- 10- (8)Ey meclis şahnesi; Allah hakkı için ondan öcümü al benim, çünkü başkalarıyla şarap içiyor da bana cefa ediyor.
- 11- (12)Bahtıma ne özürler getireyim, Hafız'ı öldüren, yayından oku eksik olmayan ve şehri birbirine katan o güzeldir.

Güfte, Kantemiroğlu'nun "Kitâbu İlimi'l-Mûsikî 'alâvechi'l Hurûfât" adlı kitabında bulunan şekline sadık kalınarak yazılmış ve tespit edilen yazım farklılıkları, Gölpinarlı'nın tercümesine istinâden Bektaş<sup>6</sup> tarafından yeniden düzenlenmiştir. Merâgî'ye atfedilen 6 mısralı Kârlar içerisinde çift meyanlı oluşuyla Acem Kâr, müseddes zeyli Kârlar içerisinde yer almaktadır. 5. mısranın 3. mısra gibi meyan biçiminde bestelenmiş olması sebebiyle bu Kâr zeyli'dir. Kâr'ın dokuz farklı nüshası tespit edilmiştir.<sup>7</sup>Eser, Darülelhân Külliyyatı'nda yer almadığından mevcut nüshalar incelenmiş, bu incelemelerde usûl, tartım, perde, güfte farklılıkları, bununla beraber eserde form açısından ciddi eksiklikler ve eserin bitişiyle ilgili önemli hatalar tespit edilmiştir.

Acem Kâr'ın mevcut nüshalarında eser, "hüseyinî" perdesinde karar etmektedir. Ancak, makam geleneği olarak Kâr'ın, düğâh perdesinde bitmesi gerekmektedir. Nitekim hüseyinî perdesindeki bu karar, geleneğe uygun olmamakla birlikte, eserde bitiş hissi de uyandırmamaktadır.<sup>8</sup>



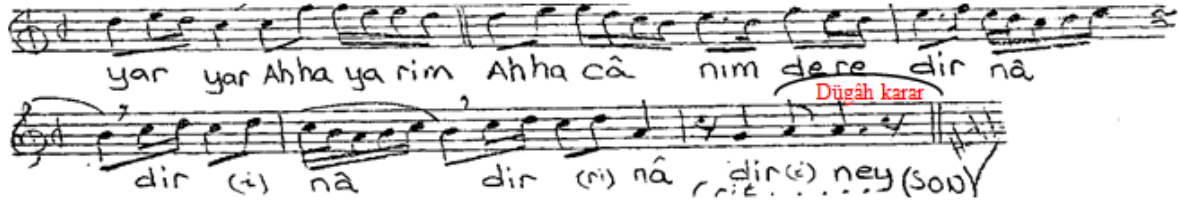
**Şekil 1:** Hüseyinî perdesinde karar eden Suphi Ezgi nüshası.

Bu nüshaların tek istisnası Ahmet Hatipoğlu yazımıdır. Muhtemeldir ki Ahmet Hatipoğlu eserde hüseyinî perdesi ile bitiş hissi uyandırmayan bu kısmı değiştirerek, kararı hüseyinîden düğâh perdesine göçürmüştür.

