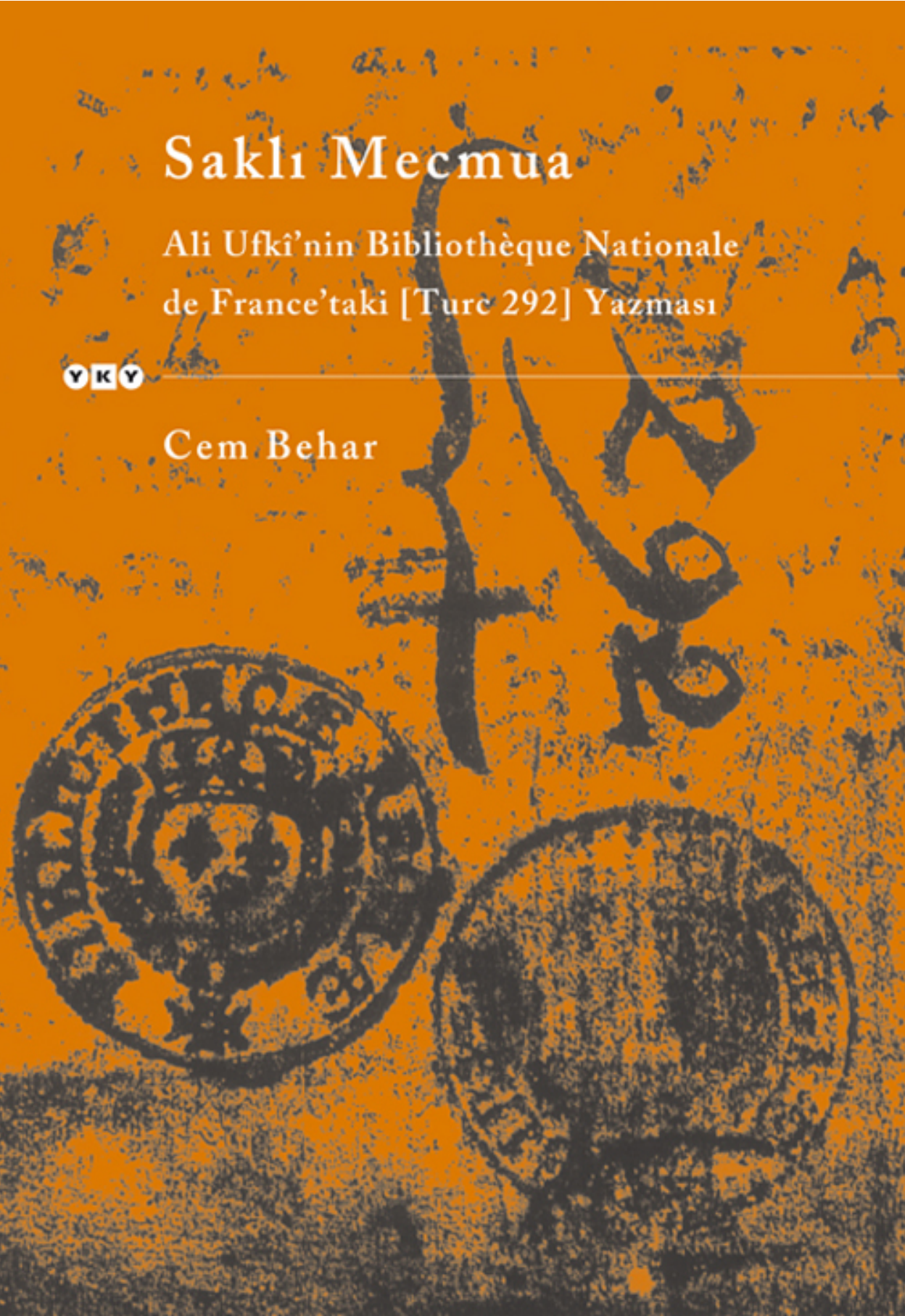
Saklı Mecmua

Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması



Cem Behar

SAKLI MECMUA
Ali Ufki'nin
Bibliothèque Nationale de France'taki
[Turc 292] Yazması

Cem Behar 1946 yılında İstanbul'da doğdu. Yüksek öğrenimini Paris'te tamamladı. Müzik çalışmalarına Fikret Bertuğ ile başladı. Daha sonra Emin Ongan, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile çalıştı. 1980'den bu yana çeşitli dergi ve gazetelerde Osmanlı/Türk musıkisine ilişkin makaleleri yayınlandı. Müzikle ilgili kitapları: *Klâsik Türk Müziği Üzerine Denemeler* (İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987); *On Sekizinci Yüzyılda Türk Müziği* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987); *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990); *Zaman,Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (İstanbul, AFA Yayıncılık, 1993); *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul, YKY, 1998, 2003, 2006, 2012, 2014); *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (İstanbul, YKY, 2005, 2008); *Saklı Mecmua – Ali Ufki'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292]Yazması* (İstanbul, YKY, 2008); *Şeyhülislâm'ın Müziği - 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin* Atrabü'l-Âsâr*'ı* (İstanbul, YKY, 2010). 1977-2013 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi'nde görev yapan Cem Behar İstanbul Şehir Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

Cem Behar'ın
YKY'deki Kitapları

Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/
Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal *(1998)*
Musıkiden Müziğe - Osmanlı/
Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik *(2005)*
Saklı Mecmua - Ali Ufkî'nin Bibliotheque Nationale de France'taki
[Turc 292| Yazması *(2008)*
Şeyhülislâm'ın Müziği - 18. yüzyılda Osmanlı/Türk Musıkisi ve
Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr*'ı *(2010)*
Bir Mahallenin Doğumu ve Ölümü (1494-2008) -
Osmanlı İstanbulu'nda Kasap İlyas Mahallesi *(2014)*
Osmanlı/Türk Musıkisinin Kısa Tarihi *(2015)*

CEM BEHAR

Saklı Mecmua

Ali Ufkî'nin
Bibliothèque Nationale de France'taki
[Turc 292] Yazması

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları – 2590
Sanat – 143

Saklı Mecmua
Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Turc 292] Yazması / Cem Behar

Kitap editörü: Selahattin Özpalabıyıklar
Düzelti: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Grafik uygulama: Hasan Fırat

Baskı: Altan Basım Ltd.
Yüzyıl Mah. Matbaacılar Sit. 222/A Bağcılar / İstanbul
Tel: 0212 629 03 74 Faks: 0212 629 03 76
info@altanbasim.com
Sertifika No: 11968

1. baskı: İstanbul, Nisan 2008
2. baskı: İstanbul, Mayıs 2016
ISBN 978-975-08-1403-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2016
Sertifika No: 12334
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Kemeraltı Caddesi Karaköy Palas No: 4 Kat: 2-3 Karaköy 34425 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

Ali Ufkî'nin [Turc 292] yazmasının önemini kavrayan
fakat onu değerlendirmeye ömrü vefa etmeyen
Stefanos Yerasimos'un (1942–2005) anısına

İçindekiler

Sunuş • 9

I – [Turc 292] Yazması: Teşhis ve Değerlendirme • 15
Mecmuanın ilk teşhisi ve kataloglanması • 17
Ali Ufkî ve Antoine Galland • 22
Dr. Rıza Nur'un erken teşhisi • 25
Gültekin Oransay ve "müsvedde" iddiası • 27

II – Mecmuanın Yazılış Tarihi ve İçeriği • 33
Bir doğu/batı arayüzü olarak Wojciech Bobowski/Ali Ufkî Bey • 33
Müsvedde mi? • 36
Mecmuanın içerik ve düzeni • 43
Mecmuanın "malzemesi" • 44
Yaprakların numaralanması ve mecmuanın oluşumu • 47
Ayrıntılı içerik • 49
Mecmuanın müzik içeriği ve dönemin repertuarı • 51
"Saray Musıkisi" • 62
Repertuarda seçicilik ve müzik türlerinde hiyerarşi: Ali Ufkî ve Kantemiroğlu • 64
Dinî eserler repertuarı • 69

III – Usûller Hakkında • 72
Usûllerin önemi ve "zorluğu" • 74
Usûlleri yazmak ve icra etmek • 84
Usûl: Kudümlerin akordu • 87
Usûl: Bendir ve Def vuruşları • 91
Usûllerin yazımı • 94
a) Geleneksel/eski yöntem ("tenteneler" yöntemi) • 95
b) "Notalı" usûl tanımlama yöntemi • 99
c) Süreler ve tınılar (usûl anlayışında temel değişim) • 101
d) Ali Ufkî'nin pragmatik çözümü • 106

e) Usûl kalıplarının hayatiyeti • 118
f) Vuruş sıralamaları yöntemi (olağan yöntem) • 122
Usûllerle ilgili başka nitelikler • 124
a) Usûller ve Avrupa müziğinin ölçüleri • 124
b) Talebelere usûl öğretimi • 126
c) Usûlde velveleler meselesi • 129

IV – Öğretim, Teknik ve İcra • 134
Pedagoji • 134
a) Usûllerin işlevleri • 134
b) "Seyir" örnekleri • 138
c) "Alıştırmalar" • 141
Onyedinci yüzyılda eserlerde "versiyon farkı" • 145
Yeni bir notalama sistemi mi? • 147
Özel notalama işaretleri • 148
Müziğin pratik sorunları • 149
a) Transpozisyon (şedd) hakkında • 150
b) Yapısal tanımlar • 151
1- Baz-gû • 151
2- Serbend • 153
Ali Ufkî'de musıki formları ve "fasıl" • 157
Bir makam örneği: Mâye makamı • 160
Bir ilâhî örneği: Mâye makamında niyaz ilâhîsi • 163
Bazı "Avrupaî" makam tarifleri • 167
Tanburun ve tel tanburanın perdeleri • 168

V – [Turc 292] Yazmasında Peşrev ve Saz Semaileri • 184

VI – [Turc 292] Yazmasında Sözlü Eserler • 198

VII – Transkripsiyonlar • 201
Transkripsiyon sırasında karşılaşılan bazı sorunlar • 201

VIII – Notalar ve Gûfteler • 205
Saz Eserleri • 205
Sözlü Eserler • 229
Gûfteler • 240

Bibliyografya • 244

Dizin • 251

Sunuş

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihinin en önemli yazılı belgelerinden biriyle karşı karşıyayız. Tek nüshası Paris'te *Bibliothèque Nationale de France*'ta Şark Yazmaları (*Manuscrits Orientaux*) bölümünde bulunan ve **[Turc 292]** katalog numarasıyla tasnif edilmiş olan bu elyazması eser, Leh mühtedisi Wojciech Bobowsky'nin (nâm-ı diğer Ali Ufkî Bey) ardında bıraktığı çok sayıda elyazması eserden biridir.

1630'lu yılların başlarında Kamaniçe kalesinin zaptı için Polonyalılar ve Avusturyalılarla yapılan savaşlardan birinde Osmanlı ordusuna esir düştükten sonra İstanbul'a getirilip ihtida eden bir Leh asilzadesi olan Ali Ufkî Bey (1610?-1675) ömrünün geri kalan bölümünü bu şehirde geçirmiştir. Çok sayıda Avrupa dilini bilen ve yetenekli bir müzisyen olan Ali Ufkî Bey İstanbul'daki yaşamının ilk on dokuz yılını Topkapı Sarayında içoğlanlarına musıki öğreterek geçirdikten sonra, Saraydan çıkmış, ardından da uzunca bir süre Divan-ı Hümayun tercümanlığı görevinde bulunmuştur.

17. yüzyıl İstanbul'unun kültür hayatında çok özel bir yeri olan Ali Ufkî Bey özellikle dil, din ve musıkiyle ilgili çok çeşitli eserler kaleme almıştır[1]. Sözlükler, Türkçe konuşma kılavuzları, dilbilgisi metinleri, hâtırat ve çeşitli gözlemler, Tevrat ve İncil başta olmak üzere çeşitli dinsel metinlerin Türkçe'ye çevirisi, İslâm akaidi ve ibadetleri ile ilgili Lâtince açıklamalar, müzik ve repertuar derlemeleri vs. gibi çok çeşitli alanlara yayılmıştır Ali Bey'in eserleri. Ali Ufkî yazdığı veya çevirdiği eserlerin hiçbirinin basılıp yayınlandığını hayattayken görememiştir. Ayrıca, bilebildiğimiz kadarıyla elyazması eserlerinin orijinal nüshalarının hiçbiri bugün Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde değildir.

Ali Ufkî'nin ardında bıraktığı elyazması eserlerden üç tanesi doğrudan doğruya musıkiyle ilgilidir. Günümüz Türkiye'sinde Ali Ukî'nin musıkiye dair bu eserleri onun en önemli ve kalıcı eserleri olarak görülüyor. Ne var ki, Ali Ufkî'nin eserlerinin bir bütün olarak henüz yayınlanıp değerlendirilmediği göz önüne alı-

1 Ali Ufkî'nin biyografisi ve eserlerinin listesi için bkz. Cem Behar, "Wojciech Bobowski (Ali Ufkî): Hayatı ve Eserleri (1610?-1675)", *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 17-56.

nırsa bu yargı bizce şimdilik kuşkuyla karşılanmalıdır. Ancak, onun musıkiye ilişkin en kapsamlı eserinin *Mecmua-yı Saz u Söz* olduğu da şüphesizdir.

Üçü de tek nüsha olan Ali Ufkî'nin musıkiyle ilgili bu üç eserinin ilki *Mecmua-yı Saz u Söz*, ikincisi *Mezmurlar* yazması, üçüncüsü de kitabımızın konusu olan elyazması eserdir. Musıkiyle ilgili bu üç yazmanın ilki Londra'da British Library'dedir (*Oriental and India Office Collections*) ve **[Sloane 3114]** katalog numarasını taşıyor. Sırasıyla, **[Supplément Turc 472]** ve **[Turc 292]** katalog numaralarını taşıyan diğer iki yazma ise Paris'te Bibliothèque Nationale de France'ın Şark Yazmaları (*Manuscrits Orientaux*) bölümünde bulunuyorlar[2].

Mecmua-yı Saz u Söz Türk okuyucusuna ilk kez 1948 yılında Çağatay Uluçay tarafından tanıtıldı[3]. Bilâhare, Hüseyin Sadettin Arel, Haydar Sanal, Gültekin Oransay ve Muammer Uludemir gibi yazar ve araştırmacılar bu eserden bazı kısmî nota transkripsiyonları yapıp yayınladılar. 1976 yılında ise Şükrü Elçin *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün tıpkıbasımını yayınladı[4]. Bu mecmuanın içerdiği müzik eserlerinin tümünün bugünkü notaya transkripsiyonu ise ancak birkaç yıl önce yapılabildi[5].

Mezmurlar yazmasının çapı *Mecmua-yı Saz u Söz*'ünkinden çok daha küçüktür. Topu topu on sayfalık bu küçük yazma risalede on dört adet mezmurun nota ve Türkçe güftesi bulunuyor. *Mezmurlar* yazması Türkiye'de ilk kez 1987 yılında tanıtıldı ve 1990 yılında da bir bütün olarak transkripsiyonu yapılıp yayınlandı[6].

Bu kitabımıza konu olan **[Turc 292]** yazması üzerinde ise bugüne dek hiçbir ciddî çalışılma yapılmadı desek yeridir. Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz* ve *Mezmurlar* yazmaları öncelikle ve ağırlıklı olarak güfte ve notalar içerirler. **[Turc 292]** yazması ise, görüleceği gibi, çok farklıdır ve Ali Ufkî'nin dönemin İstanbul'unda ve Topkapı Sarayı'ndaki konumunu belki de en iyi yansıtan eseridir.

Hayat hikâyesinden ve ardında bıraktığı eserlerin çeşitliliğinden açıkça anlaşılacağı üzere, Ali Ufkî dönemin Osmanlı/Türk musıkisine hem "içeriden" hem de "dışarıdan" bakabileceği bir konumdaydı. Bugünden geriye doğru baktığımızda, bunun ona büyük bir avantaj, eşi benzeri olmayan bir perspektif, gerçekten özgün bir bakış açısı sağlamış olduğunu söylemek mümkündür.

2 Ali Ufkî'nin musıkiyle ilgili bu üç yazmasının kütüphane katalog tanımları için bkz. Cem Behar "İngiliz Millî Kütüphanesinde (British Library) bulunan Türk musıkisi elyazmaları", *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 191-215; Cem Behar, "Fransız Millî Kütüphanesinde (Bibliothèque Nationale de France) bulunan Türk musıkisi elyazmaları", *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* içinde, s. 216-243.

3 Bkz. Çağatay Uluçay, "Mecmua-yı Saz u Söz", *Türk Musıkisi Dergisi*, Sayı 14, 1.12.1948, s. 4-24.

4 Bkz. Ali Ufkî, *Mecmua-yı Saz u Söz* (Haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1976;

5 Bkz. M. Hakan Cevher, *Ali Ufki, Hâzâ Mecmûa-i Sâz u Söz, Çeviriyazım, İnceleme*, İzmir, 2003.

6 Bkz. Cem Behar, "Ali Ufki'nin bilinmeyen bir musıki elyazması: Mezmurlar", *Tarih ve Toplum*, Cilt 8, Sayı 47, Kasım 1987, s. 44-47; Cem Behar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990; Cem Behar, "Wojciech Bobowski'nin (Ali Ufkî) hayatı ve eserleri hakkında yeni bilgiler", *Tarih ve Toplum*, Sayı 94, Ekim 1991, s. 17-22.

Müzikle ilgili olarak Ali Ufkî'nin –özellikle **[Turc 292]** yazmasında– yazıp bizlere aktardığı bilgileri dönemin bir Osmanlı müzisyeni harcıâlem bulur, mâlûmun ilâmını yapmak istemez, kâğıda dökmeye de değer bulmazdı herhalde. 17. yüzyılın İstanbul'una gelmiş herhangi bir Avrupalı seyyah ise –kendi ülkesinin müziğine ne denli âşina olursa olsun, kişisel merakı ne denli "bilimsel" olursa olsun– mesafeli ve yabancılaştırıcı bir bakışla kendine uzak, yeni ve tuhaf gelen çalgıları, sesleri ve icra üslûplarını önce anlamak, sonra da anlatmak durumundaydı. Tam olarak bilemediği, onları garipsediğini ve bazan da küçümsediğini gizleyemeden anlatamadığı bu yepyeni müzikal gerçekliğin öncelikle ona ilginç gelen yanlarını vurgular ve çoğu kez konunun derinliğine nüfuz edemeden işin özünü gözden kaçırır. Nitekim 17. yüzyılda Osmanlı topraklarına gelmiş Avrupa'lı seyyah ve araştırmacıların yazdıklarından Türk musıkisi hakkında bugüne pek az anlamlı tarihsel bilgi ve belge ulaşabildiğini görüyoruz[7].

Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** elyazması Osmanlı/Türk musıki geleneğinin henüz yeni oluşup kimliğini bulduğu bu erken dönemlerden bize ulaşabilen en önemli müzikal belgelerden biridir, kronolojik olarak belki de ilkidir. Müzik öğretimi ve müzik icrasıyla doğrudan ilgili çok az sayıda tarihi belge ve malzemenin bize ulaşabildiği bir dönemden söz ediyoruz. Dönemin müzik anlayışına ve somut müzik icralarına dair Ali Ufkî'nin diğer iki yazmasında bulunmayan bilgi ve belgeler içeriyor **[Turc 292]** yazması.

Yazmanın/kitabın adı yok

[Turc 292] yazmasının bugüne dek ciddî biçimde incelenmemiş olmasının belki en önemli sebeplerinden biri bu mecmuanın Osmanlı döneminin iyi bilinen, klâsik kitap veya mecmua kalıplarından hiçbirine uymamasıdır.

Bu mecmua *Mecmua-yı Saz u Söz* ya da Kantemiroğlu Edvârının nota bölümü gibi bir nota kolleksiyonu değildir. Bu bakımdan, bir repertuarı notaya geçirme, böylece de koruma veya nakletme işlevi yok bu mecmuanın. Görüleceği gibi, bu mecmuada tam olarak teşhis edilebilen ve dönemin başka kaynaklarında bulunmayan topu topu otuz adet kadar saz ve ses eseri var. Diğer bir deyişle, yazmanın varlık nedeni bu değil.

[Turc 292] yazmasının bazı güfteler içermesi ise onu ne bir güfte mecmuası ne de bir cönk yapar. Bu yazmanın ne yapısı ve bölümlenmesi ne de içeriği klâsik güfte mecmualarınkine uyar. Kaldı ki, Osmanlı/Türk musıki geleneği içinde bilinen ilk kapsamlı güfte mecmuası olan ve ondan sonraki güfte mecmualarına

7 Bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

bir model, bir standard teşkil etmiş olan Hâfız Post mecmuası[8] bile, muhtemelen Ali Ufkî'nin ölümünden sonra kaleme alınmıştı. Yani, Ali Ufkî burada bir güfte mecmuası oluşturmayı amaçlamış olsaydı dahi, önünde Osmanlı/Türk musıki geleneğine ait ve uyabileceği bir model yoktu henüz.

[Turc 292] kesinlikle bir *edvâr*, yani bir müzik teorisi kitabı da değildir. İçinde müzikle ilgili hiçbir teorik açılım, herhangi bir müzikal analiz denemesi veya bütünsel bir sistem arayışı yoktur. Aksine, göreceğimiz gibi, Ali Ufkî'nin müzik teorisine veya Osmanlı/Türk musıkisinin ses sistemine hiç ama hiç ilgi duymadığını apaçık gösteren birçok ibare vardır bu eserde. Ali Ufkî, Ortadoğu müziklerinin köklü *edvâr* geleneğinin bir parçası değildir. Bu açıdan da Kantemiroğlu ile anlamlı bir tezat teşkil eder.

Sınırlı bir bölümüyle *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki eserler arasında belli bir paralellik bulunmasına rağmen, **[Turc 292]** yazması ne *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün ne de başka bir kitabın taslağı, "müsveddesi"dir. Öyle olsaydı, tebyiz edildikten sonra değerini tamamen yitirirdi zaten. Oysa, bu yazmanın içinde *Mecmua-yı Saz u Söz*'de veya başka yerde bulunmayan ve Osmanlı/Türk musıki geleneğinin başlangıç dönemlerini aydınlatan çok önemli bilgiler, gözlemler, eserler, tanıklıklar sunuyor bize Ali Ufkî. **[Turc 292]** yazmasındaki belge ve tanıklıkların müzik tarihimiz açısından değeri, ve Ali Ufkî'nin bize böylece sunduğu dönem tanıklığı, bu mecmuanın salt repertuar değerinden çok daha önemlidir.

Özetle, nev'i şahsına münhasır olan ve bilinen yazma eser kalıplarının hiçbirine sığmayan bu mecmua ne bir cönk'tür, ne de klâsik bir güfte mecmuası ya da nota kolleksiyonu. Ama her üç türün bazı niteliklerini de içinde barındırır. Bu niteliği yüzünden de **[Turc 292]** yazması yüzyıllar boyunca ya ihmal edilmiş ve okunmamış, ya da, göreceğimiz gibi, genellikle ya kısmen veya yüzeysel bir şekilde okunup yanlış değerlendirilmiştir. Kısaca ifade edecek olursak, **[Turc 292]** yazmasının içerdikleri esas itibariyle Ali Ufkî Bey'in evrak-ı metrukesidir.

Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasını bir bütün olarak (tıpkıbasım veya çevriyazım hâlinde) yayınlamak kanımızca anlamlı olmaz çünkü eserin bütünü aynı edebî veya müzikal önemi haiz değil. Dolayısıyla, transkripsiyonunu yaptığımız otuz kadar eserin yanısıra, Ali Ufkî'nin bu mecmuada tarihsel belge ve katkı niteliğini taşıyan sayfalarının tıpkıbasımını yapmak ve, yeri geldiğinde, bunları inceleme metnimize eklemekle yetinmeyi daha doğru bulduk.

Bu yazmaya Ali Ufkî bir ad vermedi, veya veremedi. Kaldı ki, ileride de işaret edileceği gibi, kendisinin bu eseri bir bütün olarak tasarlamış olduğu da çok kuşkuludur. Yazmayı görenlerin bazıları da ona mecmuanın içeriğini yan-

8 Topkapı Sarayı Kütüphanesi **[Revan 1724]**; Hafız Post mecmuasının içeriğinin analizi ve Osmanlı öncesi dönemin bazı güfte mecmualarıyla karşılaştırılması için bkz. Owen Wright, *Words without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, University of Londra – School of Oriental and African Studies (SOAS Musicological Series, Volume 3), Londra, 1992.

sıtmayan tamamen yanlış bir isim yakıştırdılar. Çoğunluk ise onun *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün basit bir "müsvedde"si olduğuna kanaat getirip bunun dışında bir ad aramadı. Ben de, aradan neredeyse dört asır geçtikten sonra bu mecmuaya olmadık bir isim yakıştırmayı uygun bulmadım.

Yüzyıllar boyunca **[Turc 292]** yazmasının okunup hak ettiği şekilde değerlendirilememiş olmasına atfen de, bu mecmuayı incelemeyi amaçladığım elinizdeki bu kitaba *Saklı Mecmua* adının aykırı düşmeyeceğini düşündüm.

[Turc 292] yazmasının gerek mikrofilminin çıkarılmasında gerekse baskısının yapılabilmesinde iki kişiye teşekkür borçluyum: Paris, Bibliothèque Nationale de France Şark Yazmaları *(Manuscrits Orientaux)* bölümünün Türkçe yazmalardan sorumlu baş *hâfız-ı kütüb*ü Annie Berthier, ve Boğaziçi Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanı, Aptullah Kuran Kütüphanesi Müdürü Hatice Ün. Bazı güfte metinlerinin transkripsiyonunda ise Fatma Büyükkarcı-Yılmaz'ın değerli yardımlarına müteşekkirim.

Boğaziçi Üniversitesi,
Ocak 2007

I – [Turc 292] Yazması: Teşhis ve Değerlendirme

Paris'te Fransız Millî Kütüphanesi'nin (*Bibliothèque Nationale de France)* Şark Yazmaları (*Manuscrits Orientaux*) bölümünde **[Turc 292**] katalog numarasıyla yer alan bu elyazması eser Osmanlı/Türk geleneksel musıkisinin tarihi açısından çok büyük önem taşıyor. Ne var ki, bu mecmuayı ilk bakışta nitelemek ve sınıflandırmak hiç de kolay değil. Mecmuanın başka bir nüshası bilinmiyor.

Mecmuada ilk göze çarpan yazmanın düzensizliği, dağınıklığı ve karmaşıklığı. Hacim olarak epey büyük (toplam olarak 313 yaprak, yani 626 sayfa), yazar ya da müstensihinin adı açıkça belirtilmemiş, bir başı ve bir sonu olmayan, belirli bir iç düzenden mahrum ve çok çeşitli türden metinler içeren karışık ve karmaşık bir derlemeyle karşı karşıyayız.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, **[Manuscrits Orientaux – Turc 292]** elyazması, alışılmış düzen tiplerinden birine göre oluşturulmuş bir mecmua değil. Yarısından az bir bölümü doğrudan doğruya müzikle ilgili. Aynı dilde, aynı kişi tarafından kaleme alınmış veya aynı elden çıkmış, benzer konularda yazılmış, herhangi bir şekilde mantıklı bir sıraya konmuş metinlerden de oluşmuyor bu mecmua. Serlevhası, başlığı, fihristi, ketebesi yoktur. Yazım, derleme, bitirilme veya istinsah tarihi de belli değildir. Bu yazma, önceden tasarlanmış bir derlemeden beklenen tutarlılık ve sıralılıktan da yoksundur. Sıkça rastlandığı şekilde, farklı konulardaki birkaç risalenin ardarda dizilip bir tek ciltte birlikte bağlanmasından da oluşmuyor.

Mecmuanın amaçlı ve ilk bakışta anlaşılır bir bütünlüğü yoktur. Büyük bir bölümü kâğıdın enine yazılmış olan, yani *cönk* şeklindeki mecmuanın yaprakları aynı yönde bağlanmış dahi değildir. Yani birçok yaprağı baş aşağı durumdadır ve bu sayfaları okuyabilmek için mecmuanın cildini tersine çevirmek gerekiyor. Ayrıca, mecmuada derlenen yapraklar aynı boyutlarda değil. Derlemeyi yapan kişi de büyük bir ihtimalle bizzat bu metinlerin yazarı değil.

Gerçi mecmuanın çok büyük bir bölümünün, neredeyse tamamının (notaların hepsi, güfte ve çeşitli metinler içeren yaprakların da tamamına yakını), bizzat Ali Ufkî'nin elinden çıktığı âşikârdır. Gerek Latin gerekse Arap harfle-

rini kullanırken Ali Ufkî'nin el yazısı çok karakteristiktir ve her zaman kolayca teşhis edilebiliyor. Özellikle Türkçe yazdığı zaman teşhisi çok kolay bir nesih kırması elyazısı vardır Ali Ufkî'nin.[1] Ne var ki, içinde birçok dilde yazılmış ve birden fazla elden çıktığı belli olan metin ve yapraklar da bulunduran bu derlemenin bütünüyle tek bir yazarı olduğu da söylenemez[2]. Örneğin yazmanın yaprakları arasında sık sık çok özenli ve bazıları hattat elinden çıkmış olduğu besbelli sülüs ve tâlik yazı örnekleri de vardır. Güfteler ve türkü metinleri de sık sık Ali Ufkî'nin elinden çıkmadığı aşikâr düzgün ve özenli bir sülüs yazıyla kaleme alınmışlardır. Lâtin alfabesiyle kaleme alınmış ve/veya Türkçe olmayan metinler de sık sık farklı bir elden çıkmışlardır.

Dağınık ve sıklıkla birbiriyle ilgisiz konuları içeren bu mecmuanın yapraklarının dağılıp kaybolmamaları için birbirlerine gelişigüzel bir şekilde iliştirildikleri izlenimi hemen göze çarpıyor. Ne türler, ne konular, ne müzikler, ne de metinler sıralıdır. Aynı cinsten müzik eserleri veya benzer metinler de sıkça aynı format içinde yazılmamıştır. Tek sayfaya sığmayan eserlerin veya metinlerin devam sayfası sık sık ilkinin hemen ardında bulunmuyor örneğin. Aynı sayfanın içine de, sıklıkla, hem bir müzik eserinin notası, hem ilgisiz bir güfte ya da şiir hem de farklı bir elden çıkmış veya başka bir dilde yazılmış apayrı bir metin, ilgisiz bir ibare sıkıştırılmış olabiliyor.

Mecmua genellikle epey dağınık, sırasız, her konuyu içeren, yaprakları gelişigüzel bir biçimde biraraya getirilmiş bir karalama defteri ya da bir not defteri görünümündedir. Bu bakımdan da **[Turc 292]** yazması Ali Ufkî'nin gerek şekil gerekse içerik itibariyle genellikle tertipli ve düzgün olan günümüze ulaşmış diğer elyazması eserlerine göre tamamen farklı bir görüntü sergiliyor[3].

Bir bütün olarak bakıldığında bu yazmayı bir musıki mecmuası olarak görmek de bizce mümkün değil. Bir şiir, ilâhî veya güfte mecmuası olarak telâkki etmek, ya da en geniş anlamıyla bir faydalı bilgiler derlemesi, bir tür *mecmua-yı fevâid* olarak dahi tasnif edip değerlendirmek mümkün görünmüyor. Kaldı ki, içerdiği malzemenin tümü de aynı öneme sahip değil. Osmanlı/Türk müziğinin tarihiyle ilgili çok önemli bilgi, belge ve ipuçlarının yanısıra, bu mecmuada ilâç ve tek tük yemek tariflerinden,Türkçe ve daha başka dillerde perakende şiir ve şiir parçalarına, Fransızca ve Almanca şarkı notalarına dek çok çeşitli metinler var (aşağıya bakınız).

1 Ali Ufkî'nin elyazısının görülebileceği bazı başka eserler şunlardır: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Orientaux **[Turc 216/I]**, **[Turc 221]**, **[Turc 235]**, **[Supplément Turc 472]**, **[Supplément Turc 1217]**, **[Supplément Turc 1223]**, **[Arabe 4645]**, **[Arabe 6635]**, **[Persan 199]**; Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits français **[N. a. f. 1845]**.

2 Ali Ufkî'nin yaşamöyküsü hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 17-56.

3 Ali Ufkî'nin elyazması eserlerinin bir listesi için bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 47-48, 53.

Osmanlı döneminin iyi bilinen, yerleşik mecmua kalıp ve türlerinden hiçbirine denk düşmüyor bu yazma eser. Dolayısıyla da, tıpkı Ali Ufkî'nin Londra'da British Library'de bulunan müzikle ilgili **[**Oriental and India Office Collections, **Sloane 3114]** katalog numaralı *Mecmua-yı Saz u Söz* yazması için, ya da yine Paris'teki [**Supplément Turc 472]** katalog numaralı *Mezâmir* yazması için yapıldığı gibi[4], bu mecmuanın da bir bütün olarak tıpkıbasımının yapılması bizce aynı derecede yararlı olmayabilir.

Elbette ki böyle bir mecmuanın içerdiklerinin hepsinin aynı tarihî, edebî ya da müzikal önemi haiz olması sözkonusu değil. Bu yazma çok büyük bir ihtimalle bu haliyle Ali Ufkî tarafından bir bütün olarak tasarlanmış da değildir. Ali Ufkî bir mecmua tasarlamış olsa bile, göreceğimiz gibi, elimizdeki ürün ilkin tasarlanmış olan mecmuanın kendisi değildir. Dolayısıyla, burada **[Turc 292]** yazması hakkında kullandığımız "mecmua" nitelemesi bizim pratik bir amaçla yaptığımız bir yakıştırmadan ibarettir.

Burada biz bu mecmuayı genel olarak teşhis edip tanıttıktan sonra öncelikle onun müzikle ilgili yönlerine eğileceğiz. Zaten bu yazmanın geleneksel Osmanlı/Türk Musıkisi'nin tarihine önemli ölçüde ışık tutuyor olması bizce onun en önemli ve en çok incelemeye değer yanını teşkil eder.

Mecmuanın ilk teşhisi ve kataloglanması

Bu mecmuanın Fransız Millî Kütüphanesine Fransız şarkiyatçı Antoine Galland'ın terekesiyle birlikte 1715 yılında girdiğini biliyoruz. Bu mecmuayı 1730'lu yılların başında baştan sona gözden geçirip değerlendirmeye çalıştıktan sonra ilk kez tasnif eden kişi *Bibliothèque Nationale de France*'taki (Fransa Millî Kütüphanesi –18. yüzyıldaki adıyla *Bibliothèque Royale*, yani Fransız Kraliyet Kütüphanesi)– Şark Yazmaları *(Manuscrits Orientaux)* sorumlusu ve Şark dilleri uzmanı Pierre Armain (ölümü 1757) olmuştur.

Armain, Fransız Sefaretinin dil okulunun bir öğrencisi sıfatıyla 1706 ve 1712 yılları arasında altı buçuk yıl İstanbul'da kalmış, Türkçe, Farsça ve Arapçayı burada öğrenmiş[5], bilâhare Kahire ve İskenderiye'deki Fransız Konsoloslukla rında *dragoman* (tercüman) olarak çalışmıştı. 1734 yılında Fransız Kraliyet Kütüphanesine tercüman olarak atanan Armain, Kraliyet Kütüphanesindeki görevini izleyen yıllarda 1747'de Fransız Kraliyet Kütüphanesi adına şark dillerinde (Türkçe, Arapça, Farsça, Grekçe, Aramca, Ermenice, İbranice vs.) kitaplar toplamak amacıyla tekrar Osmanlı İmparatorluğuna gönderilmişti. Ömrünün

4 Bkz. Ali Ufkî, *Mecmua-yı Saz u Söz* (Haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1976; Cem Behar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990.

5 Bkz. Charles Dupont-Ferrier, *Du Collège de Clermont au Lycée Louis le Grand*, Paris, 1921, s. 421.

son yıllarında ise Paris'te Collège Louis-le-Grand'da Şark dilleri profesörü olan Pierre Armain, elinden geçen Şark yazmalarını gerçekçi bir biçimde değerlendirecek donanıma sahipti aslında[6].

Ne var ki, mecmuanın yukarıda değindiğimiz dağınıklığı ve düzensizliği gözönüne alındığında, Armain'in yazmanın cilt kapağının arkasına onu kataloglamadan önce şöyle kısacık ve küçümseyici bir not düşmüş olmasına da şaşmamak gerek **[Bkz. Resim I]**:

> "*No. 827 – Assemblage de plusieurs manuscrits écrits en latin, turc, italien, persien et arabe; le tout sans ordre griffonné et de nulle utilité, Armain.*"
> [No. 827 – İtalyanca, Latince, Türkçe, Farsça ve Arapça kargacık burgacık yazılmış, düzensiz birçok yazmanın düzensiz bir şekilde biraraya gelmesinden oluşmuş hiçbir işe yaramaz bir derleme. Armain (imza)]".

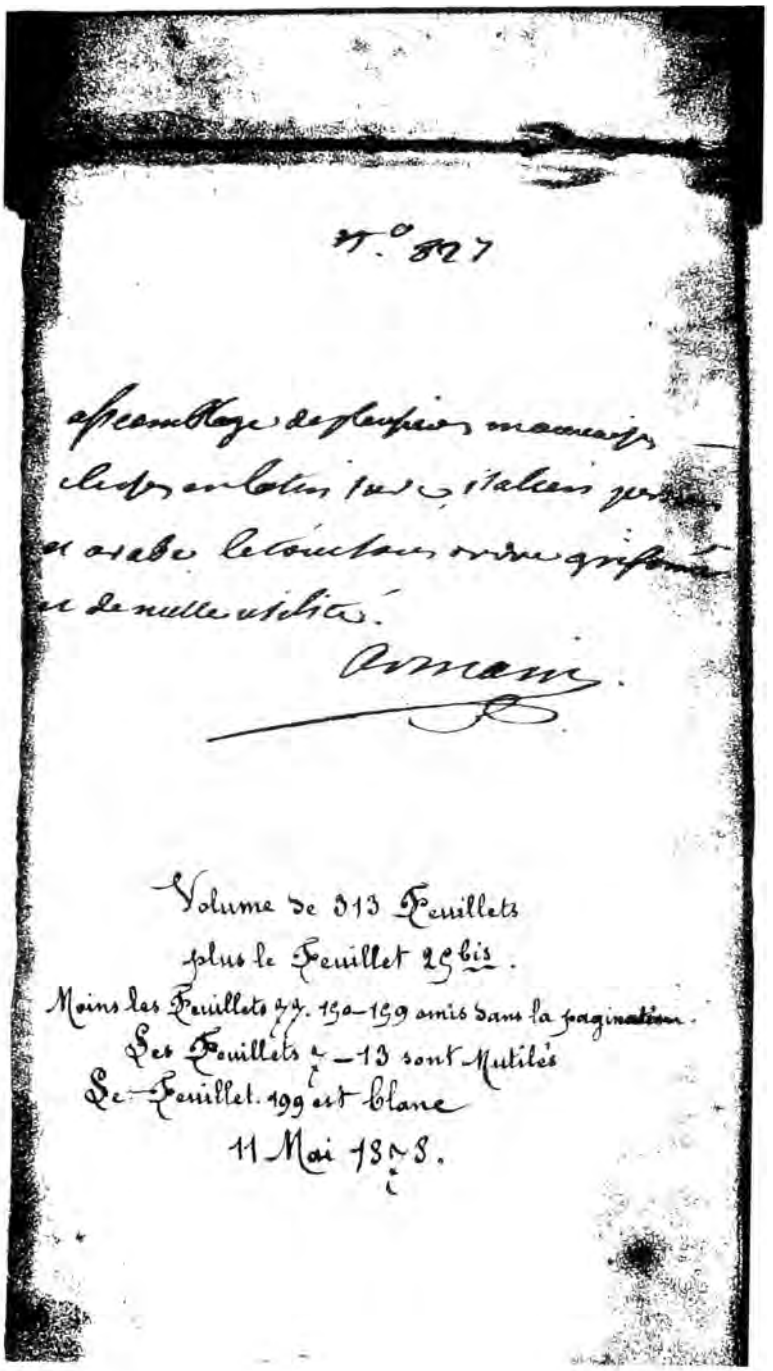
Aynı Pierre Armain, birkaç yıl sonra, kütüphanenin yöneticisi Anicet Melot'nun (1697-1759) sorumluluğu altında Fransız Kraliyet Kütüphanesi tarafından 1739 yılında basılıp yayınlanan Kütüphanenin dört ciltlik ilk yazmalar katalogu için bu elyazması eseri tekrar tanımlayıp katalog için küçük bir tanıtma notu kaleme almıştır. Ancak, bu sefer biraz daha mutedil davranarak yazmanın gerçekten işe yarayıp yaramayacağını değil, dağınıklığını ve düzensizliğini vurgulamayı tercih etmiş ve şu Lâtince kataloglama notunu kaleme almıştır:

> "*CCXCII – Codex chartaeus, olim Gallandianus quo continentur miscellanea, nullo ordine collecta, Turcicè, Persicè et Italicè scripta. Ibi cantilenae quaedam, unâ com notis musicis, ut et nonnulla ad medicinam pertinentia.*"
> [292 – Daha önce Galland'a ait olan ve kâğıttan yapılmış çeşitli şeyler içeren derleme kitap. Türkçe, Farsça, İtalyanca tamamen düzensiz bir şekilde derlenmiş. İçinde bazıları müzik notalarıyla birlikte çeşitli şarkılar ve yer yer tıpla ilgili bazı metinler de var.][7]

Armain'in mecmuayı kataloglaması sırasında **[Turc 292]** yazması ciltlenmiş, o dönemin Fransa Kralı 15. Louis'nin altın rengi armasıyla süslenen kalın kırmızı meşin cildin sırtına da Armain'in yukarıda zikrettiğimiz ve mecmuanın cilt kapağının arkasında bulunan küçümseyici yargısıyla pek uyumlu olan şu ibare yazılmış:

6 Armain 1752 yılında Paris'teki Collège Louis-le Grand'a Şark dilleri Profesörü olarak atanmış ve ölümüne dek bu görevde kalmıştır. Bkz. Francis Richard, *Catalogue des Manuscrits Persans, I – Ancien Fonds,* Paris, Bibliothèque Nationale-Département des Manuscrits, 1989, s. 1; *Dictionnaire de Biographie Française*, Paris, Letouzay & Ané, 1939, Cilt III, s. 695-696.

7 *Catalogus Codicum Manuscriptorium Bibliothecae Regiae – Tomus Primus*, Paris, Typographia Regia, 1739, s. 330.



Resim I [Turc 292] Sayfa 1a

"*Codex Analecta Complectens Var.[iorum] Ling.[uarum]*"
[Çeşitli dillerde birtakım parçaların toplamından oluşmuş kitap].

Bu mecmua 1878 yılında Fransız Millî Kütüphanesinde tekrar envantere tabi tutulmuş, 1623 numarayla bir geçici envanter numarası verilmiş, aynı zamanda yazmanın cildinin arkasına da şöyle bir not düşülmüş:

"*Volume de 313 Feuillets, plus le feuillet 29bis. Moins les feuillets 77, 190-99 omis dans la pagination. Les feuillets 7-13 sont mutilés. Le feuillet 199 est blanc. 11 Mai 1878.*"
[313 yapraklık cilt, artı yaprak 29bis. 77. ve 190.-199. yapraklar numaralama sırasında atlanmış, 7.-13. yapraklarsa yırtık; 199. yaprakta yazı yok; 11 Mayıs 1878] **[Bkz. Resim II].**

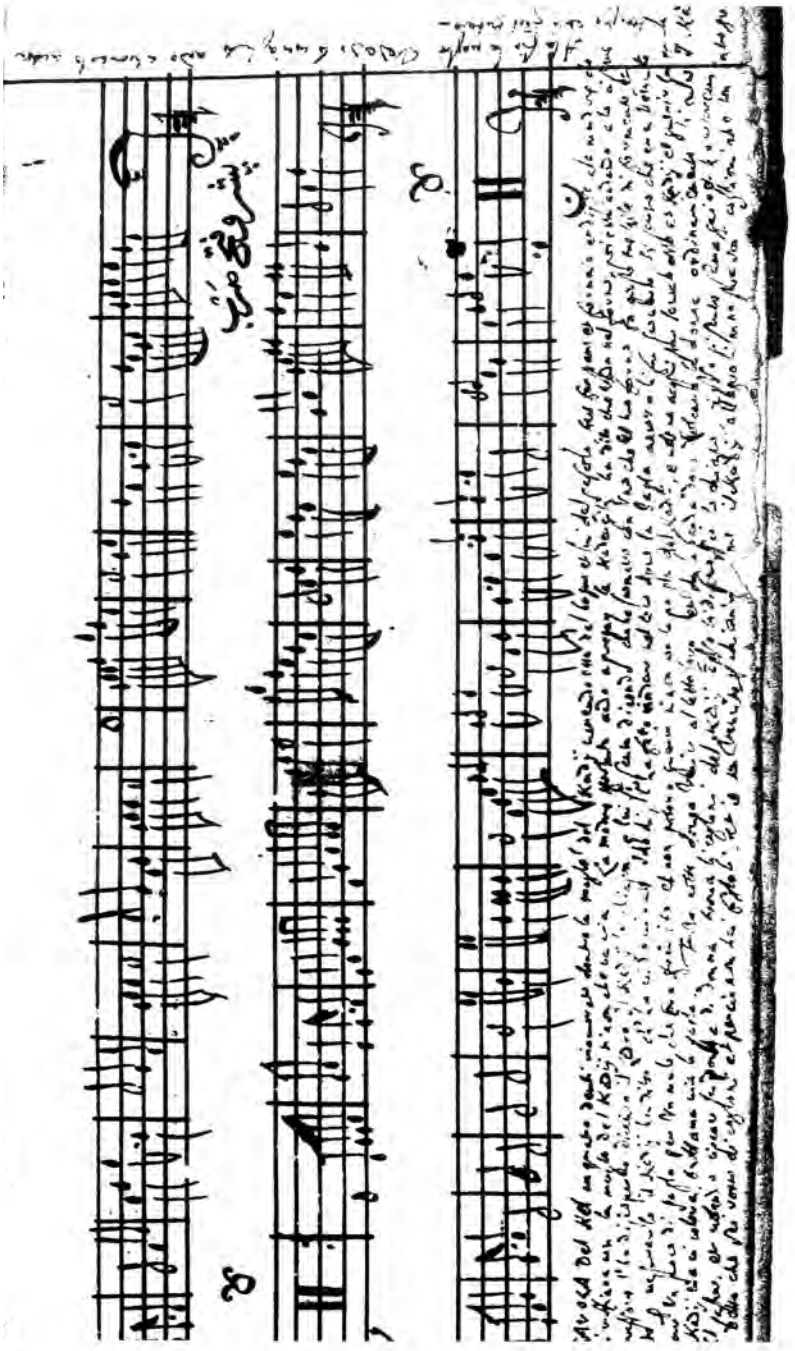
Bu envanter notunda zikredilen yaprak numaraları mecmuadaki yaprak numaralarına tam olarak tekâbül etmiyor.

Fransız Millî Kütüphanesinde bulunan Türkçe Yazmaların ikinci (ve –şimdilik– son) basılı katalogu 1932 yılının tarihini taşıyan Edgar Blochet kataloğudur. Blochet katalogunda **[Turc 292]** yazmasının daha ayrıntılı ve modern kütüphanecilik normlarına nisbeten daha uygun bir tarifi verilmekle birlikte, bu yazma esas olarak bir müzik mecmuası olarak değil, öncelikle bir "şiir ve güfte mecmuası" olarak değerlendiriliyor[8]:

"*Album de poésies turques, la plupart sans aucun nom d'auteur, quelques-unes de Nedjati, dans les marges duquel, ainsi que sur des pages restées en blanc, un possesseur de ce livre a écrit des extraits de la Jérusalem Délivrée, des notes médicales ou botaniques en italien, de la musique italienne et allemande et la notation, quelquefois avec transcription, de chansons turques – Ecritures médiocres du début du XVIIème siècle, 313 feuillets, 24 sur 13 cm; reliure en maroquin rouge aux armes de Louis XV (Galland-Regius 1623).*"
[Türkçe şiirler mecmuası; bunlardan bazıları Necati'nin fakat çoğunun yazarı belli değil; yaprakların marjlarına ve boş kalan sayfalara mecmuanın sahiplerinden biri tarafından Kurtarılmış Kudüs'ten bölümler, İtalyanca tıpla ve botanikle ilgili notlar, notalarıyla birlikte İtalyan ve Alman müzik parçaları ve bazıları nota ve transkripsiyonlarıyla birlikte Türkçe şarkılar yazılmış – 17. yüzyılın başlarına ait özensiz ve çirkin elyazıları, 313 yaprak, 24x13 sm.; kalın kırmızı meşin cildi XV. Louis armalı (Galland-Regius 1623).]

Görüldüğü gibi, Fransız Millî Kütüphanesindeki bu üç kataloglama notunun hiçbiri mecmuanın içerdiği müzikal ögeleri önemsemez, hiçbiri onları **[Turc 292]** yazmasının esas unsuru olarak görmez.

8 Edgar Blochet, *Catalogue des Manuscrits Turcs à la Bibliothèque Nationale*, Paris, Biblothèque Nationale, 1932, Cilt I, s. 330.



Resim II [Turc 292] Sayfa 3b

Fransız Millî Kütüphanesinin bu katalog tanımlarında dikkati çeken bir diğer önemli nokta da şudur: Mecmuanın bu üç katalog tanımının hiçbirinde bu mecmuanın ne yazarından ne de ilk sahibinden söz ediliyor. Kaynaklarını belirlemek amacıyla Fransız kütüphaneciler bu mecmuanın –teknik deyimiyle– *provenance*'ını (yani menşe'ini) kayda düşmüşler, dolayısıyla mecmuanın Kütüphaneye Fransız müsteşriki Antoine Galland'ın terekesinden intikal ettiği gerçeğini önemsemişler ve yazmanın bu terekedeki ilk sayım numarasını dahi not etmişlerdir.

Fakat gerek 18. gerekse 20. yüzyıldaki Fransız Millî Kütüphanesinin ilgili uzman ve hâfız-ı kütüb'leri nedense mecmuanın ne yazar veya yazarlarını ne de onun Galland'dan önceki sahip veya sahiplerini teşhis etme gayretini göstermişlerdir. Böylece, **[Turc 292]** yazmasıyla Ali Ufkî'nin musıkiyle doğrudan ilgili bir diğer elyazması eseri olan ve Londra'da British Library'de bulunan [Oriental and India Office Collections, **Sloane 3114**] katalog numaralı *Mecmua-yı Saz u Söz* yazması da yüzyıllar boyunca hiç ilişkilendirilememiştir.

Ali Ufkî ve Antoine Galland

[Turc 292] yazmasının gerek dağınıklığı, gerekse Fransız Kraliyet (sonraları Millî) Kütüphanesindeki Şark dilleri uzmanlarınca değerlendirilmesindeki zorluklar, son sahibinin ölümünden sonra yazmanın başına gelmiş olanlarla –kısmen de olsa– açıklanabilir.

Bu yazmanın Fransız Kraliyet Kütüphanesine girmeden önceki son sahibi Fransız müsteşriki Antoine Galland'dır (1646-1715). Antoine Galland, Barthélémy d'Herbelot de Molainville (1625-1695) ve François Pétis de la Croix (1653-1713) gibi başka şark bilginleriyle birlikte Fransız şarkiyatçılık geleneğinin kurucularından sayılır. Yunan ve Roma dönemi arkeolojisi, filoloji, nümismatik ve dilbilimle ilgili çeviri ve araştırmalar yapmıştır. Ancak, bunun yanısıra, Antoine Galland öncelikle Binbir Gece Masallarını ilk kez Arapça'dan bir Avrupa diline çevirmiş olan kişi olarak tanınır.

Fransız Büyükelçisi Marquis de Nointel'in maiyetinde İstanbul'a ilk kez 1670 yılında gelen Antoine Galland, 1670-1675 yılları arasında İstanbul'da beş yıl kalmıştır. Arapça'yı Fransa'dayken öğrenmeye başlamış olan Galland İstanbul'da Türkçe'yi bizzat Ali Ufkî'den öğrenmiştir. Ali Ufkî Galland'ı Osmanlı tarihçisi Hezarfen Hüseyin Efendi (ölümü 1691) ile de tanıştırmıştır. Fransız Büyükelçisiyle birlikte Gelibolu, Edirne, Bursa, Çanakkale, İzmir gibi kentlere, Ege adalarına ve Kudüs'e de giden Galland, 1679'dan sonra Osmanlı İmparatorluğuna ikinci kez gelişinde ise bu sefer Fransız Kraliyet Kütüphanesi için İstanbul'dan elyazması kitaplar toplamakla özel olarak görevlendirilmiş-

ti. Galland İstanbul'daki bu ikinci kalışı sırasında da Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-Zünûn*'unun büyük bir bölümünü Lâtince'ye çevirmiştir.

Ali Ufkî 1675 yılında öldüğünde sahibolduğu kitap ve yazılı malzemelerin önemli bir bölümü bu seçkin talebesinin eline geçmişti. Bunu bir diğer Fransız seyyahın aşağı yukarı aynı dönemde yaptığı ve yayınladığı seyahatnameden anlıyoruz. Doğu Akdeniz'in çeşitli kentlerine yaptığı seyahatler sırasında 1675 yılında İstanbul'da Fransız sefirinin misafiri olarak birkaç hafta geçiren ve bu vesileyle sefirin maiyetindeki Antoine Galland ile de tanışan Fransız hekim ve seyyah Jacob Spon (1647-1685) 1678'de yayınladığı seyahatnamesinde bu konuda şöyle yazıyor:

> *"M. Galland, qui a demeuré quelques années à Constantinople avec M. de Nointel, a plusieurs choses écrites de la main de cet Haly beg, et entre autres une bonne partie des Psaumes, qu'il a mis en vers turcs et notez en musique."*
> [Konstantinopolis'te Büyükelçi Nointel ile birlikte birkaç yıl oturmuş olan Galland'ın elinde bu Ali Bey tarafından kaleme alınmış birçok metin var. Bunlar arasında da Türkçe'ye çevirdiği ve bestelediği Mezâmir'in büyük bir bölümü var...][9]

10 Mayıs 1677 tarihinde aynı Jacob Spon'a Paris'ten yazdığı mektubunda ise Antoine Galland hem Ali Ufkî'nin o tarihte artık hayatta olmadığını teyid eder, hem de onunla arasındaki ilişkiye açıklık getirir:

> *"...Ali Beg, son nom de chrestien estoit Albertus Bobovius, je l'ay veu et j'ay appris de luy les principes de la langue turquesque. J'ay aussi plusieurs choses de sa main, et entre autres une bonne partie des Pseaumes mis en vers turcs et notés en musique par luy-mesme..."*[10]
> [...Ali Bey'in Hıristiyanken adı Albertus Bobovius idi. Onu gördüm ve Türk dilinin esaslarını ondan öğrendim. Ayrıca, elimde onun kaleminden çıkmış birçok şey bulunuyor; bunlar arasında kendisi tarafından Türkçe'ye nazmen aktarılmış ve bestelenmiş olan Mezâmir'in önemli bir bölümü de var...]

Hocası Ali Ufkî'den kendisine intikal eden birçok yazmayı Antoine Galland 1675 yılı sonlarına doğru beraberinde Paris'e götürmüştür. Ne var ki, **[Turc 292]** yazmasını oluşturan Ali Ufkî'ye ait çeşitli malzeme ve metinleri yanyana iliştirip dikenin bizzat Antoine Galland mı olduğu, yoksa bu dağınık yaprakları dikme işleminin daha sonra ciltleme işlemiyle beraber Fransız Kraliyet Kütüphanesi tarafından mı yapıldığını bilemiyoruz.

9 Jacob Spon, *Voyage de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux Années 1675 et 1676 par J. Spon et George Wheler*, Lyon, Cellier et Fils, 1678, Cilt I, s. 154; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 17-56.

10 Bkz. Mohamed Abdel-Halim, *Correspondance d'Antoine Galland*, Edition Critique et Commentée, Thèse Complémentaire pour le Doctorat ès Lettres Présentée à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Paris, Paris, 1964, s. 121-122.

Paris'e götürüldükten sonra **[Turc 292]** yazması aşağı yukarı kırk yıl süreyle Antoine Galland'ın özel kütüphanesinde kalmıştır. Bu kırk yıl zarfında da ne Galland'ın ne de başkasının bu yazmayı önemsediğini veya incelemeye değer bulup üzerinde çalıştığını sanıyoruz. Antoine Galland'ın 1715 yılında ölümünde ise terekesinde bulunan bu yazma eser, yasal vârisi bulunmayan şarkiyatçının vasiyetnamesi gereği Fransa Kraliyet Kütüphanesinin mülkiyetine geçmiştir.

[Turc 292] yazması, Antoine Galland'ın ölümünden tam beş gün sonra, 22 Şubat 1715'te, sayımı ve dökümü yapılmış 79 adet başka Türkçe elyazması eserle birlikte Fransız Kraliyet Kütüphanesine resmen intikal etmiş ve koleksiyonlarına dahil edilmiştir. Antoine Galland'ın özel kütüphanesinin terekesinden Fransız Kraliyet Kütüphanesine intikal süreci iyi biliniyor ve kitaplar izlenebiliyor[11]. Önemli bir kitap ve yazma koleksiyonuna sahip olan Galland'a ait matbu kitap ve elyazmalarının her birine, hangi kaynaktan geldiklerini belirtmek amacıyla kütüphaneye ilk girişlerinde *Gallandianus* başlığıyla bir de sıra numarası verilmişti. Galland'ın terekesinden Fransız Kraliyet Kütüphanesine intikal eden kitaplar arasında hem Ali Ufkî'ye ait bazı Türkçe, Arapça ve Farsça yazmalar, hem de bizzat Ali Ufkî'nin kaleme aldığı ve Antoine Galland'ın marifetiyle Fransa'ya getirilmiş çok sayıda başka yazma eser vardır.[12]

Büyük bir ihtimalle 1675 yılında İstanbul'da ölmüş olan Ali Ufkî Bey[13], ölümünden hemen önceki yıllarda Türkçe talebesi Antoine Galland ile çok yakın ilişkide olmuş olmalıydı. Çünkü sadece burada incelediğimiz **[Turc 292]** yazması değil, Ali Ufkî'nin Fransız Kraliyet Kütüphanesine intikal eden elyazması kitaplarının istisnasız hepsi önce Ali Ufkî'den Antoine Galland'a intikal etmiş ve onun ölümünde de terekesinden çıkmış olan kitaplardır. Ali Ufkî'nin Antoine Galland vasıtasıyla Fransız Kraliyet Kütüphanesine intikal eden kitapları arasında hem kendi elyazması eserlerinin birçoğu, hem de sahibi bulunduğu bazı Arapça ve Farsça kitaplar vardır, ve bunların toplamı yirmi adet kadardır.

11 Bu intikal süreci hakkında bkz. Henri Omont, "Journal Parisien d'Antoine Galland (1708-1715), Précédé de son Autobiographie (1646-1715)", *Extrait des Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, Paris, 1919, s. 14-22. Antoine Galland'ın Türkçe yayınlanmış biyografisi için bkz. Antoine Galland, *İstanbul'a ait Günlük Hatıralar (1672-1673)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1949, Cilt I, s. 13-20.

12 Bunların bir listesi için bkz. Francis Richard, *Catalogue des Manuscrits Persans, I – Ancien Fonds*, Paris, Bibliothèque Nationale-Département des Manuscrits, 1989, s. 214; ayrıca bkz. Edgar Blochet, *Catalogue des Manuscrits Turcs à la Bibliothèque Nationale*, Paris, Cilt II, 1932, s. 299 ; Annie Berthier "A l'Origine de l'Etude de la langue Turque en France. Liste des Grammaires et Dictionnaires Manuscrits du Fonds Turc de la Bibliothèque Nationale de Paris", *Mélanges Offerts à Louis Bazin*, Paris, L'Harmattan, 1992, s. 77-82.

13 Ali Ufkî'nin ölüm tarihi ve yeri hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 50-52.

Dr. Rıza Nur'un erken teşhisi

[Turc 292] yazması aslında *Mecmua-yı Saz u Söz*'den daha önce "keşfedilmiş" ve Türk müziği kamuoyuna tanıtılmıştı. *Mecmua-yı Saz u Söz* ilk kez 1948 yılında Çağatay Uluçay tarafından bir Türk musıkisi yazması olarak değerlendirilmişti[14]. Oysa, bildiğimiz kadarıyla **[Turc 292]** yazmasını ayrıntılı olarak inceleyip onun öncelikle müzik içeriğine ilk dikkati çeken kişi, Çağatay Uluçay'ın yayınından tam on altı yıl önce, 1932'de Doktor Rıza Nur olmuştur.

O tarihe kadar, yani 1739 yılındaki ilk Fransız Kraliyet Kütüphanesi yazmalar katalogunun yayınlanmasından bu yana geçen aşağı yukarı iki yüzyıl boyunca, bu yazmayı muhtemelen kimse okuyup incelemek zahmetine katlanmamıştır. Rıza Nur'un bu yazmayı konu eden makalesinin hemen başında şöyle yazması herhalde boşuna değildir:

> "*Ce manuscrit était couvert de poussière, on aurait dit qu'aucune main n'y avait touché depuis de longues années*" [Bu yazma tamamen toz içindeydi, sanki uzun yıllardan beri ona kimse el sürmemişti.][15]

1932 yılında yayınladığı ilginç iki kısa tanıtıcı makalede Rıza Nur **[Turc 292]** yazmasını kısaca tarif eder ve içeriğinden birkaç küçük örnek verir. Yazmanın boyutlarını, cildini, kâğıdının cinsini, genel durumunu vs. tarif eden Rıza Nur bu mecmuanın bir bütünselliği bulunduğunu ve tek elden çıkmış olduğunu da öne sürer. Mecmuanın içindeki birkaç ibareden hareketle elden ele geçen mecmuanın İstanbul'a ve sonra da Paris'e ulaşmadan önce Vize, Saraybosna, Mora, Tunus ve Halep şehirlerini dolaştığını da ileri süren Rıza Nur mecmuadaki "Şah Murad" (yani IV. Murad) adına yazılmış olan bestelerin de nedense Fatih Sultan Mehmed'in babası II. Murad'a ait olduklarını iddia eder. Ayrıca Rıza Nur, mecmuayı tarihlendirmeye çalışırken, onun bir bütünselliği bulunduğunu bizzat iddia ettiğini unutmuşcasına, mecmuayı çok geniş bir zaman dilimine yayar ve onun Hicrî 1000 (1591/1592) ile 1068 (1657/1658) yılları arasında kaleme alınmış olduğunu öne sürer. Makalesinin bir başka yerinde de bu mecmuanın 1600 ile 1650 yıllarında yazıldığını söyler.

Gerçekte, Rıza Nur ne müzisyen, müzik tarihçisi ya da müzikologdu, ne de bir edebiyat tarihçisi, filolog ya da halkbilimci[16]. Dolayısıyla bu iki makalesinde

14 Bkz. Çağatay Uluçay, "Mecmua-yı Saz u Söz", *Türk Musıkisi Dergisi*, 1948, Sayı 14, s. 12; *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün Türkiye'de musıki camiası tarafından tanınıp benimsenmesi hakkında bkz. *Mecmua-yı Saz u Söz* (Haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1976, s. XX-XXI.

15 Bkz. Rıza Nur, "Un Manuscrit du Milieu du XVIIème Siècle sur la Musique et la Poésie Turques" [17. yüzyılın ortalarına ait Türk şiiri ve musıkisi hakkında bir elyazması eser], *Türk Bilik Revüsü (Revue de Turcologie)*, I/2, Şubat 1932, İskenderiye, s. 136.

16 Rıza Nur'un aynı derginin aynı sayısındaki "Beste" başlıklı makalesindeki bazı fâhiş hatâlarda da bunu apaçık görmek mümkün. Bkz. "Beste", *Türk Bilik Revüsü (Revue de Turcologie)*, Sayı 5, Şubat 1935, İskenderiye, s. 720-721.

[Turc 292] yazması hakkında birçok başka yanlış okuma ve değerlendirmeler de bulunması şaşırtıcı değil. Örneğin, Rıza Nur bu yazmanın önemli bir bölümünü, içinde bulduğu kısa bir İspanyolca ibareye dayanarak (sayfa 24b'deki kısa ibare), Emmanuel Alphonso adlı Lizbon yakınlarındaki Setuval'lı Portekizli bir denizciye atfeder. Ayrıca, nedense bu Portekizli'nin de mecmuadaki aynı ibarede adı geçen Kaptan-ı Derya Frenk Yusuf Paşa ile aynı kişi olduğunu ileri sürer[17].

Ne var ki Rıza Nur'un **[Turc 292]** yazmasını bir bütün olarak doğru bir perspektife yerleştirdiği de açıktır. Yazmanın tarihsel önemi hakkında ise şöyle yazıyor Doktor Rıza Nur:

> *"Le Manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, 292 ancien fonds turc…est d'une grande importance au point de vue de la poésie populaire et de la musique turques…C'est seulement depuis une soixantaine d'années que la méthode de la notation musicale européenne a été adoptee en Turquie. Cela rend inestimable la valeur de ce manuscrit. Le contenu du manuscrit est très important, surtout au point de vue de la musique et de l'histoire de la musique turque. Bref, c'est un manuscrit très important que doivent étudier les musicologues turcs et européens et les orientalistes…je publierai les fac-similé du manuscrit en un livre à part....Ce manuscrit contient les paroles et les notations de plusieurs chansons. ...je publierai séparément ce manuscrit que j'ai découvert et qui est un document unique, d'une valeur inestimable pour l'histoire de la musique turque*."
>
> [Paris Bibliothèque Nationale'daki Türk yazmaları Eski Koleksiyonu 292 sayılı elyazması eser... Türk halk şiiri ve Türk musıkisi açısından son derece önemli bir yazmadır. Avrupai müzik notalama yöntemi Türkiye'de ancak altmış yıldır kullanılmaktadır. Bu da bu yazmanın ne kadar değerli olduğunu gösteriyor. Bu elyazmasının içeriği özellikle Türk müziği ve Türk müziğinin tarihi açısından çok önemlidir. Kısacası, Avrupalı ve Türk müzikologların ve müsteşriklerin yakından incelemesi gereken çok önemli bir elyazmasıdır bu…. Ayrı bir kitapta tıpkıbasımını yayınlayacağım ....Bu yazmada birçok şarkının güftesi ve notası var... Türk musıkisinin tarihi açısından paha biçilmez değeri olan ve yeni keşfettiğim bu benzersiz elyazmasını ayrıca yayınlayacağım][18]"

Ne var ki, bu birkaç sayfalık iki tanıtım yazısının yayınından sonra, bildiğimiz kadarıyla, Doktor Rıza Nur bu elyazmasıyla ilgili ne başka bir araştırma ne de herhangi bir yayın yapmıştır. Ayrıca, Dr. Rıza Nur'un bizzat Londra'da

17 Bkz. Doktor Rıza Nur, "Keuroghlou: un poète turc"[Köroglu, bir Türk şairi], *Türk Bilik Revüsü (Revue de Turcologie)*, I/1, Şubat 1931, İskenderiye, s. 105-110 ; Rıza Nur, "Un Manuscrit du Milieu du XVIIème Siècle sur la Musique et la Poésie Turques" [17. yüzyılın ortalarına ait Türk şiiri ve musıkisi hakkında elyazması eser], *Türk Bilik Revüsü (Revue de Turcologie)*, I/2, Şubat 1932, İskenderiye, s. 136-142.

18 Aynı yer, s. 136, 139, 140.

British Museum'un Şark Yazmaları bölümünde de araştırmalar yapmış olduğunu biliyoruz. Yazdığı bir diğer makalede Rıza Nur British Museum Library'de bulunan birkaç Türkçe güfte mecmuasının içerdiği güfte ve besteleri tanıtmayı amaçlıyor.[19]

Ayrıca, British Museum Library'de bulunan birkaç Türkçe güfte mecmuasını elden geçirip tanıtmış olmasına rağmen, Rıza Nur aynı kütüphanenin aynı bölümünde bulunan Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz* yazmasının varlığından tamamen habersiz görünüyor. Dolayısıyla Rıza Nur *Mecmua-yı Saz u Söz* ile Fransa Millî Kütüphanesinde incelediği yazma arasında bir ilişki de kuramamış, içeriklerinin benzerliğinin farkına varamamıştır. Bir mecmuanın diğerinin müsveddesi olduğu iddiası da Dr. Rıza Nur'dan kaynaklanmış değil.

Doktor Rıza Nur'un, **[Turc 292]** yazmasının birkaç sayfasından çektirdiği fotoğrafları Türkiye'ye getirdiği ve daha sonra bunları Nihal Atsız'a verdiği biliniyor. Ne var ki, Rıza Nur'un yukarıda sözünü ettiğimiz üç kısa makalesini, bildiğimiz kadarıyla, ne Rıza Nur'un ne de Nihal Atsız'ın bu mecmuayla veya Türk musıkisiyle ilgili başka bir ciddî araştırma veya yayını izlemiştir.

Gültekin Oransay ve "müsvedde" iddiası

Paris'teki **[Turc 292]** yazmasını Londra, British Library'deki *Mecmua-yı Saz u Söz* **[Sloane 3114]** yazması ile ilk kez yanyana getirip bazı benzerliklerini saptayan ve bu iki elyazmasının içerdiği müzik eserlerini birbirleriyle ilk kez ilişkilendiren kişi ise müzikolog Gültekin Oransay (1933-1989) olmuştur[20]. Dolayısıyla, Gültekin Oransay'ı **[Turc 292]** yazmasının sahibini ve yazarını doğru teşhis etmiş olan ilk araştırmacı olarak da görmek gerek.

Gerçekten de, iki mecmuanın içerikleri arasında gerek elyazısı gerekse içindeki müzik eserlerinin notaları açısından kayda değer benzerlikler saptamış ilk kişi Gültekin Oransay'dır. Birinin diğerinin "müsveddeleri" olabileceği fikrini de 1964 yılında ilk ortaya atan Gültekin Oransay olmuştur.

1964 yılının Ocak ayında Ankara'da "Türkiye'nin Beşyüz Yıllık Küğ [müzik] Yaşamından Belgeler" başlığıyla bir belge sergisi açan Oransay bu sergide gerek **[Turc 292]** yazmasından gerekse *Mecmua-yı Saz u Söz*'den yapraklar kullanıp sergilemiştir. Ali Ufkî'nin aslında bir tek müzik derlemesi yaptığı kanısın-

19 Bkz Dr. Rıza Nur, "Beste", *Türk Bilik Revüsü (Revue de Turcologie)*, Cilt II, Sayı 5, Şubat 1935, İskenderiye, s. 720-721. Bu kısa makalede Rıza Nur British Museum Library'de bulunan **[Or. 3221]**, **[Add. 7939]** ve **[Add. 7937]** kod numaralı üç adet Türkçe güfte mecmuasının içerdiği besteleri tanıtmayı amaçlıyor. Bu mecmualar hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği:Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 191-216.

20 Bkz. Gültekin Oransay, *Ali Ufkî ve Dini Türk Musıkisi*, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi, Doçentlik Tezi, 1972, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Kütüphanesi **[Y. 16566]**, s. 6-7.

da olan Oransay, Paris yazmasından gelen örnek yaprakları "Bobovsky'nin taslak defterinden yapraklar", *Mecmua-yı Saz u Söz*'den alıp sergilediği yaprakları ise "Bobowsky'nin temiz defterinden yapraklar (Londra, British Museum)" şeklinde tanımlamış ve bu ibareler altında sergilemiştir[21].

Ne var ki, Gültekin Oransay bu savını ilk aşamada kesin bir tarihsel gerçek olarak değil, sadece daha ayrıtılı araştırmalarla desteklenmesi gereken bir varsayım olarak ortaya atmıştı. Gültekin Oransay, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesinde 1972 yılında sunduğu "Ali Ufkî ve Dinî Türk Musıkisi" başlıklı Doçentlik tezinin giriş bölümünde de **[Turc 292]** yazmasının *Mecmua-yı Saz u Söz*'un müsveddesi olduğu savını daha açık bir biçimde dile getirir. Bu savı desteklemek için üç de temel gerekçe ileri sürer:

> *"Avrupa ve Amerika kitaplıklarında bulunan Türk musıkisi yazmalarının katalogu yapılırken tarafımızdan tesbit edilen bu gerçek, 1- iki dergide aynı elyazısına rastlanması, 2- her iki dergideki sözlü ve sözsüz musıki parçalarının aynı parçalar oluşu, ve 3- Paris yazmasından Londra yazmasına aktarılmış bütün nota ve notların üzeri çizilerek battal edilmiş olmasından anlaşılmıştır."*[22].

Gültekin Oransay'ın ileri sürdüğü bu üç gerekçenin ilki doğrudur. İki derlemede de aynı elyazısına rastlanıyor elbette. Fakat diğer iki gerekçe tamamen yanlıştır. Ayrıca, bu üç gerekçe de bir mecmuanın diğerinin taslağı veya müsveddesi olduğunun kanıtlanması için yetersizdirler. Kaldı ki, Oransay bazı doğru olmayan iddialar da öne sürmektedir.

Örneğin, **[Turc 292]** yazmasındaki toplam olarak 290 adet müzik notasına baktığımızda Oransay'ın iddia ettiği gibi, "aktarılmış bütün nota ve notların üzeri çizilerek battal edilmiş" olmadıklarını görürüz. Çünkü **[Turc 292]** yazmasında topu topu sadece 33 tane güfte veya notanın üstünün çizilmiş olduğunu saptadık. Kaldı ki, bu üstü çizilmiş 33 adet eserin hepsi de *Mecmua-yı Saz u Söz*'e aktarılmış değildir. Diğer yandan, **[Turc 292]** yazmasında üstü çizilmiş olan eserlerin birçoğu *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yoktur. Ayrıca, zaten bu üstü çizili eserlerin hepsi de aktarılmış olsalardı bile *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün çok küçük bir bölümünü teşkil ederlerdi. Diğer yandan, **[Turc 292]** yazmasında bulunan ve üstü çizili olmayan birçok eser de buradan *Mecmua-yı Saz u Söz*'e aynen aktarılmış bulunuyorlar. Ayrıca, **[Turc 292]** yazmasında bu üstü çizilmiş eserler arasında nedense bir tane dahi peşrev ya da saz semaisi notası bulunmuyor. Bu üstü çizilmiş 33 adet eserin büyük çoğunluğu ya şarkıdır ya da türkü. Ayrıca,

21 Bkz. Gültekin Oransay, "Türkiye'nin Beşyüz Yıllık Küğ Yaşamından Belgeler", *Musıki Mecmuası*, Sayı 196, Haziran 1964, s. 122-123; "Türkiye'nin Beşyüz Yıllık Küğ Yaşamından Belgeler – II", *Musıki Mecmuası*, Sayı 197, Temmuz 1964, s. 154-155.

22 Gültekin Oransay, *Ali Ufki ve Dini Türk Musıkisi*, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesine sunulmuş, Doçentlik Tezi, 1972, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Kütüphanesi **[Y. 16566]**, s. 6.

ileride de göstereceğimiz gibi, **[Turc 292]** yazmasında olup da *Mecmua-yı Saz u Söz*'e aktarılmamış olan birçok başka eser de vardır. Dolayısıyla, Oransay'ın yaptığı gibi, sadece birkaç üstü çizili esere bakıp her iki mecmuadaki "sözlü ve sözsüz musıki parçalarının aynı parçalar" olduğunu ileri sürmek doğru bir teşhis olmaz.

Oransay, bu müsvedde savının hemen ardından, **[Turc 292]** yazmasının bütünüyle Ali Ufkî'ye ait olabilemeyeceği ihtimalini de ortaya atar, ve

> *"Paris yazmasının Ali Ufkî'ye ait olduğunu gösterecek bu üç hususdan başka herhangi bir delil henüz bulunamamıştır."*[23]

diye ilâve eder. Bu yargıları Oransay'ın **[Turc 292]** yazmasını ancak kısmen inceleyebilmiş olmasından, bu yazmayı Ali Ufkî'nin diğer bazı eserleriyle gerek elyazısı gerekse içerik açısından karşılaştıramamış olmasından, ve ayrıca bizzat Ali Ufkî'nin biyografisinin ayrıntılarına da vâkıf olamayışından kaynaklanan ihtiyatlı bir ifade tarzı olarak görmek gerek. Çünkü aslında **[Turc 292]** mecmuasının Ali Ufkî'ye ait olduğu konusunda kuşkuya mahal yoktur.

Gültekin Oransay, sonuçta, **[Turc 292]** yazmasını daha gerçekçi bir biçimde değerlendirerek onu şöyle niteliyor :

> *"Musıki notalarının yanısıra hekimlik, dilcilik vb. çeşitli konularla ilgili notları da kapsayan not defteri...."*[24]

Ayrıca, Oransay, **[Turc 292]** yazmasının bir taslak olduğunu varsayımına dayanarak *Mecmua-yı Saz u Söz* 'den "Ali Ufkî'nin eski notlarından temize çektiği mecmua"[25] şeklinde söz eder ve Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'ü oluşturma süreci hakkında da şöyle mesnetsiz bir dizi iddia ileri sürer:

> *"..Ali Ufkî Osmanlı sarayında kaldığı 18-19 yıl içinde saraylıların bildiği sanat, halk ve eğlence parçalarının çoğunu tanımış, söylemiş ve çalmış, ayrıca belleme işini kolaylaştırmak ve yıllar geçtikten sonra gerektiğinde tekrar başvurabilmek için 340 kadarı sözlü, 210 kadarı sözsüz olan 550 kadar parçayı önce çeşitli boylardaki kâğıtlara ve defterciklere yazmış, sonra bunları temize çekerek Mecmua-yı Saz u Söz'ünü meydana getirmiştir."*[26]

Oransay'ın **[Turc 292]** yazmasının bütününü ayrıntılı bir biçimde inceleme fırsatı bulabildiğinden emin olamıyoruz. Dolayısıyla, burada 626 sayfalık koca

23 Aynı yer, s. 7.
24 Aynı yer, s. 6.
25 Aynı yer, s. 14.
26 Aynı yer, s. 9.

bir mecmuaya veya onun bölümlerine uygun gördüğü "deftercik" ifadesinin ve bu "defterciklerin" içerdiği müzik eserlerinin sayısı hakkında ileri sürdüğü 340 sözlü eser, 210 sözsüz eser, toplam 550 eser gibi ne **[Turc 292]** yazmasının ne de *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün gerçeklerine hiç mi hiç uymayan rakamların kaynağının ne olduğunu da bilemiyoruz**.**

Tıpkı Gültekin Oransay gibi, **[Turc 292]** yazmasını bizzat görüp incelemiş olmamasına rağmen, bu yazmanın bir "müsvedde" olduğu görüşünü hiç tartışmaya açmadan hemen benimsemiştir Şükrü Elçin. Bu fikri *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün 1976'da Türkiye'de yayınladığı tıpkıbasımının giriş bölümünde aynen ifade etmiştir. Gerçekten de, Ali Ufkî'nin eserlerini tâdâd ederken bu yazma "*Mecmua-yı Saz u Söz*'ün Paris müsveddesi" olarak tanımlanıyor Şükrü Elçin tarafından[27]. Şükrü Elçin, ayrıca, nedense, mecmuayı ne doğru teşhis edebilen ne de anlamlı bir şekilde inceleyebilmiş olan Doktor Rıza Nur'un Ali Ufkî'nin bu yazmasını "çok mükemmel bir şekilde tavsif ettiği" ve "Gültekin Oransay'ın iki mecmua arasındaki münasebet ve ayniyeti tesbit ettiği" kanısındadır.

Şükrü Elçin, *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün tıpkıbasımının başındaki kısa tanıtma notunda Rıza Nur'un verdiği ve yukarıda özetlediğimiz tarihleri ve bilgileri aşağı yukarı aynen naklediyor. Paris **[Turc 292]** yazmasının bütünü incelenmeden ve onun tebyiz edilmiş son şekli olduğu varsayılan Londra British Library'deki *Mecmua-yı Saz u Söz* yazması ile ayrıntılı bir biçimde karşılaştırılmadan ortaya atılan bu geçici fakat mesnetsiz "müsvedde" yakıştırması bilâhare daha da yaygınlaşmıştır.

Örneğin, **[Turc 292]**'nin bir "müsvedde" olduğu yolundaki görüş Onur Akdoğu tarafından Şükrü Elçin'den alınarak kesin bir tarihî gerçeğe bir kez daha dönüştürülmüş ve bu mesnetsiz kanaat bu kez "Türk Musıkisi Bibliyografyası" adını taşıyan bir derlemeye kolaycı bir yaklaşımla aynen dahil edilmiştir[28]. Daha sonra Yılmaz Öztuna tarafından da ilgili yazmalar okunup karşılaştırılmadan ve hiç tartışılmadan benimsenen bu "müsvedde/tebyiz edilmiş nüsha" ikili değerlendirmesi ne yazık ki "Türk Musıkisi Ansiklopedisi" adını taşıyan hacimli bir yayına da aynen taşınmış bulunuyor[29].

27 Bkz. *Mecmua-yı Saz u Söz* (Haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1976, s. XV-XVI.

28 Bkz. Onur Akdoğu, *Türk Müziği Bibliyografyası (9. yy.-1928)*, İzmir, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkisi Konservatuarı Yayınları (Yayın 89), 1989, s. 23. Bu "bibliyografya"nın yazarı Onur Akdoğu, aynı yayınının aynı sayfasında Londra'da British Library'de bulunan, anlaşıldığı kadarıyla onu da bizzat görüp teşhis edemediği **[Or. 3221]** kodlu ve içinde Tanburî İsak, Sadullah Ağa, III. Selim vs. gibi 18. yüzyıl sonlarının bestekârları tarafından bestelenmiş birçok güfteler de bulunan, büyük bir ihtimalle 19. yüzyılın başlarında kaleme alınmış bir güfte mecmuasının da, nedense, aslında bir güfte mecmuası olmayıp, gerçekte *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün bir diğer nüshası olduğu kanaatini dile getiriyor. Gerek yanlış teşhise kurban giden bu **[Or. 3221]** yazması gerekse British Library'deki diğer Türk musıkisi yazmaları hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 193-194.

29 Bkz. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musıkisi Ansiklopedisi* (II. baskı), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, Cilt I, s. 54-55.

Daha sonra da birçok başka müzik yazarı ilgili yazmalara başvurma gereğini hissetmeden bu yargıyı aynen benimsemiş, yayınlarına taşımıştır. *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün nota transkripsiyonlarını içeren ve çok yakın bir tarihte yapılan bir yayında şöyle bir ibareye rastlanabiliyor örneğin:

> *"Mecmua-yı Saz u Söz'ün orijinal el yazması iki tanedir. Bunlardan birisi Paris'te National Biblioteque'de (*aynen*), diğeri ise Londra'da British Library'dedir."*[30]

Netice olarak, Londra'daki *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün bir müsveddesi bulunduğu ve Paris'te Bibliothèque Nationale'deki **[Turc 292]** yazmasının da bu "müsvedde" veya bir "müsvedde nüsha" olduğu savı Türkiye'de neredeyse genel bir kanaat haline getirilmiş bulunuyor[31]. Bu yerleşik kanaatin hem temelsizliğine hem de anlamsızlığına ileride de değineceğiz.

Fransız Millî Kütüphanesinin Şark yazmalarından sorumlu *hâfız-ı kütüb*'lerin yüzyıllar boyunca bu mecmuayı esas itibariyle musıkiyle ilgili bir mecmua olarak değerlendirmediklerini daha önce belirtmiştik. Muhtemelen mecmuanın dağınık görüntüsü ve bilinen beylik yazma eser kategorilerinin hiçbirine girmemesi nedeniyle kütüphane sorumlularının onun yazar ya da yazarlarını teşhis etmeye ciddiyetle eğilmediklerini de biliyoruz. Oysa Ali Ufkî Bey, Antoine Galland ve François Mesgnien Meninski gibi ikisi de Fransız olan 17. yüzyılın en önemli iki müsteşrikine ve daha başkalarına Türkçe hocalığı yaparak Fransız ve Avrupa şarkiyatçılık geleneğinin gelişmesine, dolaylı da olsa, gerçekten çok önemli somut katkılarda bulunmuştu[32]. Dönemin Avrupa'sının şarkiyatçı çevrelerinde de iyi tanınıyordu Ali Ufkî. Buna rağmen, onun **[Turc 292]** yazması Avrupa'lı şarkiyatçı, araştırmacı ve (Edgar Blochet başta olmak üzere), uzman kütüphanecilerin pek ilgisini çekmedi, onlar tarafından yüzyıllar boyunca önemsenmedi veya eksik değerlendirildi.

Bu eksiklik ancak 1983 yılında açılan bir sergi dolayısıyla kısmen de olsa Fransa'da giderildi. 1983 yılının Mart ayında Paris'te Bibliothèque Nationale salonlarında esas itibariyle Fransız Şarkiyatçı geleneğinin çeşitli evrelerine ışık tutmayı amaçlayan ve büyük çoğunluğu bu kütüphanenin koleksiyonlarında bulunan yazılı eserler ve minyatürlerden oluşan "*Vers L'Orient*..." (Şarka Doğru...) adlı bir sergi açıldı. Kütüphanenin Türkçe yazmalardan sorumlu *hâfız-ı kütüb*ü Annie Berthier'nin küratörlüğünü yaptığı bu serginin katalogunda **[Turc 292]** yazmasının yazarı teşhis edildi, yazmanın müzik içeriği ilk kez ön plâna çıka-

30 Bkz. M. Hakan Cevher, *Ali Ufkî, Hâzâ Mecmûa-yı Sâz u Söz, Çeviriyazım, İnceleme*, İzmir, 2003, s. 21.

31 Örneğin bkz. "Ali Ufkî Bey", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt II, İstanbul, 1990, s. 456-457.

32 Bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 17-56.

rıldı ve Fransız Millî Kütüphanesindeki bu yazma ilk kez içeriğinin müzikle ilgili yönü vurgulanarak *"Chansonnier Turc réuni par Ali-Beg"* [Ali Bey tarafından derlenmiş Türkçe şarkı mecmuası] olarak takdim edildi.

Ayrıca, **[Turc 292]** yazmasındaki bir ilâhinin güfte ve notasını içeren bir yaprağı da büyütülüp Fransız Millî Kütüphanesi sergi salonunda poster şekslinde sergilendi[33]. Sergi katalogunda, **[Turc 292]** yazması hakkında şu ifadeler yer alıyor:

> *"Dans ce travail d'un exceptionnel intérêt, Ali Beg a non seulement noté avec précision, en caractères arabes ou en transcription latine, les paroles de chansons, mais a aussi transcrit les airs sur des portées, avec de nombreuses indications (sur les maqam etc.). C'est un document important pour la connaissance de la musique ottomane du XVIIe siècle."*
>
> [Bu son derece ilginç eserde Ali Bey şarkı güftelerinin çok dakik bir şekilde gerek arap harfleriyle gerekse lâtin harfleriyle transkripsiyonlarını kaleme almakla yetinmemiş, melodilerin de porteler üzerine transkripsiyonlarını yapmış, makamlar vs. hakkında da birçok bilgiler eklemiştir. 17. yüzyıl Osmanlı müziği hakkında çok önemli bir belgedir.] [34]

33 Annie Berthier, *Vers l'Orient*... (Sergi Katalogu), Paris, Bibliothèque Nationale, 1983, özellikle s. 67-68. Bu sergide ön plâna çıkarılıp teşhir edilen eserler arasında Ali Ufkî'nin yine Fransız Millî Kütüphanesinde bulunan **[Supplément Turc 472]** katalog numaralı *Mezâmir* yazması da vardı. Bkz. Annie Berthier, *Vers l'Orient*... (Sergi Katalogu), s. 75.

34 Annie Berthier, *Vers l'Orient*... (Sergi Katalogu), Paris, Bibliothèque Nationale, 1983, s. 68.

II – Mecmuanın Yazılış Tarihi ve İçeriği

Bu mecmuanın, esas itibariyle, Ali Ufkî'nin gelişigüzel biraraya getirilmiş birtakım evrak-ı perişanından, ölümünde geride bıraktığı evrak-ı metrukesinden ibaret olduğu ortadadır.

Ayrıca, Ali Ufkî Bey'in ardında bıraktığı perakende evrakın tümünün biraraya getirilip bu mecmuada yer aldığından da emin olamıyoruz. Ali Ufkî'nin vefatında bu evrakın bir kısmı pekâlâ Antoine Galland'dan başka birinin eline geçmiş veya şu ya da bu sebeple kaybolmuş olabilir. Ama, mecmuanın başına neler gelmiş olursa olsun, gerçekten de **[Turc 292]** yazması, Ali Ufkî'nin musıkiyle ilgili diğer iki elyazması eserinin (yani *Mecmua-yı Saz u Söz* ve *Mezmurlar*) sahibolduğu açık seçik iç düzenden yoksundur.

Bu ve diğer bakımlardan, aşağıda da vurgulayacağımız gibi, **[Turc 292]** yazmasının bir bütün olarak musıkiye ilişkin bir eser olarak telâkki edilmesi de doğru olmayabilir. Ne var ki, biz burada bu yazmayı öncelikli olarak müzik tarihi açısından değerlendiriyor ve içerdiği müzik ögelerini incelemeyi hedefliyoruz.

Bir doğu/batı arayüzü olarak Wojciech Bobowski/Ali Ufkî Bey

Ali Ufkî'nin bu evrak-ı perişanına bambaşka bir açıdan da bakılabilir elbette. Aşağıda da vurguladığımız gibi, **[Turc 292]** yazması çok geniş bir yelpazeye yayılmış çeşitli dillerde (Fransızca, İtalyanca, Lâtince, Lehçe, Almanca vs.) metinler, şiirler, notlar, güfteler, notalar vs. içeriyor. Dolayısıyla, bu yazmanın, 17. yüzyılın ortalarına doğru aşağı yukarı yirmi yaşlarındayken Ruslar ve Avusturyalılarla yapılan savaşlardan birinde tutsak edilip İstanbul'a getirilen ve ihtida ettikten sonra Osmanlı başkentinde ömrünün kırk yılını geçirmiş ve burada ölmüş olan Wojciech Bobowski adında Leh asıllı, muhtemelen asilzâde kökenli, bilgili ve kültürlü genç bir mühtedînin İstanbul'un kültürel ortamında oluşan zihinsel haritasının bir parçası olarak da değerlendirilmesi pekâlâ mümkündür.

17. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da birçok Osmanlı müverrih ve ulemâsının Avrupa'dan gelen kültürel etkilere nisbeten açık oldukları ve İstanbul'daki bazı Avrupalılarla iletişim içine girdikleri biliniyor. Bizzat Ali Ufkî, gerek çevirileriyle ve bildiği dillerle, gerekse iki tarafa da sağladığı bilgilerle bu iletişim ağının önemli bir parçası durumundaydı. İngiliz, Fransız, Hollandalı diplomat ve seyyahlarla yakın ilişkisi olduğu biliniyor. Sık sık da Osmanlı toplumuyla Avrupalı seyyah ve müsteşrikler arasında bir arayüzey rolünü oynamıştır Ali Ufkî[35]. Bu konuda iki küçük örnek vermekle yetinelim.

Osmanlı müverrihi Hezarfen Hüseyin Efendi (ölümü 1691) Saray'da tercüme kaleminde kâtip olarak bir dönem görev yapmıştı. Bu sırada, 1660'lı ve 1670'li yıllarda Saray'da ikinci tercüman olarak görevlendirilmiş olan Ali Ufkî Bey'in yardımcısı konumundaydı. Kaleme aldığı *Tarih-i Devlet-i Rûmiye ve İstanbul* adlı İstanbul tarihiyle *Tenkih-i Tevarihi'l Mülûk* adlı krallar ve hükümdarlar tarihinde batılı kaynaklardan da yararlanmak isteyen Hezarfen Hüseyin Efendi'nin siparişi üzerine Ali Ufkî'nin o sıralarda Saray Baştercümanı olan Fener'li Panayiotis Nikuzios'un özel kütüphanesinde bulunan Bizans tarihi hakkındaki Grekçe ve Lâtince kitapları Türkçe'ye çevirip Hezarfen Hüseyin Efendi'nin istifadesine sunduğu biliniyor.

Hezarfen Hüseyin Efendi, Ali Ufkî'ye sipariş ettiği bu çeviriyi bir dünya tarihi olarak kaleme aldığı *Tenkih-i Tevarihi'l Mülûk*'unda kaynak olarak kullandığını yazar. Ali Ufkî'nin Grekçe'den çevirdiği metnin bir kısmını da yazımını 1671 yılında tamamladığı kitabına aynen dahil ettiğini *Tenkih-i Tevarihi'l Mülûk*'un girişinde teşekkür mahiyetinde bizzat ifade eder[36]. Bildiğimiz kadarıyla Hezarfen Hüseyin Efendi, kaleme aldığı tarih kitabında Avrupa kaynaklarını da kullanmış (Kâtip Çelebi'den sonraki) ikinci Osmanlı tarih yazarıdır. Dil bilmemesine rağmen de bu Avrupa kaynaklarını Ali Ufkî'nin yardımları sayesinde kullanabilmiştir.

Ayrıca, Hezarfen Hüseyin Efendi'nin *Telhis-i beyân fî kavânin-i âl-i Osman* adlı eserinin bilinen nüshalarından birinin müstensihi de Ali Ufkî'nin diğer Türkçe talebesi olan Antoine Galland'dan başkası değildir. Galland tarafından 1686 yılında istinsah edilen Hezarfen Hüseyin'in kitabının bu elyazması nüshası bugün Paris'te Bibliothèque Nationale de France'ta Türkçe yazmalar arasında bulunmakta ve **[Supplément Turc 694]** katalog numarasını taşımaktadır.

Yukarıdaki örnek Ali Ufkî'nin oynadığı bu "arayüzey" rolünün bir yanına işaret ediyor. Ali Ufkî'nin önemli bir talebesi olan Meninski ile olan kültürel

35 Ali Ufkî'nin bilindiği kadarıyla biyografisi hakkında bkz. Cem Behar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990, ve Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 17-56.

36 Bkz. Heidrun Wurm, *Die Osmanische Historiker Hüseyn b. Cafer genannt Hezarfenn und die Istanbuler gesellschaft in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau, Klaus Schwarz Verlag (Islamkundliche Untersuchungen – Band 13), 1971, s. 14-15, 91-92.

iletişimi de onun Osmanlı kültürü ile Avrupalılar arasındaki bu "kültürel arayüzey" konumunun başka bir yanına çok ilginç bir ışık tutuyor. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Ali Ufkî, 17. yüzyılın kuşkusuz en önemli şark dilleri uzmanı olan ve tâ 1880'li yıllarda Sir James Redhouse'ın Türkçe-İngilizce sözlüğü yayınlanana dek iki yüzyıl boyunca Türkçeyle birlikte Farsça ve Arapçanın da Avrupa dillerindeki en önemli sözlüklerinden biri olan *Thesaurus Linguarium Orientalium*'un (1680) yazarı François Mesgnien Meninski'nin (1625-1698) de Türkçe hocası olmuştur[37]. Meninski Türkçe'yi Antoine Galland'dan aşağı yukarı yirmi yıl kadar önce, 1652 ve 1654 yılları arasında Lehistan sefirinin maiyetinde ilk kez İstanbul'a geldiği zaman bizzat Ali Ufkî'den öğrenmiştir. Meninski kendisine Türkçe'yi öğreten Ali Ufkî'ye duyduğu minneti sözlüğünde açıkça dile getirir.

1680'de Viyana'da yayınladığı bu büyük Şark dilleri sözlüğünde Meninski sözlükteki madde başlarının birçoğu için çeşitli kaynaklardan derlediği deyim, cümle ve kullanım örnekleri verir. Kullandığı bu temel kaynaklardan en az iki tanesi doğrudan doğruya Ali Ufkî'nin eserlerinden alınmıştır ve Meninski bunu sözlüğünün önsözünde verdiği kaynakçada açıkça belirtir.

Sözlüğün maddeleri içinde örnekler verilirken kaynakları kodlayarak belirtir Meninski. Ali Ufkî'den aldığı örneklerin kaynaklarını da *Bob.* ya da *Jan.* olarak kodlayarak verir[38]. Meninski'nin *Bob.* diye adlandırdığı kaynak Ali Ufkî'nin yazdığı yabancılar için Lâtince ve Türkçe konuşma kılavuzudur[39]. Muhtemelen bizzat Meninski'nin de Türkçeyi öğrenirken yararlandığı bir kaynaktır bu. Meninski'nin *Jan.* kodlaması ise Ali Ufkî'nin Moravyalı (Çek) hümanist ve pedagog Jan Amos Komensky'nin (ya da Comenius) (1592-1670) Latincesinden Türkçeye yaptığı *Janua Linguarum Reserata* (Dillerin Kapısı Açık) çevirisidir. Bugüne dek yayınlanmamış olan bu iki metni, anlaşılan, Ali Ufkî öğrencisi Meninski'ye göstermiş ve sözlüğüne kaynak olarak kullanmasını sağlamıştır[40].

Meninski, büyük sözlüğünün önsözünde Türkçe hocası Ali Ufkî'den sitayişle söz eder, çok sayıda dil bildiğinin altını çizer ve onu bir dil bilgini olarak nitelendirir. Meninski'nin *Thesaurus*'unda Ali Ufkî'nin eserlerinden alınan ve *Bob.* veya *Jan.* koduyla verilen yüzlerce kelime veya deyim kullanım örneği vardır.

37 Bkz. Francisci Mesgnien Meninski, *Thesaurus Linguarum Orientalium, Turcicae, Arabicae, Persicae institutiones, seu Grammatica turcica...*, Viyana, 3 Cilt, 1680 (Türkiye'de tıpkıbasımı: İstanbul, Simurg Yayınları, 2000).

38 Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 25-28.

39 Bu konuşma kılavuzu Paris'te Fransız Millî Kütüphanesinde (Biblothèque Nationale de France), Şark Yazmaları (*Manuscrits Orientaux*) Bölümündedir ve **[Turc 235]** katalog numarasıyla kayıtlıdır.

40 Ali Ufkî'nin Komensky'den yaptığı bu çevirinin bildiğimiz kadarıyla elyazması tek nüshası Paris'te Fransız Millî Kütüphanesinde (Biblothèque Nationale de France), Şark Yazmaları (*Manuscrits Orientaux*) Bölümündedir ve **[Turc 216/II]** katalog numarasıyla kayıtlıdır.

Özetle, iki yüzyıldan uzun bir süre boyunca Meninski'nin büyük sözlüğünü referans olarak kullanmak suretiyle Türkçe öğrenmek veya çeviri yapmak isteyen Avrupalılar mecburen Ali Ufkî'nin eserlerinden alınan yüzlerce cümle ya da kelime örneğine başvurmak durumunda kalmışlardır.

Ali Ufkî'nin Osmanlı-Avrupa kültürel ilişkilerine katkısı hakkında yukarıda verdiğimiz iki örnekten (yani, Ali Ufkî'nin Antoine Galland, François Meninski ve Hezarfen Hüseyin Efendi'yle ilişkileri ve bu ilişkilerin kalıcı sonuçlarından) çok daha başka ve çeşitli örnekler de verilebilir. Ali Ufkî'nin din, dil ve musıki konularındaki eserleri Doğu ile Batı arasında bir ilişki kurmayı, iki kültürü de yekdiğerinin kavram ve sözcükleriyle dile getirmeye çalışır sık sık[41].

Sonuç itibariyle, ve bir müzik tarihçisi veya müzikologunkinden bambaşka bir bakış açısıyla bakıldığında, Bibliothèque Nationale de France'taki **[Turc 292]** yazması Osmanlı tarihçileri tarafından pekâlâ öncelikle bir müzik yazması olarak görülmeyebilir. Çok daha geniş bir perspektifle, 17. yüzyılda çokkültürlü Osmanlı İmparatorluğu'nun veya başkent İstanbul'un zihniyet ve kültür tarihini aydınlatan önemli bir kaynak olarak değerlendirilmesi de mümkündür. İçeriğinin çeşitliliği ve yazarının kimliği de, edebiyat ve kültür tarihçisine çok ilginç araştırma malzemeleri sunar.

Ali Ufkî'nin İstanbul'un kültür dünyasına hem içeriden hem de dışarıdan bakarak sağladığı eşsiz perspektif Osmanlı kültür tarihçilerine önemli bir malzeme kaynağı teşkil edebilir. Neticede **[Turc 292]** yazmasının bu şekilde telâkki edilmesi de kolayca anlaşılır bir yaklaşımdır.

Müsvedde mi?

Ali Ufkî'ye ait, bazıları "*Mecmua-yı Saz u Söz*'ün içeriğine benzer, düzensiz ve çok çeşitli malzemelerin onun ölümünden sonra –belki talebesi Antoine Galland tarafından, fakat bir olasılıkla da oraya intikal ettikten sonra Fransız Kraliyet Kütüphanesi görevlileri tarafından– biraraya getirilip iliştirilip ciltlenmesinden oluşması, yukarıda da belirttiğimiz üzere, bu mecmuaya Gültekin Oransay tarafından "*Mecmua-yı Saz u Söz*'ün müsveddeleri" adının uygun görülmesine neden olmuştur.

[Turc 292] yazmasının düzensizliği ve dağınıklığı ve benzer malzemeler içeren *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün gayet tertipli olması ve açık seçik bir iç düzene sahip olması anlamlı bir tezat teşkil ediyor elbette. İki mecmuanın içerdiği müzikal metin ve malzemeler arasında belli bir benzerlik de yok değildir. Nitekim, *Mecmua-yı*

41 Ali Ufkî'nin eserlerinin bir listesi için bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 52-55.

Saz u Söz'de notası bulunan eserlerin küçük bir kısmını (beş yüze yakın eserin topu topu altmış adedini) **[Turc 292]** yazmasında bulup teşhis edebiliyoruz.

Ne var ki, yukarıda da belirttiğimiz gibi, önce Gültekin Oransay tarafından temkinli bir şekilde ortaya sürülen, sonrasında da başkaları tarafından hiç tartışılmadan benimsenen "müsvedde" iddiasının doğru olabilmesi için:

1) Bibliothèque Nationale de France'taki **[Turc 292]** yazmasının British Library'deki *Mecmua-yı Saz u Söz* **[Sloane 3114]** yazmasından önce kaleme alındığının, veya Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün yazımına **[Turc 292]**'den daha sonra başladığının, ve

2) "Müsveddeler" yazmasındaki tüm ögelerin "temize çekilip" büyük ölçüde *Mecmua-yı Saz u Söz*'e aynen taşındığının kesin bir biçimde ispatı gerekir.

Kaldı ki, Londra **[Sloane 3114]** yazmasının hemen hemen tümü doğrudan doğruya geleneksel Osmanlı/Türk müziğiyle ilgili olmasına rağmen, Paris **[Turc 292]** yazmasındaki müzikle yakından veya uzaktan ilişkili ögeler, görüleceği gibi, bu derlemenin ancak yarısını oluşturuyor. Dolayısıyla, eğer bu ikincisi ilkinin müsveddesi olsa bile, bu değerlendirme Paris yazmasının ancak çok sınırlı bir bölümü için geçerli olabilir.

Yani, **[Turc 292]** yazmasının müzikle ilgili olmayan diğer bölümlerinin –eğer bir "müsvedde" iseler bile– neyin müsveddesi oldukları belirsizdir. Ayrıca, bu yazmada gördüğümüz bazı eksiklik veya tutarsızlıkların (örneğin, aşağıda "Usûller" bölümüne bakınız), bizzat mecmuanın nâtamam olmasından, onu tamamlayıcı nitelikte Ali Ufkî'ye ait başka evrakın kaybolmuş olmasından da kaynaklanabileceğini gözden uzak tutmamak gerek.

Ayrıca, eğer basit bir müsveddeden bahsediyorsak tebyiz edildikten, yani temize çekildikten sonra eserin müsveddesini oluşturan yaprakların niçin bir kenara atılmayıp Ali Ufkî tarafından ölümüne dek özenle muhafaza edildiği ve böylece öğrencisine intikal edebildiği de kendince açıklanmaya muhtaç bir durumdur. Diğer yandan, *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün kendisi 1675 yılında Ali Ufkî'den İstanbul'daki İngiliz Sefaretinin Papazı John Covel'in eline geçmişken, bu mecmuanın "müsveddeleri" olduğu iddia edilen yaprak tomarının onun Türkçe talebesi olan Antoine Galland'a intikal etmiş olması da Ali Ufkî'nin biyografisinin hâlâ anlamlı bir açıklama bekleyen birçok ayrıntısından sadece biridir.

[Turc 292]'nin bir müsvedde olup olmadığı meselesini tartışırken kronoloji sorunu önemlidir. Her şeyden once şunu açıkça belirtmek gerekir ki, **[Turc 292]** yazmasını gerçekçi bir şekilde tarihlendirmek ve dolayısıyla da Londra'daki *Mecmua-yı Saz u Söz*'den önce mi sonra mı kaleme alındığını kesin bir biçimde belirlemek şimdilik mümkün görünmüyor.

Mecmuada imza, ketebe ya da tarih bulunmadığını yukarıda belirttik. Ne var ki, **[Turc 292]**'nin birçok yerinde Ali Ufkî'nin elyazısıyla kesin tarihler içeren bazı tekil metin ve ibareler de yok değil. Örneğin, mecmuanın 22b sayfasında 1645 tarihinde yapılmış bir deniz savaşından bahis var. Ayrıca, 176b sayfasındaki bir ibare "Alâmet-i Hasan Bosnevî min kasaba-yı Banaluka der saray-ı cedid sene 1060" (1650/51) şeklindedir. Mecmuanın 91b sayfasında Lâtin harfleriyle İtalyanca yazılmış bir ibare de "*10 Giugno* (Haziran) *1649*" tarihini veriyor. 181a sayfasında ise 1648 yılından sonra yazıldığı aşikâr olan "Sultan İbrahim han elşehid" ibaresi okunuyor. Mecmuanın 240b sayfasındaki *Gurrenâme* ise Hicrî 1055-1062 (1645-1652) yıllarını kapsıyor. Bu da, ve elyazısından da anlaşıldığı üzere, bu Gurrenâme kullanılmak üzere bizzat Ali Ufkî tarafından istinsah edildiğine göre, hiç olmazsa bu yaprakların en geç 1645 yılında yazılmış olduğunun bir işareti olarak kabul edilebilir. Diğer yandan, yazmanın 207b sayfasında bulunan matlâ beyti olmayan fakat "güfte-i fakîr" başlığını taşıyan, elyazısı itibariyle de bizzat Ali Ufkî'ce yazılmış olduğu kesin olan bir gazelin tarih beytinde tutturulan tarih 1068'dir (1657/58). Bu da bu beytin bulunduğu yaprağın en erken 1657 yılında kaleme alındığına delâlet eder. Bu son iki öge arasındaki kronolojik fark (1657 eksi 1645, yani en azından 12 yıl), mecmuayı oluşturan yaprakların geniş bir zaman dilimine ait olduklarına işaret etmektedir. Yazmanın 236b sayfasında istinsah edilmiş bir subaşılık buyuruldusunun tarihi de Cemaziyülâhir 1062'dir (Nisan-Mayıs 1652).

Ayrıca, yazmanın 262a sayfasındaki Ali Ufkî'nin elinden çıktığı aşikâr olan bir diğer metnin içinde geçen ve bu metinde istibdat yönetimlerine örnek olarak gösterilen "Köprülü" ifadesini gözönüne aldığımızda **[Bkz. Resim XVII]**, bu sayfanın da 17. yüzyılda "Köprülüler dönemi" olarak anılan dönemin ilk Sadrâzâmı olan Köprülü Mehmet Paşa'nın sadâretinin başlangıç tarihi olan 1656 yılından önce yazılmış olamayacağı anlaşılır. Diğer yandan, yazmanın 207b sayfasında Şeyhülislâm Bâlizâde Mustafa Efendi'nin adı ve bir tarih vardır: sene 1068 (1657-58).

Dolayısıyla, bazı kaynaklarda görülen ve bu mecmuanın bir bütün olarak kesin bir şekilde tarihlendirilerek "1650 öncesinde" yazıldığı şeklindeki değerlendirmenin doğru olmadığını hemen söyleyebiliriz. Bu tarihlendirme, hem **[Turc 292]**'nin kesinlikle bir "müsvedde" olduğu, hem de "temize çekilmiş metin" olduğu varsayılan *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün yazımının 1650'de bitmiş (ya da başlamış) olduğu şeklindeki kanıtlanmamış iki önyargıya dayanır. *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün baş tarafında bulunan 1060 (1650/1651) tarihi ise ne mecmuanın yazımına o tarihte başlandığına ne de **[Turc 292]**'nin o tarihte bitmiş olduğuna işaret eder.

[Turc 292] yazmasının bir "müsvedde" olduğu iddiasını bir an için kabul edelim. O takdirde de, bu "müsvedde"nin tebyiz edilmiş son versiyonu olduğu

ileri sürülen mecmuanın (yani Londra, British Library, **[Sloane 3114]** katalog numarasını taşıyan *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün) bizzat kendisinin de **[Turc 292]** yazmasından daha sonraya tarihlendirilebilmesi gerekiyor. Oysa *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün kendisini de kesin bir biçimde tarihlendirmek mümkün değildir. Yani, nihai ürün olduğu iddia edilen mecmuanın kendi "müsvedde"leri olduğu iddia edilen metinden daha sonra kaleme alındığını ve/veya ondan sonra bitirildiğini kanıtlamak mümkün görünmüyor. Böyle bir şeyi mümkün kılacak kesin ipuçlarını bu iki mecmuanın içeriklerinden çıkarmanın imkânı yoktur. Dolayısıyla, bu iki yazmanın kaleme alınış tarihi hakkında bazen rastladığımız kesin ifadelerin de hiçbir ciddî dayanağı yoktur.

Birkaç örnek verelim. *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün kapak sayfasında bulunan ve Ali Ufkî'ye ait olmayan bir elyazısıyla yazılmış olan 1060 (1650/51) tarihinin bu mecmuanın yazımının başlangıç tarihine mi bitiş tarihine mi işaret ettiği veya bu tarihin bulunduğu yaprağın mecmuanın kendisiyle bir içerik ilişkisi olup olmadığı belli değildir. *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün içinde Şâdi'nin 1068 (1657/58) tarihini gösteren iki adet tarih beyti vardır. Ayrıca, yine *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün içerdiği Türkü'lerden birinin başında da açıklanmaya muhtaç şöyle bir başlık ve tarih ibaresi bulunuyor : *"Muhayyer Türkü der medh-i şehinşâh-ı âl-i Osman Sultan Mehmed Han – sene 1075* (1664/65)". Mecmuanın başka bir yerinde de şu ibare okunuyor: *"Tarih-i Feth-i Uyvâr fi memleket-i Ungurus Köprülü Ahmed Paşa Sadr-ı âzâm gazâ-yı nev – sene 1064* (1653-1654)". Mecmuada, Köprülü Mehmed Paşa'nın 1661'deki vefatına düşülmüş bir tarih mısraına da rastlanıyor ("Köprülü adem köprüsüne bastı kadem").

Diğer yandan, tıpkı **[Turc 292]** yazması gibi, *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün de bir seferde yazılmış olmadığı yazım formatından kolayca anlaşılabiliyor. İçindeki yazı türleri ve farklılık gösteren sayfa düzenleri ve bizzat Ali Ufkî tarafından esas sayfa düzeni oluşturulduktan sonra eklendikleri açıkça belli çeşitli derkenarlar buna işaret ediyor. *Mecmua-yı Saz u Söz* yapı itibariyle bir "esas metin" ve ona sonradan eklemlendiği açık olan bir dizi ilgili veya ilgisiz derkenar'ın biraraya gelmesinden oluşuyor.

Neticede, **[Sloane 3114]** yazmasının ne bütünüyle **[Turc 292]** yazmasından sonra kaleme alındığını, ne de bu ikinci yazmanın içerdiği müzik eserlerinin *Mecmua-yı Saz u Söz*'den daha erken bir dönemin repertuarını temsil ettiğini söylemek şimdilik mümkün görünüyor[42]. Görüleceği gibi, **[Turc 292]** yazmasındaki musıki eserleri bütünüyle *Mecmua-yı Saz u Söz*'e taşınmış da değildir.

Sonuç itibariyle, ve şimdilik kaydıyla, burada inceleme konusu ettiğimiz Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasının kronolojik açıdan *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün bir

42 Bkz. Owen Wright, *Words without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicological Series, Volume 3), 1992, s. 7.

"müsveddesi" olduğunu kesin bir biçimde kanıtlamak mümkün görünmüyor. Kaldı ki, salt kronolojik öncelik de tek başına bir mecmuanın diğerinin müsveddesi olduğunu kanıtlamaya yetmez. **[Turc 292]**'deki genel dağınıklık, onun nâtamam niteliği ve içinde deneme niteliği taşıyan bazı pedagojik ögelerin varlığına karşılık *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün "tamamlanmış bir eser" görünümüne daha yakın olması da tek başlarına bu sava yeterli kanıt teşkil etmezler elbette. Ne var ki, iki mecmuanın içerdiği müzik eserlerine daha yakından baktığımızda bunlar arasındaki benzerlik, kısmî örtüşme ya da ayniyet hiç değilse güfte ve notası verilen bazı müzik eserleri konusunda bizi kısmen farklı sonuçlara da götürebilir. Ama bu kısmî benzerlikler üzerine kurulu yargının da mecmuanın bütününe teşmil edilmesi doğru değildir.

Kaldı ki bizzat *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün dahi tamamen bitmiş bir nihai metin olduğundan kesinlikle emin olmamız mümkün değil. Bugünden geriye baktığımızda bu mecmuayı konusu müzik olan tamamlanmış bir nihai metin olarak algılıyor olabiliriz. Bu da pekâlâ bir perspektif hatasından kaynaklanıyor olabilir. Müsvedde ile tebyiz edilmiş nihai nüsha arasındaki çizgiyi kalınca çizmek için yeterli bilgiye sahip değiliz.

Mecmua-yı Saz u Söz'ün elimizdeki nüshası aslında yazımı **[Turc 292]** yazması ile başlayan ve bitmemiş bir kitabın nisbeten uzun bir süreye yayılmış olan yazım sürecinin aşamalarından sadece bir tanesine işaret ediyor olabilir. Aşağı yukarı her faslın sonunda Ali Ufkî'nin bıraktığı boş ve çoğunlukla numaralanmamış olan yapraklar[43], mecmuanın birçok yerindeki bâriz hatâlar, birçok yerindeki ilaç, hastalık ve eczâ tarifleri, mecmuanın müziksel içeriğiyle tamamen ilgisiz metinler, gereksiz tekrarlar ve eserlerin sıralanmasındaki çeşitli özensizlik örnekleri elimizdeki tek *Mecmua-yı Saz u Söz* nüshasının da aslında tamamen bitmiş bir eser olmayıp, yazarı tarafından henüz tashihe muhtaç bir durumdayken yarım bırakılmış olduğuna işaret ediyor olabilir. Bu takdirde *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün kendisini de tebyiz edilmeyi bekleyen bir "müsvedde" olarak görmek pekâlâ mümkündür.

Bütün bunların haricinde, Ali Ufkî'nin Paris ve Londra yazmalarından birinin diğerinin "müsvedde"si olması veya olmaması şeklinde ortaya atılmış olan iki-

43 *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün Şükrü Elçin tarafından 1976 yılında yayınlanan tıpkıbasımında hem yazmadaki orijinal sayfa numaralarının mikrofilmin baskısında kesilmiş olması, hem de fasıl aralarındaki boş sayfaların tıpkıbasımdan tamamen çıkarılmış olması gerçekten esef vericidir. Sonuçta, bu sayfa eksikliğine basımın kalitesizliği ve birçok yerde okunamayacak derecede silik olması eklendiği zaman, bu yayında mecmuanın orijinal görünümü ve sayfa dizimi tamamen kaybedilmiş olmakta, bu yayının da gerçek ve aslına sâdık bir tıpkıbasım olmaktan çıkarıldığı sonucu doğmaktadır. Ayrıca, Şükrü Elçin'in fasıl aralarındaki bu boş yaprakların varlığını açıklamak için ileri sürdüğü sebepler de makul olmaktan çok uzaktır. Bkz. *Mecmua-yı Saz u Söz* (Haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1976, s. XVII. Şükrü Elçin sonrasında *Mecmua-yı Saz u Söz* hakkında Türkiye'de yapılmış tüm araştırmalarda da maalesef atıf ve referanslar Mecmuanın elyazması orijinalinin yapraklarının değil, Elçin'in eksik tıpkıbasımının sayfa numaralarına verilmiştir.

lemin dışında kalan ve bizce daha gerçekçi olan bir üçüncü alternatif daha vardır. Bu da iki yazmanın birer "paralel metin" teşkil etmeleri, yani aynı zaman dilimini paylaşmış olmaları ve belki de birbirlerini tamamlamaları ihtimalidir. Bu bakış açısı da bu iki metnin bir oluşum süreci geçirdikleri gerçeğine daha yakındır. Zaten yukarıda sözünü ettiğimiz ve bizzat mecmuaların içinden derlediğimiz kronolojik ipuçları da bu ihtimalin dışlanmaması gerektiğini açıkça gösteriyor.

1990 yılında yayınladığımız bir Ali Ufkî biyografisinin bu mecmuayı kısaca tanıttığımız bir bölümünde de bu niteliği özellikle vurgulamıştık:

> *"Ali Ufkî'nin musıkiyle ilgili bir diğer elyazması eseri Paris'te Bibliothèque Nationale'de bulunan ve "Mecmua-yı Saz u Söz'ün Müsveddeleri" olarak bilinen cönk tipi defterdir. Bu defterin birçok bölümüyle Mecmua-yı Saz u Söz'deki güfte, şiir ve notalar arasında ayniyet vardır. Düzensiz olması ve çok farklı malzemelerin bir araya getirilmesinden oluşması ona "müsvedde" adının uygun görülmesine neden olmuştur. Bu bakımdan, bu yazmanın bir bütün olarak musıkiye ilişkin bir eser olarak telâkki edilmesi de doğru olmayabilir. Ayrıca, bu "müsvedde", başka bir kalemden çıktığı âşikâr yapraklarla birlikte, Ali Ufkî'nin İstanbula gelmesinden epey öncelerin tarihini taşıyan sayfalar, Lâtince ve İtalyanca ilaç ve ecza tarifleri vs. içerir. Bu defteri Ali Ufkî'nin Mecmua-yı Saz u Söz'ü yazmadan önce ya da yazarken yaptığı birtakım derlemeler, alıştırmalar, hazırlıklar ve nota denemelerinin toplamı olarak görnek daha doğru olacaktır."*[44]

Ali Ufkî'nin bir diğer önemli elyazması metni olan ve Topkapı sarayındaki günlük hayatı konu alan *Saray-ı Enderûn*'un yakın bir tarihte yayınlanmış olan Fransızca baskısının sunuş yazısında Ali Ufkî hakkında verdikleri kısa biyografide kezâ Annie Berthier ve Stéphane Yérassimos da dikkatli davranıp "müsvedde" kelimesini hiç kullanmazlar. Paris'teki mecmuanın önemini müdrik olan Berthier ve Yerassimos, **[Turc 292]** yazmasının *Mecmua-yı Saz u Söz*'e bir tür "hazırlık" niteliği taşıyabileceğini ifade ederler sadece[45]. Mecmuanın müzikle ilgili bazı bölümlerinin bu türden bir izlenim bırakmış olması pekâlâ mümkündür. Nitekim, Ali Ufkî'nin iki mecmuasınıı da incelemiş olan Eugenia Popescu-Judetz **[Turc 292]** yazmasının bazı bölümleri hakkında "draft note-book" (tasarı veya müsvedde defteri) nitelemesini kullanır[46].

Ne var ki, **[Turc 292]** yazmasının bir bütün olarak *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün müsveddesi olduğu iddiası da tamamen yanlıştır. Geçmişte böyle bir savın ancak eksik ipuçları kullanılarak ileri sürülmüş olması mümkün olmuştu.