6 Acem Kârın Güftesi ve açıklaması Ali Bektaş'a aittir.

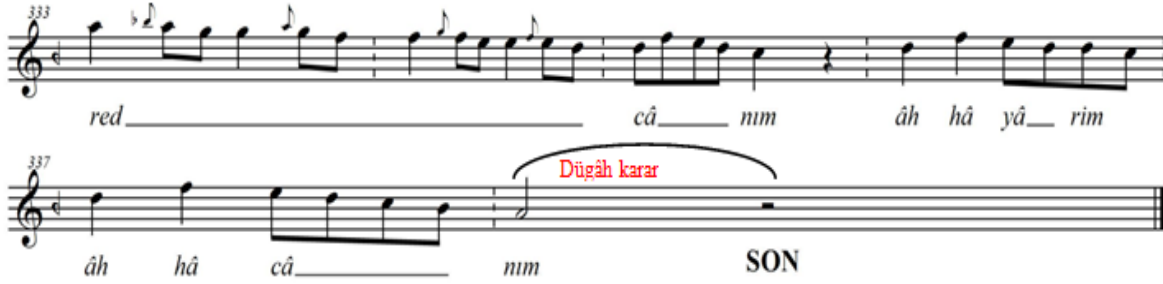
7 Bu nüshalar; Ahmet Hatipoğlu, Cüneyd Kosal, Murat Bardakçı, Ekrem Karadeniz, Suphi Ezgi, İsmâil Hâkkı Bey ve Ruhi Ayangil tarafından yazılmış olup, bir diğeri "Şevknâme" adlı Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen notaların yer aldığı bir çalışmadan alınmıştır. Bununla beraber bir nüshası da Osmanlıcadır.

8 Bkz. şekil nota 11'de mevcut olan en eski nüsha olan Suphi Ezgi'ye ait olan nota örneğinde Acem Kâr'ın "hüseyinî" perdesinde karar eden şekli gösterilmiştir. Aynı şekilde karar eden diğer 7 nüshaya bu sebeple yer verilmemiştir.



Şekil 2: Dügâh Perdesinde Karar Eden Ahmet Hatipoğlu Nüshası

Hüseyinî perdesindeki bu kalışla birlikte eser form açısından incelendiğinde, altıncı mısradan sonra gelen terennümün eksik olduğu tarafımızca tespit edilmiş, şayet bu terennüm tamamlanırsa eserin dügâh perdesinde karar edeceği kanaati ortaya çıkmıştır. Bu kanaat neticesinde, eserde bir tamir yoluna gidilmiş ve terennüm tamamlanmıştır. Böylelikle eser, doğal olarak makamın gerektirdiği gibi dügâh perdesinde karar etmiştir.



Şekil 3: Terennümün Eklenmesi İle DÜgâh Perdesinde Karar Eden, Tarafımızdan Notaya Alınan Nüsha.

Eserde dikkati çeken bir başka husus mevcut nüshalarda güftenin her mısra'ının, küçük bir terennüm ile usûl başında yer alırken, 4. mısranın, usûlün dördüncü düzumüne denk gelmesidir. Var olan düzenin dışındaki bu uygulamanın form açısından mümkün olamayacağı fikri meydana çıkmıştır. Konuyla ilgili yaptığımız araştırmalar neticesinde, Kantemiroğlu'nun, Kârları konu aldığı bölümde Merâgî'ye ait olan Acem Kâr'ın açıklamasına rastlanmış ve bu fikrimizin doğruluğunu destekleyecek bir işleyiş görülmüştür (Tura, 2001, s.180).

Kantemiroğlu, "altı mısradan ve zeyl ile olur" şeklinde tanımladığı bu eserin güfte ve terennüm bölümlerini yazılı biçimde ifade ederek, Kârın form düzenini şu şekilde açıklamıştır:

**Der makâm-ı Acem, Kâr-ı hâce, Usûleş Muhammes** (Hâce'nin Acem mâkamında, Muhammes usûlünde Kâr'ı)

1. Hey hey / **Bütidârem ki gird-i gül zisünbül**, yâr yâr, hey hey hey, yârâh, **ki gird-i gül zi sünbül / sâyebân dâred**, cânım âha, yârim âhâ, cânım, dere dil lâ dir nâ dir nâ dir/ ni dir dir teni teni te ne ni tâ ni tâ nâ dere düm, **yâr, zi sünbül sâyebân / dâred**, cânım, âhâ, yârim, âhâ cânım.