44 Cem Behar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990, s. 38-39.

45 Albertus Bobovius, *Topkapı – Relation du Sérail du Grand Seigneur*, (Yayına hazırlayan ve sunanlar: Annie Berthier ve Stéphane Yerasimos), Paris, Sindbad, 1999, s. 10; Türkçe çevirisi: *Topkapı Sarayında Yaşam: Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002, s. 12-13.

46 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir, Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999, s. 42-43.

[Turc 292] yazmasının bir müsvedde olduğu iddiasından çok daha tuhaf ve beklenmedik bir değerlendirmeyi ise 2003 yılında İstanbul'da yayınlanan bir Türk musıkisi yayınları ve elyazmaları katalogu denemesinde görüyoruz. Bu katalog teşebbüsü Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'daki **[Turc 292]** yazmasını Gültekin Oransay, Şükrü Elçin ya da Yılmaz Öztuna'nın yaptıkları gibi sadece bir "müsvedde" olarak değerlendirmekle yetinmiyor.

Bu yayında Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazması, bir yandan Fransız Millî Kütüphanesinin 1932 tarihini taşıyan Edgar Blochet'nin Türkçe yazmalar katalogundaki muğlak ifadeler neredeyse aynen kullanılarak "İstinsahı Hicrî 11. asırda, Türkçe şiirlerden meydana gelen bir mecmua" olarak nitelenirken, bir yandan da bu yazma sadece bir müsvedde olarak değil, bir bütün olarak düpedüz "British Library'deki *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün **[Sloane 3114]** bir diğer nüshası" olarak tanımlanıyor[47].

Yine bu türden vahim bir değerlendirme hatasınının yakın bir tarihte Yalçın Tura tarafından da yapıldığını görüyoruz. Tura'nın 2000 yılında yayınlanan Kantemiroğlu edvârı transkripsiyonunun sunuş yazısında Ali Ufkî'nin Londra **[Sloane 3114]** ve Paris **[Turc 292]** yazmalarından

> "Aslı Londra British Library'de, farklı bir nüshası Paris'te Bibliothèque Nationale'de bulunan bu mecmua"

şeklinde söz edilmektedir[48]. Dolayısıyla Yalçın Tura tarafından Ali Ufkî'nin bu iki yazması arasında sadece bir benzerlik ya da bir kronolojik öncelik değil, neredeyse bütünüyle bir ayniyet olduğu iddia edilmiş oluyor. Arada olsa olsa bir nüsha farkı vardır bu yazarlara göre. Oysa, durumun hiç de böyle olmadığı apaçık ortadadır.

Ekmeleddin İhsanoğlu katalogunda ise önce **[Turc 292]** yazması ayrı bir yazma eser olarak değil, *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün basit bir nüshası olarak değerlendirir. Hemen sonrasında ise katalogun derleyicileri fikir değiştirir ve şöyle bir ifade kullanırlar:

> "Şimdiye kadar bu nüshanın British Museum nüshasının müsveddeleri olduğu zannedilirdi, ancak eser daha geniş muhtevalı olup Arap ve Lâtin harfleriyle yazılmış ve içinde Macmua-yı saz u Söz'den kısımlar olduğu gibi Ali Ufkî'nin saray notları ve değişik kayıtları da bulunmaktadır."

47 Bkz. Ekmeleddin İhsanoğlu - Ramazan Şeşen - Gülcan Gündüz - M. Serdar Bekar (yay.) *Osmanlı Musıki Literatürü Tarihi*, İstanbul, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), 2003, s. 74-75. Aynı aceleci yargının bir diğer örneği için bkz. M. Hakan Cevher, *Ali Ufkî, Hâzâ Mecmûa-i Sâz u Söz, Çeviriyazım, İnceleme*, İzmir, 2003, s. 21.

48 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. LII.

Katalogdaki tanıtım notu da böylece "nüsha", "müsvedde" ve "farklı eser" arasında kararsız kalan belirsiz bir değerlendirmeyle sonuçlanır[49].

Bütün bu tür aceleci ve gerçekdışı değerlendirmeler, elyazması eser bibliyografya ve referanslarını sadece mevcut kütüphane kataloglarındaki eser başlıklarına, şurada veya burada yayınlanmış kısa tanıtma yazılarına bakarak ve özellikle ikinci ve üçüncü elden kaynak ve değerlendirmelere dayanarak kaleme almış olmaktan kaynaklanıyor. Diğer bir deyişle, gerek İhsanoğlu katalogu, gerekse Yalçın Tura ciddî bir bibliyografyaya dahil edilecek elyazması eserleri bu yazmaların bizzat kendilerini ve çeşitli nüshalarını çok ayrıntılı bir biçimde tarayıp inceleme zahmetine katlanmadan tasnif edip yargılamanın bazı vahim teşhis ve değerlendirme hatâlarına nasıl yol açabileceğinin çok çarpıcı birer örneğini teşkil ediyorlar[50].

Mecmuanın içerik ve düzeni

Bu Mecmuanın normal bir elyazmaları kütüphanesi katalogundaki künyesi ve tanımlama fişi şu ögeleri içerebilir[51]:

> **[Turc 292]. Mecmua.** Ali Ufkî'nin [Wojciech Bobowski (1610?-1675?)] gelişigüzel biraraya getirilip ciltlenmiş özel notları ve evrâk-ı metrukesi; Ali Ufkî'nin çeşitli dönemlerine ait yapraklar içeren, onun ölümünden sonra yapılmış ve kimin tarafından biraraya getirildiği bilinmeyen sırasız ve düzensiz bu derleme Londra'da British Library'deki **[Sloane 3114]** numarayla kayıtlı Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz* yazmasının "Müsveddeleri" olarak da değerlendirilmiştir; 313 yaprak; yapraklar sonradan iki istikamette de numaralanmış; cönk şeklinde; cilt ebadı 24 x 13 sm., yapraklar

49 Bkz. Ekmeleddin İhsanoğlu - Ramazan Şeşen - Gülcan Gündüz - M. Serdar Bekar (yay.) *Osmanlı Musıki Literatürü Tarihi*, İstanbul, İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), 2003, s. 74-75.

50 Bkz. Ekmeleddin İhsanoğlu - Ramazan Şeşen - Gülcan Gündüz - M. Serdar Bekar (yay.) *Osmanlı Musıki Literatürü Tarihi*, aynı yer. Walter Feldman da şöyle yazıyor: "*Mecmua-yı Saz u Söz*'ün iki nüshası vardır, biri British Museum'da, diğeri ise Bibliothèque Nationale'dedir". bkz: Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 29-30. Kataloglamaya veya incelemeye konu olan bir elyazması eserin orijinal nüshasını incelememiş olmayı ve onun bir kopyasıyla yetinmiş olmayı açıkça ifade etmek de burada bir hafifletici sebep teşkil etmiyor elbette. Örneğin, *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün içindeki müzik eserlerinin tümünün transkripsiyonunu yapmış olan Hakan Cevher'in şu safdilâne itirafı durumun vahametini ortadan kaldırmaya kesinlikle yetmez: "Esas British Museum'da bulunan *Hâzâ Mecmua-yı Saz u Söz*'ün nasıl olduğunu gözlerimizle görmek imkânımız olmadı. Ancak bu imkânımız olsaydı bile mecburi olarak bugün herkesin elinde basılı bulunan Şükrü Elçin çalışmasını ana kabul etmek gerekecekti." Bkz. M. Hakan Cevher, *Ali Ufki, Hâzâ Mecmûa-yı Sâz u Söz, Çeviriyazım, İnceleme*, İzmir, 2003, s. 43.

51 Mecmuanın bu klâsik katalog tanımı için bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 224-226 .

ise 14 x 10 sm. ile 23 x 11,5 sm. arasında değişen çok farklı eb'atta; 7.-15., 266.-269. ve 295.-298. yapraklar yer yer yırtık; bazı sayfalarda yazılar silikleşmiş, sayfa kararmış, kâğıdı yer yer su görmüş veya kararmış; 66b-67a sayfalar boş; serlevhası yok; âharlı ve âharsız muhtelif kalınlıkta ve kalitede kâğıt ve muhtelif yazı türleri; sayfada muhtelif adette satırlar; soldan sağa ve sağdan sola muhtelif türden yazılar; güfte başlıkları, usûl adları, eser adları zaman zaman surhla; İtalyanca, İspanyolca, Almanca, İngilizce, Ermenice, Rumca, Fransızca, Lâtince, Arapça ve Lehçe çeşitli metin ve ibareler; düz kırmızı meşin cildi Fransız kralı XV. Louis armalı; sırtında "*Codex Analecta Complectens Var[iorum] Linguar[um]*" ibaresi; 1a ve 312b sayfalarında Fransız Kraliyet Kütüphanesi mührü ("Bibliothecae Regiae").

Antoine Galland'ın (1646-1715) terekesinden 1715'te Fransız Kraliyet kütüphanesine intikal etmiş; içerdiği muhtelif evrak sıraya ve düzene sokulmadan dikilip ciltlenmiş. 1a ve 323b sayfalarında "No. 1623" ibaresi; Pierre Armain'in yazmanın 1a sayfasındaki notu [Fransızca]: "*No. 827,* İtalyanca, Latince, Türkçe, Farsça ve Arapça kargacık burgacık yazılmış, düzensiz ve tamamen işe yaramaz bir elyazmaları derlemesi – *Armain(imza)*"; Pierre Armain'in 1739 Katalogundaki tanımı [Lâtince]: *"CCXCII – Daha önce Galland'a ait olan ve içinde tamamen düzensiz bir şekilde derlenmiş Türkçe, Farsça, İtalyanca yazılar olan kâğıttan yapılmış kitap. Ayrıca bazıları notalı olan Türk şarkıları ve bazı tıbbî metinler de içeriyor*"; 1932'de Blochet katalogunda ise bir müzik mecmuası olarak değil öncelikle bir "şiir ve güfte mecmuası" olarak değerlendiriliyor.

Yazım tarihi, müstensih adı veya ketebe yok; bazı kaynaklarda "1650 öncesinde" yazıldığı şeklinde mesnetsiz değerlendirmelere rastlanıyor; sayfa 176b'de bir ibare: "sene 1060" (milâdî 1650/51); 207b'de matlâ beyti olmayan bir gazel ve bir tarih beyti, tutturulan tarih: 1068; 240b'de 1055-1062 yıllarını kapsayan bir *gurrenâme*; bu mecmuanın içeriğinin önemini anlayan fakat doğru teşhis edemeden değerlendirmeye çalışan ilk araştırmacı 1932 yılında Doktor Rıza Nur olmuştur;

Başı: بشروى ثقيل
Sonu: اَ عك عاء نه ث جه جه

Mecmuanın "malzemesi"

Bu kısıtlı ve standart katalog tanımı aslında bu mecmuanın içerdiği çeşitlilik ve dağınıklığı da tam olarak yansıtamıyor. Çünkü bu mecmua çok farklı şeyler içermekle kalmıyor, herşeyden önce bizzat kendisi farklı maddelerden ve malzemelerden oluşmuş bulunuyor. Bu şaşırtıcı çeşitliliğe birkaç örnek verelim.

İçeriğine geçmeden önce mecmuanın görüntüsünden, onu oluşturan kâğıttan ve yaprakların boyutlarından kısaca da olsa söz etmek gerekiyor.

Örneğin, mecmuanın kâğıdını ve sayfa boyutlarını ele alalım. Mecmuanın oluşturulmasında en az dört çeşit âharlı ve âharsız, filigranlı ve filigransız inceli kalınlı kâğıt türü kullanılmıştır. Ayrıca, bu kâğıt türlerinin her biri birer tomar oluşturmuyorlar. Yani aynı cins kâğıttan kesilmiş yapraklar mecmuanın içinde tamamen düzensiz bir biçimde dağılmış durumdadırlar. Bu da, mecmuadaki çeşitli metin ve notaların yazımının bütünlüğü olan bir kitap veya mecmua oluşturmak amacıyla önceden tasarlanmadığına işaret ediyor. Birkaç somut örnek bu durumu aydınlatacaktır.

Mecmuanın kalın kırmızı meşin cildinin boyutları 24 x 13 santimetredir. Ne var ki, mecmuanın 313 yaprağının pek azının boyutları bu cildin ebadıyla uyumludur. Bu cildin boyutlarına en yakın ve en uygun gibi görünen 23 x 11,5 sm. ebadındaki yaprakların adedi ise sadece 117'dir. Ayrıca, bu 117 yaprak da ardarda dizilmiş olmayıp mecmuanın çeşitli yerlerine on iki ayrı tomar halinde dağılmış bulunuyor. Bu tomarların çoğu üç ya da beş yapraklıktır. İki tanesi ise 25 ve 29 yaprak içerirler. 20,5 x 10,5 sm. ebadında kesilmiş olan toplam 89 yaprak ise mecmuanın içinde birbiriyle tamamen ilişkisiz üç ayrı tomara, 21 x 10,5 ebadında kesilmiş 34 yaprak mecmua içinde yine birbiriyle ilişkisiz beş ayrı tomara dağılmış durumdadır. 20,5 x 10 boyutlarındaki 23 yaprak da üç ayrı tomar halinde mecmuanın farklı farklı yerlerinde bulunuyor. Mecmua en kalını 76, en incesi de bir tek yaprak, çoğu ise beş ya da altı yaprak içeren tam otuz bir adet kâğıt tomarının bir araya gelmesinden oluşmuştur. Birkaç tek yaprak ise tek başlarına araya sıkıştırılmış gibi dururlar. 87. ve 162. yapraklar arasında bulunan 23 x 11,5 sm. ebadındaki 76 yapraklık en kalın tomar ise içerik itibariyle kesinlikle homojen değildir.

14 x 10 sm. gibi cilt boyutuyla tamamen ilgisiz boyutlardaki yaprak tomarlarının derlemede bulunması ise önce yaprak tomarlarının gelişigüzel biraraya getirilip dikildiği, bilâhare de bu tomar derlemesinin en uzun ve en geniş yapraklarını da kapsayacak boyutlarda bir cilt yapıldığı izlenimini uyandırmaktadır. Yani, bir ihtimalle, önce kâğıt tomarları içeriklerini değerlendirebilecek nitelikte olmayan biri tarafından amatör bir biçimde biraraya getirilip dikilmiş, ve böylece yaprakların dağılması önlenmiş, bilâhare yazma Fransız Kraliyet Kütüphanesine girince de üzerine Kraliyet armalı genişçe bir cilt yapılmıştır.

Aslında bu derlemenin yapımında en küçüğü 14 x 10 sm., en büyüğü de 23 x 11,5 sm. ebadında olan on ayrı en ve boyda ve farklı kalitelerde kâğıt türleri kullanılmış ve bunların tomarları bir araya getirilmiştir. Bu çok farklı ebatlardaki yaprakları birleştiren tek ortak nokta, hiç kuşku yok ki, bunların bir defter değil bir *cönk* teşkil edeceği ve o şekilde biraraya gelecekleri düşüncesidir. Kâğıt tabakaları kesildiğinde boyutlar ona göre tasarlanmış olmalıdır.

Yazılar genellikle kâğıdın enine, notalar ise çoğunlukla boyuna doğru yazılmışlardır. Ne var ki bu notalar kâh soldan sağa kâh *Mecmua-yı Saz u Söz*'de olduğu gibi sağdan sola yazılmış bulunuyorlar. Ayrıca, nota içeren yaprakların formatı da belli bir düzenden yoksundur. Ali Ufkî hiç matbu nota kâğıdı kullanmamış, porte çizgilerini hep kendi çekmiştir. Sayfada bazan bir, bazan da üç veya dört porte bulunuyor. Tek porte içeren sayfalarda sayfanın geri kalanı ya bir güfte ya da başka bir metinle doldurulmuştur **[Bkz. Resim II, IV, V, XVII, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXVI, XXIX, XXXI,XXXIV]**. Bu beş çizgilik porteler de farklı farklı mastarlarla çekilmiş, zaman zaman da mürekkebi silikleşmiştir.

Ayrıca, mecmuayı oluşturan yaprakların kâğıdının türü veya boyutları ile bu yapraklara yazılmış bulunan metinlerin içeriği veya notaların niteliği arasında herhangi bir ilişki bulunduğu da söylenemez. Örneğin, müzikle ilgili ögelerin veya notaların bulunduğu yaprakların kalitesi veya boyutları kesinlikle birörnek değildir. Burada bir tutarlılık veya devamlılık aramak boşunadır. Zaten kâğıt tomarlarının her biri de içerik itibariyle homojen olmaktan çok uzaktır. Mecmuanın 1b-6a sayfalarındaki peşrev notaları ile 126b-134b arasındakiler aynı ebat ve kalitede kâğıtlara yazıldıkları halde, ve açıkça aynı elden çıkmış olmalarına rağmen, 168a-174a arasında bulunan ve aynı elden çıkmış olan peşrevlerin yazılı bulunduğu kâğıtlar hem boyut hem nitelik olarak tamamen farklıdır. Bu da, daha önce de belirttiğimiz gibi, **[Turc 292]** derlemesinin birkaç alt birimin mantıklı bir biçimde ardarda getirilmesiyle oluşmadığını gösteriyor.

Bir diğer örnek de İtalyan Rönesans şairi Torquato Tasso'nun [1544-1595] *Kurtarılmış Kudüs* manzum destanından alınmış bölümlerdir. Bunlar çoğunlukla 23 x 11,5 sm. ebadındaki yapraklara yazılmışlardır fakat, yukarıda da belirttiğimiz üzere, bu yapraklar birbirlerini izlemezler ve mecmuanın içinde çok çeşitli yerlere en az dört ayrı tomar halinde dağılmış durumdadırlar. Yani Tasso'nun bu dinî/hamâsî destanından Ali Ufkî tarafından istinsah edilmiş bulunan bölüm veya bölümler yazmanın içinde tek parça halinde değildir. Bu durum da, bizce, mecmuayı oluşturan bölümlerin biraraya getirilme işleminin bizzat Ali Ufkî tarafından yapılmadığının bir göstergesi sayılmalıdır.

Mecmuanın içeriğinin dağınıklığıyla ilgili bir örnek daha verelim : 266.-269. sıradaki yaprakların kâğıdının kalitesi ve ebatları aynıdır, ve bu dört yaprağın sağ üst uçları aynı çizgiyi izleyecek şekilde yırtılmış durumdadır. Ne var ki, bu yaprakların içeriği beklenebileceği üzere tekdüze değil, bilâkis birbirleriyle tamamen ilgisizdir. 266a-266b ve 267a sayfalarında Torquato Tasso'nun İtalyanca çeşitli şiirleri bulunuyor. Sayfa 267b'de üstü çizilmiş bir ilâhi notası ve bir varsağı metni, 268a'da ne olduğu belirsiz bir satır nota, 268b-269a'da segâh makamında Arapça bir Ramazan İlahisinin güftesi ("Esselâmü aleyke ya şehr'il lutf ve'l ihsan") ve notası, 269b'de ise ne olduğu belirsiz üç satır nota vardır.

Yaprakların numaralanması ve mecmuanın oluşması

Mecmuadaki 313 yaprağın sırası, yaprak ebatları ve kâğıt türü ile içerikleri arasında tutarlı bir ilişki bulunmaması bir yana, bizzat yaprakların numaralanması da bir diğer karmaşa örneği teşkil ediyor. Yukarıda verdiğimiz künyede belirttiğimiz gibi, yapraklar iki istikamette de numaralanmış bulunuyor.

İlk numaralama düzenlidir. Yani sayılar 1'den başlayıp, son yaprakta 313 rakamı ile bitiyor. Aksi istikamette giden diğer numaralama sisteminde ise son yaprak olan 313. yapraktan başlayan diğer numaralama tamamen düzensizdir. On sekiz rakamı ile başlıyan bu ikinci numaralama sistemi birçok atlama, eksik ve boşluklardan sonra mecmuanın ilk numaralamaya göre 1. yaprağında 404 rakamı ile sonuçlanıyor. Bu arada da birçok kez bu ikinci rakam sıralaması tamamen bozuluyor, geri dönüşler ve atlamalar oluyor, araya hiç numaralanmamış yapraklar giriyor, mükerrer numaralar bazen devreye giriyor ve büyüyen değil küçülen rakam sıralarına da sıkça rastlanıyor. Bu ikinci numaralamayı izlediğimizde birçok yaprağın hiç numarasının olmadığı gibi, bazılarının taşıdığı numaraların da sonuncu sayfaya verilmiş numara olan 404'ten büyük olduğunu görürüz. Bu düzensiz numaralamadaki en büyük sayı 416'dır.

Bu durum, düzenli olan ilk numaralamanın mecmuayı oluşturarak çeşitli kâğıt tomarları birbirine iliştirilip dikildikten sonra (ve belki de mecmua kütüphanede ciltlendikten, yani bugünkü nihai şeklini aldıktan sonra) yapıldığına işaret ediyor. Biz burada mecburen bu sıralı ve düzgün numaralama düzenini kullanıyoruz.

İkinci numaralamanın ise ilk bakışta anlaşılabilir bir sıra düzeni yoktur. Bu numaralama tamamen farklı ve artık elimizde bulunmayan yapraklar da içeren apayrı bir mecmua düzenine veya farklı bir mecmuaya tekâbül ediyor olabilir. Belki de orijinal olan, herhalde ilkinden önce yapılmış, ve bir ihtimalle de bizzat Ali Ufkî'nin tasarladığı fakat yapraklar dağıldığı için bozulmuş olan bu diğer mecmua düzeninin –eğer varsa– ilk şekline ulaşmak ise artık maalesef mümkün görünmüyor.

Ancak, mecmuayı oluşturan kâğıtların boyut ve türlerinin farklılığına, benzer kâğıt tomarlarının düzensizliğine ve sırasızlığına, içeriklerinin de çeşitliliğine rağmen, elimizdeki derlemenin bizzat Ali Ufkî tarafından tasarlanmış bir orijinal kurgu ve düzeninin hiçbir zaman var olmadığı yargısına da varmak bizce doğru değildir. Bilemediğimiz birtakım koşullar dolayısıyla ortaya çıkmış tamamen anarşik bir mecmua nihai düzeni (veya düzensizliği), aynı mecmuanın tasarlanmış ve mantıklı bir düzeninin hiçbir zaman varolmadığının bir kanıtı olarak kabul edilemez.

Kaldı ki, düzensiz ve eksik olan numaralamanın bizzat Ali Ufkî'nin elinden çıktığına ve hiç değilse bir kısmının kendisi tarafından tasarlanmış bir sıralamaya ve içeriğe tekâbül ettiğine dair elde bazı ipuçları da var.

Bunu, örneğin, Ali Ufkî'nin elinden çıkmış olduğuna emin olduğumuz iki yapraktan birinden diğerine bir referans bulunmasından anlıyabiliyoruz. Durum şudur: Yazmanın 121a sayfasının en altında **[Bkz. Resim XXXVI]** şöyle bir ibare var:

> *"Dopo questo turky suona lo turky bre ei ela giozlu dilber Folio 267"*
> [Bu türküden sonra 'bre ey elâ gözlü dilber' türküsü çalınır, sayfa 267]

Bu ibarenin bulunduğu 121. yaprak diğer numaralamaya göre 275 numarayı taşıyor. Yine bu eski numaralamaya göre 267 numarayı taşıyan (bizim burada kullandığımız numaralamaya göre ise sırası 113 olan) ve yukarıdaki alıntıda Ali Ufkî'nin atıfta bulunduğu yaprağa baktığımızda gerçekten de "Bre ey elâ gözlü dilber" diye başlayan Karacaoğlan mahlâslı türkünün hem metnini hem de notasını buluyoruz **[Bkz. Resim XXXVII]**.

Demek ki eski ve düzensiz numaralamanın hiç değilse bir bölümü bizzat Ali Ufkî tarafından yapılmıştı ve kendine göre de bir iç düzeni mevcuttu. Yani mecmuanın derleyicisi mecmuanın sayfaları arasında bağlantılar kuruyor, bir sayfasından bir diğerine kesin referanslar verebiliyordu.

Kezâ, yazmanın 230a sayfasında da buna benzer bir durum var. Bu sayfa diğer numaralamada 384 rakamını taşıyor. Bu sayfada "Semai hüseynî" başlıklı iki satırlık bir notadan sonra şu ibareyi okuyoruz **[Bkz. Resim XXXVIII]** :

> *"...le altre due hane folio 432..."*
> [...diğer iki hane sayfa 432...]

Mecmuada 432 numaralı yaprak bulunmuyor. Son yaprağın numarası 404'tür ve bu numaralamada en büyük numara 416'dır. Ne var ki, böyle bir atıf mecmuada bu numarayı taşıyan sayfaya kadar uzanan bir orijinal mantık ve kurgunun varlığına da işaret ediyor. Ayrıca, yine aynı türden bir düzene işaret eden birkaç öge de mecmuanın 249a sayfasında var. Burada "folio 119" ve "folio 275" şeklinde eski numaralamaya başka atıflar bulunuyor. Yine aynı sayfada

> *"...sonando sul segia e poi ancora fol. 63 segia..."*
> [...segâh makamında çalarak sonra yine varak 63 segâh...]

gibi makam temelinde bir icra devamlılığını gösteren bazı ibareler mevcuttur. Ne var ki, eski numaralamada 63, 119 ve 275 numaraları taşıyan yapraklar yerinde yoktur.

Bütün bu ipuçlarını biraraya getirdiğimiz zaman bu mecmuanın şu anki durumuna gelinceye kadarki oluşum sürecine dair şu birkaç varsayımı ortaya atmak mümkün görünüyor:

a) **[Turc 292]** yazmasını oluşturan yapraklar, ya da bunların hiç değilse bir bölümü, önce muhtemelen bizzat Ali Ufkî tarafından numaralanmış ve kendine göre bir sıraya konmuş ve sabitlenmiş olmalıdır. Yapraklar arasındaki atıflar bunu gösteriyor.

b) Bu ilk sıralama bilemediğimiz bir sebepten dolayı bilâhare tamamen bozulmuştur. Bizzat Ali Ufkî'nin yaptığı bu ilk numaralamaya dahil olan yaprakların bazıları kaybolmuş, kalan yaprakların sırası bozulmuş ve bunlara daha sonra bazı başka numaralanmamış yapraklar eklenmiştir.

c) Mecmuanın yapraklarının bizim de kullandığımız şu anki numaralama düzeni ise bir başka kişi tarafından elde kalan yapraklar birbirine dikildiği veya yaprak tomarları ciltlendiği zaman yapılmıştır. Bu nihai numaralamayı yapan kişinin Antoine Galland mı yoksa onu ciltleyip tasnif eden ve kataloglayan Fransız Kraliyet Kütüphanesi görevlilerinden biri mi olduğunu bilemiyoruz. Netice itibariyle mecmuada ne şekil ne de içerik açısından anlamlı bir düzen muhafaza edilmemiştir. Buna bakılırsa, bu ikinci numaralamanın mecmuanın içeriğiyle fazla yakından ilgili olmayan ve/veya mecmuanın ilk şeklini bilmeyen bir kişi tarafından yapılmış olduğu düşünülebilir.

[Turc 292] yazmasının –eğer gerçekten varsa– Ali Ufkî tarafından tasarlanan ilk şekline geri dönmek artık elbette ki imkânsızdır. Ne var ki, gerek mecmuanın malzemesi (kâğıtların eb'adı, niteliği, tomarları vs.) gerekse bu farklı numaralama düzenleri mecmuanın ilk düzeninin de bir dağınık notlar ve muhtelif malzemeler dizisi, bir akıl defteri, bir not defteri olarak ortaya çıktığına işaret etmektedir. Mecmuanın ilk yapısının da tamamen düzenli olduğunu gösterecek ipucu yok. Bundan fazlasını söyleyebilmek şimdilik mümkün görünmüyor.

Ayrıntılı içerik

Mecmuanın bütünüyle Türk musıkisine ve repertuardaki saz ve söz eserlerinin nota veya güftesine ayrılmış bulunan sayfalarını bir an için bir kenara bırakalım. Aşağıdaki listeyi yazmanın içeriğindeki gerçekten baş döndürücü çeşitliliğe birkaç örnek daha arzetmek amacıyla oluşturduk:

> Sayfa 1a'da Ali Ufkî'nin elyazısıyla Lehçe uzunca bir metin ile birlikte 292 katalog numarası ve "No. 1623" şeklinde 1878 yılı envanterine tekâbül eden bir tasnif numarası; 3b'de üç satırlık bir peşrev notasının hemen altında "La favola del Kel" başlığı altında İtalyanca kısa bir Keloğlan hikâyesi bulunuyor **[Bkz. Resim II]**; 6b-

9a'da İtalyanca uzun bir manzum parça; 9b-11a, 121a, 132a ve 292b'de çeşitli gitar veya lâvta tablatürleri; 11b'de Demiroğlu'nun bir koşması; 13b'de Şem'î'nin bir gazeli ve lâtin harflerine transkripsiyonu; 14b'de Türkçe kelimeler ve İtalyanca karşılıkları; 16a-22a, 24b-25a, 57a-62b, 67b-73b, 81a-86b, 88a-90a, 162a-163b, 213b-214a, 250b-252a, 259b-261a, ve 299a-301b sayfaları arasında İtalyanca ve Lâtince tıbbî metinler, ilâç tarifleri, hastalıklar ve tedavileri, muhtelif ecza, nebat ve baharat isimleri **[Bkz. Resim III]**; 27b-40a arasında "Delle Febbri e sui Accidenti" (hummâlar ve sonuçları) başlığı altında İtalyanca çeşitli hastalık ârazları, tedaviler, bitki, ecza ve ilâç tarifleri, ayrıca ay, güneş vs. ile ilgili bazı astronomi yorumları; 48b-50b arasında lâtince ve italyanca çeşitli hastalık ârazları ve bunlara uygun ilâç tarifleri; 52b'de bir ilâhi güftesi; 54b-55a'da yine italyanca hastalık ârazları ve ilâç tarifleri; 57a'da hattat Faik Hüseyin ketebeli "sıfat-ı rakib" ve "sıfat-ı mâşuk" başlıklı sekiz satır sülüs yazı ve Ali Ufkî eliyle latin harflerine transkripsiyonu; 74b'de "le scale degli perde del tanbur" başlığıyla beş çizgilik porte üzerinde tanbur perdeleri notalarla belirtilmiş, ayrıca tanbur tellerinin akordu da porte üzerinde gösterilmiş; 76a'da karşılıklı Türkçe ve İtalyanca cümle örnekleri; 80b'de İtalyanca bir merhem tarifinin yanısıra bir Türkü notası ve bu türkünün hem Latin hem Arap harfleriyle güftesi **[Bkz. Resim IV]**; 88a, 88b ve 89a sayfalarında uzun ve müstehcen bir tekerleme metni ("yâve"); 89b'de Vize kazâsına tâbi Karaburçak köyü sâkinlerinin köyün imamından şikâyet ve yeni imam tayin edilmesi maksatlı bir arzuhalinin sureti; 90b-91b'de (ve daha birçok yerde) Lâtin harfleriyle yazılmış Türkçe şarkı güfteleri ve türküler; 95b'de gut (nikris) hastalığı için ilâç tarifleri; 104a'da nardeng şurubunun tarifnamesi; 105a'da farklı bir elden çıkma Türkçe bir ecza tarifinin yanısıra bir Türkü notası ve hem Latin hem Arap harfleriyle güftesi **[Bkz. Resim V]**; 115b'de Köroğlu mahlâslı bir türkü metni ve notası; 116b-117b'de Boşnakça uzunca bir türkü metni; 122a'da "Arnaut Türki" başlığıyla bir Arnavutça güfte ve notası; 132a'da "Frengî oyun havası" notası, ardında da "oyun matrak"; 155a'da "safra gidermek için" ilâç tarifi; 160b'de "âvâz için" ilâç tarifi; 171a'da İngilizce bir mezmur metni ve notası; 172b-173a'da üç satır nota ve altlarında Lâtin harfleriyle yazılmış Ermenice güfteler; 174b'de Sultan Murad'dan söz eden ve "Umarım gazi-i kerimden fethola Bağdadımız" şeklinde biten bir dörtlük; 175b'de Türkçe iki adet hesap (cebir) problemi; 177a'da "safra gidermek için" ilâç tarifi; 184a-184b'de "Risale-i Akşemseddin- duman-ı kibrit havasın beyan eder" başlığı altında kellik, siğil, "ağız rayihası", "yürek ağrısı", "frenk zahmeti" vb. ârazlara karşı Türkçe ilâç tarifleri; 185a-185b'de "ta'un" illetine karşı muhtelif ilâç ve tedavi yöntemleri; 193b'de yine Lâtin harfleriyle Grekçe bazı şiir ve ibareler; 197a-206b arasında muhtelif şiirler, Bağdatlı Rûhî'nin terci-i bendinden parçalar, ayrıca Bağdatlı Ruhi, Fehim, Kabuli, Gubari, Şem'î, Bâkî, Fuzûlî, Eşrefoğlu Rûmî, Muhibbî, Selimî, Nesimi'den gazel, rubai, kaside, ilâhi, beyit ve müfredler, Gubari'nin terci-i bend'inden parçalar **[Bkz. Resim VI]**; 207b'de Şeyhülislâm Bâlîzâde Mehmed Efendi'nin "Halvetiyân-ı deverânın hakkında verdiği fetva-yı şerifin" sureti;

208a-211b arasında 226b'de, ve 230a'da şifreli bas ile birlikte Heinrich Albert'in aria ve lied'leri **[Bkz. Resim VII]**; 213b-214a'da İtalyanca ve Lâtince bitki ve ecza tarifleri; 217b'de "nağme-i tullâb der makam dügâh hüseynî"; 218b-220b'de bir na't-ı Peygamberî, rubailer, Nihanî, Rûhî ve Nef'i'den beyit ve gazeller; 229b ve 230a'da bir İngilizce mezmur ve bir Almanca "liedchen" (küçük şarkı) notası, şifreli bas ile birlikte; 233a'da uzunca bir "tekerleme"; 236a'da Şeyhülislâm Ebussuud Efendi'nin Muhiddin-i Arabî'nin Füsus'ül Hikem'i hakkındaki bir fetvasının sureti; 236b'de subaşı tayini hakkında bir metin; 239a'da Muhibbî'nin bir gazeli ve gazelin yanısıra "muhibbi sultan soleiman machlassi"(aynen) ibaresi; 240b'de 1055-1062 yıllarını kapsayan bir gurrenâme; 241a-245 arasında Ali Ufkî'ye ait olmayan güzel bir tâlik yazıyla muhtelif beyit ve gazeller; 262a'da "tel tanbura"nın perdeleri iki adet porte üzerinde sol ve do anahtarları kullanılarak pestten tize doğru sıralanmış; yine sayfa 262a'da cumhuriyet ("repubblica") rejiminin faziletleriyle istibdat ("tirannide") rejiminin zararlarının karşılaştırıldığı, istibdat sözcüğünün yanında "Kiupruli" (Köprülü) kelimesinin bulunduğu on yedi satırlık muhtemelen Macchiavelli'den alınmış italyanca bir siyasi metin; 266a-267a'da İtalyanca uzunca bir şiir; 272a-275b arasında Lâtin harfleriyle Türkçe tekerlemeler, yâve ve hezeliyyat; 294b'de güzel bir tâlik yazıyla Hâfız-ı Şirazi'nin üç beyti; 295a, 295b ve 296a'da ikişer satır nota ve dörder satır Fransızca şarkı güftesi; 297b'de Lâtin harfleriyle "salât duası, ezan, tesbih" metinleri; 298a'da IV. Murat'ın "Uyan ey gözlerim gafletten uyan" ilâhisinin güfte ve notası; 305b'de Bestesi Meraga'lı Abdülkadir'e atfedilen Segâh makamında ve hafif usûlündeki kâr'ın güftesi: "Ey şehinşâh-ı Horasan, ya imam-ı Musa Rıza (aynen)..."; 307a'da Lâtince özdeyişler listesi; 308b ve 309a'da Pâdişaha hitabeden Halep vilayetiyle ilgili uzun bir istida metni; 313a'da Kantemir'inkine biraz benzeyen, fakat daha basit ve eksik bir notalama sistemi denemesi **[Bkz. Resim VIII]**; 313b'de Lâtin ve Arap harfleri arasında fonetik bir transkripsiyon cedveli denemesi var **[Bkz. Resim IX]**.
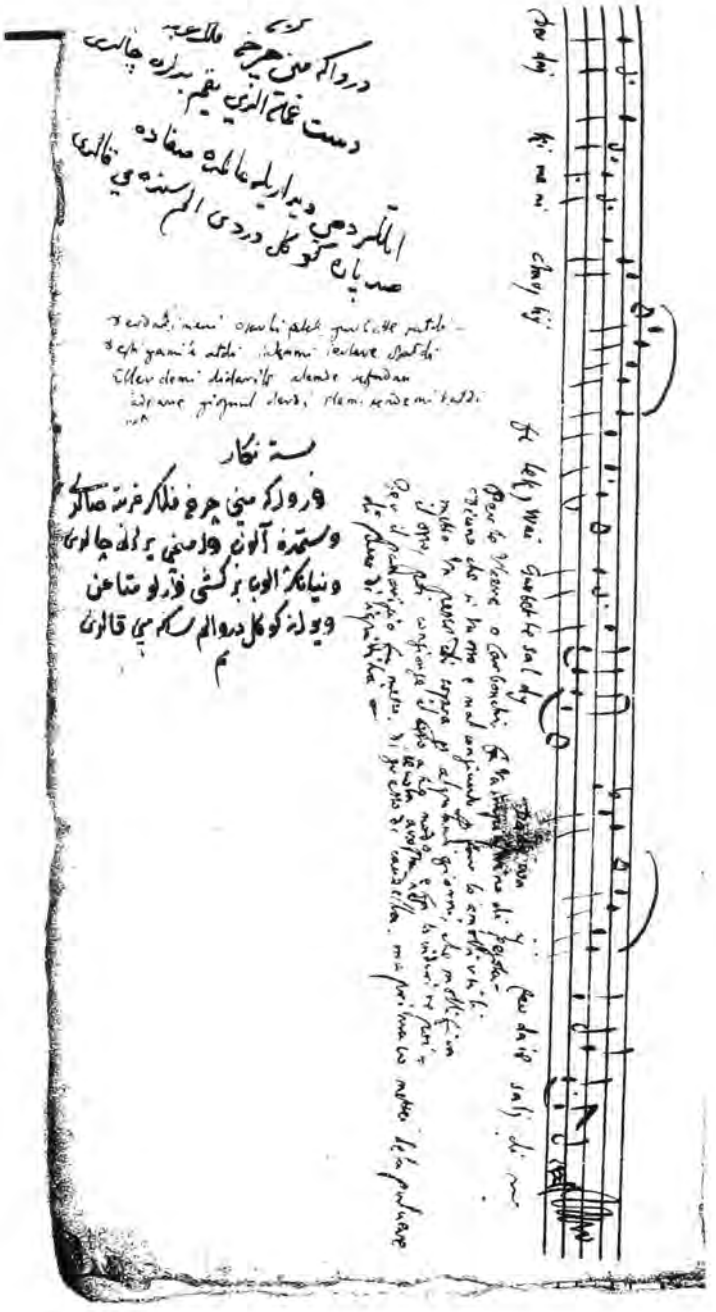
Mecmuanın müzik içeriği ve dönemin repertuarı

Sonuç itibariyle, ve *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün aksine, nisbeten tutarlı bir iç yapısı ve mantıklı bir bütünlüğü olmayan bu mecmuayı, yukarıda da belirttiğimiz gibi bir bütün olarak bir "musıki mecmuası" olarak nitelemek dahi doğru olmayabilir. Bu sadece bir şekil ve düzen meselesi değil, bir içerik meselesidir de.

Mecmua-yı Saz u Söz'ün esas konusu müziktir. **[Turc 292]** içinse bunu ileri sürmek zor. Mecmuanın içerdiği 313 yaprağın (626 sayfa) tümünü tarayacak olursak bu yaprakların dördünün boş olduğunu, 256 adedinin (yani, toplamın % 41'inin) Osmanlı/Türk müzik geleneğiyle kesinlikle hiçbir ilgisi olmayan çeşitli dillerde metinler veya Avrupâi birtakım müzik ögeleri içerdiğini, kalan bölümünün ise ancak kısmen bu müzik geleneğiyle ilişkili olduğunu görürüz. Sonuç olarak, sadece 318 sayfanın



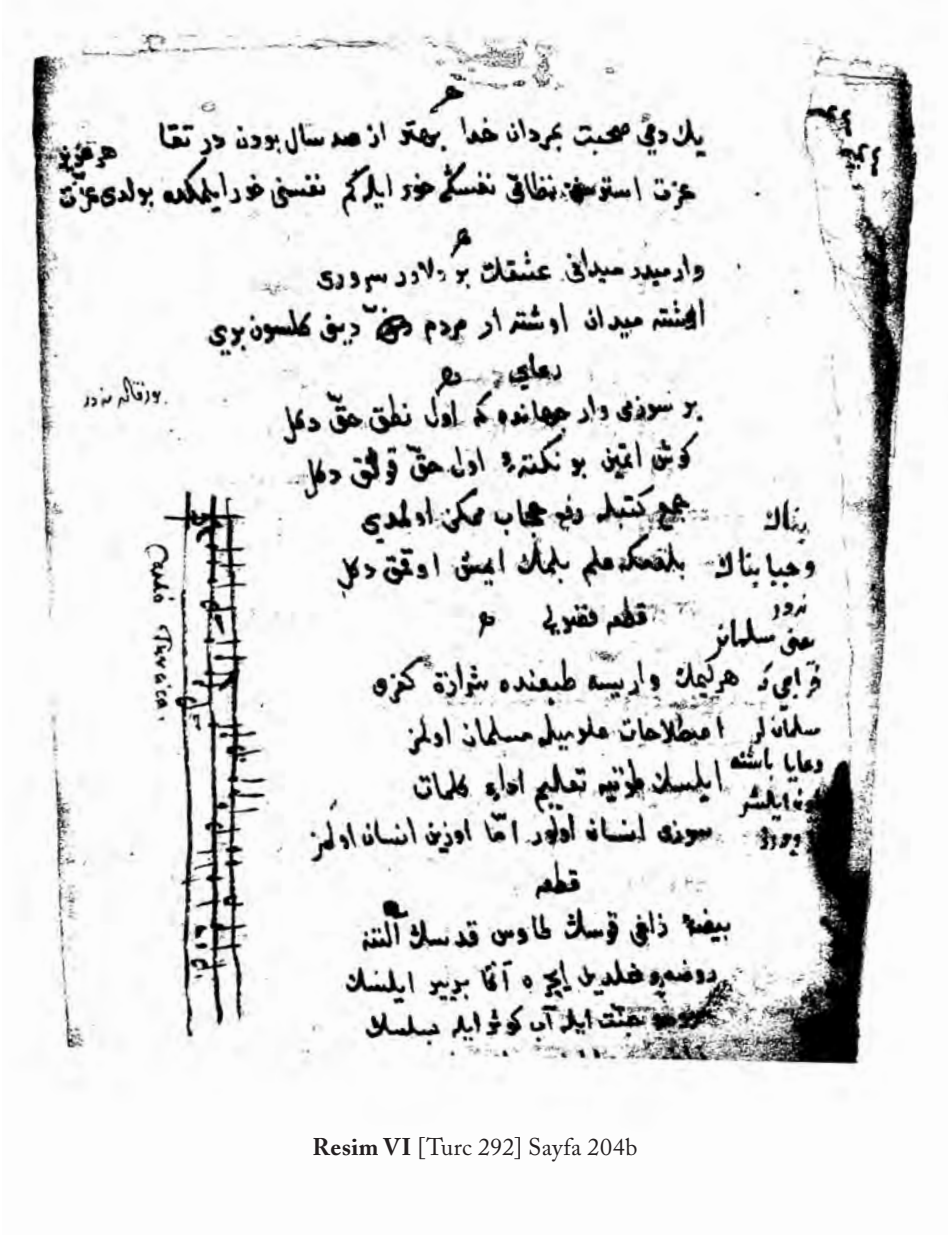
Resim III [Turc 292] Sayfa 70a



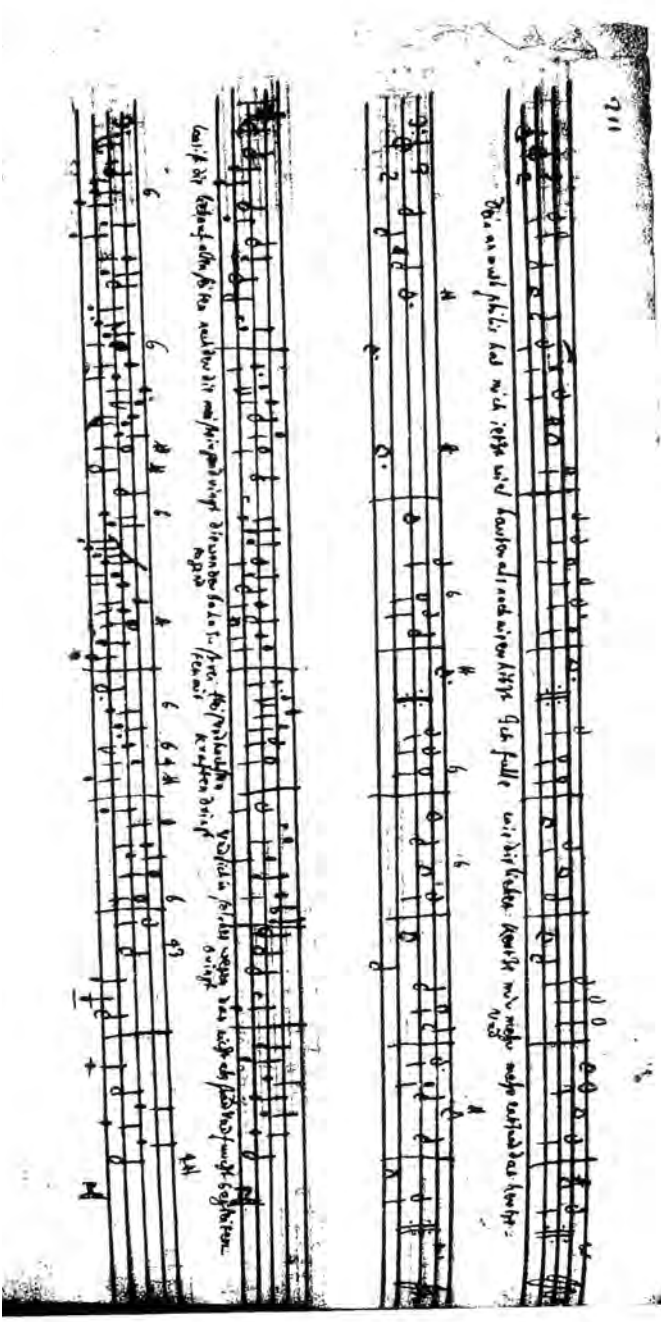
Resim IV [Turc 292] Sayfa 80b



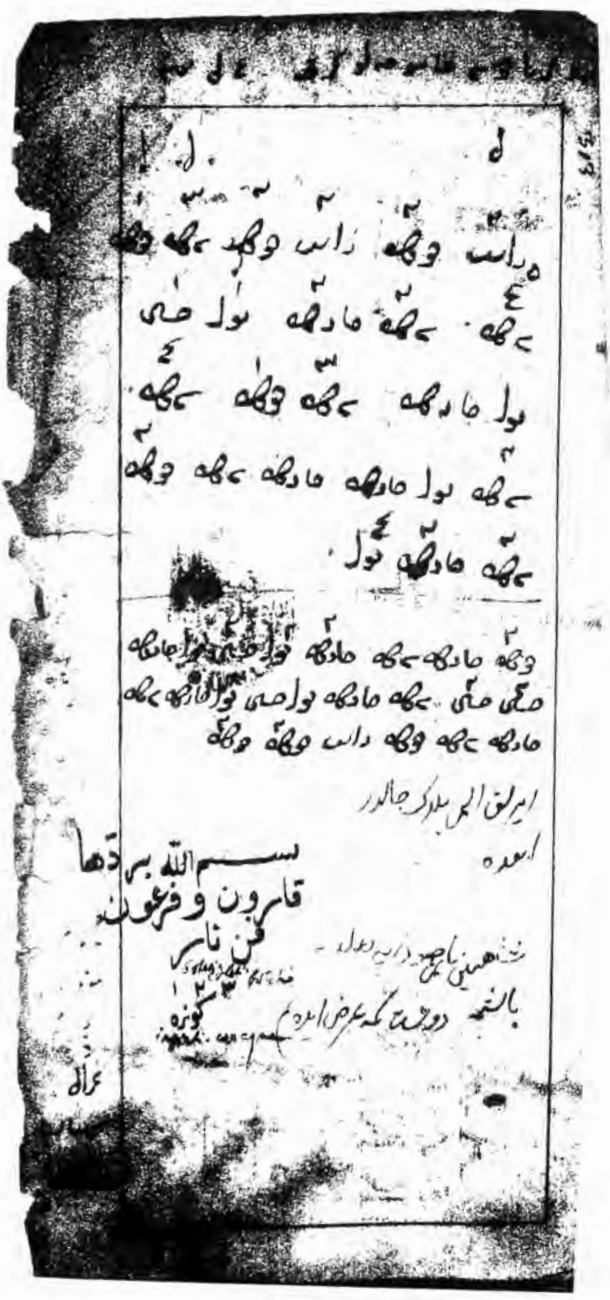
Resim V [Turc 292] Sayfa 105a



Resim VI [Turc 292] Sayfa 204b



Resim VII [Turc 292] Sayfa 211a



Resim VIII [Turc 292] Sayfa 313a



Resim IX [Turc 292] Sayfa 313b

(yani mecmuanın toplamının aşağı yukarı % 51'inin) doğrudan doğruya müzik ögeleri, usûller, notalar ve/veya güfteler içerdiğini görürüz.

Kaldı ki, mecmuada toplam olarak 318 sayfa işgal eden bu müzik ögelerinin büyük bir bölümü de belirgin bir iç düzenden tamamen yoksundur. Bir kere, *Mecmua-yı Saz u Söz*'dekinin aksine, bu derlemede notası verilen musıki eserleri belli bir makam, usûl, tür, icra ya da form sırasına göre sıralanmış değil. Mecmuada hem sözlü hem enstrümantal eserler, hem halk musıkisine hem dinî musıkiye, hem de şehir musıkisine ait eserler var. Bunlar arasında belirgin bir tarz veya icra sırası da gözetilmiş değil. **[Turc 292]**'de *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki gibi fasıl başlıkları da yoktur.

Ayrıca, derlemenin yukarıda da sözünü ettiğimiz sayfa düzeni eksikliğinden dolayı, mevcut eser notalarının birçoğunun da başı veya sonu eksiktir. Dolayısıyla, birden fazla sayfayı kapsayan uzunca peşrevlerin bütününe ulaşmak problemlidir. Notalar kâh sağdan sola kâh soldan sağa yazılmışlardır. Sıkça da peşrev ve saz semailerinin iç bölümleri belirtilmiyor.

Mecmuadaki birçok sözlü eserin adı veya başlığı yoktur. Birçoğunun türü de belirtilmemiştir. Ya da başlığına "ilâhi" denmiş bir eserin güftesi daha çok bir sıla türküsüne yakışır bir güfte olabiliyor. Bazan da güftenin başında sadece şiir formunu belirten "gazel", "kıt'a" veya "rubâi" ya da "müfred" ibaresi vardır. Bu da notaya alınmış müzik eserinin formunu belirlemeye yetmez. Dolayısıyla, notaya alınmış birçok sözlü müzik eserinin teşhisi de problemlidir. Sonuç itibariyle, yukarıda da işaret ettiğimiz gibi, **[Turc 292]** yazmasının bir bütün olarak tıpkıbasımının ya da bugünkü notaya çevirisinin yapılmasının geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihi açısından yararı bizce son derece sınırlı olacaktır.

Sadece mecmuanın içerdiği musıki eserlerinin kendilerine bakacak olursak, burada da son derece dağınık bir tabloyla karşılaşırız. Mecmuada notası verilmiş birçok müzik eserinin kimliğinin ve niteliğinin belli olmadığını vurguladık. Bazı sözlü eserlerin kimliği ise ancak karineyle, örneğin (eğer varsa) ilgili güftesine bakarak saptanabiliyor. Bu güfte dahi bazan eserin bir türkü mü yoksa bir ilâhi mi olduğuna karar verecek uzunlukta olamayabiliyor. Bazı notalar ise gerçekten basit bir taslak, topu topu 10-15 perdelik bir küçük karalama görünümü arzediyorlar. Aşağıdaki tabloda da görüleceği üzere **[Turc 292]** yazmasında aşağı yukarı iki musıki eserinden birinin teşhisi problemlidir. Oysa bu belirsizlik *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki eserlerin ancak yüzde onu için söz konusudur.

Ayrıca, aşağıda **Tablo 1**'de görüleceği üzere, mevcut müzik eserleri notalarının sayısı açısından **[Turc 292]** yazmasının kapsamı *Mecmua-yı Saz u Söz*'e göre nisbeten daha dardır. Sıkça da, ve özellikle halk musıkileri geleneğine mensup eserlerde, **[Turc 292]**'de güfte mevcuttur, fakat eserin notası verilmemiştir. Ya da eserin notası sayfanın bir yanında güfte de diğer yanında yazılmış, dolayısıyla da güfte taksimatı belirtilmemiş, yani güftenin notaya

tatbikatı gösterilmemiştir. Dolayısıyla, ne o sayfadaki notanın aynı sayfadaki güfteye aidiyetinden, ne de yazılı olan notanın bir saz eserine mi yoksa o sayfadaki güftenin veya bir başkasının seslendirilmesine mi ait olduğundan kesinlikle emin olabiliyoruz.

Sonuç olarak, bu notalarda hangi formda (peşrev, murabba' vs.) bir eserle karşı karşıya bulunduğumuz da sık sık belirsiz kalabiliyor. Bazan da (özellikle saz eserleri notalarında) notanın bir tek esere mi yoksa birden fazla esere mi işaret ettiğini anlamak kabil değil. Aynı sayfada birden fazla saz eserine ait olduğu aşikâr olan bölümler ve parçacıklar da yer alabiliyor. Sonuç itibariyle, aşağıdaki tabloda verdiğimiz rakamları bir kesin sayım ve döküm olarak değil, takribî bir toplam olarak algılamak daha doğru olacaktır.

Aşağıdaki karşılaştırmalı tabloda bu iki yazmada bulunan eser **notası** adedi gösterilmiştir. Notası mevcut olmayıp sadece güftesi verilen eserler veya notası yazılı olup da güftesi Türkçe olmayan eserler bu tabloya dahil edilmemiştir.

	Mecmua-yı Saz u Söz	**[Turc 292]**
Peşrev/Saz semaisi	193	80
Murabba'/Nakış/Semai	88	17
Türkü/Varsağı/"hava"	113	43
Dinî eserler: İlâhî/ Tesbih/ Tevhid/ Na't	24	5
Diğer/Belirsiz[52]	Saz eseri: 8 Sözlü eser: 50	Saz eseri: 38 Sözlü eser: 107
TOPLAM	**476**	**290**

Tablo 1 *Mecmua-yı Saz u Söz* ve **[Turc 292]** yazmalarında müzik eseri tür ve sayıları

[Turc 292]'deki musıki eserlerinin bir kısmının veya hepsinin *Mecmua-yı Saz u Söz*'de de bulunup bulunmadıkları, dolayısıyla da Paris yazmasındaki müzik eserlerinin Londra yazmasında bulunanlar arasından bir alt küme teşkil edip etmedikleri meselesini (yani, sonuç itibariyle Gültekin Oransay'ın **[Turc 292]** hakkında öne sürdüğü ve bu yazmanın aslında *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün kısmî bir "müsveddesi" olduğu savının temel gerekçelerinden birinin doğru olup olmadı-

52 Bir eserin makam ya da usûlünün belirtilmiş olması genellikle onu tam olarak tanımlamak için yeterli olmuyor. Bu tablodaki "belirsiz" kategorisine esas itibariyle formu (peşrev, semai vs.) açıkça tanımlanamamış eserleri dahil ettik. Bazı durumlarda Ali Ufki'nin verdiği notanın bir saz eserine mi yoksa sözlü bir esere mi ait olduğu dahi kuşkuludur.

ğı meselesini) şimdilik bir kenara bırakalım. Bu konuda ancak bu mecmuadaki müzik eserlerinin transkripsiyonu, teşhisi ve *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki notalarla karşılaştırılmaları tamamlandıktan sonra kesin bir yargıya varılabilir.

Yukarıdaki tabloya bakarak iki mecmuanın müzik içerikleri hakkında şu takribî ve geçici yorumları yapmak mümkün:

Her şeyden evvel mecmualardan birinin (*Mecmua-yı Saz u Söz*) kapsamı diğerininkinden hayli geniş olduğunu görüyoruz. Ancak, iki mecmuada da sözlü eser/enstrümantal eser oranları aşağı yukarı aynıdır. İki mecmuada da bugün "halk musıkisi" olarak nitelendirdiğimiz türe mensup eserlerin (türkü, varsağı, raks havası, türkü havası, oyun havası,"yelteme havası", "bulgari" vs.) toplam içindeki payı da aşağı yukarı aynıdır. Dinî musıki eserlerinin (tevhid, ilâhi, na't, tesbih vs.) oranı ise mecmuaların ilkinde takriben yüzde beşi, diğerinde de yüzde ikiyi geçmiyor.

Diğer yandan, bilindiği üzere, Osmanlı güfte mecmuaları geleneğinde *dindışı eser güfte (yani kâr, beste, şarkı, semai) mecmuası/ilahi ve na't mecmuası/ ayin mecmuası* şeklindeki klâsik bir ayırım vardır. Bu mecmua türlerinin her birinin kullanım alanı ve sosyal/dinsel fonksiyonları farklıdır. Her üç türe ait musıki eserleri (yani, hem bir şarkı hem de bir ilâhi ya da bir Mevlevî âyininin güftesi) aynı mecmuada çok nadiren birlikte yer alırlar. Hele halk şiiri ve musıkisinin formları (türkü, varsağı, koşma vs.) bu mecmua türlerinin hiçbirinde yer almaz.

Oysa, bu esaslı ayırımın, öğrendiği eserlerin notalarını kâğıda dökerken Ali Ufkî tarafından kat'iyen ka'le alınmadığını görüyoruz. Ali Ufkî'nin her iki mecmuasında da her türden ve alandan eserlerin hem notaları hem gufteleri yanyana ve içiçedir. Bu bakımdan da Ali Ufkî'nin bu iki mecmuasını (*Mecmua-yı Saz u Söz* ve **[Turc 292]**) sadece nota içerdikleri için değil, fakat içerikleri eser fomlarının heterojen olması dolayısıyla da Osmanlı güfte mecmuaları geleneğinin biraz dışında tutmak gerekir. Ali Ufkî bir tek türe münhasır bir mecmua oluşturmayı amaçlamamıştır.

Elbette ki bir diğer ihtimal de, Osmanlı/Türk musıki geleneğinin henüz yeni oluştuğu bu dönemde yukarıda sözünü ettiğimiz mecmua türleri arasındaki ayırımın da henüz tam anlamıyla yerleşmemiş olmasıdır ve Ali Ufkî'nin önünde başvurup taklit edeceği yerleşik bir model bulunmamasıdır[53]. Dolayısıyla, notaya aldığı eserleri tasnif etmek için *Mecmua-yı Saz u Söz*'de Ali Ufkî makam sıralamasından başka bir yöntem veya kıstas geliştirebilmiş değildir.

Diğer yandan, günümüzde "geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi" diye adlandırdığımız klâsik repertuara ait olan eser notaları, yani peşrevler, saz semaileri, nakış, semai ve murabbalar vs. *Mecmua-yı Saz u Söz*'de notaların büyük

53 Osmanlı öncesi dönemin güfte mecmuaları hakkında bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (*Musicological Series*, Volume 3), 1992.

çoğunluğunu oluşturmaktadır. Yukarıdaki Tablo 1'in ilk iki satırında bulunan bu eserler teşhis edilebilen eserler toplamının üçte ikisine yakın bir bölümünü oluşturuyor. Paris yazmasında oran biraz daha düşüktür. *Mecmua-yı Saz u Söz*'de bu eser notalarının teşhis edilebilen eserlerin toplamına oranı yüzde 67,2, **[Turc 292]** yazmasında da yüzde 63,6'tür.