İkinci Hâne: 2. **Bahâr-ı arizeş**, yâr yâr, hey / hey hey yâr, **arizeş hatt-ı be- hûn-ı erguvân dâred**, cânım âhâ, yârim âhâ / hânım ( tâ âhiren)(sonuna dek)

Miyân-hâne: 3. **Hudârâ dâd-ı men**, hey hey hey, yâr bistân / yâr vâ, dost, **ez ö ey şahne-i** hey hey hey, yâr, **meclis**, yâr, vâ / tânâ dir ni dir dir tâ nâ dir ni tâ nâ dir ni dir dir tâ nâ dir ni dir dir / ne ni ne ni tâ ne ni tâ ni tâ nâ de re düm ye le lâ

4. **Ki mey bâd gerân**, yâr yâr /hey hey hey yâr bad gerân **hôr dest u bâmâ sergerân dâred**, cânım âhâ / ( tâ âhîrâ) (sonuna dek)

Zeyl: 5. Çe özr-ı baht-ı hûd gû gû gû gûyem ki ân / âgâr-ı şeh-âşûb. Âhâ hey yâr, âhâ hey, âşûb,

Son Hâne:6. Betelh-i küşt Hâfız, yâr yâr hey hey hey, yâr küşte hâfız râvu sükker / der dehân dâred

Eseri bu şekilde terennüm ve mısralarına göre yazılı olarak sıraladıktan sonra Acem Kâr'ın ezgi yapısıyla ilgili şu detaylara yer vermiştir:

“Dikkat edersen, birinci mısra ile terennümlerinin birinci hâneyi meydana getirdiğini görürsün. Sonraki mısra birinci terennüm’le birleşerek ikinci hâne olur. Üçüncü mısra kendi terennümleri ile miyân-hâne’yi meydana getirir. Dördüncü mısra birinci hâne’nin bestesiyle aynı terkîbedir. Beşinci mısra kendi terennümleri ile birlikte zeyl’i (ek’i) meydana getirir. Altıncı mısra, birinci hâne’nin bestesiyle aynı terkîbedir ve birinci hâne’nin terennümleri onunla da tekrarlanmaktadır”(Tura,2001,s.179.180.181).

Buradaki târif-i Kâr dikkate alındığında, 4. ve 6. mısraların, 1. mısranın terkibi ile aynı olduğu açık bir biçimde ifade edilmiştir. Bu sebeple 2., 4. ve 6. mısralardan sonraki terennümler yeniden yazılmamış ve “tâ âhiren” yani “sonuna dek” ifadesi kullanılarak, terennümün birinci hânedeki şekliyle okunacağı belirtilmiştir. Bu açıklamalar doğrultusunda 4. ve 6. mısralar, birinci hânenin bestesi ile aynı olacak şekilde yazılmış ve var olan eksikler doğal olarak tamamlanmıştır. Böylelikle mevcut nüshalarda usûlün dördüncü düzümünden başlayan 4. mısra, gerektiği gibi usûl başında yer almıştır.



Şekil 4: Suphi Ezgi Nüshası 4. Mısra Bölümü



Şekil 5: Şevknâme Nüshası 4. Mısra Bölümü<sup>9</sup>



Şekil 6: Tarafımızdan Notaya Alınan 4. Mısra Bölümü

Aynı zamanda bu mısralardan sonra “sonuna dek” tekrar etmesi gereken ve eksik olan terennümler de notaya eklenmiştir (Bkz.s.18-19, 177-236. Ölçüler arası). Nitekim Kantemiroğlu’nun tarifine göre; 4. mısradan sonra ilave ettiğimiz terennüm diğer nüshalarda yer almamaktadır.

9 Bu kısım diğer nüshalardan farklı olarak 1. mısradaki olduğu gibi pes tarafta yazılmış ancak ezgi olarak yine eksik bırakılmıştır.



Şekil 7: Suphi Ezgi Nüshasında Terennümün Yer Almadığı 4. Mısra<sup>10</sup>



Şekil 8: Suphi Ezgi Nüshasında Bulunan 6. Mısranın Ardından Terennümün Yarım Bırakıldığı Bölüm.

Tarafımızdan restore edilerek yazılan nüshada 305. ölçü ile 338. ölçüler arası 6. mısra ve ardından tamamlanan terennüm bölümünü göstermektedir.<sup>11</sup>

### 3.2. Acem Müseddes Zeyli Kâr Restorasyonlu Biçim Şeması

1.A + T.1.B + 1.A + T.1.B	
2.A + T.1.B + 2.A + T.1.B	➡ 1.HANE
3.C + T.2.D + 3.C + T.2.D	➡ MEYÂNHANE
4.A + T.1.B + 4.A + T.1.B	➡ MÜLÂZİME
5.E + T.3.F	➡ ZEYLHÂNE
6.A + T.1.B + 6.A + T.1.B	➡ MÜLÂZİME

10 Bu kısımda 4. ve 5. mısralar ard arda yer almaktadır.

11 Bkz. sayfa 23

### 3.3. Acem Kâr'ın Güfte ve Terennüm Dağılımları

Serhâne = 1.A (1.A.a + t.b + 1.A.b) + T.1.B (T.1.B.a, T.1.B.b) + 1.A.b' + T.1.B.a'

(Birinci mısranın ilk bölümü + terennüm bağlantısı + birinci mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi ve ikâi terennümler + birinci mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi terennümün ilk bölümü.)

Hey hey Büt-î dârem ki gird-î (1.A.a)

Yâr yâr hey hey hey yâr (t.b)

Âh ki gird-î gülzi sünbül sâyebân dâred cânım (1.A.b)

Âh hâ yârim âh hâ cânım de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî (T.1.B.a)

Dir dir te ni te ni te ne ni tâ nî tâ nâ de re düm (T.1.B.b)

Gülzi sünbül sâyebân dâred cânım (1.A.b')

Âh hâ yârim âh hâ cânım (T.1.B.a')

Serhâne = 2.A (2.A.a' + t.b + 2.A.b) + T.1.B (T.1.B.a, T.1.B.b) + 2.A.b' + T.1.B.a'

(İkinci mısranın ilk bölümü + terennüm bağlantısı + birinci mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi ve ikâi terennümler + birinci mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi terennümün ilk bölümü.)

Bahâr-î ârizeş hattî (2.A.a')

Yâr yâr hey hey hey yâr (t.b)

ârizeş hat t-î be hûn-î erguvân dâred cânım (2.A.b)

âh hâ yârim âh hâ cânım de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî (T.1.B.a)

dir dir te ni te ni te ne ni tâ ni tâ nâ de re düm (T.1.B.b)

âh be hûn-î erguvân dâred cânım (2.A.b')

âh hâ yârim (âh hâ cânım) (T.1.B.a')

**Hâne-i Sâlis (Meyânhane)= 3.C** (3.C.a + T.2.D.a + 3.C.b)+ T.2.D (T.2.D.a', T.2.D.b, T.2.D.c)

(Üçüncü mısranın ilk bölümü + ikinci lâfzî terennüm + üçüncü mısranın ikinci bölümü + ikinci ikâi terennümler.)

Hudârâ dâd-ı men (3.C.a)

Hey heyhey yâr bistân yâr vâv dost (T.2.D.a)

ez ô ey şihne-î (3.C.b)

Hey hey hey yâr meclis yâr vâv (T.2.D.a')

Tâ na dir ni dir dir tâ nâ dir ni (T.2.D.b)

Dir dir te ni te ni te ne ni tâ nî tâ nâ de re düm (T.2.D.c)

Serhâne = 4.A (4.A.a' + t.b + 4.A.b) + T.1.B (T.1.B.a, T.1.B.b) + 4.A.b' + T.1.B.a'

(Dördüncü mısranın ilk bölümü + birinci lâfzi terennüm + dördüncü mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi ve ikâi terennümler + dördüncü mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi terennümün ikinci bölümü.)