Ne var ki, bu oranlar ve yüzdeler uzunluğu ve süresi ne olursa olsun her bir eserin notasını bir birim saymak suretiyle hesaplanmış oranlardır. Oysa, çok iyi bilindiği üzere, klâsik Peşrevler, Saz semaileri ve fasıl musıkisinin Kâr, Murabba, Semai ve Nakış gibi eserleri, halk müziğinin Türkü ve Varsağılarından, ya da dinî ve tasavvufî musıkinin İlahi, Na't, Tesbih ve Tevhidlerinden genellikle çok daha uzun ve daha karmaşık eserlerdir. Dolayısıyla, yukarıdaki tablodan hareketle verdiğimiz yüzde ve oranlar yanıltıcı olabilir. Bu oran ve yüzdeleri eserlerin bizzat kendilerini değil fakat her eserin içerdiği ölçü veya usûl adedini veya eserlerin icra sürelerini birim olarak kullanarak tekrar hesabedebilseydik, bu listede bugün geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi geleneğine malettiğimiz eserlerin toplamdaki payı muhtemelen yukarıdaki oranlardan çok daha yüksek olurdu.

"Saray Musıkisi"

Ali Ufkî'nin Türk musıkisini Saray'da öğrendiği, İstanbul'daki musıki yaşamının büyük bir bölümünü Topkapı sarayında geçirdiğini ve belki de musıkiyle ilgili her iki elyazması eserini –ya da hiç değilse onların büyük bir bölümünü– Sarayda müzik yapmak ve öğretmekle görevli bulunduğu 1630'lu, 1640'lı yıllar ve 1650'lerin başlarında yazmış olabileceğini unutmamak gerek. Dolayısıyla, yukarıdaki tablodaki rakam ve oranlar 17. yüzyılın ortalarında Topkapı Sarayında bulunan müzisyenlerce icra edilen repertuarın bileşimi hakkında kabataslak bir fikir veriyor da olabilir

Bu bağlamda, ve Ali Ufkî'nin notaya aldığı repertuardan söz aderken, "Saray'da yapılan ve öğretilen müzik", "Ali Ufkî'nin Saray'da dinleyip icra ettiği müzikler", ve "Saray'daki müzisyenlerce öğrenilen ve icra edilen repertuar" gibi bazı temkinli ve çok dolaylı ifadeleri bilinçli olarak kullandık. Burada **[Turc 292**] yazmasının içerdiği müzikleri nitelemek amacıyla kısa yoldan "Saray Müziği" ifadesini kullanmak mümkündü. Gerçekten de Ali Ufkî Türk musıkisini Saray'da öğrenmiş, repertuarını orada edinmiş, orada icra etmiş ve orada notaya almıştır. Fakat bu şekilde bir isimlendirme yapmayı tercih etmedik çünkü geleneksel Osmanlı/Türk müziği, "Saray müziği" deyiminin genellikle Avrupa'daki hânedan ve aristokratların saraylarında kazandığı anlamla tam olarak örtüşmüyor. Yani bu müziğin gerek spontane ve tamamen anonim "halk müziği"yle ge-

rekse "folklor" da denilen kültürel uygulamalar bütünüyle kesin bir tezat teşkil eden türden, sadece Saray tarafından sipariş edilen, yine onun tarafından finanse edilen ve sadece Saray mensuplarına ya da toplumun üst sınıflarına veya asilzadelere hitabeden bir müzik olarak telâkki edilip edilemeyeceği bizce pek kuşkuludur.

Yüksek saray kültürü ile yerel halk kültürü arasındaki kopukluğun mutlak olduğunu, müzik türlerininin de kesinkes birbirinden ayrıldığını, "saray müziğinin" de sadece sarayın ve onun yakın çevresinde üretildiğini varsayan böyle bir Avrupai sınıflandırmanın Osmanlı sarayı için de genellikle geçerli olduğu görüşü gerçeklere uymaz[54]. Ayrıca, Topkapı Sarayında 17. yüzyılda icra edilen müziklerin de kendine özgü bir karakter taşıyıp ayrı bir bütünlük mü teşkil ettikleri, yoksa daha geniş bir "İstanbul şehir müziği" repertuar havuzundan alınmış olan ve onu temsil eder nitelikte bir nümune mi teşkil ettiklerini tam olarak kestirmek de şimdilik mümkün görünmüyor. Bazı bakımlardan, Ali Ufkî'nin notaya aldığı repertuarın, örneğin Hâfız Post mecmuasının içeriğiyle karşılaştırılırsa, genellikle halk zevkine çok daha yakın olduğu dahi ileri sürülebilir.

Her hâl ü kârda Ali Ufkî'nin Sarayda görevli olduğu dönemde notaya aldığı müzik repertuarına bakarak ancak şunu söyleyebiliriz: IV. Murad, Sultan İbrahim ve IV. Mehmet dönemlerinde Topkapı Sarayında öğretilen, öğrenilen, icra edilip dinlenen müzikler, bu padişahların kişisel müzik zevk ve tercihleri ne olursa olsun, çok geniş bir tür ve form yelpazesine sahipti.

Bir diğer kayda değer nokta da şudur: Ali Ufkî'nin gerek *Mecmua-yı Saz u Söz*'de gerekse **[Turc 292]** yazmasında notaya aldığı ve bestecilerinin adını da zikrettiği peşrev ve saz semailerine baktığımızda, bestecisi bilinen saz eserlerinin çok büyük çoğunluğunun onun çağdaşı olan bestecilere ait olduğunu görürüz. *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki peşrev ve saz semailerinin altmış üç tanesinin (yani toplamın üçte birinden azının) bestecisinin adı açıkça belirtilmiştir. **[Turc 292]** yazmasındaki seksen adet peşrev ve saz semaisinin ise sadece on dört tanesinin bestecisi belirtilmiş bulunuyor. Kantemiroğlu'nun notasını verdiği saz eserlerinin ise yarısından fazlasının (201/353 = 0,569) bestecisi bellidir.

Ali Ufkî öncelikle yeni oluşan ve fiilen icra edilen, henüz "klâsikleşmeye" vakit bulamamış bir repertuarı notaya almaktaydı. Eserlerin birçoğunun anonim olması bu bağlamda daha iyi anlaşılıyor. Belli görevler üstlenmiş bir saray müzisyeninden başka bir şey olmayan Ali Ufkî öncelikle bizzat duyduklarını, yani birebir muhatap olduğu repertuarı yazıyordu. Mecmualarında daha geniş bir repertuar havuzuna ulaşma gayreti ve arayışı, farklı kaynaklara başvurma, bir derleme gayreti sezilmez. Zaten herhalde Ali Ufkî'nin kayda geçtiği eserlerin hemen hiçbirinin yaşı yarım yüzyılı geçmiyordu. Örneğin, **[Turc 292]** yazma-

54 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 43-53.

sında zikrettiği besteci adları arasında "Hindûyân", "Acemiyân" gibi hem eskiliğe, hem anonimliğe hem de yabancı kaynaklı ve farklı bir üslûba işaret eden genel ibarelerin hiç bulunmaması ilginçtir. Enstrümantal eser repertuarı çok daha geniş olan *Mecmua-yı Saz u Söz*'de ise bu anonim ve eski kitlelere atfedilen iki adet peşrev mevcuttur sadece.

Buna karşılık, Kantemiroğlu edvârında "Acemlere" ve "Hintlilere" atfedilen on dokuz adet eser bulunuyor [55]. Ali Ufkî'den aşağı yukarı yarım yüzyıl sonra yazan Kantemiroğlu, artık epey genişlemiş ve çeşitlenmiş olan bir Türk çalgı musıkisi repertuarına muhataptır. Bu repertuara daha akademik bir bakış atfederek[56] eğilen Kantemiroğlu sadece yeni olanı ya da herkesçe bilineni yazmakla yetinmeyip artık –tabiri caizse– eser toplama, bestecilerini araştırıp bulma, arşiv derleme aşamasına gelmişti. Bu akademik koleksiyoncu ve tüketici bakış Kantemir'in *Edvâr*'ın sonuna eklediği ve bulabildikleriyle birlikte henüz ulaşamadığı peşrev ve saz semailerini de içeren listelerden de açıkça anlaşılıyor.

Repertuarda seçicilik ve müzik türlerinde hiyerarşi: Ali Ufkî ve Kantemiroğlu

Repertuarın kompozisyonu açısından bakıldığında, Ali Ufkî'nin ve ondan yarım yüzyıl sonra yaşamış olan Kantemiroğlu'nun nota koleksiyonları arasında çok anlamlı bir tezat daha göze çarpar. Kantemiroğlu'nun aksine, Ali Ufkî bir müzik kuramcısı değildi. Bildiğimiz kadarıyla, hiçbir zaman böyle bir iddiası veya bir müzik teorisi oluşturma yönünde herhangi bir girişimi olmamıştır. Aşağıda örneklerini göreceğimiz gibi, usûller konusunda eski bir edvâr kitabına başvurup oradaki usûller kuramının artık 17. yüzyılın İstanbul'undaki uygulamalara ışık tutmadığını görünce Ali Ufkî farklı bir teori veya sistem arayışına girmemiş, sadece duyduğu ve fiilen icra ettiği usûlleri farklı bir yöntemle kâğıda dökme yoluna gitmiştir. İlke, kuram ve sistemlerle ilgisi yoktur Ali Ufkî'nin. Teorik bir kaygı, sistematik bir yaklaşım da sözkonusu değildir onun için. Notaya aldığı eserlere karşı bu gayet pragmatik tavrı da bundan hiç farklı değildir.

Dolayısıyla, Ali Ufkî notaya aldığı eserlerde hiçbir zaman Kantemir gibi seçici davranıp bu eserleri ayrıca geliştirdiği bir müzik kuramının desteği ya da kanıtı, veya yeni yarattığı bir notalama sisteminin uygulama alanı olarak tasarlamamıştır.

55 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations, Volume 2: Commentary*, Aldershot, Ashgate, 2000, s. 594.

56 Bu önemli noktaya Walter Feldman parmak basmıştır. Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

Oysa Kantemiroğlu'nun sadece ve sadece enstrümantal eserleri notaya almayı seçmesinin ardında, kısmen de olsa, böyle bir amaç yatıyordu. Çünkü Kantemiroğlu bir yandan kendi çalgısı olan tanburu insan sesine en yakın ve en mükemmel müzik âleti olarak telâkki ederken ("*bizim bildiğimiz yahut gördüğümüz sazlardan cümlesinden kâmil ve tamam tanbur dedikleri sazdır*" diye açık olarak yazar Kantemiroğlu), bu tanburun perdelerini örnek ve temel alarak hem bir Türk musıkisi perde ve makam sistemi, hem de yeni bir Türk musıkisi notalama sistemi ortaya koyuyordu. Bu sistem ve yaklaşıma örnek olarak da döneminin repertuarındaki 350'yi aşkın saz eserini notaya alıyordu[57].

Ayrıca, Kantemiroğlu kendini Şark musıkisinde bir tür reformcu olarak telâkki etmekteydi. Notaya aldığı eserleri ve bizatihi notalama sistemini "'alâ kavl-ı cedid" ya da "'alâ kavl-i hakir" diye niteleyip onları ortaya attığı yeni musıki nazariyatının uygulaması olarak görüyordu. Eskilerin yazdıklarını ise ayrıca "Edvâr-ı musıki 'alâ kavl-i kadîm" başlığı altında on sayfalık bir bölümde kısaca özetlemeye çalışmıştır. Her zaman bu konuda tutarlı olmamakla birlikte, Kantemiroğlu muhtemelen kendi kuramını "eski" üstadların yazdıklarına göre daha güncel, daha anlaşılır, daha kapsamlı ve daha "ileri" telâkki ediyordu.

Kantemiroğlu hiçbir sözlü musıki eserini notaya almamıştır. Ayrıca, tamamen küçümseyici bir tavır da sergileyerek, dönemin halk musikisi kökenli repertuarını "*çöğür ve karadüzen havaları*" diye adlandırır ve şöyle yazar:

> *"Musıki iki türlü icra olunur. Biri nefesten ve biri sazdan. Nefesten olana hânendelik* [ses sanatçılığı]*, sazdan olana sâzendelik* [saz sanatçılığı] *denilir. Bunlardan ma'da* [başka] *karadüzen ve çöğür havaları vardır ki gerçi deyişle ırlayış olurlar, lâkin usûl-i musıkiye* [musıki yöntemine] *giremedikleri sebebiyle musıki kaidesinden hariç* [musıki kurallarının dışında] *olup tariflerini* [tanımlarını] *eylemek beyhude* [boşuna] *zahmettir."*[58]

Bunu diyerek Kantemiroğlu halk müziğini çok farklı bir kategoriye koyduğunu, dolayısıyla da bilim ve inceleme dışı tuttuğunu açıkça belirtiyor. Kantemiroğlu zımnen bugünün müzik araştırmalarında sıkça görülen halk müziği /san'at müziği (İngilizce terminolojisiyle "art musics/ folk musics") ayırımını onaylamış ve araya önemli bir hiyerarşik sıralama koymuş oluyor. Konuya ileride döneceğiz.

57 Bu konuda bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 31; Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations – Volume 1: Text*, Londra, SOAS, 1992; Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations – Volume 2: Commentary*, Aldershot, Ashgate, 2000, s. 1-8.

58 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 97 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 172).

Kantemiroğlu halk musıkisi/okumuş kesim musıkisi, halk musıkisi/elit tabaka musıkisi, köy musıkisi/şehir musıkisi avam musıkisi/ seçkin kesim musıkisi şeklindeki bir statü ve kategori ayırımını özellikle vurgulamaktadır. "Bahse ve uğraşmasya değmeyen" müzik türlerini de doğal olarak kitabında kapsam dışı bırakıyor, o türe ait eserleri notaya almaya tenezzül dahi etmiyor. Kantemiroğlu'nun zihninde, tabiri caizse, musıki içerisindeki bir "sınıf bilinci" yer etmiş durumdadır. Çünkü Moldavya Prensi Beyzâde Demetrius Cantemir, Avrupalı bir asilzâdedir herşeyden evvel.

Kantemiroğlu, bilinçli olarak, öncelikle içinde yaşadığı ve kültürel iletişim içinde bulunduğu seçkin çevrelerin, yani İstanbul'un elit tabakasının müziğini inceler, bu tabakanın değer verip kullandığı ve ön plâna çıkardığı bir çalgıyı (tanbur) benimser, en mükemmel çalgı olarak gördüğü bu çalgıyı araştırmasının temeline yerleştirir ve öncelikle ona ait eserleri kayda geçer. Avam tabakasının müziklerini havâi, geçici ve hafif olarak görür, uğraşmaya değer bulmaz. Kantemir'in böylece hafife aldığı eser türlerini, yukarıda verdiğimiz alıntıda kullandığı ifadelere ("*deyişle ırlayış*") bakılacak olursa, belki musıki olarak bile telâkki etmediği *("musıki kaidesinden hariç olup")* söylenebilir. Kantemiroğlu'nun notaya almayı tercih ettiği müzik türleri konusundaki çok seçici davranışı ve bu seçiciliğinin muhtemel kıstasları konumuz dışında kalıyor[59].

Ali Ufkî bütün bu bakımlardan Kantemiroğlu ile kesin bir tezat teşkil eder. Ali Ufkî'nin nota yazarken kesinlikle ne Kantemir'inkine benzer temel kaygıları, ne de icra edilen müziklerin sosyal veya kültürel statüsüyle ilgili herhangi bir önyargısı vardı. Ali Ufkî'nin müzik teorisiyle ilgili bir amacı da yoktu. İstanbul'a getirildikten sonra yeni yeni vâkıf olmaya başladığı müziklerin tasnifi hakkında belli önyargılara, *a priori*'lere sahibolması da beklenmemelidir. Onun, İstanbul'a gelmeden önce öğrenmiş olduğu Avrupai notalama sistemini kullanmak suretiyle Topkapı Sarayında duyduklarının ve öğrendiklerinin tümünü kâğıda dökebilmenin ötesinde başka bir amacı olduğuna işaret edecek elde bir tek ipucu bile yoktur.

Ali Ufkî'nin halk musıkisi ve seçkinlerin musıkisi ayırımını yapmadığı gibi, "notaya geçirilmesi gereken" ve "gerekmeyen" eser ayırımını da yapmadığı kesindir. O kadar ki, Ali Ufkî bir türküyü notaya alırken zaman zaman bu türkünün saz paylarını, aranağmesini bile notaya almış, bu eser parçacığının gerçekten marjinal, önemsiz ve uçucu olması bunu yapmasını engellememiştir. **[Turc 292]** yazmasında "Türkü havası" başlığını taşıyan birçok sözsüz nota parçacıkları vardır. Örneğin, yazmanın 65a sayfasındaki bir buçuk satırlık bir notanın altına bu notanın ne olduğunu açıklayan şu çok anlamlı İtalyanca ibareyi yazmış Ali Ufkî:

59 Bu konuda bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations – Volume 2: Commentary*, Aldershot (SOAS *Musicological Series*), Ashgate, 2000, s. 6-7.

"Preambulo avanti cantar li Turky"
[Türkü okumadan önceki giriş bölümü]

Ali Ufkî'nin [Turc 292] yazmasında kaydettiği eserler arasında bir "oyun havası", bir "raks havası", bir "Dobruca havası" da vardır.

Ali Ufkî herhangi bir savı kanıtlamaya çalışmaz Kantemiroğlu gibi. Kaygısı öğrenmek ve, görevi icabı, öğretmektir. Kendini herhangi bir savı kanıtlamak, müzikte reform yapmak veya teoriyle icra arasında bir ilişki kurmak zorunda hissetmediği için de repertuarında seçicilik gibi bir kaygısı yoktur.

Ne var ki, Ali Ufkî'nin kendine göre öncelikleri de yok değildi. Ali Ufkî'nin kendisi herşeyden önce bir sâzendeydi, santur çalıyordu. Hânendeliği hiçbir biyografik kaynakta belirtilmez, ama bizzat kendisi kendini "Ali Bey es-santuri" olarak nitelemiştir. Bu nedenle de enstrümantal eserlere bir ölçüde öncelik vermiş olabilir. Peşrev ve saz eseri notalarının Ali Ufkî'nin iki mecmuasında da sözlü eserlere göre genellikle çok daha özenli bir şekilde yazılmış olması belki bu tercihin bir sonucudur. Enstrümantal eserlerin notalarının yazımına gösterilmiş olan daha büyük özen özellikle *Mecmua-yı Saz u Söz*'de çok belirgindir. Bu nota mecmuasında enstrümantal eserler, peşrevler ve saz semaileri esas "metni" oluştururlar. Dinî veya dindışı, hangi türden olurlarsa olsunlar, güfteli eserler ise sanki hep sonradan akla gelmiş ve peşrev ve saz semaisi notalarının yanısıra eklenmiş birer derkenar, mecmuadaki sayfaların boş kalmış alanlarından faydalanarak kaleme alınmış eserler görünümünü arzederler.

Bu durum kısmen **[Turc 292]** yazması için de geçerlidir, zira buradaki enstrümantal eserlerin notaları da sözlü eserlere göre genellikle daha büyük bir özenle ve açık seçik bir şekilde yazılmış bulunuyorlar.

Ayrıca, notasını kaleme aldığı peşrev ve saz semailerinin birçoğunun (*Mecmua-yı Saz u Söz*'dekilerin toplam olarak üçte birinden biraz fazlasının) bestecisinin adını, ve bazan da saz eserinin bizzat kendisinin adını veren Ali Ufkî, nakış olsun, murabba olsun semai olsun hemen hiçbir sözlü eserin bestekârının adını zikretmez. Yine de, verdiği repertuarın bütününe baktığımızda, Ali Ufkî'nin iki mecmuasında da bu sözünü ettiğimiz yazım üslûbu dışında Kantemiroğlu misâli sistematik bir seçicilik ve ayrıcalık yaratma gayreti güttüğü söylenemez.

Ayrıca, Ali Ufkî'nin saz eserlerinin yazımına sözlü eserlerden daha büyük bir özen gösterdiği gerçeğini vurgularken geleneksel Osmanlı/Türk musıkisine dair şu genel olguyu da gözden uzak tutmamak gerek: sözlü eserler enstrümantal parçalara oranla genellikle daha kolay ezbere alınıp hatırlanabilen eserlerdir. Notanın hemen hemen hiç kullanılmayıp repertuarın hep meşkedilerek ezberlendiği ve ezberden icra edildiği bir musıki evreninde notalama işleminin öncelikle güftenin ve güfte mecmualarının sağladığı hatırlatma ve tekrarlama kolaylığından mahrum bulunan saz eserlerinin kâğıda dökülmesi için ve bizzat

sâzende olan kişiler tarafından düşünülmüş ve kullanılmış olması hiç de şaşırtıcı değildir[60]. Kantemiroğlu da bunun bir diğer çarpıcı örneğini teşkil ediyor elbette.

Bütün bu saydığımız gerekçeler geçerli olmakla birlikte, Ali Ufkî açısından teorik değil pratik kaygılar ön plândadır hep. Çünkü Ali Ufkî bir icracıdır herşeyden evvel, hem de bir bakıma profesyonel bir icracı. Görevi –ve merakı– icabı olarak Saray'da duyduğu ve öğretme durumunda olduğu müzik eserlerini notaya almak ihtiyacını hissetmiştir. Bu noktada da bir repertuar önseçimi ya da elemesi yapmamıştır. Sonuç itibariyle de, bir bütün olarak Ali Ufkî nota koleksiyonunun (bundan hem *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün hem de **[Turc 292]** yazmasının içerdiği müzik eserlerinin toplamını kastediyoruz), Kantemiroğlu'nun kaleme aldıklarıyla karşılaştırıldığı zaman, kendi döneminde İstanbul'da icra edilen müzik repertuarının genellikle daha sadık bir aynası olduğu söylenebilir.

Bu yargımız esas itibariyle doğru olmakla birlikte, Ali Ufkî nota koleksiyonunun (yani hem *Mecmua-yı Saz u Söz* hem de **[Turc 292]** yazması) döneminin toplam müzik repertuarının tam anlamıyla birebir aynası olduğu da ileri sürülemez. Ali Ufkî'nin toplam repertuarın kaçta kaçına ve hangi filtrelerden ve seçimlerden geçmiş bölümlerine muhatap olduğunu da tam olarak bilemiyoruz. Bu noktada örneğin Owen Wright, Kantemiroğlu'nun 17. yüzyılın en gözde ve yüksek prestijli sözlü müzik formlarından biri olan *kâr*'lardan uzun uzun ve çok ayrıntılı söz etmesine karşılık, bunlardan bir tanesinin bile nota veya güftesinin *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yer almadığına haklı olarak dikkati çekmiştir[61].

Ne var ki, *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki durumun aksine, **[Turc 292]** yazmasında bir adet *kâr*'ın güftesi bulunuyor. O da sayfa 305b'de bestesi bugün genellikle Abdülkadir Meragi'ye (ölümü 1435) atfedilen Segâh makamındaki Kâr'ın güftesidir ("Ey şehinşâh-ı Horasan ya imam ibnülhümam…"). Ancak, Ali Ufkî bu *kâr*'ın ne notasını ne de bestecisinin adını verir.

Bütün bu açılardan baktığımızda, Ali Ufkî'nin müzik türlerine yaklaşımının çağdaşı olan hânende ve hâfız Evliya Çelebi'nin tavrına benzediğini söyleyebiliriz. Evliya Çelebi de gerek İstanbul içinde gördüğü gerekse çeşitli seyahatleri sırasında rastgeldiği tüm müzik türlerinden ve çalgılarından eşit şekilde, halk musıkisi / seçkin aydın musıkisi / dinî musıki ayırımı yapmaksızın, aynı meraklı bakışla ve aynı ayrıntıda söz eder[62].

60 Bkz Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, 2003, 2006.

61 Bkz. Owen Wright, *Words without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicological Series, Volume 3), 1992, s. 159-160.

62 Bkz. Evliya Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt 1, 1996. Ayrıca, bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 22-23.

Tamamen aksi yönde bir diğer örnek de, Ali Ufkî'nin aşağı yukarı çağdaşı olan Hâfız Post'un (ölümü 1690) güfte mecmuasıdır [Topkapı Sarayı Kütüphanesi **Revan Kitapları 1724**]. Bu mecmuanın içeriğine ayrıntılı bir şekilde bakarsak, tıpkı Kantemiroğlu edvârının nota bölümünde olduğu gibi burada da çok önemli bir seçicilik ögesi göze çarpar. Özgün Osmanlı/Türk müzik geleneğindeki ilk büyük ve kapsamlı dindışı güfte mecmuası olan Hâfız Post mecmuasında ne halk müziğine ne de dinî musıkiye ait eserlere rastlanır. Burada açıkça bir uzmanlaşma sözkonusudur. Açıkçası, Hâfız Post mecmuasının niteliği bellidir: o bir dindışı eser güfte mecmuasıdır. Yani ne bir ilâhi ya da âyin mecmuasıdır ne de çeşitli türkü, varsağı ya da koşmaların yer alabileceği bir cönk. Hâfız Post mecmuasının bütününe öncelikli olarak bir tür, form ve işlev seçimi hâkimdir.

Dinî eserler repertuarı

Yukarıdaki tabloda gördüğümüz repertuar dağılımında dikkati çeken bir diğer husus da dinî nitelikteki eserlerin (ilâhî, na't, tevhid, tesbih vs.) nisbeten az sayıda olmasıdır. Bu durumu 16. yüzyılın ortalarında zaten dinî eserler repertuarının henüz çok kısıtlı olmasına mı bağlamalı? Yoksa, bu durumu dinî eserlerle dindışı eserlerin hem icracılarının hem de icra mekânlarının kesinkes farklı oluşuna, dolayısıyla da Ali Ufkî'nin Topkapı Sarayındaki görevi sırasında dinî eser repertuarıyla yakın ilişkide olamamasına mı bağlamak gerekiyor? Bunu kesin bir şekilde bilmek mümkün değil.

Eğer bu ikinci şık doğruysa, o takdirde Ali Ufkî'nin Topkapı Sarayında geçen müzik hayatı sırasında pek az sayıda ilâhi, na't, tevhid vs. icrasına tanık olmasına şaşmamak gerek. Ne var ki, İstanbul'daki cami ve tekke musıkileri ile Topkapı sarayında icra edilen musıki arasında daha sonraki yüzyıllarda gözlemlenen hem repertuar hem de besteciler ve icracılar açısından geçişliliğin ve örtüşmenin 17. yüzyılda henüz ortaya çıkmamış olduğunu ileri sürmek için sadece Ali Ufkî'nin bu iki mecmuasının içerikleri tek başlarına yeterli kanıt teşkil etmiyorlar.

Kaldı ki, iki musıki icra alanı arasındaki bu geçişliliğin 17. yüzyılda da varlığına işaret eden bazı küçük ipuçları da elimizdedir. *Mecmua-yı Saz u Söz*'de aslında bir Mevlevî Ayininin bir parçası olup olmadığı kuşkulu, fakat tekke musıkisine ait olduğu âşikâr olan, "Deverân-ı dervişân-ı zeviyüş'şân" başlığını taşıyan bir eserin notası bulunuyor. Bu başlık altında da Ahmet Eflâki Dede'nin pek meşhur "Ey ki hezâr âferin bu nice sultan olur" güftesi ve ayrıca küçücük ve basit bir nota parçası bulunuyor[63]. Ayrıca, **[Turc 292]** yaz-

63 Bkz. *Mecmua-yı Saz u Söz* (Haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1976, s. 84. Bu muhtemel Mevlevi ayini parçacığının niteliği ve anlamı hakkında bkz. İlker Evrim Binbaş, "Music and Sama'

masının 194a ve *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün 203. sayfasındaki Mâye makamında "Şem'-i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm" güfteli ilâhinin varlığı da tekke veya cami musıkisi icrasının Topkapı Sarayına da uzanmış olduğuna işaret ediyor olabilir.

17. yüzyılın ilk yarısından pek az sayıda dinî nitelikte musıki eserinin (ilâhî, tevhid, temcid, tesbih, na't, ayin, durak, tevşih, vs.) günümüze gelebildiğini biliyoruz. Sadettin Nüzhet Ergun'un çok kapsamlı ve kuşatıcı dinî eser güfteleri derlemesi bu konuda esas kaynaktır. Bu derlemede Sadettin Nüzhet 16. yüzyıla ait topu topu beş adet ilâhinin güftesini verir. Sadettin Nüzhet'in 17. yüzyıla ait diye derleyip sunduğu yine az sayıdaki dinî eser güftelerinin de büyük çoğunluğunun bu yüzyılın ikinci yarısına, ve hattâ yüzyılın son çeyreğine ait olduklarını görüyoruz[64]. 17. yüzyıldan hiçbir ilâhi mecmuasının günümüze ulaşmadığı gerçeğini de göz ardı etmemek gerek.

Tarikatlar arasında musıkiye en büyük ağırlığı veren, onu ibadetin ikincil bir aracı olarak görmekle yetinmeyip onu ibadet ritüelinin bizzat kendisi haline getiren Mevlevîlerde bile Ali Ufkî'nin yaşadığı dönemde henüz geniş, yaygın ve yerleşik bir müzik repertuarı oluşmuş değildi. Mevlevî mukabelesinin ritüelinin o dönemde nasıl icra edildiğini tam olarak bilemiyoruz. Örneğin, 17. yüzyıl ortalarında Itrî'nin "Na't-ı Mevlânâ"sı henüz bestelenmemiş ve mukabelenin bir parçası hâline gelmemişti. Mukabele sonunda icra edilen ve niyaz ilâhileri diye adlandırdığımız iki ilâhi de henüz ortada yoktu. Muhtemelen Ayin okunmadan önce bir peşrev icra edilmesi âdeti de henüz yerleşmiş değildi. Özetle, Mevlevî mukabelesi bugün bildiğimiz müzikal formunu almış olmaktan henüz çok uzaktı.

17. yüzyılın ortalarına kadar topu topu üç adet anonim (bugün "Beste-i kadim", yani "eski beste" diye bilinen) Mevlevî Ayini mevcuttu ve onlar icra ediliyordu. Mevlevî mukabelesinde icra edilmek üzere bestelenmiş başka özgün eser bulunduğuna dair herhangi bir ipucu yok. Bir dördüncü Mevlevî Ayini (Derviş Mustafa Dede'nin Beyati Ayini) ancak yüzyılın ikinci yarısında devreye girecektir. Ayrıca, bu üç adet 17. yüzyıl ayininin iki tanesinin nâtamam durumda olması da bu görüşümüzü kısmen teyid eder[65].

of the Mavlaviyya in the Fifteenth and sixteenth centuries: Origins, Ritual and Formation", Anders Hammarlund, Tord Olsson & Elisabeth Özdalga (eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East* içinde, İstanbul, Swedish Research Institute (Transactions, Volume 10), 200, s. 67-81.

64 Bkz. Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi – Dinî Eserler, Cilt I*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1942, s. 56-115; Walter Feldman, "Musical genres and Zikir of the Sunni tarikats of İstanbul", Raymond Lifchez (ed.), *The Dervish Lodge – Architecture, Art and Sufism in Ottoman Turkey* içinde, Berkeley, California University Press, 1992, s. 187-203.

65 Bkz. Walter Feldman, "Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: the case of the Third Selâm", Anders Hammarlund, Tord Olsson & Elisabeth Özdalga (eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle-East* içinde, İstanbul, Swedish Research Institute in Istanbul (Transactions, Volume 10), 2001, s. 49-65.

Gerek *Mecmua-yı Saz u Söz*'de gerekse **[Turc 292]** yazmasında çok az sayıda dinî eser bulunması bir tesadüf olmasa gerek. Şu aşamada, şimdilik kaydıyla, ve aksi kanıtlanana dek, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi içindeki dinî ve tasavvufî eserler repertuarının Ali Ufkî'nin yaşadığı dönemde henüz nisbeten kısıtlı olduğunu kabul etmek gerekiyor. Ayrıca, İstanbul'da okunup çalınan halk müziği repertuarının daha geniş olduğu, enstrümantal eserlerin sayısının da çok daha kalabalık olduğu anlaşılıyor.

III – Usûller Hakkında

Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasında Osmanlı/Türk musıki geleneğinin tarih ve gelişimine dair bize sağladığı en özgün ve anlamlı bilgi kaynakları *usûllerle* ilgilidir.

Ali Ufkî *Mecmua-yı Saz u Söz*'de [Londra, British Library, Oriental and India Office Collections, **Sloane 3114**] geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin ritmik kalıplarından, yani usûllerinden hiç söz etmemiştir. Bu mecmuanın hiçbir yerinde usûl vuruşlarını yazmamış, usûlleri sıralamaya veya târif etmeye hiç teşebbüs etmemiştir. Sadece *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki çoğu peşrev ve saz semaisinin notasının başına (ama sözlü eserlerin büyük çoğunluğunun notasının başına değil) küçük bir daire içine o eserin usûlünü sembolize eden bir veya birkaç işaret koymakla yetinmiştir[66]. Ne var ki, birçok saz eserinin başında da usûl işareti yoktur.

Ali Ufkî'nin kullandığı bu usûl işaretlerinin birçoğu Topkapı Sarayında genellikle Osmanlı devlet hazinesinin hesaplarını tutmak ve bunda bir gizlilik sağlamak amacıyla kullanılan, yazılması kolay ve çabuk fakat uzmanı olmayan kişilerce okunması çok zor olan ve siyakat adı verilen yazı türünde genellikle kullanılan rakam işaretlerinden mülhemdir[67]. Bu özel rakamlara "siyakat rakamları" veya "divan rakamları" da deniyor.

Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'de sistematik bir şekilde kullandığı bu usûl işaretlerinin tamamının hem Muammer Uludemir hem de Ralf Martin Jäger tarafından ayrı ayrı birer katalogu çıkarılmıştır[68]. Ne var ki, bu usûl işaret-

66 Bkz. *Mecmua-yı Saz u Söz* (Haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1976.

67 Bkz. Mahmut Yazır, *Siyakat Yazısı*, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı (Seri B – Vakfiyeler ve Vakfiyelerle ilgili eserler, No. III), İstanbul, Cumhuriyet Matbaası, 1941; Selahaddin Elker, *Divan Rakamları*, Türk Tarih Kurumu yayınlarından (VII. Seri – no. 22), Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1953 ; Haydar Sanal, "Siyakat rakamlarının XVII. Yüzyıl Türk Musıkisi notasyonundaki yeri ve bazı açıklamalar", *II. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 4-9 Ekim 1976 – Tebliğ Özetleri*, s. 75-76 .

68 Muammer Uludemir, "Mecmua-yı Sâz ü Söz'de usûller", *Musıki Mecmuası*, Cilt 38, Sayı 410, Eylül 1985, s. 15-17; Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Bildiriler*, İzmir, 1989; Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Murabbalar*, İzmir, Mart 1991; Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Semailer*, İzmir, Ocak 1991; Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Türküler*, İzmir, Ocak 1992; Ralf Martin Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach, Verlag die Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1996, s. 225-233.

lerinin kullanımında Ali Ufkî her zaman tutarlı davranmış değildir. Örneğin, *Mecmua-yı Saz u Söz*'de bazan bir peşrev veya saz semaisinin usûl hanesi boştur. Gûfteli eserlerin usûlü çoğunlukla belirtilmemiştir. Ayrıca, aynı usûl için aynı mecmua içerisinde farklı işaret ve semboller kullanıldığı, aynı sembolün de farklı usûlleri temsil ettiği vâkidir.

Mecmua-yı Saz u Söz'deki bu usûl işaretlerinden bir iki tanesine **[Turc 292]** yazmasında da rastlanıyor. Örneğin sayfa 286a'da düyek ve semai usûllerinin sembolleri yer almaktadır **[Bkz. Resim XL]**. Bunlar *Mecmua-yı Saz u Söz*'de kullanılan sembollerin aynıdır. Ama bu usûl sembollerinin **[Turc 292]** mecmuasındaki kullanımları hiç sistematik değildir.

Aslına bakarsak, Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki peşrev ve saz semaisi notalarında porte'nin başına koyduğu ve o eserin usûlünü sembolize eden bu özel işaretler aslında usûlün kendisi, süresi, veya içerdiği vuruşların cinsi ve adedi hakkında hiçbir bilgi vermez. Aksine, her eserin başına konan bu usûl sembolleri aslında o usûlün zaten icracı tarafından iyi bilindiğini varsayarlar. Çünkü bu usûl işaretleri esas itibariyle birer sembol ve şifredirler, pedagojik veya açıklayıcı hiçbir yanları yoktur. Usûlü bilen kişi de bu işareti görünce sözkonusu usûlü vurur.

Mecmua-yı Saz u Söz'deki bu duruma karşılık, **[Turc 292]** yazması bu açıdan çok daha zengindir. Bu mecmuada geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan usûllerle ilgili bu musıkinin tarihini aydınlatan önemli malzemeler bulunuyor. *Mecmua-yı Saz u Söz* ile karşılaştırıldığında, hiç değilse Türk musıkisinin usûllerinin yazımı açısından, **[Turc 292]** yazmasının, kısmen de olsa, bir hazırlık çalışması, bir müsvedde niteliği taşıdığı, daha doğrusu Ali Ufkî'nin usûlleri öğrenme ve uygulama sürecini yansıttığı iddia edilebilir. Çünkü göreceğimiz gibi, bu mecmua Ali Ufkî'nin usûller ve usûl darpları konularındaki çok çeşitli yazım ve ifade denemelerini çeriyor. Bu derlemede Ali Ufkî'nin usûlleri yazıya dökme yolundaki çeşitli arayış ve yöntem denemelerine tanık oluyoruz.

Bu yazmada Ali Ufkî *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yapmadığı bir şey yapıyor. Avrupa müziklerinde gerçekten de hiçbir karşılığı olmayan, İstanbul'a geldiğinde henüz bilmediği, yeni öğrenmekte olduğu bir ritmik dili önce anlamaya, sonra da kendi bildiği ve başkalarınca da kolayca anlaşılabilecek yöntemler kullanarak yazıya dökmeye çalışıyor. Bunun için de, bir tanesi günümüzde dahi hâlâ kullanılan çeşitli usûl yazım biçimlerini deniyor.

Avrupa müziklerinde eşdeğeri olmayan ve her biri birer farklı ritmik kalıp oluşturan Türk musıkisi usûllerinin yazıyla nasıl ifade edilmeleri gerektiği meselesi Ali Ufkî'yi epey meşgul etmiştir[69]. Nitekim, usûl kalıplarını darblarının hem niteliğini hem de sürelerini belirterek yazıya dökmek için bu mecmuada bir-

69 bkz. Eckhard Neubauer, "Zu den musikalischen Metren (Usûl)", *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 4), 1999, s. 257-295.

kaç ayrı yöntemi denediğini göreceğiz. Bunu yaparken Ali Ufkî hem Avrupada bilinen ölçü kalıplarından, hem de Doğu müziklerinin geleneksel metinlerinden yararlanmaya çalışmaktadır. Ali Ufkî'den başlayarak 17. ve 18. yüzyıl Osmanlı/Türk musıkisi kaynaklarında usûllerin yazılış biçimlerini izleyen ayrıntılı bir kronolojik listeyi Eckhard Neubauer yapmıştır.

Usûlleri yazıya dökmek için önce bazı geleneksel yöntemleri deneyen Ali Ufkî, göreceğimiz gibi, bilâhare kendi yazım yöntemlerini geliştirir. Ne var ki, **[Turc 292]** yazmasının niteliği gereği, bu yazmanın içerdiği Ali Ufkî'nin çeşitli usûl yazım denemelerini tarihlendirmek veya kesin bir kronolojik sıraya dizmek şimdilik maalesef mümkün görünmüyor.

Ne olursa olsun, Saray meşkhanesinde def, bendir veya kudümle vurduğu usûllerin kalıplarını kâğıda dökmek için birden fazla yöntem denemiştir Ali Ufkî. Onun *Mecmua-yı Saz u Söz*'de ve **[Turc 292]** yazmasında usûl yazımlarındaki bazı tereddütlerine veya uygulamada zaman zaman farklı işaretler kullanmış olmasına bakarak ileri sürülmüş olan

> "Ali Ufkî Bey'in usûllerin özel vuruluş şekillerini bilmiyor olabileceği veya bu özel vuruluş biçimlerini dikkate almamış olabileceği.."

iddiasını ise ciddiye almak mümkün değil[70].

Usûllerin önemi ve "zorluğu"

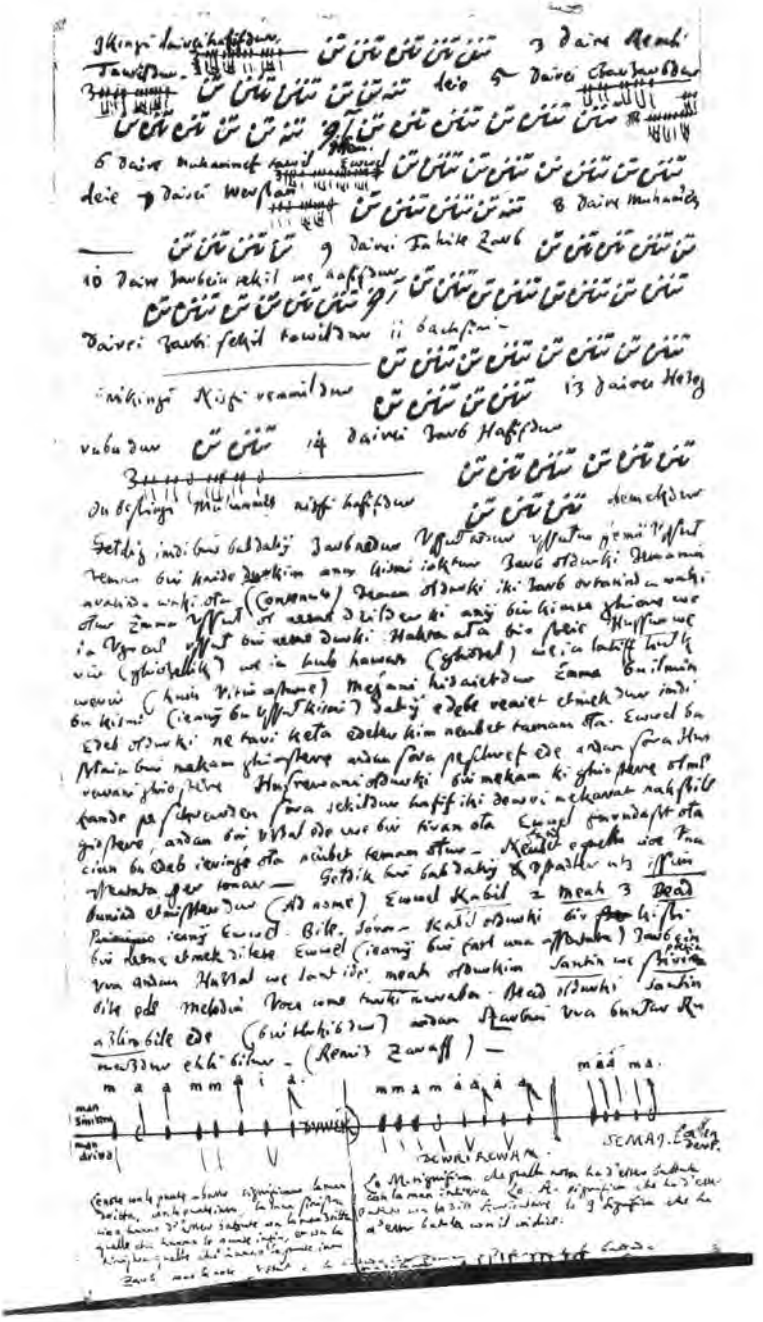
[Turc 292]'de önce eski bir musıkî edvârından aktarılmış usûllerle ilgili cümlelere rastlanıyor. Bu ifadeler usûlleri anlamanın, öğrenmenin, bilmenin ve yazmanın zorluğu (ve hattâ zaman zaman imkânsızlığıyla) ilgilidir. Yazmanın 51a ve 51b sayfalarında – Latin harfleriyle ve kendi uydurduğu yarım yamalak bir fonetik transkripsiyon biçimini kullanarak– şöyle yazmış Ali Ufkî **[Bkz. Resim X ve XI].** Metni aynen aşağıya aktarıyoruz:

> *"…Bilmek gherek kim bu fende darb zaptetmekten muskil iek nesne ioktur zira her tabiate mülaiem degilder bilesen aksami (ianny kisimlar, bulukler) katsdur evvel darb kismet olunur ikiie birisi sakil we birisi hafifdur megmui darbin hasly bu ikidendur gheru kalan bu ikiden mutefferi olur… Zarb oldur ki zemanin ortasinda waki olur (contenuto). Zeman oldur ki iki zarb ortasinda olur....Emma ussul ol nesne deilder ki any bir kimse ghiore veia ugrene, ussul bir nesnedur ki Haktan ata bir Beie hussun verir (ghiozellik) weia hub hawas (ghiozel) weia latif hulk werir mecami hidayetdur...Emma bu ilmin bu kismi (ienny bu ussul kismi) dahy edebe reaiet etmekdur...*

70 M. Hakan Cevher, *Ali Ufkî, Hâzâ Mecmûa-yı Sâz u Söz, Çeviriyazım, İnceleme*, İzmir, 2003, s. 43.



Resim X [Turc 292] Sayfa 511a



Resim XI [Turc 292] Sayfa 51b

> "Bilmek gerek ki bu fende [san'atta] darb [vuruş] zaptetmekten [tesbit etmekten] müşkül [zor] yek [bir] nesne yoktur zira her tabiata mülayim [kolay] değildir. Bilesin aksamı [yani kısımları, bölükleri] kaçtır, evvel [önce] darb kısmet olunur [bölünür] ikiye. Birisi sakil [ağır] ve birisi hafiftir. Mecmu'-yı darbın [darbların hepsinin] aslı bu ikidendir. Geri kalan bu ikiden müteferri' olur [alt dallara ayrılır]...Darb odur ki zamanın ortasında vaki olur (contenuto). Zaman odur ki iki darbın ortasında vaki olur...Ama usûl o nesne değildir ki onu bir kimse göre veya öğrene, usûl bir nesnedir ki Haktan atâ [Allah vergisi]. Bir beye hüsn [güzellik] verir veya hûb âvâz [güzel ses] veya latif hulk [ince yaratılış] verir. Mecamii hidayettir [hepsi Tanrıdan armağandır]. Amma bu ilmin bu kısmı (yani bu usûl kısmı) dahi edebe riayet etmektir."

Bu sayfalardaki ibareler ve bunun devamı olan ikili (Sakil/Hafif şeklinde) usûl tasnifleri Ali Ufkî tarafından 15. ve 16. yüzyılın bazı Türkçe Edvar kitaplarından alınıp buraya aşağı yukarı aynen nakledilmiş bulunuyorlar[71]. Ali Ufkî'nin kullandığı ifadelerin aynen geçtiği 15. ve 16. yüzyıllara ait birçok başka musıki elyazması teşhis edilebiliyor[72]. Ne var ki, Ali Ufkî'nin aşağıda içlerinden bazı örnekler de vereceğimiz bu 15. ve 16. yüzyıl Türkçe edvarlardan hangisinden esinlendiğini maalesef bilemiyoruz.

Ali Ufkî'nin usûllerin zorluğuyla ilgili bu uzun metni bizzat kaleme almış olmasından iki temel sonuç çıkarabiliriz: Bunların ilki, 15. ve 16. yüzyıllarda kaleme alınmış bazı Türkçe musıki edvârlarının bir ya da bir buçuk yüzyıl sonrasında hâlâ istinsah edilip yaygın olarak okunup kullanıldıkları. İkincisi ise Ali Ufkî'nin de usûl darplarına aşina olmak için –ve muhtemelen de daha yakın bir dönemde kaleme alınmış usûllerle ilgili başka yazılı metinlerin yokluğunda– ilk aşamada bu eski edvâr kitaplarına başvurmaktan başka bir çaresi olmadığı.

71 Bkz. *Mecmua-yı Eş'ar ve Musıki*, Londra, British Library, Oriental and India Office Collections, **[Or. 13763]**, s. 172a. Bu yazmada usullerin zorluğuyla ilgili ibareler Ali Ufkî'ninkilerle neredeyse aynıdır: "*Bilmek gerek kim bu fende durûb* [darblar] *zabtetmekten* [tutmaktan, kayda geçirmekten] *müşkül* [zor] *nesne yokdürür* [yoktur] *zira her tabiata mülayim* [kolay] *değil. Ol durûb kısmet olunur* [bölünür] *ikiye biri sakil ve biri hafif…darbın aslı bu ikisidir kalanı bunların fer'idir* [bir alt bölümüdür]…" Diğer elyazması eser de şudur: *Kitâb-ı Edvâr*, Londra, British Library, Oriental and India Office Collections, **[Or. 11224]**, s. 13b. Yusuf bin Nizameddin Edvârıyla da benzerlikler taşıyan bu ikinci yazmadaki usûllerle ilgili ibareler de Ali Ufkî'ninkilere çok yakındır: "*…bilmek gerekdir ki bu fende durûb zabtetmekten müşkül yek nesne yoktur zira her tabiata mülayim değildir. Ol darb ikiye kısmet olunur biri sakil biri hafifdir mecmu-u durubun* [darbların hepsinin] *aslı bu ikisidir kalanı bu ikiden müteferri' olur* [alt dallara ayrılır]…". British Library'deki bu Osmanlı/Türk musıkisi elyazmalarının teşhisi ve içeriği hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 191-216.

72 Bunlara çok benzeyen ibareler içeren ve yine 15. ve 16. yüzyıllardan kalan başka elyazması musıki kitapları ve nüshaları da vardır. Bazı örnekler için bkz. Hermann Ethé, *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindustani and Pushtu manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford, 1930, s. 306; Günay Kut, *Supplementary Catalogue of Turkish Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford, Oxford University Press, 2003, s. 241-242.

Ayrıca, Ali Ufkî bu eski edvârlardan metin kopyalama işleminini onları eski yazıyla istinsah ederek yapmamış olması dikkat çekicidir. Ali Ufkî Türkçe (ve bazan da Arapça) olan bu metinlerin Latin harfleriyle aşağı yukarı fonetik bir transkripsiyonunu yapmayı tercih etmiştir **[Bkz. Resim X ve XI]**. Bu da onun bu transkripsiyon işlemini metnin başkası tarafından okunuşunu esas alarak, yani herhalde daha Osmanlı/Türk musıkisi ve kültürüyle ilişkisinin başlarında yapmış olduğu izlenimini doğuruyor.

Her hâl ü kârda Ali Ufkî'nin usûllerin anlaşılıp yazılmasının zorluğunu vurgulayan eski bir metni öncelikle istinsah etmeyi seçmiş olması çok anlamlıdır. Çünkü perdelerin, ses bileşimlerinin, makamların ve terkiplerin nisbeten kolay şeyler oldukları, fakat gerçekten önemli olanın ve zaten musıkideki asıl zorluğun nağmelerin, seslerin değil zamanın idaresinde, vurgularda, ritmik kalıplarda, yani usûllerde yattığı fikri Osmanlı/Türk musıki geleneği içerisinde gerek Ali Ufkî'den önce gerekse sonrasında sık sık dile getirilmiş olan bir gerçektir. Öyle ki, Ali Ufkî'nin metninin de vurguladığı gibi, usûl bilmenin ve bu sâyede müzik eserlerinin ritmik yapısını anlamanın ve zapta geçirmenin genel bir musıki yeteneğinden çok daha fazlasını, tıpkı güzel ses veya yüz veya huy güzelliği gibi Allah vergisi ("*Haktan atâ*") özel bir istidadı gerektirdiğine bile inanıldığı olmuştur.

Ayrıca, 17., 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı/Türk musıkisiyle ilgilenmiş olan birçok Avrupalı seyyah ve doğubilimci de bir yandan İstanbul'da karşılaştıkları ritmik kalıpların sayısı, karmaşıklığı ve bunları öğrenmenin zorlukları karşısında şaşkınlıklarını açıkça ifade ederken, diğer yandan da bunların İstanbul'daki musıki icrasının temel taşları olduğunu teşhis ve teslim etmişlerdir. Özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda Charles Fonton, Giambatista Toderini, Franz Joseph Sulzer, Antoine de Murat, Jean-Benjamin de Laborde, Guillaume André Villoteau gibi usûlleri daha yakından incelemiş olanlar bu usûllerin Avrupa müziğinin ikili, üçlü ve dörtlü ölçülerinden hem nitelik ve işlev olarak çok farklı olduklarını ısrarla vurgularlar ve kullanılan vuruşların çeşitliliğine özellikle dikkat çekerler[73].

Osmanlı/Türk musıkisine iyice aşina olan Avrupalılar ise yaygın nota kullanımının yokluğunda usûllerin aslında bir tür nota görevi gördüğüne işaret ederler. İstanbul'da uzun yıllar yaşamış olan Fransız sefaret tercümanı Charles Fonton, 1751 yılında kaleme aldığı bir risalede usûller hakkında şöyle yazar:

> *"...nasıl bizde notanın biçimiyle niteliği onun zaman değerini tayin ediyorsa, Şarklılar da bunun muadili olarak ritm ve ölçü vuruşlarında –gereken yerlere es işareti de koyarak– nota*

73 Bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1994.

> *uzunluklarını belirtmeyi düşünmüşlerdir. En güçlü hâfızadan bile silinebilecek eserleri hatırlamalarına yardımcı olmaktadır bu."*[74]

Ali Ufkî'nin çağdaşı olan ve kendisi bizzat hânende olduğu gibi Topkapı Sarayı'nın Seferli odasında 1630'lu yıllarda müzik eğitimi de almış olan Evliya Çelebi ritm çalgılarının ve usûlün önemi hakkında şöyle yazıyor örneğin:

> *"...cümle* [bütün] *sâzendeler bu dairezenler* [def/daire çalanlar] *olmasa rakkası* [sarkacı] *bozulmuş saat gibi fasılları helec melec olur* [darmadağın olur]. *Fasıllarına nizam ü intizam* [dirlik ve düzenlik] *veren usûlbend* [usûle bağlı] *dairezenlerdir. Cemî-i ulûmda* [ilimlerin toplamında] *usûl lâzımdır ki ilm-i usûl ilm-i edvârda başka bir risaledir* [usûl ilmi musıki ilminde apayrı bir bölümdür]."[75]

1730'lu yıllarda, yani Evliya Çelebi'den bir yüzyıl kadar sonra, Ermeni hurufatıyla Türkçe bir *Edvar* kitabı kaleme almış olan Tanburi Küçük Artin de usûlleri yere göğe sığdıramaz, onları her san'atın esas kuralı haline getirir:

> *"...bir hanende ve sâzende ne kadar ikram ederse* [şeref verirse] *usûle kendi de ikram bulur....usûl her marifetin* [hüner ve bilginin] *ve her ilmin selâmetidir...usûlsüz hanende ve sazende dizginsiz ata benzer, dümensiz gemiye benzer, veznesiz* [terazisiz] *sarrafa benzer...bizim marifetimizde* [yeteneğimizde, bilgimizde] *ne kadar beste ve ne kadar peşrev, semai, ilâhiyat* [ilâhiler] *var ise hep bu usûlâta bağlıdır ve o lezzet de usûlattan çıkar...ve bütün âlemin başı usûle bağlıdır...bu ısûlâta iyi mukayyed* [dikkatli] *olmalı ve nutku darb etmeli* [sözü vurgulamalı]..."[76]

Usûllerin gerek melodi ve nağmelerden, gerekse ses dizilerinden veya bizzat makamlardan çok daha önemli olduklarını vurgulayan ifadelere tüm musıki tarihimiz boyunca, ve hattâ 19. ve 20. yüzyıla ait basılı musıki kitaplarında ve güfte mecmualarında sıkça rastlanıyor. Örneğin 1860'lı yıllarda yazan Haşim Bey bu konuda Kantemiroğlu'nun bir buçuk yüzyıl önce yazmış olduğu aşağıdaki metni neredeyse aynen aktarmakla yetinir:[77]

> *"İlm-i musıkide cümlesinden akdem ve ehemm* [önce gelen ve en önemli] *olan ilm-i usûldür zira usûlsüz nağme mücerred* [tek başına] *musıki nağmesi değildir...usûl musıkinin terazisi ve endâzesidir* [ölçüsüdür]."

74 Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, **[Nouvelles Acquisitions Françaises 4023]**, s. 63-64. Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 66.

75 Bkz. Evliya Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt. 1, 1996 , s. 303.

76 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburi Küçük Artin – A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002, s. 96

77 Bkz, Haşim Bey, *Mecmua*, İstanbul, 1864, s. 3 .

19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında hânendelerce çok kullanılmış olan diğer iki güfte mecmuasının derleyicileri de (Bolahenk Nuri Bey ve Hasan Tahsin) Haşim Bey'le tamamen aynı fikirdedirler[78].

Ali Ufkî'den yarım yüzyıl kadar sonra yazan Kantemiroğlu usûlün hayatî öneminin ve müziğin çeşitli ögeleri arasındaki kesin önceliğinin altını kuvvetle ve ısrarla çizer[79].

> "*İlm-i musıkide* [musıki biliminde] *cümlesinden* [hepsinden] *lâzım olan ilm-i usûldür* [usûl bilgisidir] *zira kavl-i ehl-i mûsikar üzre* [musıki bilenlerin dediklerine göre] *usûlsüz nağme mücerred* [tek başına] *musıki nağmesi değildir...usûl musıkinin terazisi ve endazesidir* [ölçüsüdür]."

diye yazar Kantemiroğlu, ve usûlsüz müziği acemice kaleme alınmış vezni bozuk bir şiire benzetir.

Ayrıca, Kantemiroğlu geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin çeşitli Avrupa musıkilerine göre tartışılmaz üstünlüğünün işte tam da bu noktadan kaynaklandığını, yani kullanılan usûllerin çeşidinde, zenginliğinde yattığını ileri sürer. Avrupa müziklerinin de ritmik açıdan eksik olduklarını açıkça ifade etmekten çekinmez. Şöyle yazıyor Kantemiroğlu:

> "*Yunan taifesi musıkiyi hurûf altında zapteylemiştir* [yazıyla kayda almıştır], *lâkin usûl veznini* [tartımını] *bilmedikleri sebebiyle onlarda musıki kör ve topaldır. Efrenç ve Urus* [Fransız ve Rus] *taifesi Yunandan alıp musıkiyi hurûf ile* [harflerle, yazıyla] *okurlar, lâkin sofyan ve semâi usûlünden gayrı* [başka] *usûl görmedikleri ecilden* [görmediklerinden dolayı] *sair* [diğer] *usûllerde tasnif olunan* [bestelenen] *peşrevleri ve besteleri usûl ile okuyamazlar ve böyle onlarda dahi musıki nâtamam* [eksik] *olur*". [80]

78 Bkz. Seyyid Mehmet Nuri [Bolahenk Nuri Bey], *Mecmua-yı Kârhâ ve Nakşhâ ve Şarkiyyat*, İstanbul, 1873, s. 6. Şöyle yazıyor Bolahenk Nuri Bey: "*...evvelâ* [ilk olarak] *mübtediye* [yeni başlayana] *lâzım olan nagamattan* [nağmelerden] *evvel usûlü tahsil etmektir* [öğrenmek, elde etmektir]..." Nuri Bey'inkinden otuz yıl kadar sonra yayınlanmış ve o da çok rağbet görmüş bir diğer güfte mecmuası olan *Gülzar-ı Musıki*'nin giriş bölümünde de bu eserin derleyicisi olan Hasan Tahsin Bey, Bolahenk Nuri Bey'le neredeyse aynı ifadeleri kullanıyor: "*...musıkiye heveskâr* [hevesli] *olan bir mübtedînin nagamattan akdem* [önce] *usûlü talim ve tahsil* [öğrenmesi ve elde etmesi] *eylemesi lâzımdır..*" Bkz. Hasan Tahsin, *Gülzâr-ı Musıki*, İstanbul, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, 1322 (1905), s. 5.

79 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 78 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 158).

80 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 6 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 13).