Yel lel lâ Ki mey bâ dîgerî (4.A.a)

Yâr yâr hey hey hey yâr **(t.b)**

Hordest u bâ men sergerân dâred cânım **(4.A.b)**

Âh hâ yârim âh hâ cânım de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî **(T.1.B.a)**

de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî dir dir te ni te ni te ne ni tâ ni tâ nâ de re düm **(T.1.B.b)**

bâ men ser gerân dâred cânım **(4.A.b')**

âh hâ yârim (âh hâ cânım) **(T.1.B.a')**

Zeylhâne = 5.E (5.E.a + 5.E.b) + T.3.F

(Beşinci mısra + üçüncü lâfzi terennüm.)

(âh hâ cânım) Çi ozr-î baht-ı hod gû **(5.E.a)**

gûyem ki ân âyyâr-ı şeh-âşûb **(5.E.b)**

Âh hâ hey yâr âh hâ hey (â şûb) **(T.3.F)**

Serhâne = 6.A (6.A.a' + t.b + 6.A.b) + T.1.B (T.1.B.a, T.1.B.b) + 6.A.b' + T.1.B.a'

(Altıncı mısranın ilk bölümü + birinci lâfzi terennüm + altıncı mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi ve ikâi terennümler + altıncı mısranın ikinci bölümü + birinci lâfzi terennümünün ikinci bölümü.)

(â şûb) Be telh-î küştü hâfız **(6.A.a')**

Yâr yâr hey hey hey yâr **(t.b)**

küştü hâfız râvü şekker der dehân dâred cânım **(6.A.b)**

âh hâ yârim âh hâ cânım de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî **(T.1.B.a)**

de re dil lâ dir nâ dir nâ dir nî dir dir te ni te ni te ne ni tâ ni tâ nâ de re düm **(T.1.B.b)**

râvü şekker der dehân dâred cânım **(6.A.b')**

âh hâ yârim âh hâ cânım **(T.1.B.a')**



## 3.4. Acem Kâr'ın Restorasyonu Yapılmış Yeni Nüshası

**ACEM KÂR**  
**Büt-î dârem ki girđi gülzi sünbül sâyebân dâred**

♩ = 64  
Usûlü: Hafif  
Beste: Abdülkâdir Merâğî  
Güfte: Hâfız-ı Şirâzi

**1.A**

**1.A.a**

Hey\_\_ hey\_\_ Bü tî\_\_ dâ rem\_\_ ki

**t.b**

gir\_\_ dî Yâr\_\_ yâr\_\_ hey hey hey\_\_ yâr

**1.A.b**

âh\_\_ ki gir\_\_ dî gül\_\_ zi

sün bül sâ\_\_ sâ\_\_ ye\_\_ bân

dâ\_\_ dâ

**T.1.B**

**T.1.B.a**

red\_\_ câ\_\_ num âh hâ yâ\_\_ rim

âh hâ\_\_ câ\_\_ num de\_\_ re\_\_ dil\_\_ lâ<sup>3</sup> dir

nâ<sup>3</sup> dir\_\_ nâ dir\_\_ nî

**T.1.B.b**

dir dir te<sup>3</sup> ni te<sup>3</sup> ni te\_\_ ne\_\_ ni

tâ nî\_\_ tâ\_\_ nâ de re dîm

49 **1.A.b'**

gül \_\_\_\_\_ zi sün bül sâ \_\_\_\_\_

53

sâ \_\_\_\_\_ ye \_\_\_\_\_ bân dâ \_\_\_\_\_

60 **T.1.B**

dâ red \_\_\_\_\_ câ \_\_\_\_\_ nim âh hâ yâ \_\_\_\_\_ rim

**T.1.B.a'**

65 **2.A**

âh hâ câ \_\_\_\_\_ nim \_\_\_\_\_ Bâ

**2.A.a'**

67

hâ rî â \_\_\_\_\_ ri zeş \_\_\_\_\_ hat tî

73 **t.b**

Yâr \_\_\_\_\_ yâr \_\_\_\_\_ hey hey hey yâr â \_\_\_\_\_ ri

**2.A.b**

79

zeş hat tî \_\_\_\_\_ be hûn er

85

er \_\_\_\_\_ gu \_\_\_\_\_ vân dâ \_\_\_\_\_

91 **T.1.B**

\_\_\_\_\_ dâ red \_\_\_\_\_ câ \_\_\_\_\_ nim âh hâ yâ \_\_\_\_\_ rim

**T.1.B.a**

97

âh hâ \_\_\_\_\_ câ \_\_\_\_\_ nim \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ re \_\_\_\_\_ dil \_\_\_\_\_ lâ<sup>3</sup> \_\_\_\_\_ dir

101 *nâ* <sup>3</sup> *dir* *nâ* *dir* *nî*

**T.1.B.b**

105 *dir* *dir* *te* <sup>3</sup> *ni* *te* <sup>3</sup> *ni* *te* *ne*

109 *ni* *tâ* *ni* *tâ* *nâ* *de re diim*

**2.A.b'**

113 *âh* *be* *hû* *nî*

117 *er* *er* *gu* *vân*

121 *dâ* *dâ*

**T.1.B** **T.1.B.a'**

125 *red* *câ* *nm* *âh* *hâ* *yâ* *rim*

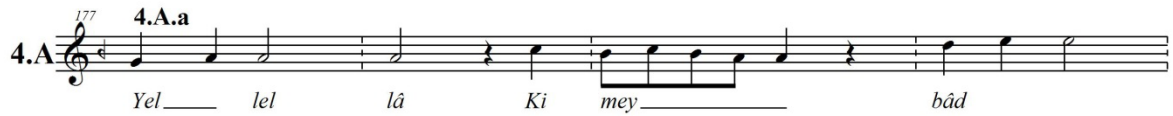
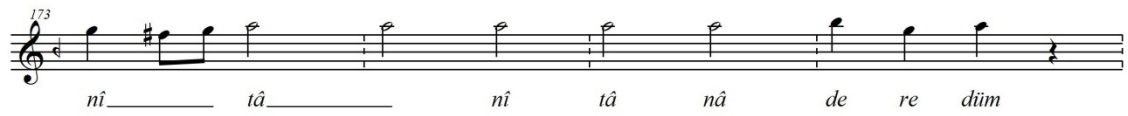
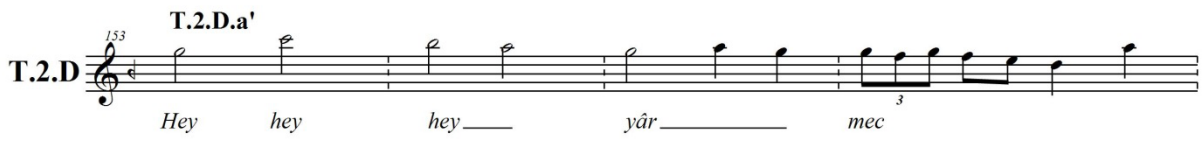
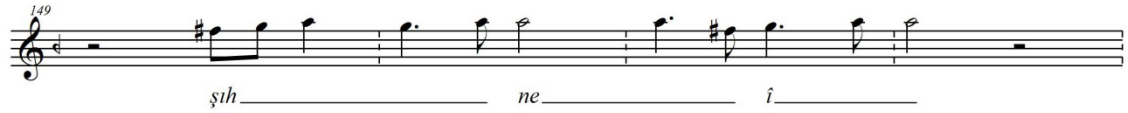
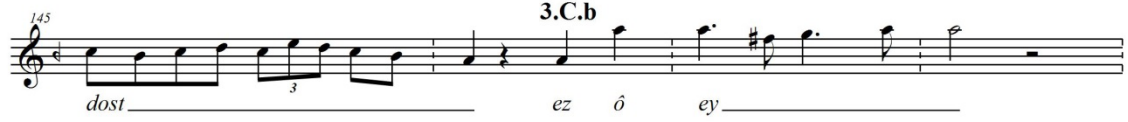
**3.C.a**