Kaleme aldığı Osmanlı Tarihinin bir notunda da bu konuya değinen Kantemiroğlu şöyle yazar:

> *"Şunu dahi açıkça söylemeye cesaret edebilirim ki vezin ve ölçü açısından Türk Müziği tüm Avrupa müziklerinden üstündür. Bununla beraber, Türk müziğinin anlaşılması o kadar zordur ki....dünyanın en büyük sarayının bulunduğu ve çok sayıda müzisyen ve müzikseverin yaşadığı koca İstanbul şehrinde bu san'atın temellerini iyice anlamış üç ya da dört kişiden fazlasını bulamazsınız."*[81]

Usûllerin özel önemi ve musıkinin diğer ögelerine olan önceliği konusunda, Kantemiroğlundan ve Ali Ufkî'den önceki dönemlere ait iki adet Türkçe metin örneği vermekle yetinelim. 16. yüzyılın en önemli Türkçe musıki teorisi kitaplarından olan Hızır bin Abdullah'ın *Edvâr*'ında usûl bilmenin sadece Allah vergisi bir yetenek olduğu ve aslâ herkese nasip olamayacağı ısrarla vurgulanır:

> *"...usûl ol nesne değil ki anı* [onu] *kimse göre. Asl-ı usûl bir nesnedür kim anın cismi yok. Allah'tan bahşayişdür* [armağandır]. *Nitekim bir kişiye hüsn* [güzellik] *virür* [verir] *Hâlik ya hûb âvâz* [güzel ses] *virür. Bu usûl dahi ancileyindür* [onun gibidir]. *Allah'tan hidayetdür* [yol göstermedir]*...imdi bu usûl bilgil kim* [bil ki] *Allah-ü Taâla'dan hidayetdür ve bahşayişdür..."*[82].

16. yüzyıl başlarında kaleme alınmış olan Seydî'nin *Matlâ*'sında da usûllerin gerek önemi gerekse zorluğu konusunda Hızır bin Abdullah'la şaşırtıcı bir fikir birliği var:

> *"...bu fende* [san'atta] *durûb* [darblar] *begayet* [son derece] *müşkil* [zor] *ve hâzik* [ince] *nesnedir zira her tabiata mülayim* [kolay] *değildir....ve usûl bir nesne değil ki mer'î ola* [gözle görüle] *veyahut yazıp okumakla öğrenile. Bu usûl kabil-i kısmet değildir* [herkes arasında eşit paylaşılamaz]. *Nitekim Bâri-i Taâla* [Yüce yaradan] *kişiye hulk-i lâtif* [ince yaratılış] *ve hulk-i zarif ve hüsn-ü nazif* [temiz güzellik] *verir. Bunlar Haktan atâ* [Allah vergisi] *ve hidayetdir, kesble* [çalışıp didinmekle] *olmaz. Pes* [dolayısıyla] *bu usûlü fehm* [anlamak] *ve taakkul etmek* [akıl yoluyla kavramak] *dahi hidayet-i Hakk'dır* [Hakkın yol göstermesidir...]"[83]

81 Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, Londra, 1734, I, iii, 3, sayfa 151-152 (Nicholas Tindal'ın İngilizcesinden Türkçeye biz çevirdik).

82 Hızır bin Abdullah, *Kitab'ül Edvâr*, Roma, Biblioteca Vaticana (Vatikan Kütüphanesi), **[Turco 360]**, s. 155-156, 157.

83 Seydî, *Hâzâ el-Matla' fi Beyân-ül Edvâr ve'l Makâmât ve fî 'İlm'ül Esrâr ve'rriyazat*, İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, **[III. Ahmed 3459]**, s. 29a, 31b. Bu Türkçe edvârın tıpkıbasımı ve İngilizce çevirisi için bkz. Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science (The Science of Music in Islam, Volume 6), 2004, s. 113, 125.

Bu metnin hemen ardından Seydî 11. yüzyılda yaşamış olan İbn-i Sina (980-1037) ile ondan iki buçuk yüzyıl sonra yaşamış ve 1294 yılında ölmüş olan Urmiye'li Safiyüddin Abdülmü'min arasında geçen ve sonuçta Safiyüddin'in kesin üstünlüğüyle sona eren hayalî bir musıki müsabakasını ballandıra ballandıra anlatır. Bu musıki yarışmasında Safiyüddin kendinden iki buçuk yüzyıl önce yaşamış olan İbn-i Sina'yı usûlleri ondan daha iyi bilmesi sayesinde alteder ve en büyük musıkişinas olduğu herkes tarafından tasdik edilir. İbn-i Sina ise nedense usûlleri öğrenmekte büyük zorluk çeker ve sonuç olarak yenilgisini kabullenir[84].

Bu konudaki çok çeşitli rivayet ve hurafelerden bir diğeri de bizzat musıki teorisinin mucidi sayılan eski Yunanlı feylesof ve matematikçisi Pitagoras hakkında anlatılır. Buna göre usûller Pitagoras tarafından denizin dalgalarının çakıltaşlarını birbirine vurarak çıkardığı ritmik seslerden esinlenerek bir günde icadedilmişlerdir. Hemen her edvâr kitabında Pitagoras'a atıf vardır.

Ritm kalıplarına (*ika'*) ve usûllere bu türden bir bakış açısı, Seydî ve Hızır bin Abdullah'ınkilerden başka bazı 15. ve 16. yüzyıl Türkçe musıki kitaplarında da egemen durumdadır. Bu kitapların erken tarihli olanlarından biri de Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in 1469 tarihini taşıyan *Edvâr* kitabıdır[85]. Yusuf bin Nizameddin 15. yüzyılın ortalarında Farsça olarak kaleme aldığı ve Bursa'lı Harirî bin Muhammed'in Türkçe'ye çevirdiği *Edvâr*'ında bu konuyu neredeyse aynı ifadeleri kullanarak vurgular[86]. Şöyle yazıyor Yusuf bin Nizameddin:

> *"...usûl bir kaidedir* [kuraldır] *kim anın*[onun] *aslı yoktur, hemân* [sadece] *Allahtan bir bahşâyişdür kim kime dilerse verir...Pes* [dolayısıyla] *usûl ol nesne değildir ki kimse anı göre ve öğrene. Nitekim Hak tâalâ celle celâluhu bir kimseye hûb sûret* [güzel yüz] *veya âvâz-ı hoş* [güzel ses] *verir amma usûlü olmasa safâsı olmaz. Pes usûl dahi hidâyettir* [doğru yoldur].".

Ali Ufkî'nin Lâtin harfleriyle yazdığı metin işte bu 15. ve 16. yüzyıl Türkçe musıki edvârlarının herhangi birinin bir nüshasından aynen alınıp nakledilmiştir.

Gerçekten özgün bir Osmanlı/Türk musıki geleneğinin henüz tam olarak oluşmadığı dönemlere, yani 16. yüzyıldan öncesine gittiğimizde, ritm örgüsü-

84 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science (The Science of Music in Islam, Volume 6), 2004, s. 125-126.

85 Bu erken dönem Türkçe musıki kitabı hakkında bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 216-243.

86 Bkz. Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf Rûmî el-Mevlevî el-Kırşehrî, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları (*Manuscrits Orientaux*) **[Supplément Turc 1424]**, s. 25a.

ne ve usûllere yönelik yine aynı temel tavrı görüyoruz. Bu tavrı kabaca şöyle özetleyebiliriz: usûller hem çok önemlidir hem de çok zor. Usûlün yokluğunda musıkinin varolabileceği bile çok kuşkuludur. Ancak, usûllerin hem öğrenilmeleri, hem de gereği gibi icra edilmeleri zordur. Bu zorluk o derecededir ki ancak doğal yaratılışları buna müsait olanlar, Tanrı vergisi yetenekleri sayesinde bu usûlleri öğrenip icra edebilirler. Bu konuda istidadı olmayanlar ise hiçbir zaman tam mânâsıyla birer müzisyen olamayacaklardır. Usûlleri icra etmenin ve bunun temelinde yatan ritm duygusunun her zaman ender bulunan bir doğal yetenek olduğu, müziğin diğer ögeleri gibi sonradan öğrenilmesinin neredeyse imkânsız olduğu çok sık ifade edilir.

Bu doğal yeteneğin bulunmadığı zaman usûlleri öğrenmeye ve öğretmeye çalışmanın da beyhude gayret olduğu gibi fikirler Ali Ufkî öncesi veya sonrası Osmanlı dönemine özgü de değildir.

Örneğin, usûller hakkındaki bu fikirler İslâm ortaçağının en önemli, en prestijli ve kitapları en çok okunan, eserleri en çok istinsah ve taklit edilmiş müzik teorisyeni olan "sistemci" okulun önde gelen nazariyatçısı Safiyüddin Abdülmü'min'in (öl. 1294) eserlerinde de son derece kesin ifadelerle dile getirilmiş bulunuyor. Perdelere, ses aralıklarına, dörtlü ve beşlilere, makam ve ses sistemine, transpozisyonlara son derece akılcı ve sistematik, neredeyse matematiksel bir biçimde yaklaşan –ve zaten bu yaklaşım yüzünden "sistematist" okulun kurucusu olarak kabul edilen– Safiyüddin, sıra usûllere gelince nedense bu rasyonel ve sistematik yaklaşımını tamamen gözardı eder[87]. Farabi'nin ondan üç yüzyıl önce verdiği usûl tanımlarına da atıfta bulunan Safiyüddin, bu alanda Allah vergisi bir yeteneğe sahibolmayan bir kişinin usûlleri öğrenmeye gayret sarfetmesinin tek sonucunun yorgunluk olduğunu açıkça söyler. Musıkinin diğer yönlerini iyi bilen ancak usûlleri öğrenemeyen kişilerin iyi birer müzisyen olmalarının muhal olduğunu da ilave eder. Müzik yeteneğinin en önemli ögesi, demek ki, ritmik yetenekti bu eski zaman yazarlarına göre.

Yukarıda kitaplarından örnekler verdiğimiz Hızır bin Abdullah, Yusuf bin Nizameddin, Seydî gibi 15. ve 16. yüzyılların Türkçe edvâr yazarlarının da bu noktada Safiyüddin'den ilham almış olmaları kuvvetle muhtemeldir. Bu yazarlar kitaplarında naklettikleri –ve yukarıda örneğini verdiğimiz İbn-i Sina ile Safiyüddin'i biraraya getiren– birtakım hâyâli tarihî anekdotlarla da bu savlarını güçlendirmeye çalışırlar.

87 Bkz. Safiyüddin Abdülmü'min, *Kitabü'l Edvâr*, İstanbul, Nuruosmaniye Kütüphanesi, **[Yazma 3653]**, s. 37a. (Tıpkıbasım: Haz. Eckhard Neubauer, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, Series C, Volume 6, Frankfurt, 1984). Arapça baskısı: *Kitabü'l Edvâr,* Yayınlayan: Hâşim Muhammed er-Receb, Bağdat, 1980. Türkçe çevirisi: Mehmed Nuri Uygun, *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitâb'ül -Edvârı*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1999, s. 112. Fransızca çevirisi: Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe* (Tome III), Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938. Safiyüddin'in ses sisteminin analiz ve yorumu için bkz. Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music, A.D. 1250-1300,* Oxford, Oxford University Press, 1978.

Usûlleri yazmak ve icra etmek

Ali Ufkî ise Osmanlı'nın sözlü kültür ortamına hâkim olan bu tür yaklaşımlara tamamen aksi bir kanaatin egemen olduğu bir müzik ortamında yetişmişti. Müziğin istisnasız her yönünü iyice anlayıp ritmik olsun melodik olsun armonik olsun duyulan herşeyi yazıyla kâğıda dökebilmenin ve müziği kâğıttan okuyup öğrenmenin ve yine kâğıttan okuyarak icra etmenin olağan bir şey olduğu bir kültür ortamından geliyordu. Bu kültürde her eğitimli gencin musıki okuyup yazabilmesi de normal addediliyordu. Bu bakımdan, zor da olsa, usûlleri kâğıda geçirmeye çalışmasına şaşmamalı.

1633 yılında Kamaniçe kalesinin zaptı için yapılan savaşların birinde ve henüz yirmili yaşlarında iken tutsak edilip İstanbul'a getirilen Ali Ufkî'nin Topkapı sarayında önce içoğlanı, müzisyen ve müzik öğretmeni olarak, sonraları da saray tercümanı sıfatıyla toplam olarak on dokuz yıl (takriben 1633-1652 yılları arası) geçirdiğini unutmamak gerek. Bu süre zarfında Ali Ufkî Türk musıkisini ve santur çalmayı öğrenmiş, Santuri Ali Bey olarak isim yapmıştır. Santur (Avrupa'daki adıyla Cembalon), çeşitli boy ve versiyonlarıyla Orta ve Doğu Avrupa'da sıkça kullanılmış, hâlâ da kullanılan bir çalgıdır. 17. yüzyıl İstanbul'unda ise çok yaygın değildi. Dolayısıyla, Ali Ufkî'nin santur çalmayı İstanbul'a gelmeden önce, Polonya'daki eğitimi sırasında öğrenmiş olması ve bu çalgıyla İstanbul'da tekrar karşılaşmış olması da pek mümkündür.

Ali Ufkî, bu müzik yeteneği ve bilgisinden dolayı da Topkapı Sarayındaki Seferli odasında musıki eğitimi görmekte olan içoğlanlarına hânendebaşı (kendi deyimiyle "erbaşı, yani içoğlanları korosunun başı") tayin edilmişti[88]. Bu görevi sırasında içoğlanlarına musıki öğretmesi, onlara eser geçmesi, repertuarı belletmesi, daha önce öğrendikleri musıki eserlerini hatırlatması, hocadan meşkedilmiş eserleri tekrar ettirmesi ve icralarını yönlendirmesi gerekiyordu. Bunun için de elbette ki usûlleri iyi bilmek, ayrıca herhalde bizzat kudüm vurmak, eser geçerken bendir ve def tutmak zorundaydı.

Ali Ufkî, 17. yüzyıl ortalarında İstanbul'da Topkapı Sarayındaki yaşamı, Enderûn-u Hümayun'un örgütlenme biçimini, orada verilen musıki eğitimini uzun uzun anlatan *Saray-ı Enderûn* adlı eserinden kısa bir bölümü, usûllere atfettiği önem açısından, burada zikretmekte yarar var:

88 Ali Ufkî'nin Topkapı Sarayındaki müzik yaşamı ve kendisinin buradaki görevleri hakkında anlattıkları için bkz. Cem Behar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990, s. 44-46; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

> *"**Meşkhane** musıki talim edilen odaya denir. Akşama kadar açık olan bu odaya oda müzisyenleriyle askeri müzisyenler musıki meşketmeye gelirler. Divan'dan sonra üstadlar gelip **meşkhane**'de otururlar. İçoğlanları da gelip üstadların karşısına otururlar. Kâh saz eşliğinde kâh sazsız olarak kendilerine en hoş musıki eserleri öğretilir.... Murabba, kâr, nakış, semai gibi çeşitli ince eserlerde ritm her zaman küçük davullarla sağlanır. Güftenin mısralarının uzunluk ve kısalığına göre kullandıkları yirmi dört çeşit ölçü vuruşları vardır. Tesbih, ilâhi, tevhid gibi samimi ve ciddi dinsel eserlerdeyse ellerini kaldırıp indirerek ölçü vurmazlar. Musıki hep ezbere öğrenilir, yazılabilmesiyse neredeyse bir mucize gibi görülür..."*[89]

Dolayısıyla, **[Turc 292]** gibi yazımı onyıllara yayılmış, çok kapsamlı ve dağınık bir elyazmasında usûllere bu kadar önemli bir yer verilmiş olması, bizzat Ali Ufkî'nin İstanbul'daki müzik yaşamında usûllerin işgal ettiği yerin ve öneminin bir yansıması olarak da görülmelidir. Sonuç itibariyle Ali Ufkî'nin önce usûllerin büyük önemini vurgulaması, sonra onları öğrenmenin zorluklarının altını çizmesi, daha sonra da bu zorlukları aşmaya çalışıp geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin usûllerini kayda geçirmek, yazıya dökmek için olağanüstü bir gayret göstermesi ve bunun için birçok farklı yöntem denemiş olması pekâlâ anlaşılabilir.

Ali Ufkî usûlleri yazıyla kayda geçirme işlemini öncelikle kendisi için, öğrenip akılda tutmak amacıyla yapmış olmalıdır. Aşağıda sayacağımız usûl yazım yöntemlerinin bazılarını da muhtemelen ne Ali Ufkî'den başka kimse kullanmış, ne de bizzat Ali Ufkî o yöntemleri kullanarak kimseye usûl vurmayı öğretebilmiştir.

Ali Ufkî'den yarım yüzyıl kadar sonra Kantemiroğlu, usûllerin yazı yoluyla öğretilebileceğinden kuşku duyduğunu açıkça belirtir. *Edvâr*'ında sayfalar boyunca çeşitli usûlleri şekil ve dairelerin de yardımıyla uzun uzadıya açıkladıktan sonra Kantemiroğlu konuyu şöyle kapatıyor:

> *"İmdi zikrolunan* [adı geçen] *usûl ber vech-i vezn ü rakam* [kalıbını ve yazısını göstererek] *her birisinin sıfatına* [niteliğine] *göre amelini* [uygulamasını] *edeyim dersen, gerekdir ki kâmil üstad ü usûlbend kimesneden talim alasın* [olgun üstad ve usûle bağlı bir kimseden öğrenesin], *zira usûlün veznini yalnız yazıdan bulmak bana gayetle müşkül* [zor] *iş görünür."*[90]

Repertuardaki yüzlerce peşrev ve saz semaisini yazıya/notaya döken ve yazılı öğretim ve intikalin önemine inanan Kantemiroğlu'nun usûllerin sadece ya-

89 Bkz. *Quanto di Piu Curioso e Vago ha potuto raccorre Cornelio Magni… Aggiontavi la relazione del seraglio del gran signore distesa di Alberto Bobovio Leopolitano, trattenuto con nome di Ali bei in qualita di Paggio di musica…* , Parma, Galeazzo Rosati, 1679, s. 550-555 ; Cem Behar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990, s. 44-45.

90 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 79 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 161).

zıdan, kitaptan öğrenilemeyeceğini ve mutlaka bir üstaddan meşkedilmelerinin şart olduğunu açıkça ve defaatle yazması çok ilginçtir doğrusu.

Aynı Kantemiroğlu, başka bir eserinde hem usûllerin vazgeçilmezliğini hem de gerek usûllerin gerekse repertuardaki eserlerin yazıdan kitaptan değil, mutlaka bir üstaddan öğrenilmesi gerektiğini ısrarla vurgular:

> "*Zamanı ölçmeye yarayan ve usûl adı verilen yirmi dört çeşit ölçüleri vardır. Dolayısıyla, eserleri mükemmel bir biçimde bir çalgıyla icra etmek veya sesle okumak son derece zordur. Çünkü her besteci şarkılarını hoşuna giden usûlle besteler ve bu usûller o kadar karmaşıktırlar ki usûlünü iyice bilmeyen kimse şarkıyı bin kere de dinlese doğru biçimde icra edemez... sadece usûle hâkim olan kişi bu eseri doğru okuyup çalabilir, meğer ki eseri doğrudan doğruya bestecisinden veya hocasının ağzından öğrenmiş olsun.*"[91]

Ali Ufkî'nin Türk musıkini öğrenmek isteyenlere verdiği tavsiyeler ise, herhalde Topkapı Sarayı meşkhanesindeki kendi kişisel musıki deneyimine dayanarak, öncelikle bütün usûlleri ezbere öğrenmeyi ve sonra da eserleri usullerini vurarak öğrenip icra etmeyi salık vermekle başlar. Eser öğrenmenin, ezberlemenin, repertuarını genişletmenin, eser icra etmenin ve bestelemenin temelinde usûl bilgisinin yattığını Ali Ufkî açıkça teslim ediyor.

Gerçekten de geleneksel, yukarıda zikrettiğimiz çeşitli müzisyen ve yazarların da belirttikleri üzere, Osmanlı/Türk musıkisinde eser öğrenmek, öğretmek, bestelemek, icra etmek ve ettirmek herşeyden önce usûlleri iyi bilmeye ve icra etmeye müstenittir. Dolayısıyla, musıki deyince gerek hânendenin gerekse sâzendenin yapması gereken ilk şey usûlleri öğrenmek ve ve iyice ezberlemektir. Öğrenim ve icrada nota kullanılmadığı zaman usûlün çeşitli bakımlardan öneminin daha da artacağı apaçık ortadadır[92].

İşte bütün bunları göz önünde tutarak **[Turc 292]** yazmasının 90a sayfasında **[Bkz. Resim XVI]**, İtalyanca olarak, şöyle yazmıştır Ali Ufkî:

> *"Si vai a la Mescane, impara tutti li ussuli con il Tamburro il Daire e il Zil...e quando tu imparerai qualche cosa, canta e batte il ussul e sopra quello ussul cantando puoi chiapare(?) in memoria e scrivere..."*
>
> [Eğer meşkhaneye gidersen önce kudüm, daire ve zil ile bütün usulleri vurmayı öğren....ve bir şey (bir eser) öğreneceğin zaman şarkı söyle ve usûl vur ve bu usul üzerinde şarkı söylerken [eseri] ezberine alabilir ve yazabilirsin.]

91 Demetrius Cantemir, *Sistemul sau intocmirea religiei muhammedane*, Bükreş, Editura Academiei, 1987, s. 354-355 (Nakleden Eugenia Popescu-Judetz, *Studies in Oriental Arts,* Pittsburgh, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, 1981, s. 103).

92 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, 2003, 2006, s. 16-17.

Usûl: Kudümlerin Akordu

Daha usûl kalıplarının bizzat kendilerine gelmeden önce, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin usûllerinin icra edildiği temel vurmalı çalgılar olan kudüm, def ve bendire o dönemde (ve bugün dahi) pek benzeri olmayan ilginç bir bakış yöneltir Ali Ufkî.

Önce kudümden başlayalım. Bilindiği üzere, usûl kalıpları vurulurken daha büyük olan sağ kudüme kuvvetli (*düm*), küçük olan sol kudüme de zayıf (*tek*) vuruşlar isabet eder. Ne var ki, genellikle bu iki kudümün verdiği sesler arasındaki fark sadece bir tını farkı, bir tenbr, bir nitelik farkı olarak algılanır: yani bir tanesi (*düm*) daha kalın, tok, derin ve güçlüdür, diğeriyse (*tek*) –bu kudümün kâsesi küçük ve/veya derisi çok daha gergin olduğu için– daha hafif, zayıf ve incedir. Bu iki kudümün verdiği sesin yükseklik veya alçaklığıyla, yani frekansı ile pek ilgilenilmez.

Kudüm kâselerinin eb'adı ve yapıları gereği birinin pest diğerinin ise tiz, birinin daha tok, diğerinin ise daha ince ve keskin bir tını vermesi doğaldır elbette. Bu kuşku götürmüyor. Ancak, bu basit gerçeğin ötesinde, iki kudümün verdiği seslerin her birinin hangi notaya/perdeye tekâbül edebileceği ve, dolayısıyla, bu iki kudüm sesi arasındaki tını değil frekans farkının ne olması gerektiği meselesi nedense önemsenmemiş ve Türkiye'de müzik tarihçilerinin ve müzik yazarlarının ilgisini hiç çekmemiştir. Dolayısıyla vurmalı çalgıların da diğerleri gibi akord konusu olabilecekleri düşünülmemiştir.

Örneğin, İstanbul'da 1981 yılında yayınlanan *Türk Musıkisinde Usûller ve Kudüm* başlıklı kitabında İstanbul Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı vurmalı çalgılar öğretim üyesi ve tecrübeli kudümzen Hurşit Ungay bile kudümü "akort edilemeyen vurma sazlar" kategorisine dahil eder. Daha yakın bir tarihte yayınlanmış ve bütünüyle kudüme ve usûllere hasredilmiş bazı başka kitaplar da kudümlerin akord edilebileceğinde hiç söz etmezler[93]. 20. yüzyılda Osmanlı/Türk musıkisinde usûller konusunda yazılmış veya bu konuya değinen hiçbir eser, bildiğimiz kadarıyla, kudümün şu ya da bu şekilde akord edilmesi lâzım geldiğinden söz etmez. Pek muhtemelen, bu konuyla Ali Ufkî'nin yaşadığı dönemde de ilgilenilmiyordu.

Oysa, kudümler, yapıları gereği, dövme bakır kâsenin üzerindeki deriyi alttan bağlayan ve gergin tutan sicimlerin gerginlik derecesine paralel olarak ton değiştirebilecek ("detone" olabilecek) kapasitede vurmalı çalgılardır. Ayrıca, kudüm kâselerinin üzerindeki derinin gerginlik derecesinin yanısıra, havadaki rutubet oranının da kudüm darplarının tizliğini veya pestliğini etkilediği ve do-

93 Bkz. İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm velveleleri*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1984, s. 558-559; Şeref Çakar, *Türk Musıkisinde Usûl*, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.

layısıyla da çalgının akordunu değiştirebileceği her müzisyenin pratikten öğrendiği basit bir gerçektir.

Kudümlerde bir tını değişikliği sağlamak için bilinçli bir şekilde uygulanan pratik yöntemler de vardır. Bakır kâselerin sesinin donukluğunu yumuşatmak ve farklı bir renk ve tını elde etmek için kâselerin etrafına meşin kılıflar geçirilmesi, kâselerin yine meşinden yapılmış ve "simit" denilen yuvarlak destekler üzerine yerleştirilmesi, kudüme vurmak için kullanılan değneklerin (*zahme*ler) uçlarına zaman zaman birer bez ya da kauçuk parçası sarılması bütün kudümzenlerin bildikleri son derece olağan işlemlerdir. Bu işlemler kudümlerin tınısını yumuşatır. Fazlasıyla kurumuş ve sesi donuklaşmış bir kudüm derisinin üzerinde ıslak bez gezdirilerek ya da ateşe tutulup hafifçe ısıtılarak gerginliğinin azaltılıp sesinin sertliğinin azaltıtıldığı da çok bilinen yaygın bir uygulamadır. Ne var ki, sesin rengini ve tınıyı değiştirip derinleştiren bu işlemlerin ciddî olarak bir "enstrüman akordu" olarak düşünüldüğü de pek vaki değildir.

İşte Ali Ufkî, bu noktaya yüzyıllar boyunca gösterilmiş olan genel ilgisizlik içinde, kudümlerin de gerçek bir *akordu* olabileceğini ifade eder. İki kudümden çıkan sesler arasında muayyen ve standard bir ton farkı olması gerektiğinden, bildiğimiz kadarıyla, açıkça söz eden ilk kişi Ali Ufkî'dir.

[Turc 292] yazmasının 46b sayfasının sol alt kısmında, dört satırlık bir peşrev notasının altına, İtalyanca olarak şöyle yazmış Ali Ufkî :

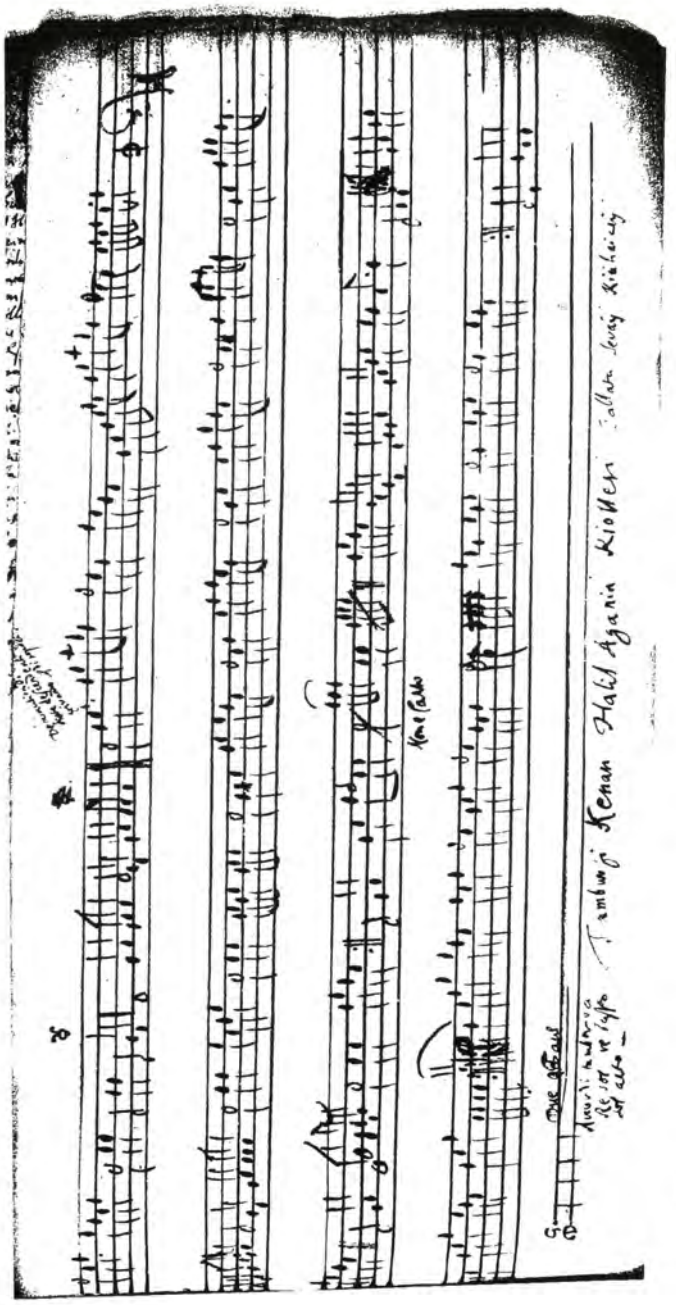
> *"Due Daul – Accordi li tamburro Re Sol, re basso, sol alto. "*
> [İki davul – Kudümleri Re Sol olarak akord et, re altta, sol üstte]."

Bu yazının hemen yanına da Ali Ufkî –usûlün kuvvetli ve zayıf darplarının sıralanışını belirtmek için olsa gerek– iki uzun çizgi çekmiş, fakat bu çizgileri boş bırakmış, ancak üstteki çizginin başına G (yani, Sol), alt çizginin başına da D (yani, Re) diye yazmıştır **[Bkz. Resim XII** ve **XIII]**. Demek oluyor ki Ali Ufkî iki kudüm arasındaki ton farkının bir tam dörtlü (Re/Sol arası) olduğunu veya olması gerektiğini düşünüyordu[94].

Ayrıca, **Resim XII** ve **XIII'**deki grafik tasarımda Ali Ufkî'nin kuvvetli vuruşları (*düm)* üstteki çizginin üzerine, zayıf (*tek*) vuruşları da alt çizgiye yazmak niyetinde olduğu anlaşılıyor. Ali Ufkî'nin bu küçücük çizimi, Türk musıkisi usûllerinin içerdiği vuruşların, üzerine nota yazılan beş çizgilik porte'yi andırır şekilde bir veya iki çizgi kullanılarak yazıya dökülmesinin de bilinen ilk örneği-

94 Bugünün (2008) bazı önde gelen genç kuşak kudümzenleri de iki kudüm arasındaki ses farkının bir tam dörtlü (Dügâh/Neva veya Yegâh/Rast gibi) olmasının "kulağa uygun" geldiği kanısını dile getirirler (Kudümzenler Fahrettin Yarkın ve Ferruh Yarkın'dan alınan şifahi bilgi). Ne var ki, bu dörtlü akord şekli de bu 21. yüzyıl kudümzenleri tarafından esas itibariyle bir zevk ve tercih meselesi olarak dile getiriliyor. Bu dörtlü akordunun ne günümüzde ne de geçmişte bir telli çalgıda olduğu gibi genelgeçer bir kural şeklinde veya vazgeçilmez bir gereklilik olarak algılandığını söyleyemiyoruz.

n i



Resim XII [Turc 292] Sayfa 46b



Resim XIII [Turc 292] Sayfa 46b

teşkil ediyor. Günümüzde usûllerin olağan yazım biçiminin ilk kez bundan üç buçuk yüzyıl önce Ali Ufkî tarafından kullanıldığını tekrar hatırlatmakta yarar var. Konuya ileride döneceğiz.

Usûl: Bendir ve Def vuruşları

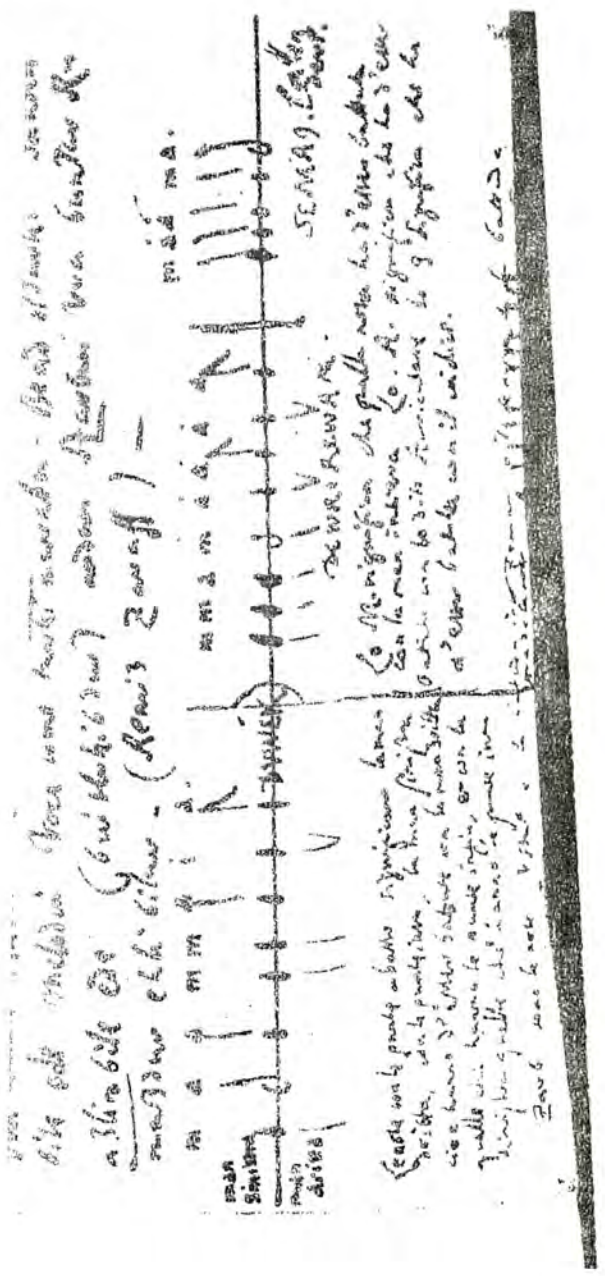
Usûllerin kudümle vurulmasına gösterdiği bu şaşırtıcı rasyonel yaklaşımı Ali Ufkî usûl darplarını *bendir* (veya *def*) üzerinde düşündüğünde de aynen gösteriyor. Bir genişçe kasnağa gerilmiş tek bir deriden oluşan bendirde veya defte usûllerin kuvvetli ve zayıf zamanları gergin derinin ortaya yakın bir yerine (*düm*) veya kasnağa daha yakın bölümüne (*tek)* vurulmasıyla belirtilir. Def zilli olduğu için istendiğinde kuvvetli vuruşlar istendiğinde de kasnağa yapılan vuruşlar kasnağa bağlı olan küçük zilleri daha fazla titreştirebilir. Ancak, bu iki çalgıda vuruşlar için kudümde olduğu gibi iki ahşap değnek (*zahme*ler) değil, el ve parmaklar kullanılır.

Ama acaba hangi el, ve hangi parmaklar? Ali Ufkî işte bu soruya metodlu ve pedagojik bir şekilde cevap vermeye çalışıyor.

Yazmanın 51b sayfasının alt bölümünde **[Bkz. Resim XI** ve **XIV]** Ali Ufkî tek bir çizgi üzerine sıraladığı üç ayrı usûlün (düyek, devr-i revan ve semai) içindeki her bir vuruşun zaman sürelerini notalarla belirtmiş ve bu notaların kuyruklarını kâh aşağı kâh yukarı doğru uzatmıştır. Vuruşları temsil eden her bir notanın üzerine bazı harfler yazmış, ve bu üç usûlün altına, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi literatüründe gerçekten eşi olmayan şu son derece ilginç İtalyanca metni yazmıştır:

> *"Le note con le punte a basso significano la man dritta, con le punte in su la man sinistra, cioe hanno d'esser battute con la man dritta quelle che hanno le punte in giu, con la sinistra quelle che hanno le punte in su. Lo M significa che quella nota ha d'esser battuta con la man intiera. Lo A significa che ha d'esser battuta con lo ditto Auriculare. Lo I significa che ha d'esser battuta con il indicis. Zarb sono le note, usssul e la battuta, zaman e il tempo della battuta*." [Uçları aşağı doğru olan notalar sağ el, uçları yukarı doğru olanlar da sol el anlamına gelirler. Yani uçları aşağı doğru olanların sağ elle, uçları yukarı doğru olanların da sol elle vurulmaları gerekir. M harfi o notanın elin ayasıyla (bütünüyle) vurulması gerektiğini göstermektedir. A harfi o notanın küçük parmakla vurulması gerektiğini gösteriyor. I harfi ise işaret parmağıyla vurulması gerektiğini göstermektedir. Zarb notalardır, usûl ölçüdür, zaman da ölçünün süresidir].

Bildiğimiz kadarıyla, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisin ne tarihinde ne de bugününde usûllerin bendir veya defle vuruluşlarını bu kadar ayrıntılı olarak



Resim XIV [Turc 292] Sayfa 51b

tanımlamaya çalışan başka bir metin bulunmuyor. Ali Ufkî'nin bu olağanüstü metni Türk musıkisinin usûllerine rasyonel ve pedagojik yaklaşımın ilk örneği sayılmalıdır.

Bu metinde Ali Ufkî kudüm konusunda yaptığı gibi bendirin veya defin akordundan söz etmiyor elbette. Buna karşılık, bendir veya def için iki değil üç çeşit vuruş tanımlamış oluyor. Elin ayasıyla yapılan vuruş kuvvetli, parmaklarla yapılan iki ayrı vuruş türü ise zayıf vuruşlardır. Bunların her biri iki elle de vurulabileceğine göre, aslında Ali Ufkî toplam altı vuruş türü tanımlamış oluyor. Kudümde olduğu gibi sağ taraf/sağ el her zaman kuvvetli, sol taraf/sol el de her zaman zayıf vuruşu da temsil etmiyor olabilir. Bendir'de durum farklıdır. Örneğin, elin ayasıyla vurulacak vuruş Ali Ufkî tarafından kâh sağ kâh sol el olarak işaretlenmiş **[Bkz. Resim XI** ve **XIV]**. Bu da bendir veya def'in hem sağ hem de sol elle tutulabilecek olmasının ve vuruşların iki elle de yapılabilmesinin bir sonucudur. Ali Ufkî bu şekilde bu sayfada sadece üç adet usûlün darplarını veriyor: sekiz zamanlı Düyek ("Duwek" şeklinde yazılmış), yedi zamanlı Devr-i Revân ("Dewri Rewan" olarak yazılmış), ve altı zamanlı Semâî.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi usûlleri ve vuruluş biçimleri gösterilir veya talebeye öğretilirken genel olarak bunlar en basit bir şekilde sağ ve sol dizlere vurarak örneklendirilir. Usûl vurmak zaten "diz dövmek" olarak tanımlanır ve pedagojik amaçla bu şekilde uygulanır. Talebe hocanın karşısına oturur ve sağ ve sol dizlerine usûlü vurur. Yine salt pedagojik açıdan baktığımızda ise, dizlerin yerini kudümün alması esas olarak hiçbir şeyi değiştirmez, çünkü usûlün vurulmasında yine iki farklı yüzey (dizler yerine kudüm kâseleri) ve iki vuruş aracı (eller yerine *zahme* adı verilen küçük değnekler) söz konusudur. Burada sağ diz/sağ kudüm kuvvetli, sol diz/sol kudüm zayıf vuruşlar içindir.

Oysa def, daire veya bendir üzerinde usûl vuruşları gösterilmeye çalışılırsa hem vuruş araçları (yani elin ayası ve/veya parmaklar), hem de olası vuruş türleri ve bunların olası şiddet derecelerinin sayısı çoğalır. Nüans ve neredeyse tını belirtmek imkân dahiline girer. Bizatihi vuruşların niteliği ön plâna çıkar. Usûlün vuruluşunu tarif ederken vuruşları sadece iki türe ayırıp düm ve tek şeklinde nitelemek olanaksızlaşır.Vuruş türleri çoğaltılabilir. Ayrıca, her vuruşu küçük parçalara ayırabilmek da kolaylaşır. Usûlleri "velveleli" şeklinde, yani sade biçimleriyle değil daha nüanslı ve çiçeklenmiş olarak vurmak doğal hale gelir. Usûllerin "velveleleri" konusuna ileride daha ayrıntılı bir şekilde değineceğiz.

Dolayısıyla, bendir, daire veya def'te usûl vuruşlarını gösterirken vuruşların sadece bir boyutuyla –yani sadece kuvvetli veya zayıf olmalarıyla– ilgilenmekle yetinilemez, daha karmaşık usûl tariflerinin de devreye girmesi doğal olur. Ali Ufkî'nin burada yaptığı da esas itibariyle budur. Bu bakımdan da, **[Turc 292]** yazmasında vuruşlarını tarif ettiği çok çeşitli usûller arasında küçük bir "velve-

leyle" tarif ettiği tek usûlün, nasıl vurulduğunu bendir kullanarak gösterdiği bir usûl olması da doğaldır. Bu da **[Resim XI** ve **XIV]**'te görülen Düyek usûlüdür. Ne yazık ki Ali Ufkî def veya bendir'i düşünüp bu yöntemi kullanarak nedense sadece üç adet usûl tarif etmiş. Nota kullanarak tarif ettiği diğer usûllerde ise (aşağıya bakınız), sanki bunların yalnızca kudümle vurulması gerekiyormuş gibi, parmakla vuruş nüanslarını kullanmamış, ya da göstermemiştir.

Kudüm, bendir veya def'te aynı usûl kalıbının vuruşlarının farklılaşmasının yazıyla ifade edilmesine Ali Ufkî'nin bu yazmasında ilk kez tanık oluyoruz. Aynı usûl kalıbının temel yapısını veya revişini bozmaksızın bir vurmalı çalgıyla belli bir şekilde, bir diğer vurmalı çalgıyla da biraz farklı bir şekilde vurulabileceğinin ve bu iki ayrı vurmalı çalgıyla usûl icrasında ortaya çıkan ifade nüanslarının yazıyla belirtilebileceğinin Osmanlı/Türk müziği geleneğindeki ilk (ve, bildiğimiz kadarıyla da, şimdilik maalesef son) örneğini böylece Ali Ufkî vermiş olmaktadır.

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin oluşmasından önceki dönemlere ait bu türden bir tek örnek biliniyor. Muhammed bin 'Abdülhamid el-Ladikî, Sultan ikinci Bayazıt'a ithaf ettiği *Risale-i Fethiyye*'sinde aşağıda sözkonusu edeceğimiz "tentene"ler yöntemini kullanarak onlarca usûlün darblarını tek tek sayar. Fakat nedense sadece "cahardarb" adı verilen usûlü tarif ederken usûlün son darblarından bazılarının parmakların ucuyla bazılarının ise elin ayasıyla vurulabileceğine işaret eder. Ama bunun zaten *Risale-i Fethiyye*'de tanımladığı en uzun ve en karmaşık usûllerden biri olan bu "cahardarb" usûlünü ezbere almak için basit ve pratik bir kolaylığı mı gösterdiği, yoksa bu usûl vurulurken darplar arasında her zaman geçerli olması gereken bir özelliğe, gerçek bir tını farklılığına mı işaret ettiği de pek belli değildir.

17. yüzyıl öncesinde bu türden bir usûl tanımının başka örneği bilinmiyor[95].

Usûllerin yazımı

Bir yandan öğrenilmesi –yukarıda aktardığımız ve Ali Ufkî'nin de yakından âşinâ olduğu– rivayetlere göre çok zor olan, diğer yandan da kendileri son derece önemli olan bu usûlleri kayda geçirebilmek ve yazıyla ifade edebilmek için Ali Ufkî çok gayret sarfetmiş, bu amaçla da en az üç ayrı yöntem denemiştir. Göreceğimiz gibi bu yazım yöntemleri **[Turc 292]**'de metin içinde birlikte, bazan da içiçe geçmiş bir şekilde kullanılmıştır. Fakat burada bunları tek tek saymamız daha uygun olacaktır.

95 Ladikî'nin bu usûl tanımı ve *Risale-i Fethiye*'sinin tercümesi için bkz. Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1939, Cilt IV, s. 487-488; ayrıca, Owen Wright, *Words without Songs-A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors,* Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 3), 1992, s. 278.

a) Geleneksel/eski yöntem ("tenteneler" yöntemi)

Ali Ufkî'nin ilk karşılaştığı ve **[Turc 292]**'de kâğıda ilk geçirdiği usûl yazım yöntemi Ortadoğu/İslâm müziklerinde ritmik kalıpları belirtmek için kullanılmış en eski –ve belki de en uzun ömürlü– yöntemdir.

Tâ Farâbi'den (874-950) ve belki de daha da öncesinden bu yana[96] kullanılan bu usûl tanımlama yöntemi bazı seçilmiş hecelere bu hecelerin içerdiği sessiz harf adedine göre birer göreli zaman değeri atfedilmesi prensibine dayanır. Bu yöntemde her usûl kalıbının içerdiği vuruş ve zaman süreleri bu sembolik hecelerle gösterilir. Kullanılan heceler *ne*, *ten, tene, tenne, tenen, tenenen* gibi hecelerdir. Bu notasyon biçiminde hecelerin zaman değerleri ise genel olarak içerdikleri sessiz harflerin sayısına bağlıdır. Şöyle ki: te = 1, tene = 1 + 1, ten = 2, tenne = 2 + 1, tenen = 3, tenenen = 4 olarak alınmıştır. Ama bu yöntemi kullananların hepsi bu hecelere aynı anlamı ve aynı uzunluk değerlerini vermiş de değildir. Bu "tentene"lerin yanısıra, usûllerin zaman süreleri içinde yer alan çeşitli vurguları, hafif bir duraksamayı ("vakfe") veya usûl darplarının şiddet derecesini belirtmek üzere ya bir nokta, bir küçük daire, bir kesme işareti veya bir mim harfi, ya da ^ , /^, //^, //, ^^, °,ºº, +, ··, vs. gibi işaretler de zaman zaman bu hecelere eklenmiştir. Ayrıca, sessizlikleri (es'leri) belirten muhtelif işaretler de vardır.

Bu hece ve işaretler usûllerin temel taşları olarak alınmış ve usûl kalıpları bunların çeşitli şekillerde biraraya gelmesiyle oluşturulmuştur. Temel zaman biriminin uzunluğu ya da kısalığına, yani sür'ate göre de usûller *hafif* , *hafif-i evvel*, veya *sakil* olarak tasnif edilmiş, usûl kalıpları da tıpkı aruz *bahir*leri gibi bahirlere ayrılmış, onlara (tavil, hafif, remel, hezec, havi vs. gibi) aruz veznindeki kalıplara benzer isimler verilmiştir. Bu yöntemde aslında temel amaç usûl vurmak için kullanılan vurmalı çalgının nasıl çalınacağını veya vuruşların tür ve sırasını tarif etmek değil, bizzat melodinin icra sırasındaki içsel vurgularını tanımlanmaktır.

Ayrıca, bu şekilde hece ve işaretleri ardarda sıralamak suretiyle tarif edilmiş olan her usûl, bu kez aynı hece ve işaretler bir dairenin içine saat istikametinde yerleştirilerek de gösterilebiliyor. Daire içine yerleştirilen bu ritmik işaretler, bir müzik eseri icra edilirken, usûl kalıbının melodik yapının yanısıra eserin başından sonuna dek sürekli olarak aynen devretmesi gerektiğinin bir sembolüdür. Zaten İslâm Ortaçağının müzik teorisi kitaplarına *edvâr-ı musıki* (musıki devirleri) denmesinin sebeplerinden biri de bu usûl dairelerinin varlığıdır. Ali Ufkî bu mecmuada yukarıda belirttiğimiz heceleri esas alan usûl tanımlama yöntemlerini kullanmış fakat aynı usûlleri böyle daireler içinde belirtmemiştir.

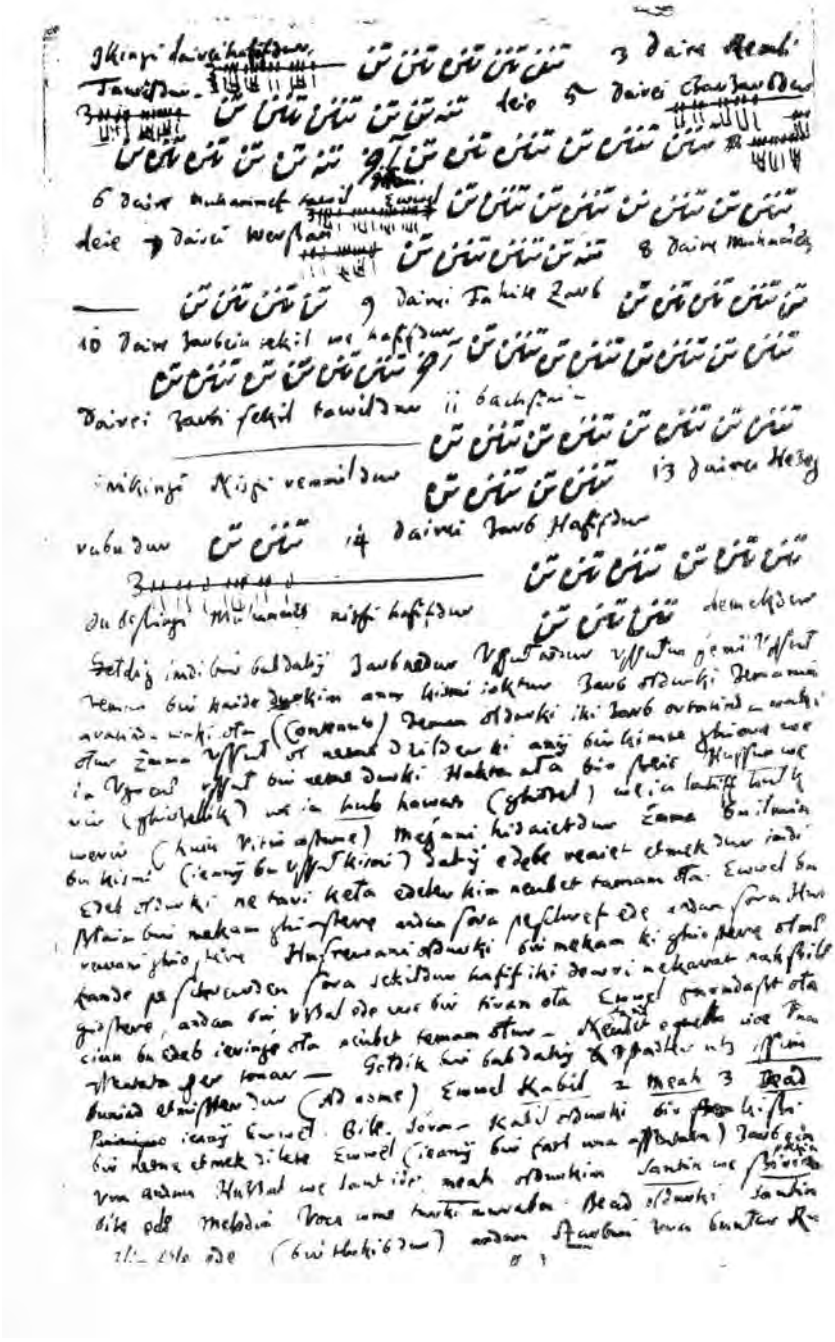
96 Farabi'nin ika'lar ve usûl kuramı hakkında bkz. Eckhard Neubauer, "Die Theorie vom iqa'. I, Übersetzung des *Kitab al Iqa'at* von Abû Nasr al-Farabi" ve "Die Theorie vom iqa'. II, Übersetzung des *Kitab Ihsa' al Iqa'at* von Abû Nasr al-Farabi", *Arabische Musiktheorie von der Anfangen biz zum 6./12. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 3), 1998, s. 128-311.

Bu "tenteneli" usûl tanımlama yöntemi Safiyüddin Abdü'lmü'min Urmevî (ö. 1294), Abdülkadir Marâgi (ö. 1435), Fethullah Mü'min Şirvânî (ö. 1453), Muhammed bin Abdülhamid el-Ladikî (ö. 1483 sonrası) gibi eserlerini Farsça ve Arapça yazmış olan dönemin en önemli müzik teorisyenlerinin istisnasız hepsi tarafından kullanılmıştır. Bilâhare bu yöntem Seydî, Hızır bin Abdullah ve Yusuf bin Nizameddin gibi 15. ve 16. yüzyıllarda yaşamış Türkçe Edvâr sahiplerince de aşağı yukarı aynen benimsenmiş ve kitaplarına taşınmıştır[97].

Tıpkı yukarıda verdiğimiz usûllerin zorluğu hakkında bizzat istinsah ettiği metin gibi, Ali Ufkî **[Turc 292]**'ye aldığı usûl yazım şekillerinden ilkini, işte bu saydığımız 15. ve 16. yüzyıl Türkçe musıki edvâr kitaplarının birinden aktarmıştır. Yazmanın 51a ve 51b sayfalarındaki bu uzunca metnin **[Resim X, XI ve XV]** kısa bir bölümünü, Ali Ufkî'nin Lâtin harfleriyle Türkçe imlâsını değiştirmeden, aynen buraya aktaralım:

> *"...darbı sakilin tabileri bunlardur ewwel berefsan 2 Rewan 3 Turki zarb 4 semay 5 Fahte 6 serendaz 7 charzarb 8 hezeg 9 eusat hem cifte dahy dirler. Geldik zarbi hafifin hasly bunlardur Ewwel remli tawil ikinci remli kassir uciungi ciar zarb 4 sezarb 5 Rah 6 Muhammez 7 remli singin 8 char zarbi hafif 9 zarbein....geldik nekarat beiannina nekarat ne nesnedur ki ghioendenin darb ussuli kismi nekaratdur. Bil kim ewwel dairei sakildir. Tawil 24 nekaratdur tentenesi 24 harfdur.... geldik imdi[be]refsan dahy 12 nekaratdur bir kerre tenenen tenenen ten deip10 harf temam olur geldik Turky darb dahy 10 harfdur bir kerre tenenen tenenen ten deie 10 harf temam olur geldik Fahite darb dairesi dahi 14 nakaratdur ten tenenen tenenen ten deie 14 harf temam olur...Getdik bir bab dahi ustadlar utz issim buniad etmislerdur (ad nome)..."*
>
> (Darb-ı sakilin tabi'leri [bağımlıları] bunlardır: Evvel [ilkin] berefşan 2 Revan 3 Türkî darb 4 Semai 5 Fahte 6 Serendâz 7 Cahardarb 8 Hezec 9 Evsat –hem çifte dahi derler. Geldik darb-ı hafifin aslı bunlardır: evvel [ilkin] remel-i tavil 2 remel-i kasir üçüncü Cahardarb 4 sedarb 5 Rah 6 Muhammes 7 Remel-i sengin 8 Cahardarb-ı hafif 9 darbeyn...geldik nakarat [vuruşlar] beyanına. Nakarat ne nesnedir ki gûyendenin [okuyucunun, ses san'atçısının] darb usûlü kısmı nakarattır. Bil ki önce daire-i sakildir. Tavil [uzun] 24 nakarattır tentenesi 24 harftır...geldik imdi berefşan dahi 12 nakarattır bir kere tenenen tenenen ten deyip 10 harf tamam olur. Geldik Türkî darb dahi 10 harftır bir kere tenenen tenenen ten diye 10 harf tamam olur. Geldik Fahte darb dairesi dahi 14 nakarattır ten tenenen tenenen diye 14 harf tamam olur...Gittik bir bab dahi üstadlar üç isim bünyad etmişlerdir [ortaya çıkarmışlardır] (ad nome)....)

97 D'Erlanger bu yöntemi "Eski teorisyenlerin Yöntemi " diye adlandırır. Bkz. Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe*, Cilt VI, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1959, s. 14-15.



Resim XV [Turc 292] Sayfa 51b

Kısa bir bölümünü verdiğimiz bu iki sayfalık metinde yirmi kadar usûlün bu "tenteneli" yöntemle vurguları tanımlanıyor. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu metin bütünüyle 15. ve 16. yüzyıla ait ve iyi bilinen Hızır bin Abdullah'ın, Seydî'nin ve Yusuf bin Nizameddin'in Türkçe *Edvâr* kitaplarının usûllerle ilgili bölümlerinden aşağı yukarı aynen nakledilmiş bulunuyor[98].

Ali Ufkî'nin burada verdiği metin muhtemelen bütünüyle bir tek Edvâr'dan aynen istinsah edilmiş de değildir. Zaten yukarıda zikrettiğimiz 15. ve 16. yüzyıllara ait üç adet Türkçe edvârın üçü de usûller konusunda birbirine çok benzer ifadeler içerir. Ayrıca, daha önce de belirttiğimiz gibi, bu Edvâr'ların da birbirlerinden az ya da çok farklı olan, muhtelif varyantlar içeren birçok nüshaları vardır. Ali Ufkî'nin bu Edvârların hangisinin hangi nüshasıyla karşı karşıya geldiğini bilmemize imkân yok. Ne var ki, Ali Bey'in kaleminden çıkan metinde gerek usûllerin sıralanışı gerekse metnin genel yapısı daha ziyade Yusuf bin Nizameddin'in edvârındaki ilgili metni kabaca andırıyor. Ali Ufkî'nin metninde her usûlün "tentene" ibareleri ise kesinlikle Ali Ufkî'ye ait olmayan düzgün bir tâlik yazıyla yazılmış bulunuyor **[Resim X, XI ve XV].** Bu usûllerin daireler içine yerleştirilmiş şekilleri ise metinde yoktur.

Kanımızca Ali Ufkî **[Turc 292]**'nin 51a-51b sayfalarında **[Resim X, XI ve XV]** usûller hakkında yazdıklarının orijinal metnini (tıpkı usûllerin zorluğu hakkındaki metin gibi) muhtemelen bizzat okumamış ya da okuyamamış, bir başkasının okuyuşundan duyduklarını Lâtin harfleriyle kâğıda dökmüştür. Lâtin harflerini kullanarak bu tuhaf imlâyla yazmasının başka açıklaması yoktur. Eğer durum buysa, bu da onun o sırada Türkçe'yi herhalde anladığı, fakat henüz dilimize, onun gramerine, Arap harfleriyle imlâsına ve her hâl ü kârda metinde kullanılan teknik terimlere uzunca bir metni hızlı ve hatâsız bir biçimde istinsah edebilecek derecede hâkim olmadığını gösteriyor olabilir.

Ali Ufkî'nin bu metni yazarken bazı kelime ve deyimlerin parantez içinde İtalyanca ya da Lâtince karşılıklarını veya Türkçe eşanlamlı bir kelimeyi yazmış olması, bazı kelimeleri yazarken de onları neredeyse tanınmayacak ölçüde deforme etmiş olması da bu savı destekler. Ali Ufkî, ayrıca, metnin sonlarına da İtalyanca iki açıklayıcı cümlecik eklemiştir. Eğer bu savımız doğruysa, o takdirde Ali Ufkî'nin usûllerle ilgili olarak kaleme aldığı ilk metnin bu metin olduğunu iddia etmek belki mümkün olur.

98 Bkz. Hızır bin Abdullah, *Kitab'ül Edvâr,* Roma, Biblioteca Vaticana (Vatikan Kütüphanesi), **[Turco 360]**, s. 155-156, 157; Seydî, *Hâzâ el-Matla' fi Beyân-ül Edvâr ve'l Makâmât ve fî 'İlm'ül Esrâr ve'rriyazat*, İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, **[III. Ahmed 3459]**, s. 29a, 31b. Seydî'nin yazmasının tıpkıbasımı ve İngilizceye çevirisi için bkz. Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science (The Science of Music in Islam, Volume 6), 2004, s. 113, 125; Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf el-Mevlevî el Kırşehrî, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları (*Manuscrits Orientaux*), **[Supplément Turc 1424]**, s. 18b-19a.

b) "Notalı" usûl tanımlama yöntemi

Bu "tentene"li eski usûl tanımlama yöntemi büyük bir ihtimalle Ali Ufkî'nin döneminde, yani 17. yüzyılın ortalarında, İstanbul'daki müzisyenler tarafından artık kullanılmıyordu.