129 *âh* *hâ* *câ* *nm* *Hu* *dâ* *râ*

133 *dâ* *di* *men*

**T.2.D**

137 *Hey* *hey* *hey* *yâr* *bis* <sup>3</sup>



181  
  
 (i) ger (i)

185 **t.b**  
  
 Yâr yâr hey hey hey yâr

189 **4.A.b**  
  
 hor des tu

193  
  
 bâ men ser

197  
  
 ser ser ge rân

201  
  
 dâ dâ

205 **T.1.B** **T.1.B.a**  
  
 red câ nim âh hâ yâ rim

209  
  
 âh hâ câ nim de re dil lâ dir

213  
  
 nâ dir nâ dir nî

217 **T.1.B.b**  
  
 dir dir te ni te ni te ne ni

221  
 tâ ni tâ nâ de re diim

225 **4.A.b**  
 bâ men ser

229  
 ser ser ge rân

233  
 dâ dâ

**T.1.B** 237 **T.1.B.a'**  
 red câ num âh hâ yâ rim

241 **5.E.a**  
 âh hâ câ num Çi oz rî

245  
 bah tu hod gû

249  
 gû gû

253 **5.E.b**  
 gû yem

257  
 ki ân ay yâ

261  
*ri* *şeh* *r* *â* *şüb*

**T.3.F** 265  
*Âh* *hâ* *hey* *yâr* *âh* *hâ*

269  
*hey* *â* *şüb*

**6.A** 273 **6.A.a**  
*Be* *tel* *hî*

277  
*küş* *tü* *hâ* *fiz*

**t.b** 281  
*Yâr* *yâr* *hey* *hey* *hey* *yâr*

**6.A.b** 285  
*küş* *tü* *hâ* *fiz*

*râ* *vü* *şek* *ker*

293  
*der* *der* *de* *hân*

297  
*dâ* *dâ*



**T.1.B** <sup>301</sup> *red* *câ nim* *âh hâ yâ rim* **T.1.B.a**

<sup>305</sup> *âh hâ câ nim de re dil lâ<sup>3</sup> dir*

*nâ<sup>3</sup> dir nâ dir nî*

**T.1.B.b** <sup>313</sup> *dir dir te<sup>3</sup> ni te<sup>3</sup> te<sup>3</sup> ni nî*

**6.A.b'** <sup>317</sup> *tâ nî tâ nâ de re düm*

<sup>321</sup> *râ vü şek ker*

<sup>325</sup> *der der de hân*

**T.1.B** <sup>329</sup> *dâ dâ* **T.1.B.a'**

<sup>333</sup> *red câ nim âh hâ yâ rim*

<sup>337</sup> *âh hâ câ nim SON* *Münevver Şenduran*

## SONUÇ

Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen Kârlar'ın form açısından analiz edilerek, elde edilen verilerle Acem Kâr'ın restore edildiği bu araştırmada; restorasyonun sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi amacıyla elimize ulaşmış Kârlarla ilgili ilk örnekler olması bakımından Merâgî'ye atfolunmuş 11 Kâr form açısından yeni bir analiz yöntemiyle genel olarak incelenmiştir. Bu veriler doğrultusunda; mısra sayılarına göre tasnif ettiğimizde; altı tane 4 mısralı ve beş tane 6 mısralı Kâr olduğu tespit edilmiştir. Kantemiroğlu'nun tarifine göre değerlendirildiğinde 6 mısralı Kârlar'ın 3 tanesinin zeylli olduğu görülmektedir. Bu bilgiler ışığında tasnif ettiğimiz Kârlar tarafımızdan, Murabba (Dört mısralı) Kârlar, Murabba Nakış Kârlar, Müseddes (Altı mısralı) Kârlar, Müseddes Zeylli (Altı mısralı, çift meyânlı), Müseddes Nakış Kârlar, Müseddes Zeylli Nakış Kârlar olarak isimlendirilmiş ve tasnif edilmiştir. Aynı zamanda Murabba Kârlar'ın her zaman terennümle başladığı, bir istisna dışında Müseddes Kârlar'ın ise; terennümsüz başladığı tespit edilmiştir. Bu incelemelerde Kârlar'ın sistematik bir biçim şeması ve yapısı olduğu tespit edilmiştir. Mevcut halleri incelenen Kârlar içerisinde Acem Kâr'ın eksikleri olduğu ve deformasyona uğradığı anlaşılmıştır.