Bu arada geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi 16. yüzyılın ikinci yarısında bir önceki musıki geleneğinden sıyrılmış ve çok esaslı bir kabuk değiştirme süreci geçirmişti. Bugün Osmanlı/Türk musıkisi diye adlandırdığımız özgün müzik geleneği aslında 16. yüzyıl zarfında oluşmuş bir gelenektir. 16. yüzyılın ikinci yarısında bu özgün gelenek daha önce bölgede egemen olan Osmanlı öncesi/İslâm/Ortadoğu/Fars (adına ne dersek diyelim) müziklerinin potasından dökülür ve başta İstanbul olmak üzere Osmanlı'nın belli başlı şehirlerinde neredeyse dört yüzyıl boyunca devam ettireceği yeni bir kimlik ve kişilik kazanır. Müzikte önemli bir kırılma, yön değiştirme, önemli bir eşik var o dönemde. Osmanlı kültür merkezlerinin gelişmesiyle birlikte özgün besteci ve icracılar öncelikle buralarda yetişmeye başlar, müzik formları farklılaşır, yeni bir icra üslûbu oluşur, sözlü eserlerde Türkçe'nin kullanımı Farsça ve Arapça güftelere oranla ağırlık kazanır, şehir müziğinde kullanılan çalgılar farklılaşır, müzik dilinin temel taşları olan makamlar, terkipler ve usûller de yeni bir kimliğe bürünürler,

Çeşitli aşamaları ve biçimleri henüz tam olarak belgelenmiş olmasa da, Walter Feldman, Eckhard Neubauer ve Owen Wright gibi müzikolog ve müzik tarihçilerinin de açıkça gösterdiği gibi, bu süreçte usûllerin kendilerinin de önemli ölçüde değişime uğradığı kesindir. Nitekim, 17. yüzyıl ortalarında, yani Ali Ufkî döneminde kullanılan usûl dağarcığıyla 15. ve 16. yüzyıllardaki Edvâr kitaplarında görülen usûl repertuarı arasında hem bu usûllerin adları, sayıları ve nitelikleri, hem de bunların tanımlanma biçimleri ve kullanım sıklıkları açılarından çok büyük farklar göze çarpıyor[99]. O dönemde usûller yenileniyor, Arap edebiyatından aktarılan aruz bahirleriyle ilişkileri giderek kopan ve bugünküne yakın şekiller alan yeni ve özgün usûl kalıpları beliriyor. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi usûlleri bugün bildiğimiz şekillerine nisbeten yakın bir biçime kavuşurlar. Bu konuya ve bu dönemde görülen usûl anlayışındaki önemli değişikliklere daha ayrıntılı bir biçimde aşağıda değineceğiz.

Ne var ki, ve bildiğimiz kadarıyla, 17. yüzyılın ortalarında eldeki yazılı/klâsik musıki metinlerinde henüz sadece bir önceki gelenekten, yani Osmanlı öncesi gelenekten devralınan ve o geleneğe ait edvâr kitaplarındaki usûlleri ve

99 Bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (*Musicological Series*, Volume 3), 1992, özellikle s. 263-284; Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996; Eckhard Neubauer, "Zu den musikalischen Metren (Usûl)", *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson* içinde, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 4), 1999, s. 261-262.

usûl yazım şekilleri mevcuttu. Eski usûller artık sadece kitâbî idiler ama yeni oluşmakta olan usûl dağarcığı da henüz ne sistematik bir tarif ve tasnife tabi tutulmuş ne de kâğıda dökülmüştü. Bu yeni usûl dağarının dökümünü ilk yapacak olan da –Ali Ufkî'den yarım yüzyıl kadar sonra– Kantemiroğlu olacaktır. Bu yüzden de Kantemiroğlu kendi edvâr'ının eskilerinkinden farklı olduğunu, makam ve usûl tanımlarının yeni olduğunu ısrarla vurgular.

Dolayısıyla, Ali Ufkî usûlleri öğrenmek için yazılı bir metne başvurmaya kalktığı zaman zorunlu olarak kendisinden bir buçuk ya da iki yüzyıl önce kaleme alınmış Edvâr kitaplarındaki bu eski yöntemlerle karşı karşıya kalmıştı. **[Turc 292]** mecmuasında ilkin yaptığı da bu eski yöntemi kopyalayıp çok kısaca kayda geçmekten başka bir şey değildir aslında. Nitekim klâsik edvârlarda mevcut olan usûllerle ilgili çok uzun metinler arasından sadece iki sayfalık bir bölümü seçip okutup yazmış olması da bu yöntemin o dönemde artık göremediği rağbetin anlamlı bir göstergesi sayılabilir.

Ayrıca, Ali Ufkî'nin de bu usûlleri daha yazarken hemen farkına vardığı gibi, bu eski "tenteneli" usûl belirtme yönteminin çok önemli bir teknik sakıncası da var. Bu türden usûl tariflerinde usûlün temelindeki zaman birimi muğlâktır, belirsizdir. Yani bu yöntemle, takriben ve göreli olarak da olsa, usûllerin kullanıldığı eserlerin metronom değerlerini belirtmek imkânsızdır. Teknik deyimiyle eserin "gideri" belirsiz kalır, sür'at veya yavaşlığı bilinemez. Diğer yandan, ve belki daha da önemlisi, her bir usûlü teşkil eden küçüklü büyüklü temel ölçü kalıplarının (yani "tentene"lerin) birbirlerine oranlarını da kesinleştirmek her zaman mümkün değildir. Ali Ufkî de bu önemli belirsizliklerin hemen farkına varıp düzenleme ve kesinleştirme yoluna gitmiştir.

Ali Ufkî'nin bu mecmuada ortaya attığı ikinci usûl yazım yöntemi işte bu düzeltmeleri yapma ve her usûlün içerdiği zaman sürelerini kesinleştirme isteğinden doğmuş olmalıdır. Bunun için Ali Ufkî önce eski "tentene"'leri notalara çevirmekle işe başlamıştır. Henüz Yusuf bin Nizameddin'in usûllere dair metnini lâtin harfleriyle yazarken bile (yukarıya bakınız), Ali Ufkî usûlleri tarif eden "tentene" hecelerinin zaman değerlerini belirginleştirip bildiğimiz notalarla ifade etmek ve bu notaları metnin satır aralarına koymak ihtiyacını hissetmiştir **[Resim XI ve XV]**.

Nitekim, yazmanın 51b sayfasında yukarıda sözünü ettiğimiz eski Edvâr'lardan istinsah ettiği metnin içinde adları geçen altı adet usûlün "tentene"lerinin hemen ardından bu altı usûlü tek çizgi üzerinde sıraladığı onaltılık, sekizlik ve dörtlük nota dizileriyle de ifade etmeye çalışır **[Resim XV]**. Her "tentene" dizisini yanına bir de nota dizisi koymayı dener. Osmanlı/Türk geleneksel musıkisinde usûllerin içerdiği zaman sürelerinin Batı notası kullanılarak tarif edilmesinin bilinen ilk örneği budur.[100] Tâ Rauf Yekta Bey'e gelinceye ka-

100 Bkz. Eckhard Neubauer, "Zu den musikalischen Metren (Usûl)", *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson* içinde, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Is-

dar geçen iki buçuk yüzyıllık süre zarfında, ve İstanbul'a gelmiş müzik meraklısı birkaç Avrupalı seyyah ve müsteşrik hariç[101], bildiğimiz kadarıyla bu yöntemi başka kullanan da olmamıştır.

Ne var ki, Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasının bu sayfasında notalarla ifade etmeye çalıştığı usûl kalıpları o dönemde artık terkedilmiş, kullanımdan çıkmış, tamamen kitabî olarak kalmış ve aslında Osmanlı öncesi musıki geleneğine ait olan usûllerdir: "daire-i hafif", "remel-i tavil", "cahardarb", "muhammes-i tavil", "vereşan", "muhammes nısf-ı hafif" gibi... **[Bkz. Resim XV]**.

Kaldı ki, Ali Ufkî tarafından usûllerin notalar kullanılarak ifade edilmiş biçimlerinin içerdikleri zaman birimi adedinin tam olarak "tentene"li şekillerine tekâbül edip etmediği de kesin olmaktan uzaktır. Nitekim, Ali Ufkî bu "tenteneli" usulleri notalamaya başlamış, fakat bu işlemle herhalde tatmin olmamıştır. Çünkü "tentene"lerini bu sayfalarda kâğıda döktüğü yirmi kadar eski usûl kalıbının sadece altı adedine bu notalamayı uygulamayı denemiş, kalanını ise boş bırakmış ve hemen ardından da biraz daha karmaşık fakat çok daha gerçekçi bir usûl tanımlama yöntemine geçmiştir.

Ama önce o dönemlerde geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde vukubulmuş usûl anlayışındaki önemli değişikliklere tekrar değinmek gerek.

c) Süreler ve tınılar (usûl anlayışında temel değişim)

Yaşadığı dönemde kullanılan, Saray'da bizzat icra ettiği, mecmualarında notaya aldığı ve çağdaşı olduğu repertuardaki müzik eserlerinin gerçek ritmik altyapısını oluşturan usûllere gelince Ali Ufkî artık bu "tentene"leri tamamen bir kenara bırakır. Onların yerine de, ilgili zaman sürelerini belirtmek için yine nota kullanan fakat esas itibariyle apayrı bir sınıflandırmaya dayanan, usûlleri tamamen farklı bir tanımlama yöntemine geçer.

Ali Ufkî'nin yukarıda sözünü ettiğimiz notalama girişiminden duyduğu tatminsizlik iki ana nedene dayanmış olsa gerektir. Bunların ilki usûllerin içerdiği zaman sürelerinin ifadesindeki muğlâklıkla ilgilidir. Ancak, Ali Ufkî'nin yöntem değiştirmesinin bizce çok daha önemli olan ikinci nedeni, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi içinde usûl anlayışında ve fiilen kullanılan ritmik kalıplarda 16. yüzyıl içinde vuku bulmuş olan ve yukarıda da çok kısaca değindiğimiz temel anlayış değişikliğiyle ilgilidir.

Usûl kalıplarıyla ilgili bu temel anlayış değişikliğini şu şekilde de ifade edebiliriz: eskilerin usûl tanımlama yönteminin şu ana dek dile getirmediğimiz çok önemli bir yanı daha vardı. O da şuydu: kullanılan tanımlar, semboller ve

lamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 4), 1999, s. 261-262.

101 Bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki,* İstanbul, Pan Yayıncılık, 1994.

hecelerin gerek anlaşılması gerekse bir ritmik örgüye dönüştürülüp melodiyle birlikte icra edilmesi mutlaka bir vurmalı çalgının varlığını gerektirmiyordu. "Tentene"ler sayesinde, gerçekte, melodinin icrası sırasında bizzat melodinin içerdiği göreli vurgular ve ritmik birim uzunlukları tanımlanmaktaydı. Ritm, özellikle sözlü eserlerde, melodinin içkin bir özelliğiydi. Ondan ayrı bir düzlem oluşturuyor değildi.

Dolayısıyla da usûlü oluşturan vurguların bizzat kendi sesli niteliklerinin ayrıca tanımlanması, belirtilmesi ve fiilen vurulması hiçbir önem taşımıyordu. Diğer bir deyişle, bu "tentene"ler aslında bir vurmalı çalgı üzerinden tanımlanıyor değillerdi. Bu ritmik birimler, öncelikle melodik çalgıların veya ses sanatçısının kullanımı içindi, vurmalı çalgı icracısını yönlendirmek için değil. Güftenin ve melodinin içsel vurgularının sıralamasıydı önemli olan, vurguların bizzat kendileri değil.

Bu bakımdan, 16. yüzyıl öncesi ritmik kalıpları birer "usûl" olarak değil de birer "vezin", bir "ika" olarak ya da, bugünkü deyimiyle, birer "düzüm" olarak adlandırmak belki de daha doğru olur. Arûz vezninin uzun/kısa, açık/kapalı heceleri ayırdededip sıralayarak okunan metne sağladığı ritmik/şiirsel altyapı, benzer bir biçimde *ika*'lar tarafından da melodilere sağlanıyor, melodiler önceden kurgulanmış belirli bir formel kalıbı izler oluyorlardı.

Örneğin, Fatih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği ve Arapça yazdığı müzik kitabında Fethullah Mümin-i Şirvânî, tanımladığı usûllerle aruz vezin ve bahirleri arasında birebir ilişki kurar[102]. Yusuf bin Nizameddin de bu ilişkiyi ve ritmik açıdan şiirle sözlü müzik arasındaki paralelliği Türkçe olarak açıkça ifade eder:

> *"...şuarânın şiirde kısmı* [türü, cinsi] *'ilm-i 'arûzdur. Mefâilün fâilâtün işine gerekdür. Gûyendeye* [ses sanatçısına] *dahi darb ü usûl kısmı nakarat* [vuruşlar] *işine gerekdür..."*[103]

16. yüzyıl öncesinde hiç değilse musıki kitaplarına yansıyan genel durum buydu. Farâbî'den İhvan-üs Safâ'ya ve Safiyüddin'e, İbn-i Sina'dan Fethullah Mümin-i Şirvani'ye, Hızır bin Abdullah'tan Lâdiki'ye tüm klâsik nazariyatçılar zaten "usûl" sözcüğünü pek kullanmazlar. Onlar usûllerden değil, daha çok vezin ve vurgu dizileriyle ilgilenirler, *'ilm'ül-ika*'dan uzun uzun sözederler. Özellikle Farabi'nin bu konuda yazdığı iki kitapta oluşturduğu terminoloji sonraki tüm İslâm müzikçilerine örnek teşkil etmiştir[104].

102 Bkz. Fethullah Mümin-i Şirvani, *Risale fi 'ilm'ül Musıki*, İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, **[A. 3449]** (usûller s. 68a-81b); Fransızca'ya çevirisi ve yayını: Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe*, Cilt IV, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1939, sayfa 3-253.

103 Bkz. Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf el-Mevlevî el Kırşehrî, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları (*Manuscrits Orientaux*), **[Supplément Turc 1424]**, s. 18b-19a.

104 Farabi'nin bu konuda geliştirdiği terminoloji hakkında bkz. Eckhard Neubauer, "Die Theorie vom iqa': I, Übersetzung des *Kitab al-Iqa'at* von Abû Nasr al-Farabi", *Arabische Musiktheorie von den Anfängen bis zum 6./12. Jahrhundert*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann

Oysa ritmik kalıpların içindeki vurguların bizatihî kendi nitelikleri/kaliteleri (tınıları, güçleri, parlaklıkları, yükseklikleri vs.) ve usûl kalıplarının fiilen seslendirilmesi ise ancak bir vurmalı çalgının bizzat kendisi gözönüne alınarak ifade edilebilir. 16. yüzyılın ikinci yarısında içinde bulunduğu oluşum sürecinde yeni Osmanlı/Türk müzik geleneğinin beraberinde getirdiği ve onu usûller alanında önceki geleneklerden farklılaştıran en önemli yeniliklerden biri de budur. Gerek Eckhard Neubauer gerekse Owen Wright, farklı açılardan da olsa, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin oluşum döneminde ortaya çıkan usûl anlayışındaki bu temel değişimi açıkça belgelemişlerdir[105].

Kabaca ifade etmek gerekirse, ortaya çıkmış olan esas farklılık unsuru şudur: ritmik kalıpların artık sadece soyut bir vurgu sıralaması olarak değil, somut olarak bir vurmalı çalgıya atfen tanımlanmaya başlaması ve bizzat bu vurmalı çalgıdaki darbların niteliğinin (sadece melodinin akışı içindeki tekil yerlerinin veya zaman sürelerinin değil) ön plâna çıkması; özetle ika'dan bugün bildiğimiz şekliyle usûle geçilmesi. Bu sürece "ritm çalgısının bağımsızlığını kazanması" adını vermek tamamen yanlış olmaz. Yeni oluşmuş bulunan Osmanlı/Türk musıki geleneğinde usûl kalıbı artık bizzat vurmalı çalgının kendisi üzerinden tanımlanıyordu.

Bu sürecin kökenlerini, gelişiminin ayrıntılarını ve –eğer varsa– özgün nedenlerini henüz tam olarak bilemiyoruz. Ancak bu nedenler arasında 16. ve 17. yüzyıllarda enstrümantal müziğin öneminin artmakta olması, gerek askerî (mehter) müzikte gerekse dinî (Mevlevî) müziğinde özgün bir vurmalı çalgının (kös, nakkâre, kudüm) ön plâna çıkıp sosyal, dinsel ve sembolik önem kazanması gibi olgular ilk elde akla gelenlerdir.

Osmanlı/Türk müzik geleneğimizin kullandığı usûllerin esas ilkelerinin ortaya çıkışı ve bir önceki gelenekten sıyrılmaları 16. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bugün de bildiğimiz ve kullandığımız *düm*, *tek*, *teke, tek ke*, *tek kâ, tâhek* vs. gibi usûllerimizi teşkil eden vurgu heceleri ("usûl elfâzı") 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren eski "tentene"lerin yerini almaya başlar. Usûllerin temel niteliği değişmiştir artık. Sadece bir vezin yapısını belirtmek, melodinin iç ritmik yapısını belirginleştirmek değildir artık amaç. Çünkü vurmalı çalgının bizzat kendisi düşünülerek vurguların niteliğini/kalitesini belirtme özelliği yalnızca bugün de kullanığımız bu "düm tek"lerde vardır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi,

Wolfgang Goethe University, 1998, s. 128-185; "Die Theorie vom iqa': II, Übersetzung des Kitab İhsa' al-İqa'at von Abû Nasr al-Farabi", *Arabische Musiktheorie von den Anfängen bis zum 6./12. Jahrhundert*, s. 185-311.

105 Bkz. Eckhard Neubauer, "Zu den musikalischen Metren (Usûl)", *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson* içinde, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 4), 1999, s. 262; Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (*Musicological Series*, Volume 3), 1992, s. 264-265, 274.

"tentene"lerde bu özellik yoktur. Eski ve yeni usûl anlayışları arasındaki temel farklılık buradadır.

Bu böyle olunca da, vurguların sert/yumuşak, yoğun/gevşek, kuvvetli/yarı kuvvetli/zayıf, boğuk/parlak, renkli/donuk, açık/kapalı gibi çeşitli tını özellikleri ön plana çıkarılmış oluyor. Bu nitelikler ön plâna çıkınca da usûl kalıpları bestenin melodik özellikleri ve/veya güftenin vezni esas alınarak değil, usûlü *vuracak* olan vurmalı çalgının bizzat kendisi ve onun vuruşlarının akustik özellikleri üzerinden tanımlanmış oluyordu. Vurmalı çalgı da böylece bir çalgı olarak "bağımsızlığını" kazanmış oluyordu.

Bir vurmalı çalgının bu durumunun dünyaca bilinen bir diğer örneği de *tabla*dır. Çok çeşitli türde vuruşların ve ritmik kalıpların neredeyse yüzlerce hece ve hece bileşimi kullanılarak tarif edildiği Kuzey Hindistan'ın bir geleneksel vurmalı çalgısıdır *tabla*. Fars müziğinin geleneksel vurmalı çalgısı *tonbak* veya *zarb*'da da çok sayıda vuruş türü ve rengi vardır. Vuruşlarındaki bu çok geniş yelpaze, ifade zenginliği, ve özellikle *tabla*'nın iki-üç boyutlu paralel ritmik kalıplar oluşturabilme yeteneği bu iki çalgının zaman zaman birer solo çalgısı olarak kullanılmalarını da mümkün kılıyor. Nitekim, bu iki vurmalı çalgının da iyi icracıları ve dünya çapında virtüozları vardır. Ne var ki, çok yakın tarihlere kadar Osmanlı/Türk musıki dünyasında bir vurmalı çalgının eşliksiz solo çalgısı olarak kullanılması geleneğin içinde kendine yer edinememiştir.

Ayrıca, topu topu beş ya da altı adet tekli ve çiftli vuruş türüne ve rengine ("düm", "düme", "tek", "teke", "tek-kâ", "tâ-hek") sahibolan geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi usûllerini vuracak olan en önemli iki vurmalı çalgı (kudüm ve bendir) böyle bir bağımsız virtüozluk olanağından tamamen yoksundurlar. Tek başlarına birer solo çalgısı haline gelmeleri de teknik açıdan pek mümkün görünmüyor. Dolayısıyla, bunlar mecburen sadece birer ritmik altyapı aracı olarak kullanılmak durumundadırlar.

İki elle, on parmakla, ve son derece esnek bir biçimde vurulabilen, İran müziğinin *zarb*'ıyla akraba olan *darbuka*'nın konumu ise çok farklıdır. Ali Ufkî'nin ve daha sonraki Osmanlı/Türk musıkisi yazarlarının kayda düştüğü bütün usûllerin vuruşlarını, bunların varyantlarını ve her türlü velvelelerini, ve daha nice çeşitlemelerini mükemmelen duyurabilen, üstelik vuruş çeşit, tını ve olanakları kudümden çok daha geniş olan darbuka nedense genellikle klâsik müzik geleneğinin değil, biraz da küçümsenerek, "piyasa müziğinin", "eğlence müziğinin" öncelikle avam tabakasına yönelik bir çalgısı olarak telâkki edilmiştir. Aynı şekilde davul da, ya kırsal kesime ya da münhasıran mehter'e ait bir çalgı olarak da görülmüştür. Bu durum kudüm ve bendirin öncelikle birer dinî musıki çalgısı olmalarından kaynaklanıyor olabilir.

Her ne ise, 16. yüzyıldan itibaren usûller içerdikleri vuruşların rengi de kaale alınarak tanımlanmaya başlanınca usûl kalıbının icra edilecek bestenin me-

lodik vurgularıyla veya eserin güftesinin iç vezniyle olan ilişkisi önemli ölçüde gevşemiş oluyordu. Usûl vuruş ve kalıpları böylece melodinin içkin bir niteliği olmaktan çıkıp melodiyle uyumlu olması gereken fakat ondan apayrı bir müzikal düzlem haline geliyorlardı. Usûl darpları melodik yapıya yapışıp kalmak zorunda değildiler artık. Melodiler de vurgularını tentenelere göre oluşturma zorunluluğundan büyük ölçüde kurtuluyorlardı. Güfteli eserlerde usûl ile vezin arasındaki birebir ilişki de böylece fiilen kopmuş oluyordu. Durum böyle olunca da, 17. yüzyıl ortalarında artık "eskimiş" vezin kalıplarının İstanbul'da fiilen icra edilen müziğin gereklerine uymadığını gören Ali Ufkî'nin duyduğu ve icra etmek durumunda kaldığı usûlleri ifade etmek için sadece "tentene"lerin basit bir şekilde düz notaya çevrilmesiyle tatmin olmaması ve farklı bir arayışa girmesi pekâlâ anlaşılıyor.

Bunlara rağmen, ve geleksel Osmanlı/Türk musıkisi usûllerinin bu kabuk değiştirme sürecinden dört yüzyıl, Ali Ufkî'den de üç buçuk yüzyıl kadar sonra, yani 20. yüzyılın sonlarında dahi bazı müzik yazarları zaman zaman bu konuda birtakım yanılsamalara hâlâ kapılabiliyorlar. Aynı güftenin, yani aynı veznin, sık sık farklı bestecilerce farklı usûllerde bestelenmiş olduğu gerçeği gözardı ediliyor; 17. ve 20. yüzyıllar arasında sözlü eserlerde güfte vezniyle usûlün uyumu gibi bir sorunun da ne teorisyenler ne de icracılar tarafından hiç dile getirilmediği unutuluyor. Ayrıca, güfte, melodi ve usûl üçlüsünün birbirleriyle farklı uyum şekilleri olabileceği de gözden kaçırılıyor.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisindeki sözlü eserlerde güftenin aruz veznindeki kalıbı ya da, hece vezni sözkonusu olduğunda, hece sayısı ve hecelerin nitelikleri ile eserde kullanılan usûlün vuruşları arasında sistematik bir uyum, her ne pahasına olursa olsun, mutlak ve kesin bir mutabakat arayışına girenlere rastlanmıştır ve günümüzde de rastlanıyor. Bu genel mutabakata mutlaka ulaşmak için bu şekilde hem güftenin veznini, hem usûlü hem de melodiyi zorlamaya çalışmak, ve uyum bulunamayınca eserin prozodisinin bozuk olduğuna karar vermek, bugün abesle iştigalden başka bir şey değildir[106].

Eskilerin usûl anlayışından özgün Osmanlı/Türk ritmik kalıplarına, yani yeni usûl anlayışına 16. yüzyıl sırasında geçiş sürecinin ayrıntıları, örneğin hangi kaynaklardan gelen etkilere mâruz kalındığı ve, eğer varsa, bu sürecin aşamalarının ne olduğu tam olarak bilinemiyor. Ama kesinlikle bildiğimiz de şu ki, bu

106 Bu konudaki birçok beyhude gayretten birkaçı da şunlardır: Hüseyin Sadettin Arel, "Aruz Vezinleri ve Musıki Usulleri-I", *Musıki Mecmuası*, 40, 1 Haziran 1951, s. 3-21; Hüseyin Sadettin Arel, "Aruz Vezinleri ve Musıki Usulleri-2", *Musıki Mecmuası*, 41, 1 Temmuz 1951, s. 3-5; Hüseyin Sadettin Arel, "Aruz Vezinleri ve Musıki Usulleri-3", *Musıki Mecmuası*, 43, 1 Eylül 1951, s. 4-5; Hüseyin Sadettin Arel, *Prozodi Dersleri*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1992. Ahmet Hatiboğlu, *Karşılaştırmalı ve Uygulamalı Türk Musıkisi Prozodisi*, TRT Müzik Dairesi Yayınları (Yayın no. 35), Ankara, 1988; Cinuçen Tanrıkorur, "Concordance of Prosodic and Musical Meters in Turkish Classical Music", *Turkish Music Quarterly*, III/1, Winter 1990, s. 1-6 (Türkçe çevirisi: "Türk Musıkisinde usûl-vezin münasebeti", *Osmanlı Dönemi Türk Musıkisi* içinde, İstanbul, Dergâh yayınları, 2003, s. 85-107).

yenilenme süreci Ali Ufkî'nin Topkapı Sarayının meşkhanesinde musıki öğrenmeye başladığı 1630'lu yıllarda artık çoktan tamamlanmış, yeni usûl anlayışı da yerleşmişti. Çünkü bu yeni usûl anlayışının yazılı izlerini açık seçik ve kuşkuya yer bırakmayacak bir bütünsellik içinde Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasında görüyoruz.

Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** elyazması, bildiğimiz kadarıyla, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihinde olağan usûl elfâzının (düm, tek, teke, tekkâ vs.) yazılı olarak göründüğü elimizdeki en eski metindir. Eckhard Neubauer de Ali Ufkî'nin usûller konusundaki bu kronolojik önceliğini böylece teşhis ve tesbit etmekte büyük isabet göstermiştir. 17. ve 18. yüzyıllara ait ve düm/tek hecelerini kullanarak yapılmış usûl tarifleri içeren birçok yazma ve basma metinler arasında kronolojik önceliğin Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** mecmuasına ait olduğu hiç kuşku götürmüyor[107].

d) Ali Ufkî'nin pragmatik çözümü

Eski ve kitabi vuruş kalıplarıyla kendi icra etmek durumunda kaldığı usûlleri karşılaştıran ve sonuç itibariyle uygulamanın kitaba hiç uymadığını gören Ali Ufkî bu çelişkiden çıkmak ve fiilen icra edilen usûlleri kâğıda dökmek ve öğrenebilmek istemiştir. Bunun için de, birkaç denemeden sonra, son derece pragmatik bir yol izlemiştir. Bir yandan vuruşların göreli sürelerini her vuruşa bir nota vererek belirtmeye devam ederken, bir yandan da bu notaların altına bizzat vuruşun niteliklerini belirten *düm, tek, teke* vs.'leri yazmıştır. Böylece hem vuruşun niteliği hem de süresi belirtilmiş oluyordu.

Bu amaçla beş çizgilik bir porte'nin tümünü kullanmak gerekmiyor elbette. Dolayısıyla, Ali Ufkî darp sürelerini belirten bu notaları zaman zaman bir tek çizgi üzerine yerleştirme yoluna da gitmiştir **[Bkz. Resim XI ve XIV]**. Bu 11 usûlden 5 tanesi (sofyan, fer'-i muhammes, berefşan ve evfer-I ile evfer-II) birer beş çizgilik porte üzerine (ama bu beş çizgilik portenin sadece bir tek çizgisini –yani en alttakini– kullanarak) yazılmıştır. Diğerleriyse tek çizgi üzerinde sıralanmış bulunuyorlar

Ayrıca, bu usûl yazım biçiminde düm ve tek vuruşları ilgili oldukları notanın hemen altına yazıldıkları için darpların türünün bu notaların kuyrukları aşağı veya yukarı verilerek belirtilmesine de gerek kalmamıştır. Bu son işlemi, dolayısıyla, Ali Ufkî sadece üç usûl için yapmıştır. Onlar da öncelikle kudümü değil, bendir ya da def'i düşünerek kaleme aldığı düyek, semai ve devr-i revan usûlleridir (bkz. yukarıdaki "Usûl: Bendir ve def vuruşları" bölümü ve **Resim XI ve XIV**).

107 Bkz. Eckhard Neubauer, "Zu den musikalischen Metren (Usûl)", *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson* içinde, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 4), 1999, s. 261-262.

Özetle, Ali Ufkî, başka te'lif ve tercüme eserlerinde de yaptığı gibi[108], bir Batı müziği yazım tekniğiyle İstanbul'da karşılaştığı özgün bir müzik gerçekliğini birlikte başarıyla harmanlamış ve anlamlı bir müzikal ifade biçimine dönüştürmüştür.

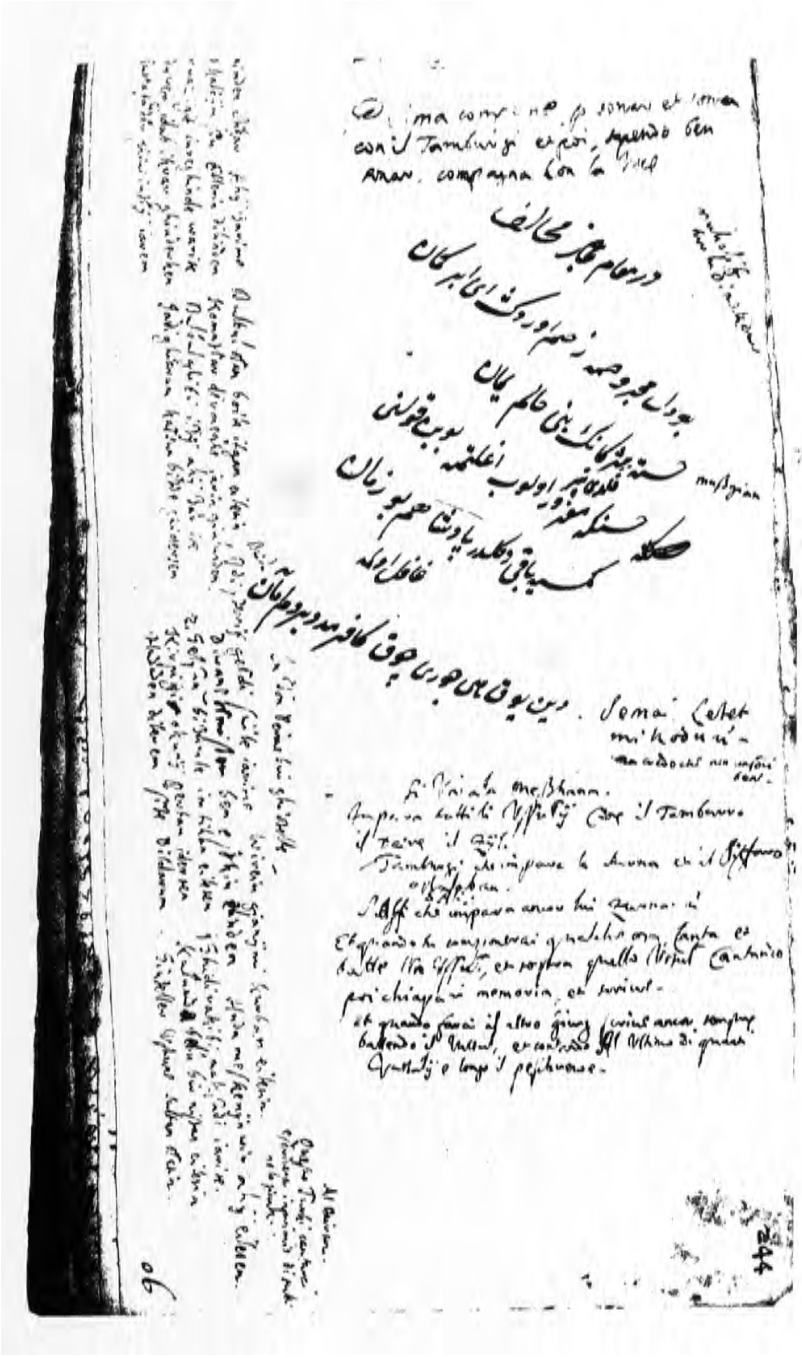
Ali Ufkî böylece icad etmiş bulunduğu bu yöntemle **[Turc 292]** yazmasına hangi Osmanlı/Türk musıkisi usûllerini not etmiştir? Bu şekilde Ali Ufkî tarafından kâğıda dökülmüş olan usûller, yukarıda zikrettiğimiz ve bendir veya def vuruşları için düşünülmüş olan ilk üç tanesi dahil olmak üzere, toplam olarak on iki adettir. Bu usûller ve mecmua içerisinde bulundukları sayfalar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

USÛL	**SAYFA**
Düyek, Semai, Devr-i revan	51b **[Resim XI ve XIV]**
Sofyan	95b **[Resim XVIII]**
Fer'-i muhammes	103a **[Resim XIX]**
Fahte	131a **[Resim XX]**
Muhammes	134a **[Resim XXI]**
Çenber	136a **[Resim XXII]**
Berefşan	136b **[Resim XXIII]**
Evfer (I) Evfer (II)	95b **[Resim XVIII]** 149b **[Resim XXV]**
Türkî darp Darb-ı fetih (eksik)	149b **[Resim XXV]** 149b **[Resim XXV]**

Tablo 2 [**Turc 292**] yazmasında usûller

Bu 12 usûlden başka Ali Ufkî Zencir usûlünü de mecmuanın 136a sayfasında kayda düşmüş **[Bkz Resim XXII]**, fakat diğer 11 usûlde olduğu gibi Zencir usûlünün vuruşlarını sıralayıp yazmamıştır. Sadece uzun ve bileşik bir usûl olan Zencir'in hangi usûl parçalarından oluştuğunu belirt-

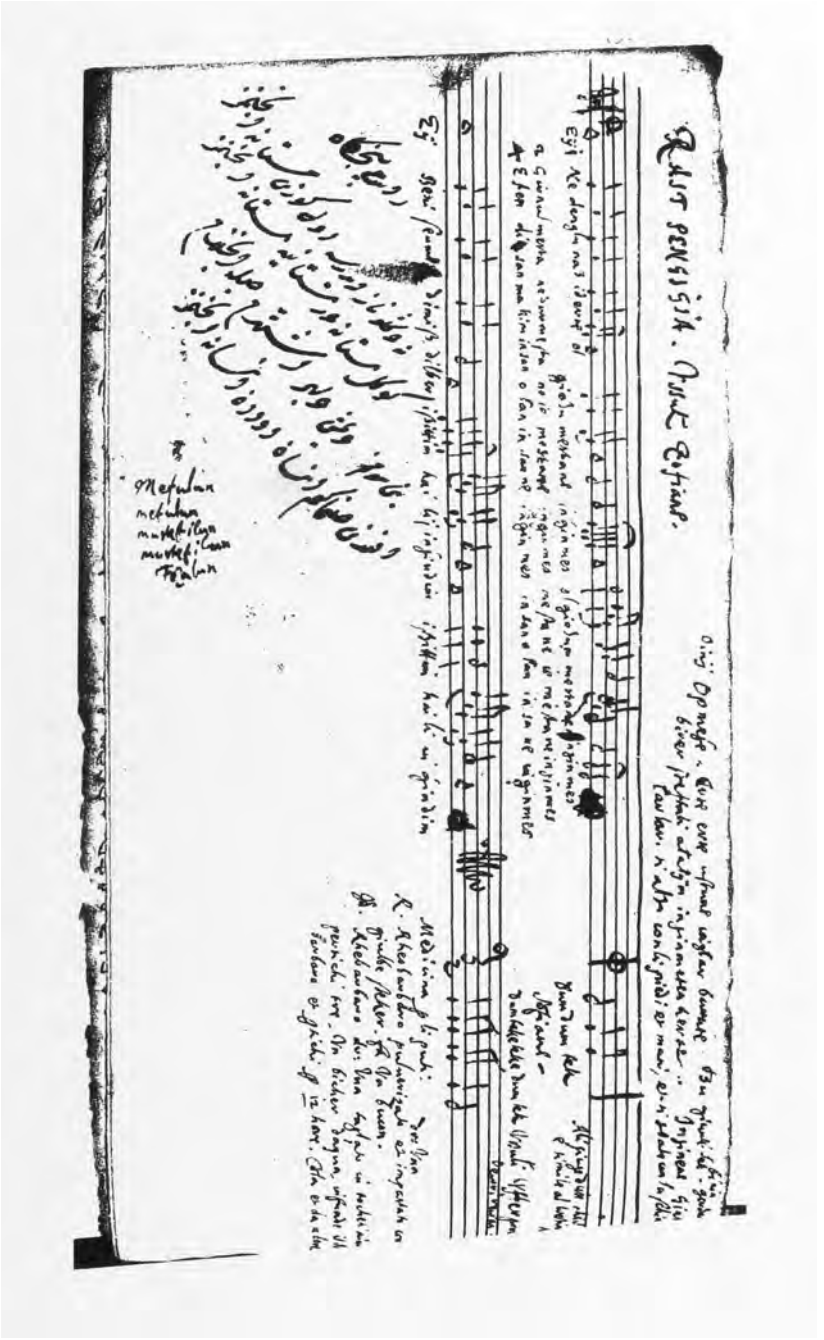
108 Ali Ufkî'nin bu yaklaşımının çeşitli tezahürleri hakkında bkz. Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990; Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 17-56.



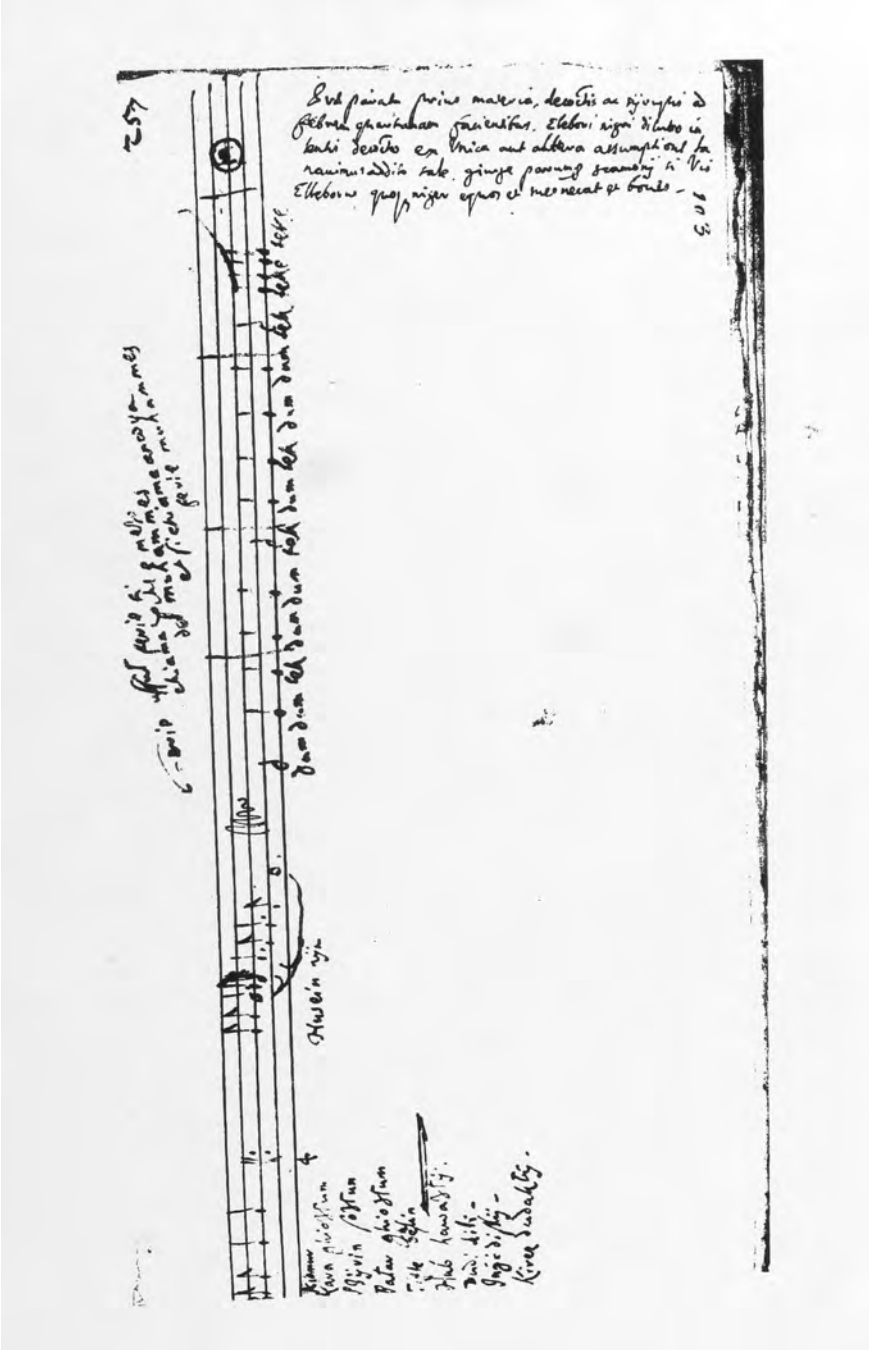
Resim XVI [Turc 292] Sayfa 90a



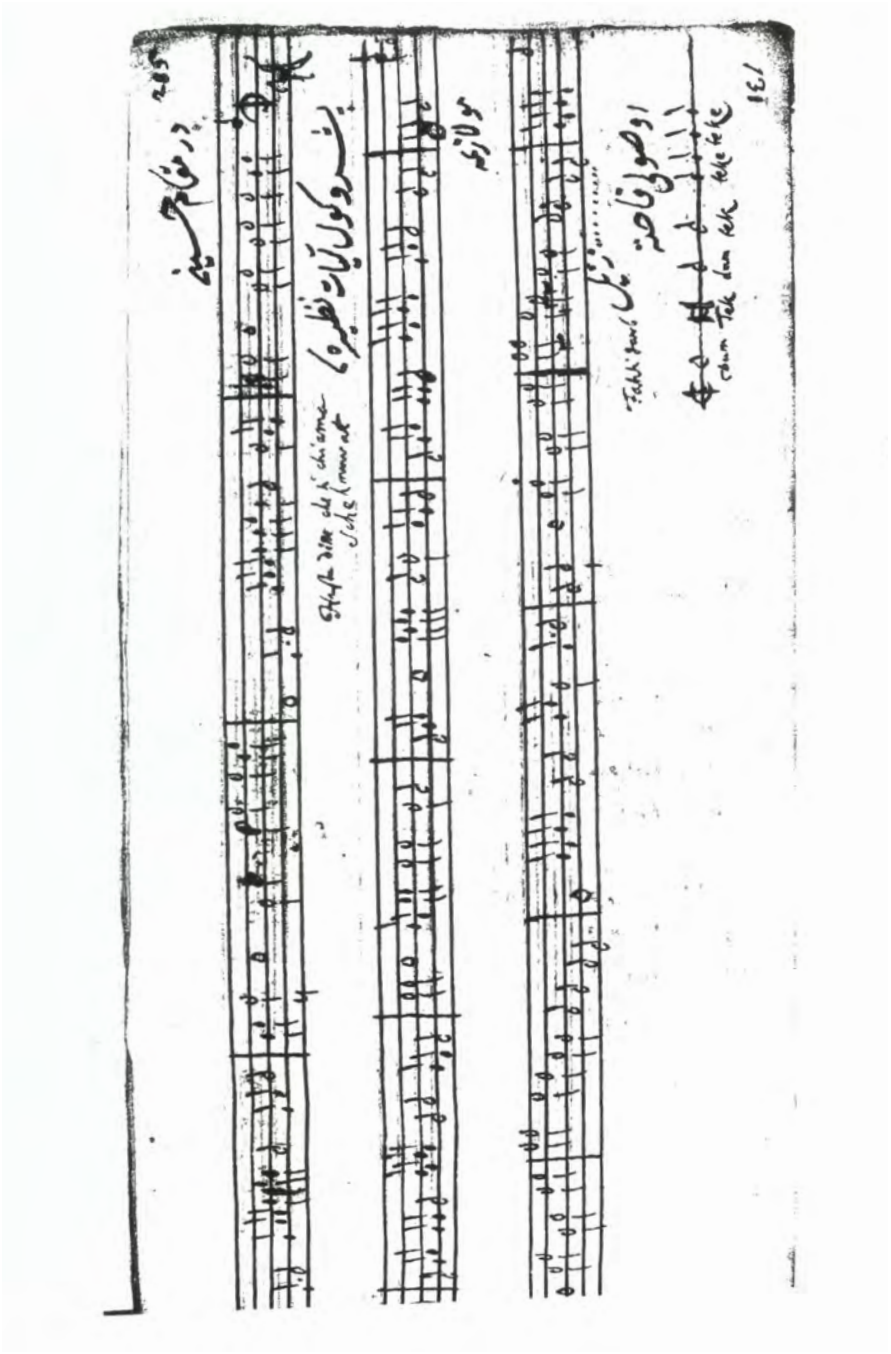
Resim XVII [Turc 292] Sayfa 262a



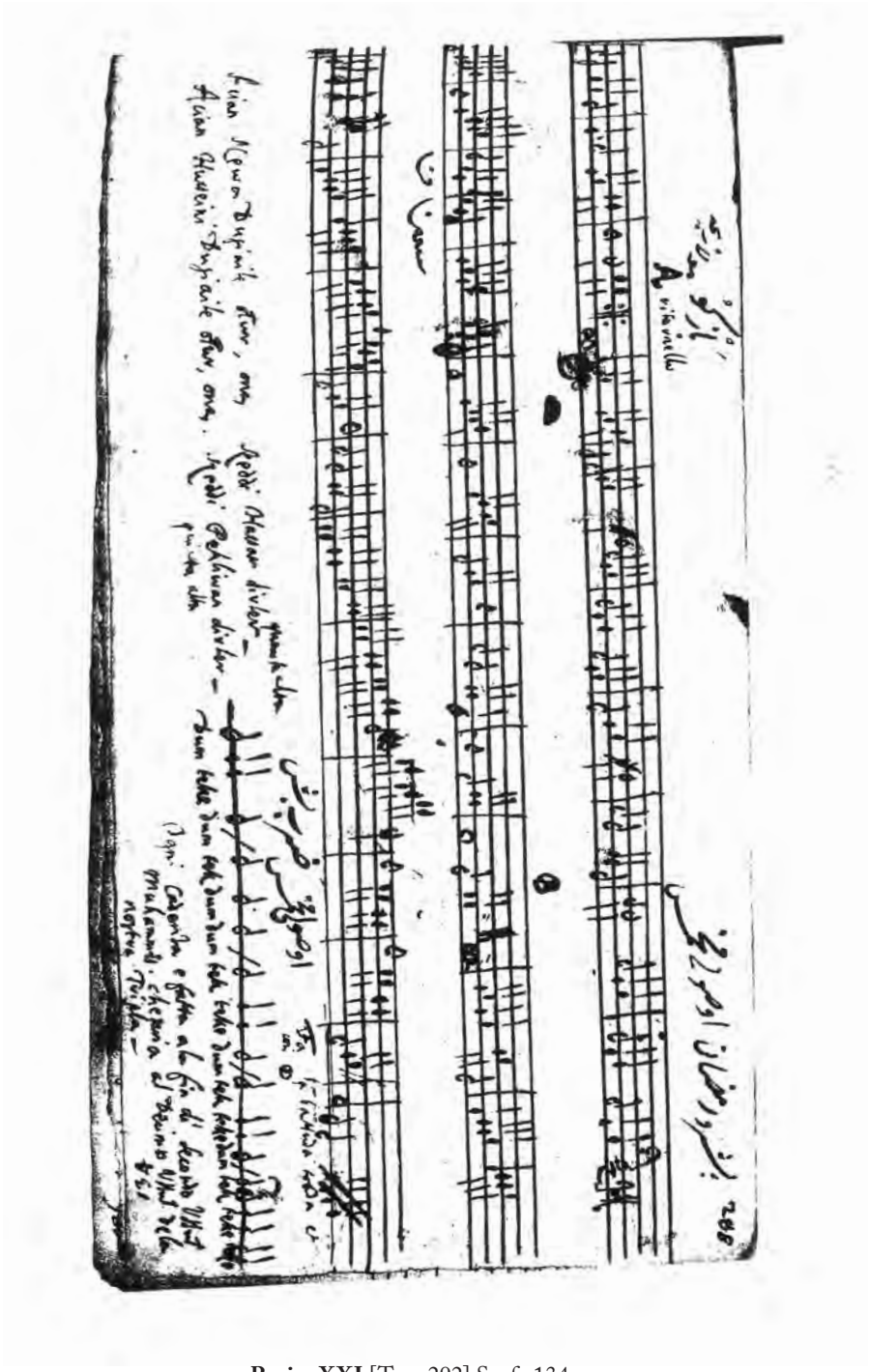
Resim XVIII [Turc 292] Sayfa 95b



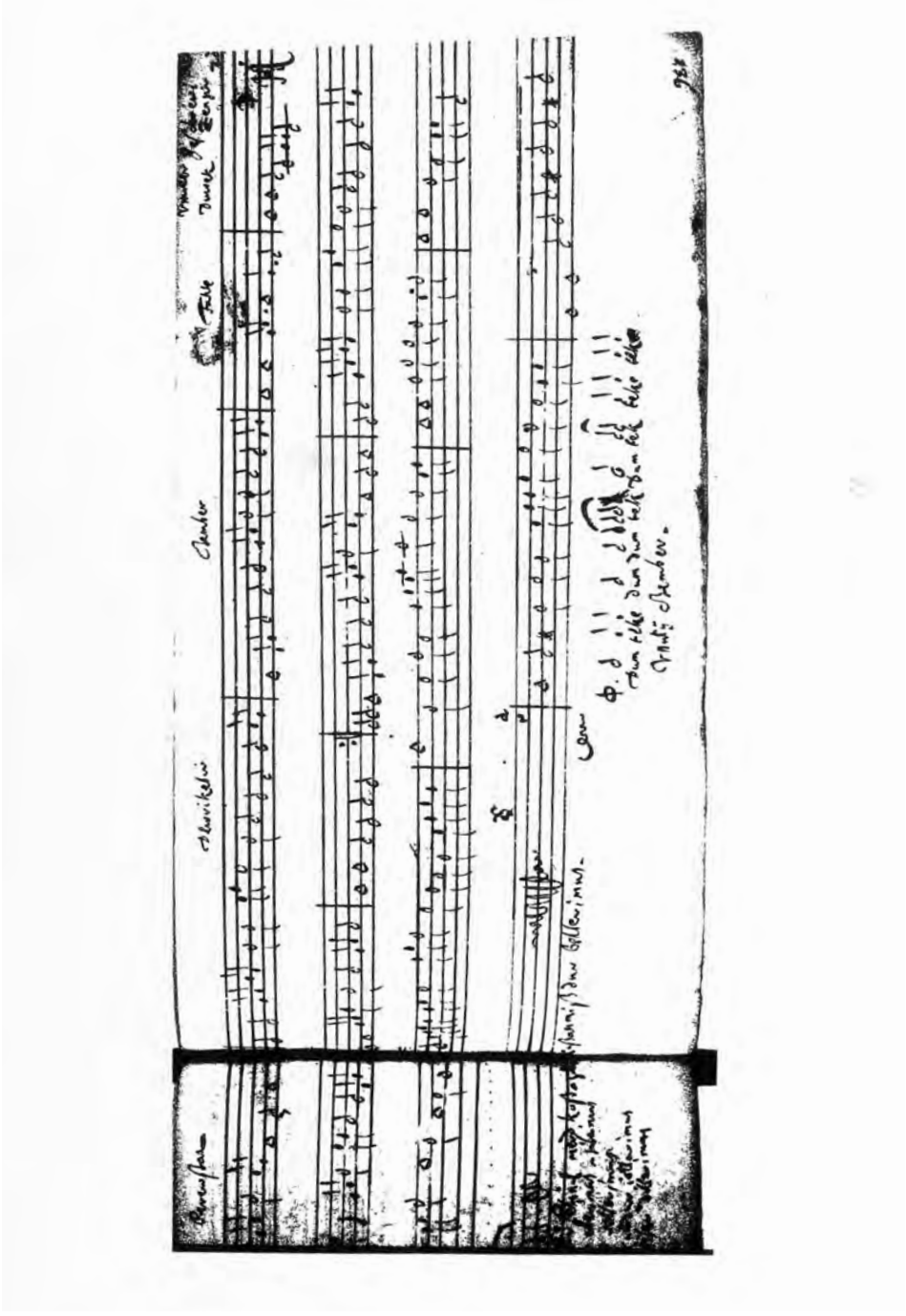
Resim XIX [Turc 292] Sayfa 103a



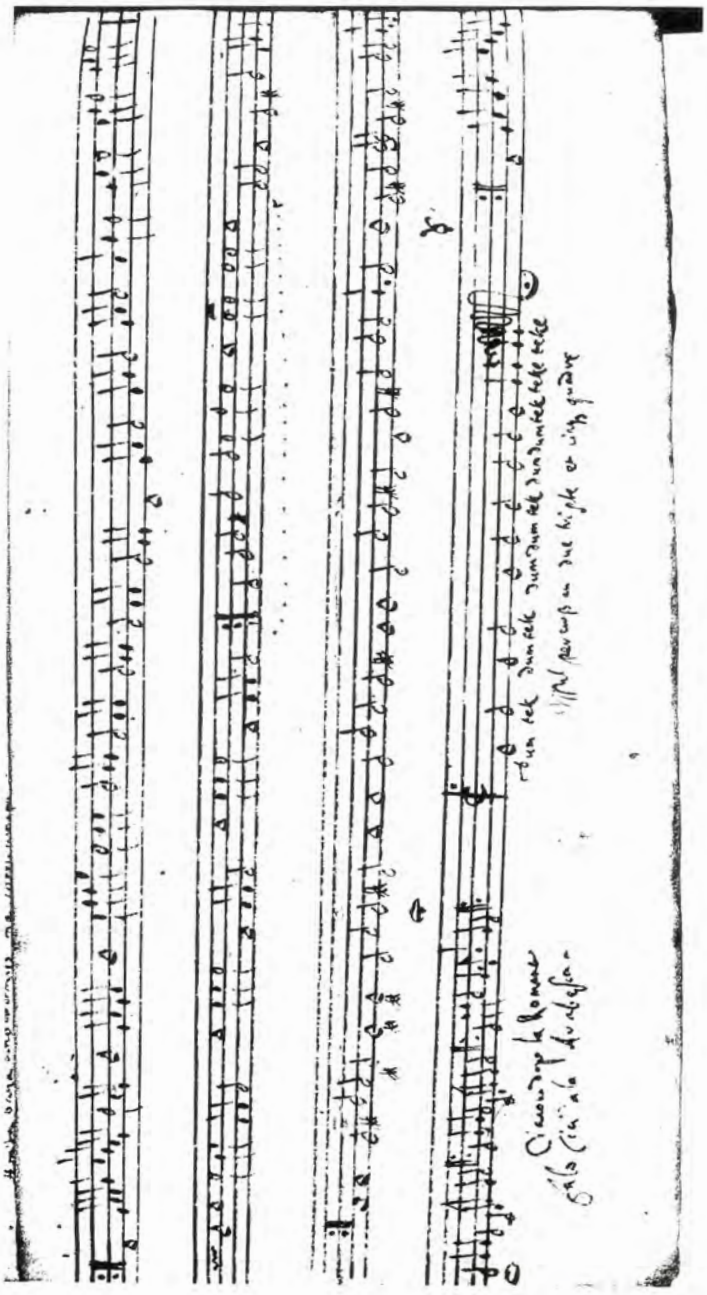
Resim XX [Turc 292] Sayfa 131a



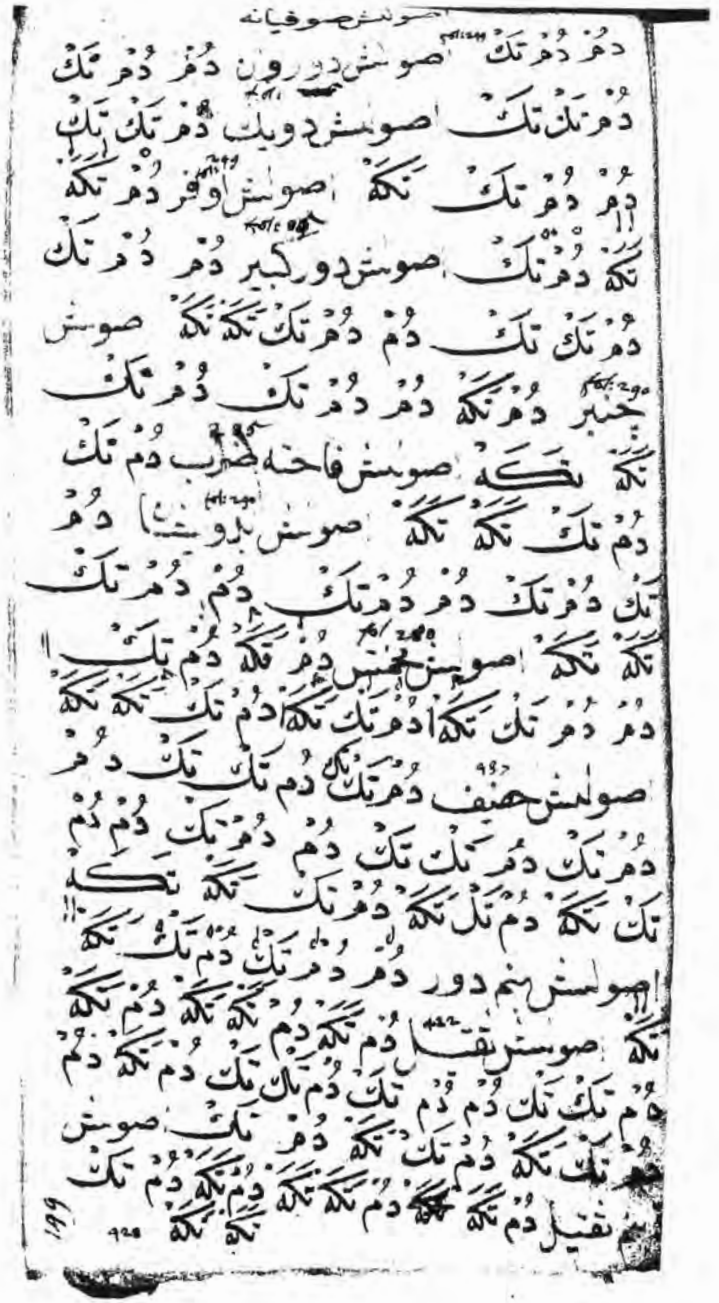
Resim XXI [Turc 292] Sayfa 134a



Resim XXII [Turc 292] Sayfa 136a



Resim XXIII [Turc 292] Sayfa 136b



Resim XXIV [Turc 292] Sayfa 149a



Resim XXV [Turc 292] Sayfa 149b

mekle yetinmiştir (ardarda dizilmiş beş usûl olarak, yani "düyek + fahte + çenber + devr-i kebir + berefşan" şeklinde). Vuruşlar Ali Ufkî tarafından belirtilmediği için Zencir usûlünü bu tabloya dahil etmedik. Bugün toplam olarak 120 zamanlı olarak yazılan ve kulanılan Zencir usûlü üç buçuk yüzyıl önce Ali Ufkî'nin verdiği şekildekine çok benzer. Aradaki tek fark, bileşimin en başında bulunan usûlün bugün artık "düyek" veya "sade düyek" değil, "çifte düyek" olmasıdır. Ne var ki, burada bizzat Ali Ufkî'den kaynaklanan bir yazım hatası olması da ihtimal dahilindedir.

Ali Ufkî'nin bu yeni keşfettiği yöntemle niçin sadece bu on iki usûlün vuruşlarını kâğıda dökmek zahmetine katlandığını bilemiyoruz. Örneğin, dönemin Mevlevî musıkisinde de yoğunlukla kullanılmış olan evfer, semai ve devr-i revan usûlleri bu tabloda mevcutken, aynı özelliği taşıyan, ve ayrıca beş usûllü bir bileşik usûl olan zencir'in bir parçası durumunda olan devr-i kebir usûlünün yokluğu nasıl açıklanabilir? Oysa *Mecmua-yı Saz u Söz*'de en az on altı adet, **[Turc 292]** yazmasında da beş adet devr-i kebir usûlüyle bestelenmiş peşrevin notası mevcuttur. *Mecmua-yı Saz u Söz*'de ve **[Turc 292]** yazmasında bu usûllerle bestelenmiş çok sayıda peşrev bulunmasına rağmen Ali Ufkî bu mecmuada aynı yöntemi kullanarak sakil, nim sakil, hafif, havî, remel, hezec, darbeyn, gibi o dönemde sıkça kullanılan başka usûllerin de darpları ve kalıplarını vermemiştir.

Yukarıdaki tabloda görülen 12 adet usûlün tanımları mecmuanın içerisinde ardarda bulunmuyorlar. Ayrıca, örneğin usûlün uzunluğu, önemi, eskiliği, kullanım alanı, kullanım sıklığı vs. gibi bir kıstasa göre, ya da başka herhangi bir sistemli sıraya göre seçilmiş ve o sıraya göre dizilmiş değillerdir. Her usûlün yazılı olduğu sayfada usûlü örneklemek amacıyla o usûlün kullanıldığı bir eser bulunuyor da değildir. Yalnız, tablodaki ilk üç usûl hariç, diğerleri hep aynı cins ve ebatta, aynı kâğıt tomarına ait, ve içeriği çoğunlukla müzikle ilişkili yapraklara yazılmış bulunuyorlar.

Evfer usûlünün ise iki ayrı yerde birbirinden az farklı (belki de sadece bir "mertebe" veya sürat farkıdır bu) iki versiyonunu veriyor Ali Ufkî **[Bkz. Resim XVIII ve Resim XXV]**. En uzun (88 zaman birimi) ve en karmaşık usûl olan darb-ı fetih usûlünün ise sadece ilk 15 darbı notalanmış bulunuyor **[Bkz. Resim XXV]**.

e) Usûl kalıplarının hayatiyeti

Ali Ufkî'nin verdiği bu usûllerin ve daha birçoğunun 17., 18. ve 19. yüzyıllardaki çeşitli yazılış biçimlerini ve varsa ufak tefek varyantlarını içeren yazma ve basma kaynakların bir listesini Eckhard Neubauer kronolojik sıraya koyup yayınlamıştır[109]. Bu açıdan, aslında yüzyıllar boyunca Türk musıkisi usûllerinin

109 Bkz. Eckhard Neubauer, "Zu den musikalischen Metren (Usûl)", *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson* içinde, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 4),

gelişiminin incelenmesini gerektirecek böyle bir karşılaştırmayı burada tekrarlamayı gereksiz gördük. Ne var ki, yukarıdaki tabloda listesini verdiğimiz usûllerin kalıplarını aynı usûllerin Ali Ufkî'den neredeyse üç buçuk yüzyıl sonra bugün kullanılan şekilleriyle karşılaştırdığımız zaman da şaşırtıcı bir tabloyla karşı karşıya kalırız.

Ali Ufkî'nin bu yazım biçimiyle kayda düştüğü usûl kalıplarını ondan iki buçuk yüzyıl kadar sonra Rauf Yekta Bey'in[110] aşağı yukarı aynı yazım yöntemini kullanarak 1922 yılında yayınladığı şekilleriyle karşılaştırdık. Bu karşılaştırmadan da gerçekten şaşırtıcı ve açıklanmaya muhtaç bir manzara ortaya çıkıyor. Ali Ufkî'nin burada yazıya döktüğü 12 adet usûl kalıbının 8 tanesini iki buçuk yüzyılı aşkın bir süre sonra hiçbir değişikliğe uğramamış bir şekilde, aynen Rauf Yekta Bey'in "La Musique Turque" makalesinde buluyoruz. Rauf Yekta Bey'in yayınından sonra geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin öğretim müfredatına giren bu usûl kalıpları böylece sabitleşmişler ve son yüzyılda da kayda değer bir değişime uğramamışlardır.

Üç buçuk yüzyıl boyunca esas itibariyle hiç değişmemiş görünen usûller şunlardır: sofyan, düyek, semai, muhammes, çenber, berefşan, türkî darp, darb-ı fetih. Bunların arasında hem en kısa usûl kalıbı (sofyan) hem de bilinen en uzunu vardır (darb-ı fetih). Bu sekiz usûlün dışında, fer'i muhammes ve devr-i revan usûllerinin de 17. yüzyıl ve 20. yüzyıl versiyonları zaman birimi adedi açısından aynıdırlar: fer'i usûlü 16, muhammes ise 32 zaman birimi içerir. 17. yüzyıl ile günümüz arasında sadece bu iki usûlün vuruşlarının dizilişinin bir bölümünde küçük bir farklılık vardır.

Örneğin, yazmanın 103a sayfasında fer'i usûlünü yazarken de Ali Ufkî şöyle bir not düşmüş:

> *"Ferrie ussul, ferrie si chiama chi e mezzo del muhammes e si chiama ancora ferie muhammes. "*
> [Fer'i usûlü, muhammesin yarısı olana fer'i derler, diğer adı da fer'i muhammestir.]

Fer'i usûlü gerçekten günümüzde de muhammes'in yarı uzunluğundadır. Netice itibariyle Ali Ufkî'nin bu usûl listesinde bulunan on iki adet usûl kalıbı arasında 17. ve 20. yüzyıldaki versiyonları birbirine pek uymayan sadece iki usûl kalıbı kalıyor: fahte ve evfer. Kaldı ki, Ali Ufkî'nin bunlardan bir ya da ikisini yanlış yazmış ya da sonradan düzeltmiş olma ihtimali de yok değildir. Örneğin, yazmada sayfa 131a'daki Fahte usûlünün notasının yazımında **[Bkz. Resim XX]**

1999, s. 257-295.

110 Bkz. Rauf Yekta Bey, "La Musique Turque", Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie (yay.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* içinde, Paris, Delagrave, 1922, Cilt V, s. 2945-3064 (usûllerle ilgili bölüm s. 3023-3062); Türkçe çevirisi: *Türk Musıkisi*, (çev. Orhan Nasuhioğlu) İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986.

niteliği anlaşılamayan, silintili bir nota parçası vardır. Bu usûlün de, sonuçta, Rauf Yekta Bey'in "Lenk Fahte" olarak kaydettiği usûle denk düşmesi ihtimali vardır.

Bu kadar çok sayıda usûlün Osmanlı/Türk musıki geleneği içinde iki buçuk yüzyıl boyunca hiç değişmeden intikal ettirilmiş olmasının çok şaşırtıcı bir yanı var elbette. Ancak, bu cümleyi tersten okumak da mümkün: Günümüzde de kullanılan birçok usûl kalıbının, Osmanlı/Türk musıkisi geleneği henüz yeni oluşurken, yani geleneğin bu denli erken bir döneminde belirginleşip sabitleşmiş olmaları da özellikle dikkat çekicidir. İcra sür'ati açısından değilse bile vuruş türleri ve adetleri açılarından iki buçuk yüzyıl zarfında bu usûller esas itibariyle aynen muhafaza edilmişlerdir. Bu müzik geleneği içerisinde gerek müzik formları ve müzik zevkleri, icra üslûp ve biçimleri, gerekse kullanılan müzik aletleri zamanla farklılaşmış, çok değişmiştir. Kaldı ki, bu müziğin bir diğer temel taşı olan makamsal yapıların bizzat kendileri aradan geçen iki buçuk yüzyıllık süre zarfında çok esaslı değişikliklere uğramışlardır. Dolayısıyla, bu usûl vuruşlarının böylece sabit kalmalarının basit nedenlere bağlanabileceğini sanmıyoruz.

Üç yüzyıl zarfında sabit kalmış olan usûllerin bazı niteliklerini gözönüne alalım. Örneğin, bu usûllerin hayatiyetiyle usûl kalıbının uzunluğu veya kısalığı (dolayısıyla da öğrenme, hatırlama ve intikal zorluğu veya kolaylığı) arasında bir ilişki göze çarpmıyor. Hem 6/4'lük nisbeten basit olan Semai usûlünün vuruş kalıbı Ali Ufkî döneminden bugüne aynen intikal etmiştir, hem de ikisi de 32/4'lük olan uzun ve karmaşık Muhammes ve Berefşan usûllerinin kalıpları.

Yukarıda de işaret ettiğimiz gibi hem en kısa usûl kalıbı (sofyan) hem de bilinen en uzunu (darb-ı fetih) değişmeden bugüne gelmiştir. Diğer yandan, Ali Ufkî'nin kaydettiği biçimiyle Rauf Yekta Bey'de gördüğümüz biçimi arasında önemli farklar bulunan üç adet usûl de (Devr-i revan, Evfer ve Fahte usûlleri) sırasıyla 14 (Ali Ufkî'de 12), 9 (Ali Ufkî'de 12[111]) ve 20 zaman biriminden oluşuyorlar. Özetle, usûlün uzunluk ya da karmaşıklığı onun zaman içindeki hayatiyeti için belirleyici bir unsur olarak görünmüyor.

Bu usûllerin, eğer varsa, özgün kullanım alanları da bize onların yüzyıllar içindeki hayatiyetleri hakkında anlamlı bir ipucu vermiyor. Yani onların örneğin daha "hafif" şarkı ya da türkülerde, daha "ciddî" eserlerde yer almaları, öncelikle dinî veya tasavvufî musıkide ya da dindışı eserlerde kullanılmış olmaları, ya da saz eserlerinde veya öncelikle güfteli eserlerde kullanılmış ol-

111 Bazı kaynaklarda Ali Ufkî'nin kaleme aldığı bu 12 zamanlı Evfer usûlünün "kadîm Evfer" (eski Evfer) olarak zikredildiği görülüyor. Bkz. A. Kâzım, *Istılâhat-ı Musıkiye*, İstanbul, 1310 (1894), Ebüzziya Matbaası, s. 10; Şeref Çakar, *Türk Musıkisinde Usûl*, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996, s. 365.

maları belirgin bir farklılık yaratmamış. Zaman içinde aynen kalan ve kalmayan usûller arasında bu açılardan da kayda değer bir farklılaşma kıstası göze çarpmıyor.

Ayrıca, bu usûllerin Ali Ufkî'nin dönemindeki kullanım sıklığının da bu usûllerin zaman içindeki sürekliliklerini ciddî biçimde etkilediği ve bir hayatiyet kıstası olduğu pek söylenemez. Yani 17. yüzyıl ortalarının en muteber, repertuarı en geniş olan usûlleri mutlaka bugüne aynen ulaşmış olanlar değildir. Gerçi *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki peşrevlerde en sık kullanılmış olan (47 kez) usûl Düyek usûlüdür, ve bu Düyek usûlü de üç buçuk yüzyıl öncesinden bugüne aynen intikal etmiş bulunuyor. **[Turc 292]** yazmasında notası bulunan ve usûlü belirtilmiş elli bir adet peşrevin yirmisi Düyek usûlündedir. Ne var ki, bu durumun da genel bir kural oluşturmadığı apaçık ortada.

Bir usûlün 17. yüzyılda çok yaygın olması ve geniş bir repertuara ritmik altyapı oluşturması aynı usûlün üç yüzyıl sonrasına aynen naklini sağlamak için yeterli değildi. Çünkü, örneğin, Ali Ufkî'nin bu yöntemle kâğıda döktüğü ve o dönemde nisbeten sıkça kullanıldığı anlaşılan (**[Turc 292]** yazmasında dört, *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki peşrevler arasında da tam dokuz kez) Fahte usûlü 20. yüzyıla aynen intikal etmemiş, az çok değişikliğe uğrayarak günümüze gelmiştir. Buna karşılık, *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki peşrevlerde daha nadiren (sırasıyla sadece 6, 5, 4 ve 3'er kez) kullanılmış bulunan ve nisbeten uzun ve karmaşık usûller sınıfına giren ve hepsi de az önce sözünü ettiğimiz Fahte'den birim zaman adedi olarak daha uzun olan Hafif, Berefşan, Çenber ve Muhammes gibi usûl kalıpları ise 20. yüzyıla hiç değişmeden intikal etmişlerdir.

Ayrıca, *Mecmua-yı Saz u Söz*'de en sık kullanılan (16'şar kez) usûllerden olan ve 20. yüzyıla dek hayatiyetlerini aynen devam ettirmiş olan Devr-i Kebir ve Sakîl usûlleri ise Ali Ufkî tarafından yukarıda sözünü ettiğimiz notalı yöntemle **[Turc 292]** yazmasında kâğıda dökülmüş bile değildirler. Oysa, **[Turc 292]** yazmasında Devr-i Kebir usûlünde beş adet, Sakîl usûlünde de dört adet peşrevin notası bulunuyor. Kantemiroğlu'nun kaleme aldığı saz eserleri repertuarındaki usûl kullanım frekansları da *Mecmua-yı Saz u Söz*'dekileri andırır ve Kantemiroğlu edvârındaki repertuara baktığımızda da şu ya da bu usûlün kullanım sıklığı ile usûlün sonraki yüzyıllardaki hayatiyeti arasında doğrudan bir ilişki göze çarpmaz [112].

Sonuçta, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin temel yapı taşlarından biri olan usûllerin son dört yüzyıl boyunca konumları ve geçirdikleri evrimlerin tarihinin henüz yazarını beklemekte olduğunu söyleyebiliriz. Usûllerin geçirdiği değişikliklerin temel araştırma malzemeleri arasında da Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasının çok önemli bir yer tutacağı bizce kuşkusuzdur.

112 Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations, Volume 2: Commentary*, Aldershot, Ashgate, 2000, s. 396.

f) Vuruş sıralamaları yöntemi (olağan yöntem)

Yukarıdaki iki bölümde de vurguladığımız gibi, Osmanlı/Türk musıkisi usûllerinin bugün hâlâ kullandığımız şekilleriyle kâğıda ilk kez Ali Ufkî tarafından geçirilmiştir.

Ancak, bu düz ve basit gerçekten hareketle kronolojik önceliğin yanısıra uygulamadaki önceliğin ve öncülüğün de Ali Ufkî'ye ait olduğu sonucu kesinlikle çıkarılmamalı. Çünkü Ali Ufkî'den tâ Rauf Yekta Bey'e gelinceye dek, yani neredeyse iki buçuk yüzyıl boyunca, Osmanlı/Türk musıkisi geleneği içinde hiç kimse ne Ali Ufkî'nin bu yazdıklarını okumuş ne de bu usûl yazım yönteminden herhangi bir biçimde esinlenmiş veya etkilenmiştir. Kimse eser bestelemek veya icra etmek amacıyla Batı notasını kullanmamış, dolayısıyla da nota yazımına dayanan bu usûl belirtme yöntemini kullanmaya da başka hiç kimse ihtiyaç duymamıştır. Ali Ufkî burada tekil bir istisna, Osmanlı/Türk musıki dünyasının bağlam ve talepleri haricinde kalmış olan bir işe girişmiş ve dolayısıyla yalnız kalmış bir öncüdür.

Ali Ufkî'nin yukarıda verdiğimiz yönteminin herkesçe benimsenmesi için geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi teorisinin ve yazımının "modernleşme" dönemini, yani aşağı yukarı 20. yüzyılın başlarını beklemek gerekmiştir. Nasıl **[Turc 292]** yazması Fransız Millî Kütüphanesinin tozlu raflarında yüzyıllar boyunca okuyucusunu beklediyse, Ali Ufkî'nin bu usûl yazım yöntemi de uzun yıllar boyunca tekil, bağlam dışı ve aykırı bir istisna olarak kalmış, taklitçi veya uygulayıcı bulamamıştır.

Aradan geçen iki buçuk yüzyıl boyunca ise, usûl kalıplarının içerdiği darpların sırasını kaleme almak isteyen Osmanlı müzisyenleri genellikle farklı – ve bizce Ali Ufkî'nin yukarıdaki yönteminin hem teknik bakımdan hem de öğreticilik değeri açısından epey gerisinde kalan – bambaşka bir yönteme başvurmuşlardır.

[Turc 292] yazmasında Ali Ufkî'nin usûlleri yazıya dökmek için 149a ve 149b sayfalarında kullandığı son yöntem de zaten "olağan yöntem" olarak adlandırdığımız bu yöntemdir **[Bkz. Resim XXIV ve XXV]**. Ali Ufkî'nin yukarıdaki notalı yöntemle kaleme aldığından daha kalabalık bir usûl yelpazesini bu son yöntemle kâğıda dökmüş olması bu yöntemin daha sık kullanıldığını da gösteriyor. **Resim XXIV** ve **XXV**'te gördüğümüz özenli nesih yazı zaten bizzat Ali Ufkî'ye ait değildir. Başkasına yazdırdığı bu usûl darpları sıralaması da ancak herkesin bildiği bu "olağan yöntem"le kâğıda dökülebilmesi şaşırtıcı değildir.

Nitekim, Ali Ufkî'den sonra gelmiş aşağı yukarı tüm yazma ve basma mecmuada da usûl kalıpları bu şekilde sıralanıyor. Osmanlı/Türk musıkisine vâkıf olmuş bazı yabancılar da sık sık aynı yöntemi kullanmışlardır[113]. Dolayısıyla, tâ

113 Bkz. Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, **[Nouvelles Acquisitions Françaises 4023]**. Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987. Tıpkıbasım: Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 4), 1999.

20. yüzyıl başlarına dek en sık kullanılmış usûl belirtme ve yazma biçimi olan bu yöntemi "geleneksel Osmanlı yöntemi" olarak adlandırmakta bir sakınca yoktur.

Bu yöntemde vuruşların sadece türleri yazıyla belirtilir ve sıralanır, vuruşların süreleri ise belirtilmez. Usûlün zaman birimi cinsinden toplam süresi de belirtilmemiş olur. Örneğin, Ali Ufkî sofyan usûlünü son derece yalın bir biçimde "düm düm tek" olarak (دمدمتک) düyek usûlünü ise "düm tek tek düm düm tek teke" şeklinde yazmıştır **[Bkz. Resim XXIV ve XXV].** Daha uzun ve karmaşık bir usûl olan Muhammes usûlü ise, darplar sıralanarak "düm teke düm tek düm düm tek teke düm tek teke düm tek teke teke" şeklinde yazılmış bulunuyor. **[Bkz. Resim XXIV]**

Bu yazım yöntemi, usûlü önceden bilen biri için vuruşların sırasını hatırlatıcı bir görev yerine getirir elbette. Ancak, usûlü sadece bu yazılış biçimine bakarak, yani sıralanmış bulunan vuruşların sürelerini önceden bilmeden öğrenmek elbette ki mümkün değil. Usûlü bilmeyen ve sadece böyle bir metinle karşı karşıya kalan bir okuyucu, vuruş sıralamalarına bakarak ne darpların uzunluklarını ne de usûlün zaman birimi cinsinden toplam süresinin ne olduğunu anlayabilir. Dolayısıyla, bu sıralamanın öğretici olmaktan ziyade, usûlleri zaten pratikten öğrenmiş bulunan müzisyenler için ancak hatırlatıcı bir işlev göreceğini söylemek gerçekçi olur. Usûllerin yazıdan/kitaptan değil, mutlaka bir üstaddan ve pratikten öğrenilmeleri gerektiği genel kanısı kapsamında bu durum hiç de şaşırtıcı değildir.

Yazmanın 149a ve 149b sayfalarında kesinlikle Ali Ufkî'ye ait olmayan genellikle özenli bir nesih yazıyla yirmi adet usûlün darpları bu yöntemle sıralanmış bulunuyor **[Bkz. Resim XXIV ve XXV]**. Bu iki sayfada usûl adları sürhle, darpların kendileri ise siyahla çok itinalı bir şekilde yazılmış bulunuyorlar[114].

Bu yirmi adet usûl sırasıyla şunlardır: sofyan, devr-i revan, düyek, evfer, devr-i kebir, çenber, fahte, berefşan, muhammes, hafif, nim devir, sakil, nim sakil, fer'i, devr-i hindî, evsat, semai, türkî darb, hâvî, darb-ı fetih (eksik). Bu yirmi usûllük liste elbette ki on iki usûllük bir önceki listeden daha kapsamlıdır

114 Yazmanın 149a ve 149b sayfalarındaki elyazısının farklı olması, yani açıkça Ali Ufkî'ye ait olmaması gerçeğinden hareketle Owen Wright bu usûl kayıtlarının mecmuaya daha geç tarihte yapılmış bir ilâve olabilecekleri fikrini ileri sürer. **[Turc 292]** yazmasının oluşumu ve, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, Antoine Galland vasıtasıyla Fransız Kraliyet Kütüphanesine ulaşım süreci gözönüne alındığında buna pek ihtimal veremiyoruz. Bildiğimiz gibi, yazmanın Ali Ufkî'den sonraki sahibi olan Antoine Galland onu Ali Ufkî'nin ölümünden hemen sonra Avrupa'ya getirmiştir. Yazmaya bu aşamadan sonra, özellikle müzikle ilgili konularda bir ilâve ya da müdahalede bulunulmuş olmasına hiç ihtimal vermiyoruz. Diğer yandan, yazmanın bu sayfasındaki Ali Ufkî'ye ait olmayan yazılar Antoine Galland'ın elinden de çıkmış değildir. Kaldı ki, **[Turc 292]** yazmasının çeşitli yerlerinde bizzat Ali Ufkî'nin elinden çıkmadığı aşikâr olan ve yazarlarını bilemediğimiz ve bazıları hattat eseri olan Türkçe veya başka dillerde birçok başka ibareler de mevcuttur. Ali Ufkî'nin elinden çıkmadığı âşikâr olan hattat elinden çıkmış, çok özenli bir sülüs veya tâlik yazıyla kaleme alınmış ibarelere *Mecmua-yı Saz u Söz*'de de sık sık rastlanıyor. Dolayısıyla, **[Turc 292]** yazmasındaki bu iki sayfanın Ali Ufkî dönemine ait olmadığını ve daha sonra ilâve edildiklerini ileri sürmek bizce gerçekçi bir iddia değildir. Bu iddia için bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations, Volume 2: Commentary*, Aldershot, Ashgate, 2000, s. 391.

ve gerçekten de, hiç olmazsa saz eserleri alanında dönemde kullanılan usûl repertuarını temsil kabiliyetini haizdir. Nitekim, *Mecmua-yı Saz u Söz*'de notaya alınmış bulunan ve usûlü belirtilmiş olan peşrevlerin tümüne baktığımızda bu yirmi usûl kalıbının dışında başka bir usûl kullanılmadığını görürüz.

İki veya daha fazla sayıda usûl kalıbının ardarda dizilmesiyle meydana gelen bileşik usûller ("darbeyn usûller") de zaten Ali Ufkî'nin verdiği bu yirmi usûlün dışında başka usûl kalıbı kullanmazlar. Dolayısıyla, örneğin *Mecmua-yı Saz u Söz*'de notaya alınmış olan peşrevlerdeki Zencîr usûlünü (ya da, Ali Ufkî'nin deyişiyle, "usûl-i hamse"), ayrıca Ali Ufkî'nin "Devr-i kebir + Berefşan" veya "Nim sakil + Sakil + Fahte + Berefşan" olarak tanımladığı bileşik usûlleri, yahut da "Se darb" diye adlandırdığı ve "Nim Sakil + Düyek + Hâvî" olarak tanımladığı farklı bileşik usûllerin her birini burada ayrı birer usûl kalıbı olarak telâkki etmedik. Zaten *Mecmua-yı Saz u Söz*'de darbeyn usûllerle ölçülmüş peşrevlerin toplam sayısı sadece altıdır. Ayrıca, **[Turc 292]**'deki peşrevlerin ölçüldüğü usûllerin hepsi de bu yirmi usûllük yelpazenin içinde yer alırlar. Bu yazmada sadece bir adet bileşik usûl içeren peşrev vardır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Ali Ufkî'nin bu yöntemle kaleme aldığı bu usûllerin 17., 18. ve 19. yüzyıllardaki çeşitli yazılış biçimlerini ve, eğer varsa, vuruşlarındaki ufak tefek varyantların listesini Eckhard Neubauer yayınlamıştır[115].

Usûllerle ilgili başka nitelikler

a) Usûller ve Avrupa müziğinin ölçüleri

Aslına bakarsak, Ali Ufkî usûlleri anlamak ve kayda düşmek için yukarıda sıraladığımız yöntemlerin dışında, kısmen de olsa, bir dördüncü yöntemi de denemişti.

Usûllerin bir tanesiyle Avrupa müziğinin ikili, üçlü ve dörtlü ölçülerini denkleştirmeye çalışmıştır Ali Ufkî. Fakat böyle paralellikler kurmanın beyhudeliğini çabuk anlamış olmalı ki, bu teşebbüsünü devam ettirip diğer usûllere teşmil etmemiştir. Verdiği tek örnek şudur: Ali Ufkî sayfa 136b'de **[Bkz. Resim XXIII]** berefşan usûlünün notalarının altına

> *"Ussul berefsan due triple e cinque quadre"*
> [Berefşan usûlü, iki üçlü ölçü beş de dörtlü ölçü]

şeklinde bir ibare yazmıştır.

115 Eckhard Neubauer, "Zu den musikalischen Metren (Usûl)", *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson* içinde, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 4), 1999, s. 257-295

Buna kısaca, bir "usûlleri batılılaştırma" teşebbüsü de diyebiliriz. Yani berefşân usûlünün Avrupai anlamda iki adet üçlü ölçüyle beş adet dörtlü ölçünün toplamına eşdeğer olduğunu söylemektedir Ali Ufkî. Bu toplamın aslında doğru olmaması ve iki üçlüyle beş dörtlünün toplamının Berefşan usûlünün otuz iki zaman birimlik uzunluğuna tekâbül etmemesi, bu bağlamda, pek de önemli değildir. Burada bizce esas olan, Ali Ufkî'nin Türk musıkisinin usûlleriyle Avrupa müziğinin üçlü ve dörtlü ölçü uzunluklarını eşleştirmeyi denemiş olmasıdır.

Kezâ yazmanın 134a sayfasında da İtalyanca şöyle bir ibare okuyoruz **[Bkz. Resim XXI]**:

> *"Ogni cadenza e fatta a la fin di secondo ussul muhammes che seria al decimo ussul de la nostra tripla."*
> [Her taksim ikinci muhammes usûlünün sonunda yapılır, o da bizim üçlü ölçülerimizin on tanesinin sonuna tekâbül eder.]

Oysa Muhammes usûlü 32 zaman birimi içerir ve on adet üçlü ölçüye de tekâbül etmez elbette. Ancak önemli olan, yukarıdaki örnekte de belirttiğimiz üzere, Ali Ufkî'nin rakamlarda yanılmış olması değildir. Önemli olan, illâ ki Türk musıkisinin usûlleri ile Avrupa müziğinin ölçüleri arasında bir mutabakat, bir eşdeğerlik bulma teşebbüsüdür. Bir başka kez de, yazmanın 102b sayfasında şöyle bir İtalyanca ibare yazmış Ali Ufkî:

> *"...un altra volta scrive con le note magiore sotto questo tempo... "*
> [..bir dahaki sefere uzun süreli notalarla şu tempo altında yaz ...]

Burada da Ali Ufkî için ana mesele usûllerin hangi ölçüye tekâbül edecekleri meselesidir. Usûl kalıbı belli bir ölçüye uydurulduğunda ise eserin notasının iki dörtlük ve dört dörtlük ölçüler içine sığdırılabileceğine inanmaktadır Ali Ufkî.

Usûl kalıplarına Avrupâî birer karşılık bulma teşebbüslerinin ilk örneğini böylece Ali Ufkî vermiş olmaktadır. Buna benzer türde bir teşebbüse 20. yüzyılda Hüseyin Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi'nin öncülüğündeki Türk musıkisini modernleştirici zihniyet kapsamında da rastlanacaktır. Geleneksel usûlleri Avrupai tarzda ikili, üçlü ve dörtlü ölçülerin toplamı ve bileşimi şeklinde telâkki edip Türk musıkisi usûllerinin o şekilde yazılmaları ve icra edilmeleri gerektiğini iddia edenler olacaktır. Fakat, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin bu usûleriyle Avrupa müziğinin ölçüleri aslında her zaman birbirleriyle kabil-i te'lif olmadıklarından dolayı, bu geç dönem teşebbüsü de akim kalacaktır. Usûllerle ikili-üçlü-dörtlü ölçüler arasında kesin mutabakatlar bulma teşebbüsü Osman-

lı/Türk müziğindeki Batılılaşma serüveninin uygulama olanağı bulamamış bir icadı, bir küçük fantezisi olmaktan ileri gidemeyecektir[116].

b) Talebelere usûl öğretimi

Usûllerin öğrenimi ve göreli zorluklarıyla ilgili olarak son olarak iki noktaya daha dikkati çekelim.

Yazmanın 190a sayfasında, iki satırlık bir güfte ve notanın üzerine şöyle bir ibare yazmış Ali Ufkî **[Bkz. Resim XXVI]**:

> *"Cenber ussul ma battono il duwek li nuovi Hanende"*
> [Usûlü Çenber, fakat yeni Hanendeler Düyeki vururlar/vuruyorlar.]

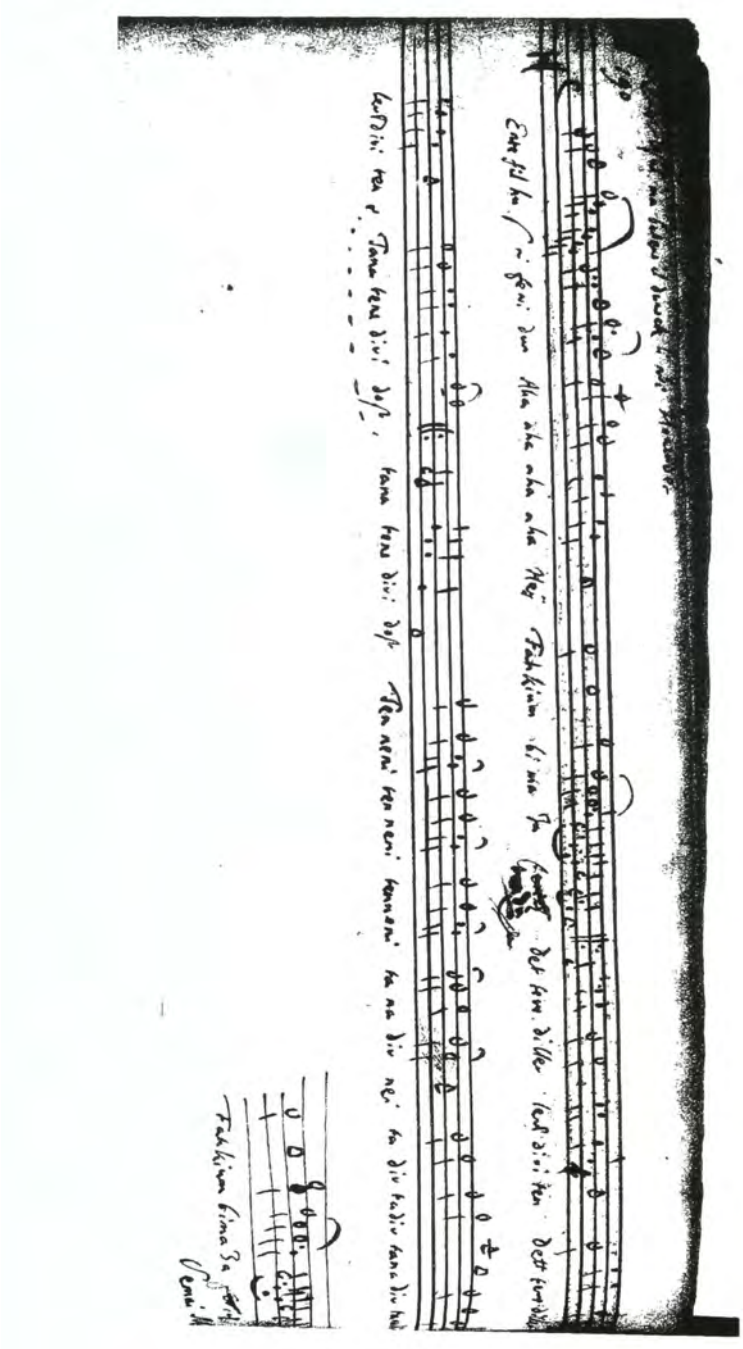
Yirmi dört zamanlı nisbeten karmaşık Çenber usûlünü öğrenip doğru icra etmektense, sekiz zamanlı, herkesçe bilinen, her çevrede ve her türden eserde çok sık kullanılan ve kolayca öğrenilen Düyek usûlünü vurmak elbette ki daha basitti. Bir adet çenber usûlünün içine tam olarak üç adet düyek usûlü sığıyor. Saray içoğlanlarının musıki öğreniminden sorumlu olan Ali Ufkî de yeni gelen acemi hânendelerin eser meşkederken başvurdukları bu geçici kolaylığı burada dile getiriyor.

Teknik olarak, bir adet çember usûlü yerine üç adet düyek usûlü vurmak ve saymak mümkündür. Ne var ki, bu türden kolaycı uygulamalar yetişmiş müzisyenlerde hiçbir zaman hoş görülmemiştir. Çenber usûlünde bestelenmiş bir eserin düyek vurularak icra edildiği zaman da tam olarak değerlendirildiği, esere hakkının tam olarak verildiği söylenemez.

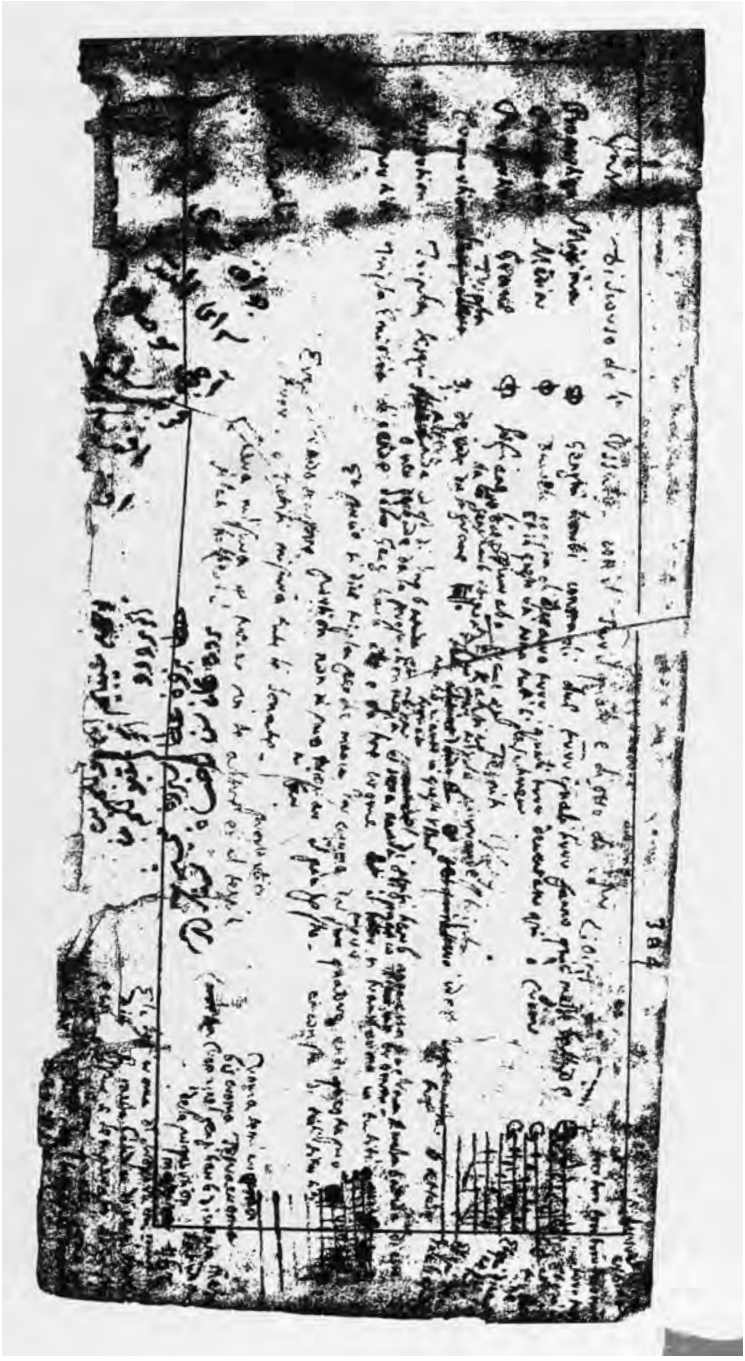
Ancak, Ali Ufkî'nin bu kısacık metni gösteriyor ki Topkapı Sarayı meşkhanesinde 17. yüzyıl ortalarında musıki talebelerinin eser meşkeder veya icra ederken bir adet uzun ve karmaşık çenber usûlünü vuracakları yerde, toplam olarak aynı uzunluğa tekâbül eden üç adet kısa ve nisbeten basit düyek usûlünü ardarda vurmaları, hiç değilse öğrenim aşamasındayken, anlayışla karşılanabiliyordu.

Ali Ufkî mecmuanın bir başka yerinde de (sayfa 294a) usûllerin bir diğer önemli niteliğine değinmeye çalışıyor. Burada sözkonusu ettiği usûllerin "gideri", bir diğer deyişle, kullanılan zaman biriminin uzunluğu, yani fiiliyatta usûlün ve eserlerin icra sür'ati, icrada zaman biriminin metronom değeridir. Karmakarışık ve silik olan bu sayfadan anlaşıldığı kadarıyla Ali Ufkî öncelikle usûllere göreli bir hız standardı saptamaya çalışmakta, aynı zamanda da bu sür'at standardının alt birimlerini ve katlarını tanımlamaya gayret etmektedir **[Bkz. Resim XXVII].**

116 Bkz. Veli Kanık, *Türk Musıkisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1954. Bu türden girişimlerin müzikal anlam ve sonuçları hakkında bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz - Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 16-25.



Resim XXVI [Turc 292] Sayfa 190a



Resim XXVII [Turc 292] Sayfa 294aa

"Giusto discorso de li Ussuli" (Usûller hakkında doğru söylem) başlığını taşıyan bu sayfada İtalyanca olarak

> *Proportion minima*, *Proportion Maxima*, *Proportion Media, Proportion Grande, Proportion Tripla, Proportione tripla sesqui...*
> [En küçük oran, En büyük oran, Ortanca oran, Büyük oran, Üçlü oran, Üçlü altılı oran...]

şeklinde altı adet ibare vardır. Bunlar muhtemelen sakîl-i evvel, sakîl-i sâni, hafif-i evvel, hafif-i sani gibi eskilerin usûl mertebelerinin birer tercümesi olarak tasarlanmışlardı.

Ne var ki, yazmanın bu sayfası (294) su görmüş olduğundan, bu başlıkların ardından gelen bu sayfadaki diğer yazı ve açıklamalar tamamen silik ve okunaksızdır. Bu sayfadaki yazılardaki leke, silik ve çizikler, sayfanın buruşukluklarla dolu olması, Ali Ufkî'nin bu teşebbüsünde ne denli başarılı olduğunu saptamamıza maalesef izin vermiyor.

c) Usûlde "velveleler" meselesi

Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasında usûller bahsini kapamadan önce bir noktaya daha temas etmek gerekiyor. O da usûl kalıplarının muhtelif şekilleri, daha doğrusu aynı usûlün yalın şekli ve daha süslü ve çiçeklenmiş şekli arasındaki kronolojik ve kavramsal öncelik ilişkisi meselesidir.

Usûl kalıplarının daha süslü, vuruş yoğunluğu arttırılmış şekillerine bugün "velveleli" diyoruz. Usûllerin velveleli şekillerinde usûl kalıbının zaman birimi cinsinden toplam uzunluğu değişmez. Ancak her uzun süreli vuruşun yerine daha çok sayıda kısa süreli vuruş ve vuruş bileşimleri kullanılır. Bunlara velvele deniyor. Dolayısyla, velveleler vurulduğunda vuruşların ortalama süresi kısalır. Uzun süreli vuruşlar birkaç parçaya bölünür, bir vuruş birden fazla vuruşa bölünür, vuruşlar arasındaki sessizlik payı da asgariye indirilir. Bu şekilde, aynı süreye daha çok vuruş isabet eder, usûldeki her zaman birimine isabet eden vuruş adedi ve genel vuruş yoğunluğu artar. Böylece usûl canlılık ve hareket kazanmış olur.

Örneğin sekiz zaman birimini kapsayan bir Düyek usûlünün yalın ve basit halinde yalnızca beş vuruş varken aynı zaman süresini kapsayan aynı usûlün velveleli halinde sekiz, dokuz veya on bir adet vuruş bulunuyor. Yine çok kullanılan usûllerden biri olan ve on zaman birimi içeren bir Aksak Semâi usûlünün yalın ve basit halinde yalnızca altı vuruş varken aynı zaman süresini kapsayan aynı usûlün velveleli halinde on iki veya on üç adet vuruş bulunmaktadır. Kezâ, Evfer, Devr-i revân, Devr-i Kebir gibi usûllerin neredeyse klâsikleşmiş velveleli biçimleri vardır.

Bu velveleli usûllerin öncelikle Mevlevî Ayinlerinin icrasında kullanıldığı gerçeğinden hareketle Rauf Yekta Bey bu velveleli usûl kalıplarının Mevlevihanelerde icadedildiği öne sürmüştür. Mevlevî dergâhlarındaki musıki icrasına renk katmak arzusuyla birlikte, öncelikle bir Mevlevihane çalgısı olan kudüm'ün vuruş olanaklarının, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, zaten sayıca çok sınırlı olması bu konuda teşvik edici bir rol oynamış olabilir. Ayrıca Mevlevihanelerde kudümün yanısıra zaman zaman küçük boy zillerin (Mevlevihanelerdeki adıyla "halile"nin) kullanılmış olması da, yalın bir usûl kalıbından iki boyutlu bir ritmik yapıya doğru gidilmesine vesile olmuş olabilir.

Günümüzün anlayışında usûlün yalın şekli onun aslî ve esas şekli olarak kabul ediliyor. Velveleleri ise usûlün bu esas ve aslî şekline sonradan eklenmiş bir süsleme, çoğaltma veya varyant olarak telâkki ediliyor. Bu anlayışın yerleşmesine Rauf Yekta Bey ile onun bu velvelelerin Mevlevihanelerde icra edildiği biçimlerini notaya geçirirken ana kaynak olarak başvurduğu Yenikapı Mevlevihanesinin son Kudümzenbaşısı Zekâi Dedezâde Ahmet Efendi [Irsoy] vesile olmuşlardır. Bu iki kişi tarafından 1920'li ve 1930'lu yıllarda notaya alınıp yayınlanan usûl velvelesi tarifleri Türkiye'de bilâhare yayınlanmış olan usûllerle ilgili tüm yayınlara aynen taşınmış bulunuyor[117].

Ne var ki, bu anlayışın tarihî ve kronolojik açıdan doğruluğu bizce tam anlamıyla kanıtlanmış değildir. Önce usûllerin aslî, esas ve yalın şekillerinin varolduğu, bilâhare de bu basit usûl şekillerinin süslenip çeşitlendirilerek velveleli hale getirildiği savına kesin bir tarihsel gerçek olarak bakılmaması gerektiği kanısındayız. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin özgün usûllerinin ortaya çıkışlarında önce yalın, "saf" ve "öz" olarak ortaya konup ve icra edilip, daha sonra icra edile edile varyant ve süslemeler geliştirilmiş olduğu iddiası büyük bir ihtimalle tarihsel bir yanılsamadan başka bir şey değildir[118].

Nitekim, usûllerin gerçek tarihsel gelişimlerinin aslında çok farklı olmuş olabileceğinin bazı ipuçlarını bizzat Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasında yazıya döktüğü usûl kalıplarında sezinlemek mümkün. Diğer yandan, bu usûllerin birçoğunun tâ başından, yani Ali Ufkî'nin döneminin öncesinden beri sadece kudümle vurulmaduklarını hatırda tutmak gerek. Bu usûller vuruş olanakları çok daha geniş ve çeşitli olan, dolayısıyla da icra sırasında doğal olarak usûlleri

117 İstanbul'daki Yenikapı ve Bahariye Mevlevihanelerinin son Kudümzenbaşısı Zekâi Dede'nin oğlu Ahmet Efendi [Irsoy]'un (1869-1943) yaşamı ve eserleri hakkında. Bkz. Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 83-117. Rauf Yekta Bey ile Zekâi Dedezâde Ahmet Irsoy tarafından bu usûllerin yalın halleriyle karşılaştırılarak ilk kez tarif edilmiş olan ve Mevlevi ayinleri sırasında uygulanan velveleli usûl vuruşlarının tam bir listesi için bkz. *Mevlevî Ayinleri-I*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı (Türk Musıkisi Klasiklerinden- altıncı cilt), 1934, s. 301-304.

118 Bu türden yanılsamalara iyi bir örnek için bkz. İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm velveleleri*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1984, s. 558-559.

süsleyip çeşitlendirmeye daha müsait ritm çalgıları olan nakkare, daire ve bendirle ve belki de davul ya da darbukayla da vuruluyorlardı.

Örneğin, Mehter'i ve mehter musıkilerini incelemiş olan Haydar Sanal 16., 17. ve 18. yüzyıllarda kudüm ve bendir'in değil, kös, davul, nakkare, zil ve çevgân gibi vurmalı çalgıların kullanıldığı mehterhanede usûllerin genellikle basit değil velveleli şekilde vurulduğu kanısındadır[119]. Paradoksal olarak, yukarıda saydığımız mehterhane çalgılarında usûllerin kudümle vuruldukları şekilde, yani basit, sade ve yalın olarak vurulmaları, ilk bakışta daha karmaşık gibi görünen "velveleli" şekilleriyle vurulmalarından teknik olarak belki daha bile zordur. Ayrıca, Ali Ufkî'nin yaşadığı dönemde bu saydıklarımız dışında daha birçok başka vurmalı çalgılar da kullanılmaktaydı [120]. Mehter musıkisi icrasında davul, kös ve ziller aynı anda vurulduğunda üstüste ritmik katmanlar, bir tür ritmik kontrpuan oluştuğunu ve bu katmanların ister istemez dinleyici açısından birer usûl velvelesi olarak algılanacağını unutmamak gerek.

Bundan üç buçuk yüzyıl öncesinde, yani Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin özgün usûllerinin ve usûl anlayışının henüz yeni oluştuğu bir dönemde Ali Ufkî'nin verdiği bazı usûl kalıplarının o usûllerin bugün yalın dediğimiz şekilleri olmayıp, velvele dediğimiz vuruş süslemelerini de içermekte olmaları bu bakımdan bizce şaşırtıcı değildir.

Musıkimizde en sık kullanılmış usûllerden biri olan sekiz adet zaman birimi içeren Düyek usûlü (genellikle 8/8 veya 8/4 olarak yazılır) bu konuda çarpıcı bir örnek teşkil ediyor. Yalın haliyle beş adet vuruş içeren olan düyek usûlünü **[Turc 292]** mecmuasında Ali Ufkî iki kez yazmıştır **[Bkz. Resim XI ve Resim XXIV]**. Bunların ikisinde de düyek usûlü velveleli bir biçimde, sekiz vuruşlu olarak kaleme alınmıştır. Ali Ufkî'nin bu usûlü yalın olarak değil, velvelesiyle birlikte duyduğunu çağdaşı Evliyâ Çelebi dolaylı bir biçimde teyid ediyor. Evliyâ Çelebi İstanbul'da Hicrî 1048 yılındaki (1638/39) esnaf alayında geçit yapan hallaç esnafının pamuk atarak geçmeleri sırasında ellerindeki tokmakların vuruşlarının ritmini düyek usûlüne benzetmiştir. Enderûn'da Has oda'da musıki eğitimi almış olan Evliyâ Çelebi de esnaf alaydaki hallaçların vurduğu bu düyek usûlünü velveleli bir şekilde on vuruşlu olarak târif ediyor[121].

Bu konuda 17. yüzyıl icralarının tümü hakkında sağlıklı ve kesin bir sonuca varmak henüz mümkün değil elbette. Bu velvelelerin sistematik olup olmadıklarına, hangi usûllere ne zaman ve hangi icra koşullarında uygulandıklarına dair kesin bir bilgimiz de yok.

119 Bkz. Haydar Sanal, *Mehter Musıkisi-Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1964, s. 40-41.

120 Bkz. Evliya Çelebi , *Seyahatname*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt. 1, 1996, s. 303; Ayrıca, bu 17. yüzyıl vurmalı çalgılarının tanımı ve yorumu hakkında bkz. Henry George Farmer, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century*, Glasgow, The Civic Press, 1937.

121 Bkz. Evliya Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt. 1, 1996, s. 280.

Ne var ki, 18. yüzyıl ortalarına ait olan ve bu konuya dair ipucu niteliği taşıyan önemli başka bir metin var elimizde. Ali Ufkî'nin döneminden aşağı yukarı bir yüzyıl sonra Türk Musıkisiyle ilgili bir risale kaleme almış olan Fransız Sefaret tercümanı Charles Fonton, yukarıda Ali Ufkî'nin "olağan yöntemi" olarak adlandırdığımız yöntemle (yani usûlü oluşturan düm ve tek'lerin vuruş sürelerini belirtmeyen dümdüz bir sıralamasını vererek) otuz kadar usûlün vuruşlarını ardarda sıralar. Bu vuruş sıralamalarını velvelesiz şekilleriyle verdikten sonra ise Charles Fonton bu usûllerin icra sırasında fiilen nasıl vurulduğu konusunda çok anlamlı genel bir yorumda bulunur.

İstanbul'da yedi yıl yaşamış, müzisyenlerle yakın ilişkiler kurmuş, bizzat müzik icra etmiş, ve 1751 yılında Osmanlı/Türk musıkisine dair çok önemli bir risale kaleme almış olan Charles Fonton'un aşağıda verdiğimiz çok anlamlı gözleminin 17. ve 18. yüzyılların müzik pratiğinin genelgeçer bir gerçeğini yansıtmaması için de bir neden yoktur:

> *"Yukarıda da söylediğim gibi, şarklıların bu son derece muntazam ölçüleri adeta hâfızalarını tazeleyen bir nota işlevi görür. İcra sırasında daima kâh ellerini dizlerine vurarak kâh kudümlerle usûl tutan biri bulunur. Bu da icracılara güven verir, onları yönlendirir. Ancak, bazı büyük üstadlar usûlü vururken sıkça onu neredeyse tanınmayacak bir kılığa sokarlar. Ölçüyü bozmak elbette ki asla caiz değildir. Bu üstadların yaptığı, sıradan müzisyenlerin beceremedikleri ve nağme adı verilen inceliklerle âhenkli süslemeler kullanmaktır"*[122].

Usûl velvelelerinin kronolojik gelişmesi hakkında tek başına kesin bir kanıt oluşturmamakla birlikte bu metin herşeyden önce bize hiç değilse bu velveleli vuruşların 17. ve 18. yüzyıllarda usta müzisyenlerce kullanıldıklarına ve bu süslemeler sayesinde usûlün tamamen farklı bir görünüme büründüğüne işaret ediyor. Ne var ki, bu velveleli usûl vuruşları henüz yerleşik birer norm veyahut mutlaka uyulması gereken bir standard, ya da icrada ustalık veya virtüozluk belirtisi haline gelmemiş de olabilirlerdi. Bunlar, Fonton'un da belirttiği gibi, muhtemelen sadece "büyük üstadların" ortaya koyabileceği birer kişisel beceri ürünü olarak algılanıyorlardı. Ayrıca, her "üstad"ın her usûlü her zaman aynı şekilde süsleyip süslemediği de sorulması gereken bir sorudur[123].

122 Bkz. Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, **[Nouvelles Acquisitions Françaises 4023]**, s. 78. Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 71. Tıpkıbasım: Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Volume 4), 1999.

123 Birçok 18. ve 19. yüzyıl kaynağını tarayan Eugenia Popescu-Judetz de o dönemlerde aynı usûlün ne denli farklı darp adet ve sıralamasıyla vurulmuş olabileceğini bir tabloyla belirtir. Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburi Küçük Artin – A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, Istanbul, Pan Yayıncılık,

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu velveleler ancak 20. yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde Yenikapı Mevlevihanesi Kudümzenbaşısı Zekâizâde Ahmet Efendi'nin vuruş biçimi esas alınarak Rauf Yekta Bey tarafından kâğıda dökülüp standardizasyona tabi tutulduktan sonra[124] göreli bir sabitliğe kavuşurlar. Bu sabitleştirmeye esas alınan, bu usûllerin Mevlevihanelerde kullanılan velveleli şekilleri olmuştur. Rauf Yekta sadece Mevlevi Ayinlerinde kullanılan sekiz adet usûlün velvelesini kâğıda döker. Mevlevi Ayinlerinde yaygın bir şekilde kullanılmamış olan usûllerin velveleleri ise ise başkalarınca daha sonra yazıya dökülmüştür.

Ali Ufkî'nin Düyek usûlünü kayda düşme biçimi ve Charles Fonton'un yukarıdaki ifadeleri usûllerin hem yalın hem de "velveleli" biçimlerinin yüzyıllar boyunca yanyana yaşayıp geliştiklerine işaret ediyor gibidir. Ayrıca, Rauf Yekta Bey bu velveleli usullerin öncelikle Mevlevihanelerde kullanıldığını ve özgün velvele motiflerinin Mevlevî müzisyenlerce icadedildiklerini ima eder. Bunun da kesin bir doğru olmadığını Ali Ufkî göstermiş oluyor.

Ayrıca, Mevlevihanelerde kullanılmadıkları için Rauf Yekta Bey'le Ahmet Efendi tarafıdan velveleli versiyonları kâğıda dökülmemiş olan başka birtakım usûllere velvele icadetme ve yakıştırma süreci bugün dahi henüz tamamlanmış görünmüyor. 20. yüzyılın sonlarında dahi yeni icad edilen ve usûl kalıplarının yalın şekillerine bizzat mucitleri tarafından yakıştırılan velveleli vuruş çeşitleri vardır [125]. Ayrıca, her usûlün mutlaka bir de velveleli şekli olması gerektiği düşüncesinden hareketle velvelesi olmayan usûllerin hepsine sistematik olarak, yakışsın ya da yakışmasın, birer velveleli şekil icadedildiği de hâlâ oluyor[126].

2002, s. 185-190.

124 Bkz. *Mevlevî Ayinleri-I*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı (Türk Musıkisi Klasiklerinden-altıncı cilt), 1934, s. 301-304.

125 Yeni icadedilen bazı usûl velveleleri hakkında bkz. Hurşit Ungay, *Türk Musıkisinde Usûller ve Kudüm*, İstanbul, 1981; İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usülleri – Kudüm velveleleri*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1984, s. 558-560.

126 Bkz. Şeref Çakar, *Türk Musıkisinde Usûl*, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.

IV – Öğretim, Teknik ve İcra

Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasında 17. yüzyılın ikinci yarısının İstanbul'undaki musıki icralarının çeşitli yönleri hakkında başka önemli yorum ve ipuçları da bulabiliyoruz. Bunlar, usûller hakkında da belirttiğimiz gibi, mecmuanın içinde sistematik bir biçimde dağılmış ya da sıralanmış değildirler. Mecmuanın bütününde var olmayan bir sistematiği spesifik konularda aramak beyhudedir elbette. Dolayısıyla, burada yapacağımız konu sınıflandırması da bütünüyle bize aittir.

Pedagoji

Bu mecmuada Ali Ufkî'nin musıki öğrenimine, öğretimine ve icrasına ışık tutmayı amaçlayan birkaç önemli ibare ve notu bulunuyor. Buna karşılık, *Mecmua-yı Saz u Söz*'de müziğin öğrenimi ile ilgili, pedagojik nitelik taşıyan hiçbir şey yoktur. Ne var ki, **[Turc 292]**'de gördüğümüz öğretici nitelikteki çeşitli notların Ali Ufkî tarafından bizzat kendisi Türk müziğini öğrenirken aldığı notlar mı oldukları yoksa saraydaki içoğlanlarına musıki öğretmekle görevliyken izlediği bazı yöntemlere ilişkin birtakım ipuçlarına mı işaret ettiklerini belirlemek ne yazık ki kabil değil.

a) Usûllerin işlevleri

Ali Ufkî'nin musıkiyi ve usûlleri yeni öğrenecek birine verdiği birkaç tavsiyeden yukarıda kısmen söz etmiştik. **[Bkz. Resim XVI]** Yazmanın 90a sayfasında İtalyanca olarak, ve İtalyanca kaleme aldığı metinlerde sıkça görüldüğü şekilde kısmen bozuk bir imlâ ile ve kargacık burgacık düzensiz bir elyazısıyla şöyle yazmış Ali Ufkî:

> *"Prima compone per sonar e sona con il tanburgi e puoi sapendo ben sonar, compagna con la voce....Si vai a la Mescane, impara tutti li ussuli con il Tamburro il Daire e il Zil...e quando tu componerai qualche cosa, canta e batte il ussul e sopra quello ussul cantando puoi chiapa-*

re(?) in memoria e scrivere. E quando farai il altro giung(?) scrive ancor sempre battendu il ussul, et contando al ultimo di quanti ussuli e lungo il peschreve..."
[Önce çalmak için yap ve kudümzen ile çal, çalmayı belledikten sonra da sesle eşlik et....Meşkhaneye gidersen önce kudüm, daire ve zil ile bütün usûlleri vurmayı öğren....ve bir şey besteleyeceğin zaman şarkı söyle ve usûl vur ve bu usul üzerinde şarkı söylerken [eseri] ezberine alabilir ve yazabilirsin. Ve diğer cöngü (?) yapacağın zaman hep usulü vurarak yaz ve peşrev kaç usûl uzunluğunda olursa olsun, sonuna kadar say.]

Yazmanın 88a sayfasında da kendine şöyle bir not düşmüş Ali Ufkî:

"Quando il tanburgi suonara tu compagnerai i peschrewi con il Re mi fa sol la cantando."
[Kudümzen (vurmalı çalgı icracısı) çalacağı zaman sen de peşreve re mi fa sol la ile şarkı söyleyerek eşlik edeceksin.]

Ali Ufkî'nin, herhalde Topkapı Sarayı meşkhanesindeki kendi kişisel musıki deneyimine de dayanarak, Türk musıkini öğrenmek isteyenlere verdiği veya bizzat kendi öğrenme sürecine ilişkin bazı temel tavsiyelerdir bunlar.

Bu öneri ve tavsiyeleri nasıl ve hangi çerçevede yorumlamak gerekiyor? Herşeyden evvel bunların musıkiyi "yazmasını" bilen birine hitabettikleri apaçık ortada. Çünkü bu tavsiyelerin sonucunda ulaşılacak nokta, eserlerin sadece öğrenilmesi, öğretilmesi ya da bestelenmesi veya icra edilmesi değildir. Sonuç itibariyle, bu eserlerin doğru bir biçimde yazıya dökülmesini ve yazıdan okunup icra edilmesini amaçlıyor Ali Ufkî. Ne var ki, bu notların onun ölümüne dek elinde kaldıklarna ve, bildiğimiz kadarıyla, başka kimsenin de bu tavsiyelere uyup onun önerdiği notalama yöntemini kullanmadığına bakılırsa, Ali Ufkî'nin bu kısa notları öğrencileri için değil bizzat kendisi için yazmış olması da ihtimal dahilindedir.

Ali Ufkî'nin bu kısacık metinlerde verdiği tavsiyelerin tümü usûllerle ve onların kullanımıyla çok yakından ilgilidir. Usûl bilmenin gerek repertuarı öğrenmede, gerek icra sırasında gerek eser bestelemekte, gerekse bestelenmiş eseri kâğıda dökmekte nasıl bir mihenk taşı olduğunun her aşamada açıkça altını çiziyor Ali Ufkî. Bu arada da usûllerin geleneksel musıkimizdeki konumlarını şaşırtıcı bir sarahatle ortaya koyuyor.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde usûllerin üç temel işlevi vardır: *pedagojik* (daha doğrusu mnemonik, yani hâfıza destekleyici) işlev, *ritmik* işlev ve *formel* işlev.