Acem Kâr'ın güfte, terennüm dağılımlarının gösterildiği Kantemiroğlu Edvarı'ndaki bilgiler ve diğer Kârlardaki sistemli işleyişler göz önünde bulundurularak, Acem Kâr'ın 4. ve 6. mısralarından sonraki terennümlerinin eksik olduğu tespit edilmiş ve tamamlanmıştır. Kâr'ın tüm mısralarının ölçü başında yer almasına rağmen, 4. mısranın usûlün dördüncü düzümüne denk geldiği ve ezgisel olarak değişime uğradığı anlaşılmış ve yine Kantemiroğlu Edvarı'ndaki bilgiler ışığında olması gerektiği şekle getirilmiştir.

Eser tarafımızdan tasnif edilmiş biçimi ile yeniden notaya alınacağından usûlü bakımından da değerlendirilmiş, bu değerlendirmeler neticesinde Kâr'ın Hafif usûlüne daha uygun olduğu düşünülerek yeni nüsha bu şekilde yazılmıştır.

**KAYNAKÇA**

- Atalayer, F.(1994). Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Ayangil, R.(2004). XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi, Yeni Türkiye Dergisi, Türk Mûsikîsi Özel Sayısı.
- Çevikoğlu, T.(2017). Bir Hayâlin Peşinde, Edebiyat Ortamı Yayınları, Ankara.
- Erguner, K. (2014). Dünden Bugüne Mûsikîmiz, Yeni Türkiye Dergisi, Türk Mûsikîsi Özel Sayısı
- Ezgi, Dr. S (1935). Amelî Türk Mûsikîsi, Bankalar Basımevi, İstanbul.
- Gölpınarlı, A.(2013). Hâfız Divanı, İstanbul.
- Güngör İ.H. (1972). Temel Tasar, Afa Matbaacılık, İstanbul.
- Kolukırık, K. (2009). Abdülkâdir Merâgî ve “Şerhu’l-Edvâr” adlı eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara.
- Sezikli, Ubeydullah.(2007). Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu’l-Elhân, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları bilim Dalı Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul.
- Oter, S.(2018). Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi, Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi, Sayı.39.ss.292-298.
- Özalp, M. (1992). Türk Mûsikîsi Beste Formları, TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Özalp, M. (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İ.H. (2006). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, İstanbul.
- Öztuna, Y.(1988). Abdülkaadir Merâgî, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Şenduran, F. M. (2019). Türk Mûsikîsi’nde Kâr Formunun Yapısı ve Değişimi Üzerine İnceleme, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara.
- Tura, Y.(2001). Kitâbu İlmi’l-Mûsikî Alâvechi’l Hurûfât, Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu, (2011). Büyük Türkçe Sözlük, Farabi Sürüm No:1,0, Ankara.
- Yekta, R.(2000).Esâtîz-i Elhân, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Yavaşça, A.(2002).Türk Mûsikîsi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.
- Erişim: <https://g.co/kgs/4WcbGk>, (14.05.2019).