Yukarıda aktardığımız metnin ilk cümlesinde eser bestelemekten söz ediliyor örneğin. Eserin önce melodisinin bestelenmesi gerektiğini, güftenin ise daha sonra bu melodik yapıya giydirilmesini salık veriyor Ufkî. Ama önce eserin me-

lodisi mutlaka usûlüyle birlikte tasarlanacak, kudümzen ("tanburgi") eşliğinde seslendirilecek, ardından da güfte devreye girecek ve sıra daha sonra sesli icraya gelecektir. Yani Ali Ufkî'ye göre eser tasarlanırken öncelikli olan usûl ve melodinin uyumudur. Sözlü eserlerde güftenin melodiye uygulanışı (yani "güfte taksimatı") bir sonraki aşamada devreye girer.

Metnin ikinci cümlesi ise çok daha genel bir pedagojik yargı içeriyor. Ali Ufkî'ye göre meşkhaneye giden bir musıki talebesinin ilk yapması gereken şey kudüm, daire ve zille usûlleri vurmayı öğrenmektir. Bu yapılınca sonrası nisbeten kolaylaşacaktır. Sıra repertuar edinmek için sözlü eserlerin öğrenimine gelince de şarkıyı okurken aynı zamanda usûl de vurulursa hem o eserin ezbere alınması hem de bilâhare icra edilmesi ve kâğıda dökülmesi çok kolaylaşacaktır. Ali Ufkî bu üç işlevi de ardarda açıkça ifade etmekten geri durmuyor. Dolayısıyla, eser usûl sayesinde sağlam bir biçimde ezbere alınmış olduğundan, eserin bestelenmiş ya da meşkedilmiş biçimine karşı bir sadakat da temin edilmiş olmaktadır. Metnin bu bölümünde usûllerin hâfıza tazeleyici işlevi vurgulanıyor.

Yukarıdaki metnin son cümlesi ise yalnızca eseri öğrenir ya da icra ederken değil, notasını yazarken dahi bu eseri usûlüyle birlikte düşünmenin vazgeçilmezliğini vurguluyor. Çünkü Ali Ufkî'nin belirttiği gibi, peşrevin uzunluğu belli bir usûl adedine (çoğunlukla çift sayıda) denk düşmeli, peşrevin başından sonuna dek sürekli olarak devreden usûl kalıbının sonuncusunun bittiği an, peşrevin bittiği an olmalı. Müzik eserlerindeki ritmik ve melodik düzlemlerin birbirleriyle uyum içinde olmaları gereğinin bir diğer ifadesidir bu.

Herhangi bir eserin uzunluğu kesirli bir usûl adediyle değil tam sayıda bir usûl adediyle ölçülmeliydi yani. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde eserlerin, ve özellikle de vezinli ve kafiyeli sözel bir altyapının sağladığı altyapı desteğinden mahrum bulunan saz eserlerinin, ve bu eserlerin çeşitli alt bölümlerinin temel uzunluk ölçü birimi zaman süresi (dakika, saniye, veya Batı müziğinde olduğu gibi, ölçü...) değildir. Temel uzunluk birimi usûldur. Bu ifadelerle Ali Ufkî'nin altını çizdiği esas olgu budur. Eserin notasını yazarken yanılmamanın bir diğer yöntemi de elbette ki bu usûlleri saymaktır. Ayrıca, eksik ya da yanlış yazılmış bir notanın eksik ya da yanlışını eserin usûlünü (özellikle büyük usûller söz konusuysa) izleyerek ve zamanı sayarak anlamak bugün bile mümkündür.

Ali Ufkî muhtemelen 1630 ya da 1640'lı yıllarda yazdığı bu kargacık burgacık notlarda geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi içerisinde usûllerin yüzyıllar boyunca yerine getirdiği bu üç ana işlevi, çok sistemli bir biçimde olmasa da, açıkça yakalamış ve kaleme dökmeyi başarmıştır. Osmanlı/Türk musıki geleneğinin henüz içinde bulunduğu bu erken oluşum evresinde dahi bu işlev üçlüsünün tamamen yerleşmiş ve anlaşılır olduğunu gözlemleyebilmek bu müzik geleneğinin tarihi açısından son derece ilginçtir.

Tekrarlamakta yarar var: Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde usûl kalıplarının üç temel müzikal işlevi vardı; hâlâ da vardır. Bunlar *ritmik, formel* ve *pedagojik* işlevlerdir.

Usûl, icra edilen eserin başından sonuna dek birçok kez aynen tekrarlanan bir vuruşlar kalıbıdır ve eserin ritmik alt yapısını oluşturur herşeyden önce. Eserin gerek melodik yapısının gerekse güftesinin bu temel ritmik atkıyla uyumsuzluk göstermemesi gerekiyor. Bütün kalıcı eserlerde bu üç düzlem (usûl kalıbı, melodik yapı ve, varsa, güfte) bozulamaz bir mutabakat içindedirler.

İkinci olarak, bu ritmik fonksiyonunun yanısıra, eser için bestecisinin seçtiği usûl kalıbı bir uzunluk ölçü birimi de teşkil ediyor. Yani eserin aynı sayıda usûl kalıbı ihtiva etmesi istenen çeşitli bölümlerinin birbiriyle orantılı olmasını sağlıyor. Bu işlev, güftenin sağladığı ölçü ve denge unsurundan mahrum bulunan saz eserlerinde özellikle önemlidir. Nitekim, 20. yüzyılda usûl kalıplarına dayalı eserin yapısındaki bu orantıları değiştiren ya da bozan, eser içinde beklenmedik bir biçimde usul değiştiren birçok eser bestelenmiş, klâsik kalıplara uymayan bu eserlere de sık sık "fantezi" veya "fantezi şarkı" adı verilmiştir[127]. Usûlün sağladığı genel yapısal denge hem besteci, hem icracı, hem de eserin yapısını algılaması beklenen dinleyici için geçerlidir. Bu bakımdan da usûl kalıbının eserlere gerçekten de "şekil verdiği" söylenebilir.

Üçüncü ve son olarak, pedagojik açıdan usûl kalıpları yüzyıllar boyunca nota, solfej vs. gibi bir yazılı müzik eğitim malzemesinin kullanılmadığı bir ortamda müzik öğrencileri ve icracılar için de çok güçlü bir hatırlama, bir hâfıza tazeleme aracı teşkil etmişlerdir[128]. Usûl vurulduğu zaman –özellikle de güfteli eserlerde– melodinin hatırlanması ve icrası kolaylaşır. Usûl vurarak öğrenilmiş bir eser de zaten hâfızada usûlle birlikte daha kolayca yer eder. Usûle verilen büyük önem biraz da buradan kaynaklanıyor.

Bu bakımdan, İstanbul'a gelmiş ve burada icra edilen müziği dinlemiş birçok Avrupalı seyyah ve müsteşrikin geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde nota kullanılmadığını belirttikten sonra İstanbul'da usûllerin nota işlevi gördüğünü ileri sürmüş olmaları hiç de şaşırtıcı değildir[129]. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi usûllerinin (ve özellikle de büyük usûllerin, yani 12 ya da 15 zaman biriminden daha uzun olanlarının) böylesi çok fonksiyonlu bir konumları vardır.

Bu gerçekleri Ali Ufkî bize üç buçuk yüzyıl öncesinden şaşırtıcı bir sarahat ve önseziyle hatırlatıyor.

127 Sadettin Kaynak'ın birçok şarkısı bu türdendir. Önceki dönemlerde ise genellikle aynı eser içinde birden fazla usûl bulundurabilen ("değişmeli") tek din dışı sözlü eser türü *kâr* idi.

128 Bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, 2003), 2006, s. 18-19.

129 Bkz. Charles Fonton, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 66. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

b) "Seyir" örnekleri

Bugün "*seyir*" adını verdiğimiz müzikal nitelik, geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan makamların belki de en önemli tanımlayıcı özelliğidir. Bir makama melodik anlamını ve gerçek kişiliğini veren o makamın seyridir. Seyir'in İngilizce'si "melodic progression" (melodik gezinme) ya da "melodic direction" (melodik yönlendirme) olarak ifade edilebilir. Seyir, bir makam icra edilirken o makamın iskeletini teşkil eden sesler dizisi içerisinde nasıl "seyir yapılacağını/gezinileceğini" gösterir. Meselâ bu ses dizisinin neresinden başlanıp zaman zaman nerelerinde durulacağı, bu durak yerlerinin ne türden olmaları gerektiği, bu melodik gezinme içinde ne tür nağme ve motifler yapılabileceği, eserin esas makamından başka hangi makamlara geçilip hangi makamlarda gerek kısa atıflar ("çeşniler") gerekse daha uzun veya kalıcı geçkiler (modülasyonlar) yapılabileceği, esas makam dizisinin hangi yöne doğru, hangi perdeleri kullanarak ve ne şekilde genişleyebileceğini ifade eder.

Terkiblerde seyir daha da kritik bir rol oynar. Bir "terkib" ya da "mürekkep/bileşik makam" iki veya daha çok sayıda makam dizisi veya makam dizisi parçasının biraraya getirilmesiyle oluşur. Bu bileşik makamın çeşitli ögelerinin hangi sırayla icra edilecekleri veya hangi ölçüde kullanılacakları esas itibariyle bir seyir sorunudur. Dolayısıyla, böylesi mürekkep makamlarda terkibin kendisini tanımlayan bizzat seyirdir. O terkibde bestelenmiş bir eserin de seyrinin açık seçik belirtmesi beklenir.

Özetle, bir makamın "seyir" dediğimiz niteliği, kupkuru bir ses dizisine nasıl hayat verileceğini tanımlar. Seyir hâdisesinin bir makam dizisi içinde beste yapmanın temel çerçevesini saptadığı dahi söylenebilir.

Bu bakımdan da bir makama gerçek karakterini veren, o makamda tanımı gereği yer alan temel ses dizisi, gam ya da ıskala değildir; bu ses dizisinin nasıl kullanılacağına ışık tutan, kuru iskeleti ete kemiğe büründüren *seyir*dir. Rast makamını rast yapan da budur örneğin, yoksa rast makamının tanımı gereği içerdiği nota dizisi, sol_1'den sol_2'ye giden bir ses merdiveni değil. Zaten geleneğin oluştuğu 16. yüzyıl ortalarından tâ 20. yüzyıl başlarına gelinceye dek geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin makamları, kullandıkları ses dizisi hangisi olursa olsun, yazılı kaynaklarda her şeyden önce birer melodik gezinme, birer seyir olarak tarif edilmiştir. Aynı esas ses dizisini kullanmakla birlikte, sadece seyirleri itibariyle birbirlerinden ayırdedilen birçok makam vardır.

Ne var ki, bir makamın iskeletini oluşturan ses ıskalasını tarif etmek, bu sesleri sıralamak çok kolay olsa da, bizzat *seyir* hadisesini kelimelerle tanımlamak ve sözel olarak aktarabilmek maalesef çok zordur. Çünkü seyir soyut veya teorik bir tanımı olmayan, hep pratikle oluşan, repertuara ve bestecilerin yaratıcı inisyatiflerine bağlı, ânın müzikal zevklerine ve alışkanlıklarına kuvvetle bağımlı bir olgudur. Zaman içerisinde bir makamın seyri değişebilir. Aynı adı ta-

şıyan ve aynı perde dizgesini kullanan bir makamın 20. yüzyıldaki versiyonunun karakteristik seyir biçimi de 17. veya 18. yüzyıldakinden çok farklı olabilir. O kadar ki, zamanla seyrinde ortaya çıkabilen değişiklikler bir iki yüzyıl içerisinde bir makamı tanınmaz hale getirebilir. Ali Ufkî veya Kantemiroğlu döneminde kullanıldığı şekliyle bir Hüseynî veya Muhayyer makamı seyri, örneğin, bugünün bir Türk musıkisi san'atçısına tuhaf, garip, ilkel ya da tamamen yabancı gelebilir[130].

Bir makamın seyrini öğrenip özümsemek de kolay bir iş değildir. Bunun için en iyi yol olarak, yüzyıllardır, sözkonusu makamdan çok sayıda eser dinlemek, öğrenmek ve mümkün olduğunca geniş bir repertuar icra etmekten başkaca bir şey önerilemiyor. Gerçi aşağı yukarı bütün Türkçe edvâr kitaplarındaki makam tarifleri aslında birer seyir tarifinden başka bir şey değildir. Ne var ki, bu sözel seyir tariflerinden makamın gerçek seslendirilişini anlamak da genellikle mümkün olamıyor. Bir makamın seyrini anlayabilmek için repertuardaki eserlere başvurmak yine de en iyi yoldur.

En sık kullanılan ve en iyi bilinen makamlardan olan Rast makamı örneğini alalım. İlk matbu edvâr kitabı sayabileceğimiz 1864 baskısı Haşim Bey'in güfte mecmuasının başındaki edvâr kısmında Rast makamının tarifi şöyledir meselâ:

> *"Iptida* [önce] *perde-i rasttan* [rast perdesinden] *başlayıp dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseynî, eviç, gerdaniye basarak muhayyere kadar çıkıp badehu* [ondan sonra] *muhayyerden gerdaniye, acem, hüseynî, neva, çargâh, segâh, dügâh, rast, ırak, aşiran perdesiyle bir yegâh açıp tekrar yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh açarak yine ırak ile rastta karar eder"*[131].

Haşim Bey'in bu Rast seyir tarifi kendinden aşağı yukarı üç çeyrek yüzyıl önce yaşamış Abdülbaki Nasır Dede'nin verdiği tarifin neredeyse kelimesi kelimesine aynısıdır[132]. 1700'lü yılların başında Kantemiroğlu'nun Rast makamının seyri için verdiği genel tarif ise gerek musıkiye gerekse ilgili makama âşinâ olmayanlar için anlaşılması Hâşim Bey'inkinden daha da zordur. Rast makamının kullandığı perdelerin adlarını dahi vermeyen Kantemir şöyle yazıyor:

> *"Rast makamının kutb-ı daire-i perdesi* [perde dairesinin merkezi] *yine Rast perdesidir. Hareket-i âgâzesini* [ilk sesli hareketini] *kendi perdesinden edip gerek nermden tize* [kalından inceye] *gerek tizden nerme* [inceden kalına] *varsa, üç tamam perdeler ile kendi kutbunda* [merkezinde] *kendini beyan eder. Kendi perdesinden tamam perdeler ile Tiz*

130 Kantemiroğlu edvârındaki makam seyirlerinin analizleri için bkz Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary*, Aldershot, Ashgate (SOAS *Musicological Series*), 2000.

131 Bkz. Hâşim Bey, *Mecmua*, İstanbul, 1280(1864), s. 22.

132 Bkz. Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Nâfiz Paşa Yazmaları, 1242/I, vr. 10a.

hüseynî'ye kadar çıkmak hükmü [yetkisi] *vardır ve ondan gene o yoldan avdet edip* [geri dönüp] *Yegâh perdesine dek iner, ondan gene çıkıp kendi perdesinde karar ü istirahat kılar*"[133].

Bu tür ifadeler kullanarak bir makamın seyir ve hareketini musıki öğrenmekte olan ve bu makamı henüz iyi bilmeyen birisi için, veya örneğin Türk musıkisine aşina olmayan yabancı bir müzisyen için kolayca anlaşılır kılmak çok zordur. Yukarıda belirttiğimiz gibi, makam seyirlerinin öğrenimi zaten öncelikle pratikten ve repertuar edinmekten geçerdi.

Gerçi birçok makamdan birer küçük parçayı veya seyir nümunesini yanyana getirerek oluşturulan ve *kâr-ı nâtık* (konuşan kâr) adı verilen eserler geçmiş yüzyıllarda makam seyirlerini öğrenmek ve öğretmek için zaman zaman bir pedagojik işlev de yerine getirirlerdi. Kâr-ı nâtıklar hem besteci açısından bir tür virtüozluk gösterisi hem de, öğrenci veya dinleyici açısından makam seyirleriyle birer âşinalık fırsatı idiler. Enstrümantal müzikte de bunun eşdeğeri vardı. Çok çeşitli makamların seyrini gösteren ve "Külliyat peşrevi" denilen bu eserlerden birini *Mecmua-yı Saz u Söz*'de Ali Ufkî, üç adedini de Kantemiroğlu notaya almışlardı.

Osmanlı/Türk musıki geleneğinde bilinen en erken tarihli kâr-ı nâtık, Ali Ufkî'nin aşağı yukarı çağdaşı olan Galata'lı Hatipzâde Osman Efendi tarafından bestelenen, on beş makamın seyrini gösteren ve her makam seyrinde farklı bir usûl kullanan, her makam için kullanılan güftenin içinde de de o makam ve usûlün adını zikreden on beş usûllü Rast makamındaki kâr-ı nâtık'tır ("Rast geldim mürgzâr içre o şûh-ı dilkeşe")[134]. Bu kâr-ı nâtıklar ancak 20. yüzyılda notaya alınabildiler.

Bu seyir hâdisesini özellikle Batılı okuyucu ve müzisyenlere anlatmaktaki zorlukları kavrayan Rauf Yekta Bey, 1922 yılında ilk kez olarak geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin otuz ayrı makamının karakteristik seyirlerini selefleri gibi sadece sözel tariflerle değil, bu amaca yönelik olan ve bizzat kendi bestelediği birer küçük pedagojik nitelikte parçanın notalarını yayınlayarak açıklamaya çalışmıştır.[135] Böylece, bu küçük pedagojik parçayı icra edenBatılı müzikolog ve müzisyenler makamın melodik yapısını ve seyir özelliklerini daha iyi anlayacaklardı.

Daha doğrusunu söylemek gerekirse, genel olarak böyle bir girişimin ilk kez Rauf Yekta Bey tarafından yapılmış olduğu zannedilir. Oysa **[Turc 292]** elyaz-

133 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 24 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 49).

134 Bkz. İstanbul Konservatuarı Neşriyatı (Türk Musıkisinin Klâsikleri), İstanbul, no. 154-155.

135 Bkz. Rauf Yekta Bey, "La Musique Turque", Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie (yay.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1922, Cilt V, s. 2945-3064 (otuz adet makamın seyriyle ilgili bölüm s. 2997-3010); Türkçe çevirisi: *Türk Musıkisi*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986 (s. 69-82).

ması Ali Ufkî Bey'in bu noktada da Rauf Yekta Bey'e pedagojik açıdan öncülük yaptığını yüzyıllar ötesinden ve öncesinden bize hatırlatıyor.

Gerçekten de **[Turc 292]** yazmasının 170b sayfasında **[Bkz. Resim XXVIII]** Ali Ufkî ilk iki satır nota içinde dört ayrı makam için birer veya ikişer ölçülük seyir örnekleri veriyor. Bu dört makam şunlardır: Hüseynî, Dügâh (yani, bugünkü adıyla Uşşâk), Neva ve Beyati makamları. Bunların her birinin seyrini göstermek için Ali Ufkî bu melodi parçacıklarını farklı uzunlukta ölçüler içine koymuş, ayrıca Hüseynî makamı için dört ayrı ölçüde dört ayrı seyir nümunesi, dügâh makamı için de iki ayrı ölçüde iki farklı seyir nümunesi vermiş, neva ve beyati makamları içinse sadece birer ölçülük seyirle yetinmiş. Bu müzik ölçülerinin her biri ilgili makamın kullandığı bazı karakteristik nağme ve melodi parçacıklarını içerir.

Ayrıca, yazmanın 145b sayfasında **[Bkz. Resim XXXV]** iki ölçülük bir nota örneğinin üzerine de şöyle bir ibare yazmış Ali Ufkî:

> *"Cadenza dugia – Cadenza per nagme di Newa – Cadenza per nagme di Huseini"*
> [Dügâh serbest parça – Neva nağmesi için serbest parça – Hüseynî nağmesi için serbest parça]

Bu sayfada da Dügâh (bugünkü adıyla Uşşâk), Neva ve Hüseynî makamlarında birer ölçülük küçük seyir nümuneleri, Avrupa müzik terminolojisiyle "cadenza"lar, yani serbestçe icra edilecek parçalar bulunuyor.

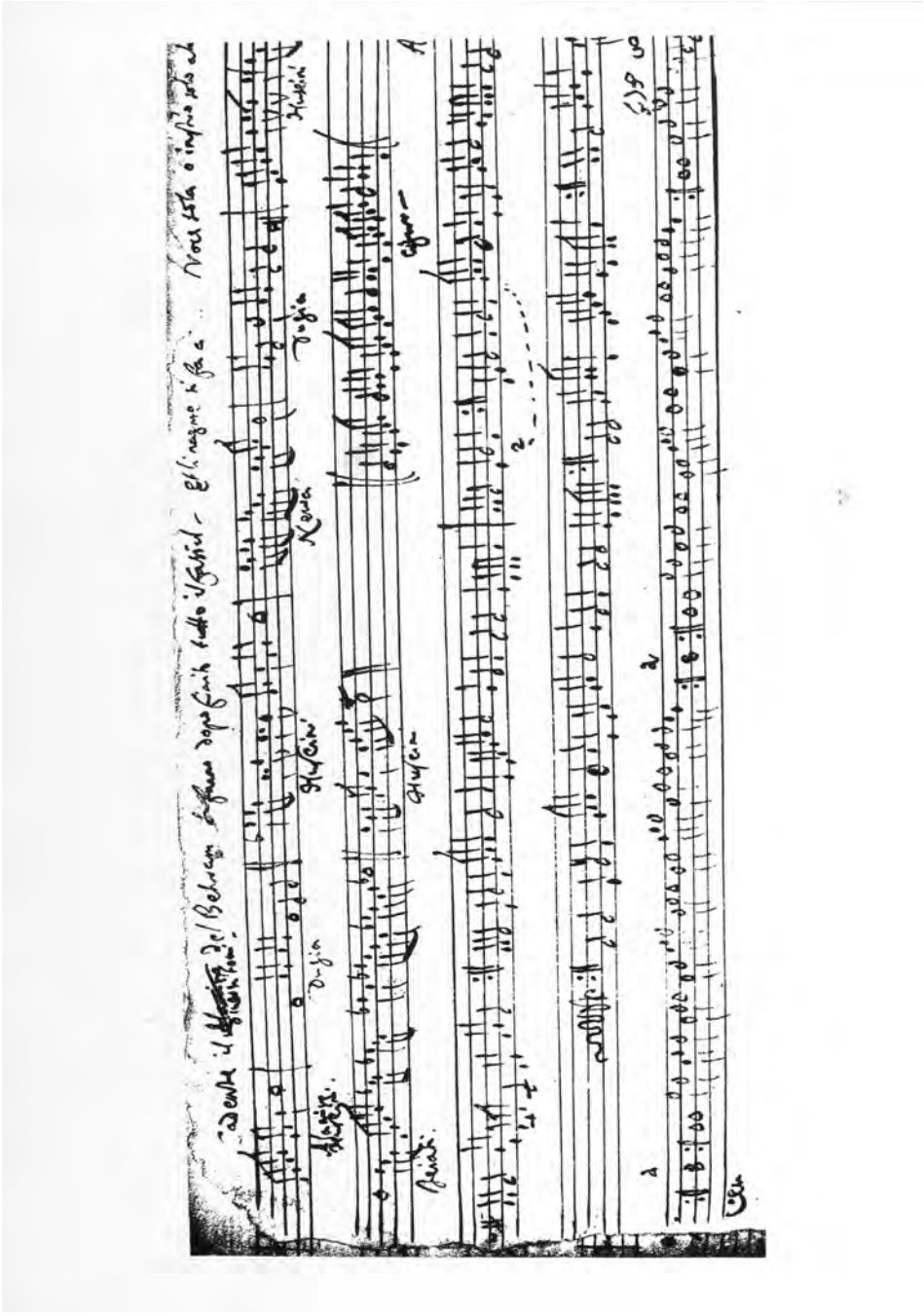
Dolayısıyla, bu mecmuada Türk musıkisi tarihindeki pedagojik "ilk"lerden birine daha imza atmış bulunuyor Ali Ufkî. 20. yüzyıl başlarında Rauf Yekta Bey'e gelinceye kadar da, elimizdeki belgelerde bu türden başka notalı makam seyri nümunesine rastlanmaz.

c) "Alıştırmalar"

Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasında kayda düştüğü ve muhtemelen bizzat uygulamaya çalıştığı tek pedagojik yenilik bu değildir.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan çalgıların öğretiminde Batılı anlamda bir "çalgı metodu" kavramı ve uygulaması çok geç tarihlerde, ancak 20. yüzyıl başlarında, modernleşme akımlarıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, çalgı öğreniminde temrin, alıştırma, pratik egzersiz, teknik geliştirme vs. gibi pedagojik yöntemlerin ortaya çıkması için de nota kullanımının yaygınlaşmasını ve basılı çalgı metodlarının ortaya çıkmasını beklemek gerekti.

Daha önceki dönemlerde, bilebildiğimiz kadarıyla, bir sazı çalmasını öğrenmek için, bu amaca yönelik özel olarak yapılmış eserler veya pedagojik nitelikte parçalar kullanılmazdı. Bu pedagojik görev repertuarda mevcut olan ve herkesçe iyi bilinen bazı saz eserleri tarafından yerine getirilirdi. Genellikle öğrenci bir çalgıyı öğren-



Resim XXVIII [Turc 292] Sayfa 170b

meye hocasının seçtiği bir saz eserini meşketmekle başlardı. Bu saz eseri öğrencinin kolaylıkla öğrenebileceği, veya herkesçe bilinen, kulak aşinası olduğu bir parça olabilirdi. Bu eserin özel bir pedagojik değer, ya da bir alıştırma niteliği taşıyıp taşımadığı, talebeye nakledilmesinin yarar taşıyıp taşımadığı da bu açıdan pek önemli değildi[136]. Özellikle öğrenciler için, acemi müzisyen veya sâzendeler için, müptedi sâzende ve hânendeler düşünülerek bestelenmiş eser veya parça yoktu. Egzersiz, temrin, alıştırma amacıyla tasarlanıp bestelenmiş parçalar da mevcut değildi.

Burada da Ali Ufkî pedagojik açıdan 20. yüzyıldaki gelişmelere – çok uzaktan, sınırlı ve etkisiz bir biçimde de olsa – bir tür öncülük etmiş görünüyor. Çünkü **[Turc 292]** yazmasının 217b sayfasında gördüğümüz notalar sürekli tekrarlar içeren bir alıştırmadan başka bir şey değildir **[Bkz. Resim XXIX]**. Usûlü belirtilmeyen bu birkaç satırlık notanın başlığı da şudur:

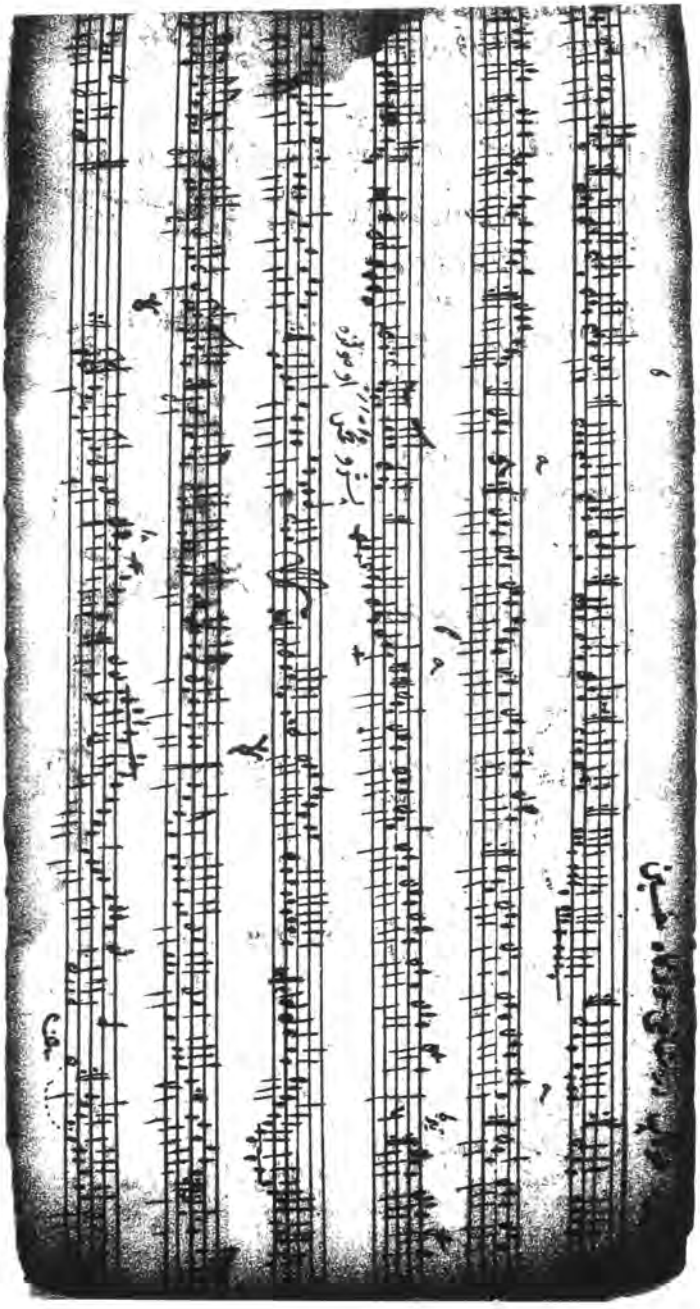
> *"Nağme-i tullâb (dolap) der makam dügâh hüseynî"*
> [Dügâh hüseynî makamında talebelerin (dolap) nağmesi]

Bu çok anlamlı başlığı taşıyan üç satırlık parçada ise sadece son derece basit, mükerrer, monoton motifler, önce bir beşli sonra da bir oktav altlı ve üstlü olarak kendini sürekli tekrarlayan ve zaten kendince ne başlığında görünen "dügâh hüseynî" makamının ne de herhangi başka bir makamın seyrini gösteremeyecek kadar küçük melodi parçacıkları vardır.

Bir ihtimalle, bu alıştırma niteliğindeki parçayı notaya almakla Ali Ufkî var olan bir uygulamayı kayda geçirmekte olabilirdi. Eğer bu varsayım doğruysa, o takdirde Türk musıkisinin öğretiminin tarihindeki çok önemli bir belge, bu pedagojik uygulamanın ilk yazılı izi gün yüzüne çıkmış olmaktadır. Ama bu ilk ihtimâl kanımızca epey düşük bir ihtimâldir. Diğer ihtimalde ise bu pedagojik alıştırmayı Ali Ufkî kendi inisyatifiyle bizzat öğrenmek ve/veya öğretmek amacıyla özel olarak tertibetmiştir. Bu takdirde de bu parça tamamen tekil kalmış, izleyicisi ve taklitçisi olmamış bir inisyatiftir. Durum buysa, bu üç satırlık nota geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi tarihinde yine de bir "ilk" teşkil ediyor; ilk kez kayda düşülmüş bir müzik döngüsü, bir tür egzersisdir.

Bu da geleneksel Osmanlı/Türk müziğindeki somut pedagoji uygulamalarından bugüne ulaşmış herhalde en erken tarihli yazılı belge olsa gerektir. Yukarıdaki iki ihtimalden hangisinin gerçeğe daha yakın olduğunu bilmek ise maalesef henüz mümkün değil. Bildiğimiz gibi, uzun yüzyıllar boyunca Ali Ufkî'nin bu yöntemi ne yayılmış, ne de geliştirilmiştir. Musıki eğitimi ve öğretimi de hep klâsik meşk yoluyla yapılagelmiştir.

136 Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde çalgı öğrenim yöntemleri ve virtüozluk uygulamaları hakkında bkz. Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, İstanbul, AFA Yayınları, 1993, s. 83-117.



Resim XXIX [Turc 292] Sayfa 217b

17. yüzyılda eserlerde "versiyon farkı"

Müzikte eğitim, öğretim ve intikal hep yazısız/notasız meşk yöntemiyle, ustadan çırağa aktarılarak, icra da ezberden yapılıyordu Osmanlı/Türk musıki evreninde. Ali Ufkî musıkinin her zaman ezbere öğrenildiğini, yazılabilmesinin ise neredeyse bir mucize gibi görüldüğünü bizzat ifade eder. Böyle olunca da zaman içinde doğal olarak aynı eserin az ya da çok farklı versiyonları, varyantları oluşuyabiliyordu[137]. Her icrada yorumcu bir eseri az ya da çok değiştirebilir ve yeni varyantlar üretebilirdi. Belli sınırlar dahilinde kaldığı, eserin ana yapısını, usûlünü değiştirmediği sürece de bu varyantların üretimi her zaman gayet meşru bir müzikal faaliyet teşkil ederdi.

Eserin bestecisi tarafından kâğıda dökülmüş versiyonu da ortada olmadığına göre bu varyantların hangisinin "doğru" veya "orijinal" hangisinin de "yanlış" olduğu meselesi pek de önemli değildir. Aynı eserin farklı versiyonlarının kâğıda/notaya dökülmesi işlemi ise ancak 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında nota yayıncılığının gelişmesiyle mümkün olabildi. Aynı eserin farklı versiyonları ancak farklı yayıncılar tarafından basıldıkları zaman, ve kâğıt üzerindeki durumları sayesinde ilk kez açıkça birbirleriyle karşılaştırılabildiler[138].

Oysa ondan iki buçuk yüzyıl kadar önce Ali Ufkî duyduğu bir eserin bir bölümünün iki farklı versiyonunu notaya almıştı bile. Nitekim, **[Turc 292]** yazmasının 293b sayfasında "Rast Pençgâh" makamında bestecisi belirsiz bir saz semaisinin üç satırlık notasının hemen altında yarım satırlık bir nota parçası ve altında şu ibare görülüyor **[Bkz. Resim XXXIX]**:

> *"Il secondo hane in altra maniera"*
> [İkinci hanenin başka türlüsü]

Gerçekten de Ali Ufkî buraya aynı saz semaisinin ikinci hanesinin iki farklı versiyonunu yazmıştır. Bu ikinci hanenin iki versiyonu arasında aslında çok büyük çapta melodik farklılıklar yoktur aslında. Önemli olan, Ali Ufkî'nin aynı müzik parçasının iki farklı icra biçimini ayırdetmiş olması ve hiçbir meşruiyet tartışmasına girmeksizin ve kişisel tercih belirtmeden doğru-yanlış demeyip iki versiyonu da aynen notaya almış olmasıdır.

Bu da, Ali Ufkî'nin her duyduğunu notaya alma merak ve isteğinden doğan bir sonuç olup, meşk yoluyla repertuar intikalinin doğurduğu farklı varyantların ilk kez 17. yüzyılda notaya alınmış olduğuna işaret ediyor.

137 Bkz Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, 2003, 2006, s. 88-95.

138 Aynı eser, s. 182-195.

Ama bütün bunların ve Ali Ufkî'nin kısacık notunun arkasında yatan temel tarihsel ve müzikal gerçek çok daha ilginç ve önemlidir. Esas olan şudur: Daha Osmanlı/Türk musıki geleneğinin henüz yeni oluştuğu, repertuarın da henüz pek zenginleşmediği bir dönemde bile nisbeten kısa ve basit bir eserin kısa sürede iki farklı versiyonu ortaya çıkabilmiş ve icra edilebilmişti. Yani, Osmanlı/Türk musıkisi gibi sözlü bir müzik geleneğinde, yeni bir eserin ortaya çıkışıyla onun az ya da çok farklı versiyonlarının oluşup dolaşıma sokulmaları arasında çok uzun bir süre geçmesi de gerekmiyor. Bir iki müzisyen kuşağı, birkaç aktarım buna yetiyor.

Buna benzer bir duruma Kantemiroğlu'nun Ali Ufkî'den yarım yüzyıl kadar sonra notaya aldığı peşrevler arasında da rastlanması hiç şaşırtıcı değil. Örneğin, "Feryâd-ı Yusuf" adını taşıyan Hüseynî makamındaki peşrevin üçüncü hanesinin iki ayrı versiyonu vardır ve Kantemiroğlu bu hanenin ikinci versiyonunu kitabında bir derkenar olarak *"hâne-i sâlis bâ kavl-i âhir"* (üçüncü hanenin başka türlüsü) başlığı altında notaya almıştır[139]. Aynı hanenin bu iki versiyonu da aslına bakarsak birbirlerinden epey farklıdırlar.

Ayrıca, Kantemiroğlu kitabında yirmi sayfa arayla aynı peşrevi iki kez notaya almıştır. Beyâti makamındaki "gam-fersâ" adını taşıyan peşrevin birbirinden epey farklı bu iki versiyonunu notaya almakta da hiçbir sakınca görmemiş, versiyonların birini diğerinden daha otantik ya da "gerçek" olarak görmemiş, ya da birini diğerinin "naziresi" olarak değerlendirmemiştir[140]. Meşk yoluyla intikal eden bir eserin farklı müzisyenlerin icrasından farklı bir biçimde notaya alınmasında şaşılacak bir şey yoktur. Şaşılacak bir şey varsa, o da bu türden versiyon farklılıklarından sadece üç tanesinin Ali Ufkî ve Kantemir tarafından notaya alınmış olmasıdır.

Osmanlı/Türk musıki geleneğinde aynı eserin az ya da çok farklı versiyonlarının dolaşımda olması meselesi 19. yüzyılda ortaya çıkmış bir mesele değildir. Bir eserin "aslına", "orijinaline", "doğru versiyonuna" ulaşma saplantısı, modernleştirici pozitivist bir zihniyetin uzantısı olarak ancak 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış ve uzun yıllar Rauf Yekta Bey'le Dr. Suphi Ezgi'yi meşgul eden bir mesele olmuştur.

Aynı eserin icra ve aktarımla farklılaşan yeni versiyonlarının sürekli olarak üretilmekte olması, tâ başından beri geleneğin bir parçasıdır. Bazılarının san-

139 Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 105 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt II, s. 374). Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir – The Collection of Notations; Part 1: Text*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 1), 1992, s. 420.

140 Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 181 ve 205 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt II, s. 636 ve 677). Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir – The Collection of Notations; Part 1: Text*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 1), 1992, s. 686 ve 730.

dığı gibi bu farklı versiyonlar eserlerin kâh Saray'da, kâh "konser salonlarında", kâh eğlence yerlerinde ("piyasa"da) ve benzeri farklı sosyal ve müzikal ortamlarda farklı üslûplarla icra edilmelerinden ve/veya farklı dinleyici kesimlerinin özel taleplerinden de kaynaklanmıyor. Repertuardaki eserlerin değişim ve başkalaşım süreci Osmanlı/Türk musıki geleneğinin bizzat kendisinde mündemiçtir. Hem de tâ geleneğin en başından beri. Bu her zaman böyleydi. Hâlâ da öyledir. Bundan kaçış yoktur. Bugün, Osmanlı/Türk müziğinin tamamen yazıya geçirilmesinden, ve neredeyse tüm öğretim ve icranın yazılı metinlerle (notayla) yapılmasının genelleşmesinden sonra dahi bu durum değişmiş değildir[141]. Bugün dahi Türk musıkisi eserleri icra sırasında az ya da çok değişebilmekte ve bu eserlerin sürekli olarak az ya da çok farklı yazılı versiyonları üretilmektedir.

Ali Ufkî'nin bu erken dönem kaydı da Osmanlı/Türk musıki geleneğine dair bu temel gerçeği açık seçik bir şekilde gösteriyor[142]. Ali Ufkî'nin, ayrıca, burada herhangi bir meşruiyet ya da otantiklik kaygısı gütmemesi de ilginçtir.

Yeni bir notalama sistemi mi?

[Turc 292] yazmasının 313a sayfasında – bizzat Ali Ufkî'nin el yazısıyla – ilginç bir notalama denemesi var. Bu sayfada dört başı mâmur ve özgün bir Osmanlı/Türk musıkisini notalama sistemi olarak adlandırılmayı haketmeyecek kadar basit görünen, fakat herşeye rağmen yine de esas itibariyle Türk musıkisi eserlerini yazıya geçirmek amacını taşıdığı anlaşılan küçücük bir özgün notalama denemesi bulunuyor **[Bkz. Resim VIII]**.

Ali Ufkî'nin burada denediği yöntem gerçekten de çok basittir. Çalınacak her perdenin adı sırasıyla yazılmıştır ve her perdenin adının üstüne 1, 2, 3 vs. şeklinde o perdenin zaman değerini belirten bir rakam konmuştur. O rakam da üstünde bulunduğu perdenin kaç dörtlük uzunluğunda olduğuna işaret etmektedir. Esas zaman biriminin bir dörtlük olduğu, Ali Ufkî tarafından ilk satırdaki dügâh perdesinin üzerindeki bir rakamının üzerine bir dörtlük bir adet nota, diğer bir perde adının üzerindeki iki rakamının üzerine iki dörtlük bir nota, diğer bir yerdeki üç rakamının üzerine de üç dörtlük bir nota konmuş olmasından anlaşılıyor.

Ali Ufkî bu metinde ne perdelerin isimlerini kısaltma ya da kodlama, ne de Kantemir'in yaptığı gibi bu perdelerin her birini özel bir işaret veya sembolle temsil

141 Bkz Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, 2003, 2006, s. 95-97.

142 Aynı peşrev ya da saz semaisinin önce Ali Ufkî ve ondan elli yıl kadar sonra Kantemiroğlu tarafından notaya alınmış az ya da çok farklı versiyonları hakkında Bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir – The Collection of Notations; Part1: Text*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 1), 1992.

etme yoluna gitmiştir. Her bir perdenin adını aynen yazmakla yetinmiştir. Dolayısıyla, bu notalama yöntemi pratik ve kolayca kullanılabilir olmaktan çok uzaktır.

Ayrıca, parça içindeki bazı perde adlarının üzerine o perdenin zaman değerini belirten bir rakam da koymamıştır Ali Ufkî. Bundan, büyük bir ihtimalle, bu perdelerin zaman değerinin bir önceki perdeninkiyle aynı olduğunun kastedildiği sonucunu çıkarabiliriz. Bunun dışında da bu küçük notalama denemesinde başka hiçbir müzikal işaret (makam, ölçü ve usûl işaretleri, "es"ler, tekrarlar, nüanslar vs.) bulunmuyor.

Yazmanın 313a sayfasında bu şekilde yazılmış, melodik olarak neredeyse bütünüyle bir beşli içinde hareket eden (Rast-Neva perdeleri arası) iki kısacık müzik parçası bulunuyor. Bu iki parçanın ne oldukları da aslında belli değildir. Bunlar Ali Ufkî'nin bu notalama sistemi taslağıyla kâğıda dökmeye çalıştığı gerçek birer eser olabilecekleri gibi, pekâlâ sadece notalamayı denemek için yapılmış tamamen uydurma birer kalem tecrübesi, bir yazım egzersizi de olabilirler.

Özetle, bu çok basit notalama sistemi taslağında asıl ilginç olan bu ilkel sistemin sistemin kendisi değildir. Böyle bir sistemin tam olarak oluşup oluşmadığı ve bunun ne ölçüde Kantemiroğlu'nun öncüsü sayılabileceği de bizce pek kuşkuludur zaten.

Burada bizce asıl kayda değer olan şey, bu basit ve ilkel notalama sisteminin kendisinden ziyade, Ali Ufkî'nin porte'li Batı notasından başka bir notalama sistemini de denemiş, fakat bu basit notalama sistemini tekemmül ettirmeye çalışmayıp hiç kullanmadan hemen terketmiş olmasıdır. Kaldı ki, Ali Ufkî'nin bu notalama sistemini işler ve pratik kılması için, tıpkı Kantemiroğlu'nun ondan yarım yüzyıl kadar sonra yapacağı şekilde[143], herşeyden önce geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan tam ve yarım perdelerin gerekçeli ve ayrıntılı bir listesini çıkarması ve bunları sistematik bir biçimde sunabilmesi gerekirdi.

Oysa, yukarıda da vurguladığımız üzere ve eldeki belgelerden görebildiğimiz kadarıyla, müzik teorisi konularına zaten pek ilgi duymayan Ali Ufkî ise, bu temel işlemi hiç bir zaman yapmaya teşebbüs etmedi.

Özel notalama işaretleri

Ali Ufkî, gerek *Mecmua-yı Saz u Söz*'de gerekse bu yazmada birçok kendine özgü notalama ve nüans işaretleri kullanmıştır. *Mecmua-yı Saz u Söz*'de kullan-

143 Kantemiroğlu'nun notalama sisteminin ayrıntısı ve nota ve transkripsiyonları hakkında bkz. Owen Wright, *Demetrius Cantemir – The Collection of Notations*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS *Musicological Series*, Volume 1), 1992, s. XI – XXVII; ayrıca, Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılmış notalama sistemleri hakkında bkz. Ralf Martin Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster – 7), 1996, s. 235-245.

dığı özel notalama işaretlerinin bir listesini Muammer Uludemir vermiştir[144]. **[Turc 292]** yazmasında ise *Mecmua-yı Saz u Söz*'de kullanılanların yanısıra birkaç başka işaret de yer alıyor.

Örneğin, bir portenin içine veya başına konmuş *ù* veya *à* işaretleri bir önceki bölümün tekrar edilmesi gerektiği anlamına geliyor. ϕ işareti ise (süresi belirtimemiş) bir sus işaretidir. Bir notanın yanına veya üzerine konmuş / veya // işareti o notanın diyezli olduğunu belirtir. Anahtarın yanına konmuş porte üzerindeki *d* harflerinin her biri de birer diyeze ("diesis") işaret eder. Yine anahtardaki veya herhangi bir notanın üzerindeki ب işareti de bir bemolü gösterir. Bu tizleştirme ve pestleştirme işaretlerinin –bugünkü deyimiyle– "kaçar komalık" bir değeri ifade ettikleri sorusu ise, Ali Ufkî'nin teorik konulara ilgisizliği gözönüne alınırsa, pek anlamlı bir soru değildir. Ayrıca, notayı izleyerek de kolayca anlaşılacağı gibi, Ali Ufkî aynı işarete zaman zaman farklı anlamlar da vermiştir.

Eserin bittiğini sık sık bir puandorg işareti belirtir. Bu puandorg işareti eserin karar perdesinin uzatılması gerektiğine mi işaret ediyor? Bunu bilemiyoruz. Ancak, eserin sonuna işaret ettiği kuşkusuz. Portenin üzerindeki bir م "mim" harfi "mülâzime", ز "ze" harfi ise "zeyl" anlamına geliyor. Ali Ufkî tarafından zaman zaman portenin altına veya üstüne konmuş olan | işaretine ise müzikal bir anlam vermek mümkün olmadı.

Müziğin yazılı dilinin her işareti konvansiyonel bir işarettir elbette. Önemli olan bu işaretin okur tarafından kolayca anlaşılır olması ve güdülen amaca pratik olarak ulaşılmasına yardımcı olmasıdır sadece. Ne var ki, Ali Ufkî'nin gerek *Mecmua-yı Saz u Söz*'de gerekse bu yazmada kullandığı işaretlerin hem çok genel işaretler olmaları, hem de hemen hiçbirinin geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinin özgün yazım veya seslendirme ve icra sorunlarına cevap vermeye yönelik olmaması da dikkat çekicidir. Bu durum da, defaatle işaret ettiğimiz gibi, Kantemiroğlu'nun tersine Türk musıkisinin kullandığı ses sistemine ilişkin teorik sorunların Ali Ufkî'nin ilgisini çekmemiş olmasından kaynaklanıyor.

Müziğin pratik sorunları

[Turc 292] yazması bize Ali Ufkî'nin yaşadığı dönemin müziğindeki muhtelif uygulamalara dair, dağınık bir biçimde de olsa, birçok başka bilgi kırıntıları ve ipuçları sağlıyor.

144 Bkz. Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz –Bildiriler*, Izmir, 1989, s. 27-32 ; Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Murabbalar*, İzmir, Mart 1991, s. XI-XIV ; Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Semailer*, İzmir, Ocak 1991, s. XI-XIV ; Muammer Uludemir'in listesini Hakan Cevher tamamlamıştır. Bkz. M. Hakan Cevher, *Ali Ufki, Hâzâ Mecmûa-yı Sâz u Söz, Çeviriyazım, İnceleme*, İzmir, 2003.

a) Transpozisyon (şedd) hakkında

Yazmanın 134a sayfasında yarı İtalyanca yarı Türkçe şöyle bir ibare bulunuyor **[Bkz. Resim XXI].** Türkçe imlâyı değiştirmeden aynen aktarıyoruz:

> *"Newa Dugiaile olur, ona Szeddi Hassan dirler (quarta alta) Hacan Husseini Dugiaile olur, ona Szeddi Pehliwan dirler (quinta alta)"*
> [Neva Dügâh ile olur, ona Şedd-i Hasan derler (bir dörtlü yukarıda), ne zaman ki Hüseynî Dügâh ile olur, ona Şedd-i Pehlivan derler (bir beşli yukarıda).]

Burada Ali Ufkî eserleri sazla icra ederken yapılması mümkün olan iki türlü transpozisyon (şedd) tanımlıyor. Bunlardan ilki eseri normalden (yani alışılmış düzen ve akorddan) bir dörtlü tiz, ikincisi de bir beşli tiz icra etmeyi öngörüyor. Ya Neva (Dügâh perdesinin bir dörtlü üstü) ya da Hüseynî (Dügâh'ın bir beşli üstü) perdelerinden birini Dügâh itibar ederek eseri ilk konumundan bir dörtlü veya bir beşli tiz perdeden icra etmektir burada sözkonusu edilen. Dörtlü ve beşli transpozisyonlar aslında hem tize hem peste doğru yapılabilir elbette. Ancak, Ali Ufkî bundan hiç söz etmez. Nitekim Kantemiroğlu bir dörtlük şedleri tanımlarken

> *"...tasnif olunan* [bestelenen] *nesneyi dördüncü perdede, ya dahi tize ya dahi nerme* [peste] *tutup çalınır ve bu makule* [bu cins] *şedd yolları yalnız sâzendeye mahsus* [özel olarak] *verilmiştir ve hânende* [ses sanatçısı] *nefesinden bir vechile* [herhangi bir şekilde] *fasl ü tefrik olamazlar* [ayrıştırılıp fark edilemezler]."

diye yazar[145].

Demek ki Ali Ufkî'den aşağı yukarı yarım yüzyıl sonra yaşayan Kantemiroğlu esas transpozisyon yöntemini bir dörtlü ses aralığı üzerine kuruyor. Bir beşli transpozisyon yöntemini ise kendi döneminde kullanılan şedd yolları arasında saymıyor bile. Onu sadece "eskilerin" kullandığı ve artık kullanılmayan bir yöntem olarak zikrederken bir beşli transpozisyondan *"Hükm-ü şedd-i edvâr-ı kadîm"* (Eski edvârlarda şeddin kapsamı) genel başlığı altında *"Şeddü zi'l-hams"* olarak söz eder[146].

Kaldı ki, Kantemir'in bu konularda izlediği yöntem ve sahibolduğu bakış açısı her zaman pek açık seçik de değildir. Kantemir şedd sözcüğüne ve şedd uygulamasına birden fazla anlam yükler. Zaman zaman bundan bütün bir icranın veya bir makamın tümünün transpozisyonunu, zaman zaman da yalnızca tek tek bazı perdelerin yer değiştirme işlemini kasteder.

145 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 49 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 98).

146 Aynı yer, sayfa 70 (s. 141).

Ali Ufkî'nin döneminde sadece bu iki adet (tize doğru bir dörtlü ve bir beşli) transpozisyon türü mü kullanılıyordu? Bunu bilemiyoruz. Kaldı ki, transpozisyon'dan evvelki akordun, yani bu işlemin hareket noktasını teşkil eden aslî akordun, normal icra düzeninin de o dönemde ne olduğu meçhulümüzdür. Ali Ufkî'nin yukarıdaki metinde zikrettiği iki şedd türüne başka yerde rastlanmayan birer özel isim vermesi ise sadece kendine mahsus bir fanteziden, veya kulağa hoş gelen kafiyeli bir ifadeden ("şedd-i hasan" ve "şedd-i pehlivan") ibaret midir? Ondan da emin olamıyoruz.

Ne var ki, bir beşli transpozisyon şekli için Ali Ufkî'nin kullandığı "şedd-i pehlivan" ifadesi bu şeddi yaparken sâzendenin karşılaşacağı (dörtlü transpozisyona oranla) daha büyük bir zorluk derecesine işaret ediyor da olabilir. Ancak, bu zorluk derecesinin uygulamanın yapıldığı çalgının yapısına ve teknik olanaklarına da bağlı olduğu unutulmamalıdır. Beşli transpozisyonun teknik olarak daha kolay olduğu durumlar ve çalgılar da yok değildir. Kantemiroğlu ise şedlerle ilgili tüm yorumlarını esas çalgı olarak kabul ettiği tanburu düşünerek, tanburun açık telinin Yegâh perdesine tekâbül ettiğini varsayarak yapar ve öne sürdüğü Türk musıkisi perde sistemini zaten tanbur üzerinde örneklendirerek geliştirir. Oysa Ali Ufkî kaleme aldığı müzikleri belirli bir çalgıyı ön plâna alarak, bu çalgıyı esas alarak düşünmez.

Ayrıca, daha önce de belirttiğimiz gibi, Ali Ufkî bu gibi teorik konulara zaten hiç ilgi duymuyordu. Dolayısıyla, başka ve daha karmaşık şedd yollarını da deneyebilmek için ne herhangi bir çalgıyı kendine esas olarak almış, ne de transpozisyon türlerini anlamak ve anlatmak için gerekli olan bir Türk musıkisi perdeleri dökümünü yapmıştır.

b) Yapısal tanımlar

Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasının çeşitli yerlerinde verdiği birkaç ilginç müzikal tanım ve ifadenin de burada altını çizmek gerekiyor.

1- Baz-gû (بازکو)

Örneğin, mecmuanın 134a sayfasındaki **[Bkz. Resim XXI]** bir peşrev notasının bir yerinde peşrevin teslim bölümünü işaretlemek isteyen Ali Ufkî bunu üç dilde yapmıştır: Türkçe, Farsça ve İtalyanca. Nitekim, bu sayfada "Mülâzime", "Baz-gû" ve "Ritornello" kelimeleri eşdeğerlik belirtecek şekilde yanyana yazılmış bulunuyorlar. Mülâzime ya da lâzime (daha sonraki yüzyıllardaki adıyla "teslim"), 17. ve 18. yüzyıllarda peşrev ve saz semailerinde her haneden sonra tekrar edilen nakarat bölümüne verilen ad idi. Ne var ki, bu kelimenin doğru imlâsı olan (ملانمه) yerine Ali Ufkî bunu yanlış olarak (مولانیمه) şeklinde yazmıştır. "Ritornello" ise nakarat sözcüğünün İtalyanca'daki tam karşılığıdır.

Ali Ufkî'nin burada bu müzik teriminin Farsça olarak "baz-gû" karşılığını da vermesi aslında daha ilginçtir. Bâz-gû (بازگو) veya bâz-geşt (بازگشت) terimleri "dönüş", "bir daha" veya "tekrar" anlamına gelirler ve müzik eserlerinde bir nakarat yapısına işaret ederler. Osmanlı dönemi öncesi musıki kitaplarında bazgû terimine sıkça rastlanır. Ne var ki, 15. yüzyıl ve daha öncesindeki müzik literatüründe, özellikle de güfte mecmualarında ve sesli eser icralarında belli aralıklarla tekrarlanan çoğunlukla terennümlü bir bölümü belirtmek için sıkça kullanılan bu iki ifade[147], aslında özgün Osmanlı/Türk müzik geleneği oluştuğu zaman, yani 16. yüzyıldan sonra hemen hemen hiç kullanılmamıştır. Bu terime 16. yüzyılın Türkçe edvâr kitaplarında (Seydî, Yusuf bin Nizameddin, Hızır bin Abdullah) da rastlanmaz.

17. yüzyıl ortalarının Topkapı Sarayı meşkhanesinde de muhtemelen bazgû terimi artık kullanımdan tamamen çıkmıştı. Örneğin, 17. yüzyılın ikinci yarısının din dışı sözlü eserler repertuarını temsil eden Hafız Post mecmuasında bu deyime az rastlanır. Saz eserlerinde ise onun yerini artık mülâzime, lâzime gibi terimler almıştı o dönemde. Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'ünün hiçbir yerinde de bâz-gû veya bâz-geşt ifadelerine rastlanmıyor.

Kantemiroğlu'nun peşrev ve semai notalarında bu terminoloji bir iki kez kullanılmıyor değil. Ama sadece "tekrar ve "mükerrer" anlamında. Kantemir edvârının içinde de bu terimi bir tek kez kullanıyor. O da ona formel bir bölünme anlamını vererek değil, neredeyse bir sıfat olarak, uzunca bir kâr'ı tarif ederken onun bir bölümünün tekrar edilmesi gerektiğine işaret etmek amacıylla bu terime sadece "yine" ve "tekrar" anlamını vererek[148]. Yani bazgû veya bâzgeşt terimlerinin formel bir anlamı yoktur Kantemiroğlu edvârında. Kezâ, 17. yüzyılın ikinci yarısının sözlü eser repertuarını temsil eden Hâfız Post mecmuasında da bâz-gû ve bâzgeşt deyimlerine çok nadiren rastlanıyor. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, **[Turc 292]** yazmasında da bâz-gû'nun sadece bir tek örneği bulunuyor.

Dolayısıyla Ali Ufkî muhtemelen bu terimi (tıpkı o dönemde artık kullanılmayan "tenteneli" usûller konusunda yukarıda işaret ettiğimiz şekilde) eline geçen eski bir edvâr kitabında veya güfte mecmuasında görmüş olmalıdır. Bu

147 Baz-gû ve bâz-geşt terimlerinin daha çok Osmanlı öncesi dönemlerdeki kullanımları ve ilk kapsamlı Osmanlı güfte mecmuası olan Hâfız Post mecmuasında bulunmamaları konusunda bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (*Musicological Series*, Volume 3), 1992, s. 167-168, 172, 210, 307; Ayrıca, Özbekistan Buhâra Şeşmakam müzik geleneğinde bazgû'nun yeri hakkında bkz. Walter Feldman, *Music of the ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 310-322; yine aynı konuda, Angelika Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens*, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1989.

148 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 99 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 179).

formel terminolojiyi henüz nisbeten yeni oluşmuş bir müzik pratiğinin içerisinde, bir önceki dönemden artakalmış bir anı, yakında tamamen terkedilecek olan bir kalıntı olarak telâkki etmek gerekiyor.

2- Serbend (سربند)

Baz-gû ve bâz-geşt gibi bir form terimi olan ve yine onun gibi Osmanlı öncesi dönemlerden nakledilmiş olan *serbend*'in durumu ise biraz farklıdır. **[Turc 292]** yazmasının 130a sayfasında **[Bkz. Resim XXX]** ne olduğu belirtilmemiş olan üç satırlık bir notanın hemen altında şöyle İtalyanca bir ibare vardır:

> " (مولإزمه) *Serbend si chiama quel che si sona un po avanti dal fin di peschrewe*"
> [(Mülazime) Peşrevin sonundan biraz önce çalınan şeye Serbend denir.]

Ali Ufkî'nin serbend (سربند) için verdiği genel tanım budur. Dolayısıyla serbend burada peşrev veya saz semaisinin en sonuna fazladan eklenmiş bir bölüm, eserin en sonunda ve sadece bir kez çalınan bir "zeyl-hane" anlamını taşıyor. Ne var ki, Ali Ufkî serbend'i (burada da yanlış bir imlâ ile yazdığı) mülâzime ile birlikte zikrettiği için, onun da mülazime gibi eser içinde her hanenin sonunda tekrar edilmesini kasdettiği sonucu da çıkarılabilir. 15. yüzyıl ve öncesinde serbend terimi bazan neredeyse mülâzime ile eş anlamlı olarak, bazan da terennüm ile birlikte, öncelik ve özellikle sözlü eserlerin içinde bulunan, belirli yerlerde tekerrür eden ve çoğunlukla da sadece ten-nen-nâ, ter-dil-li, hey-yâr vs. gibi anlamsız terennüm elfâzından oluşan bir bölüme işaret etmek için kullanılmıştır[149].

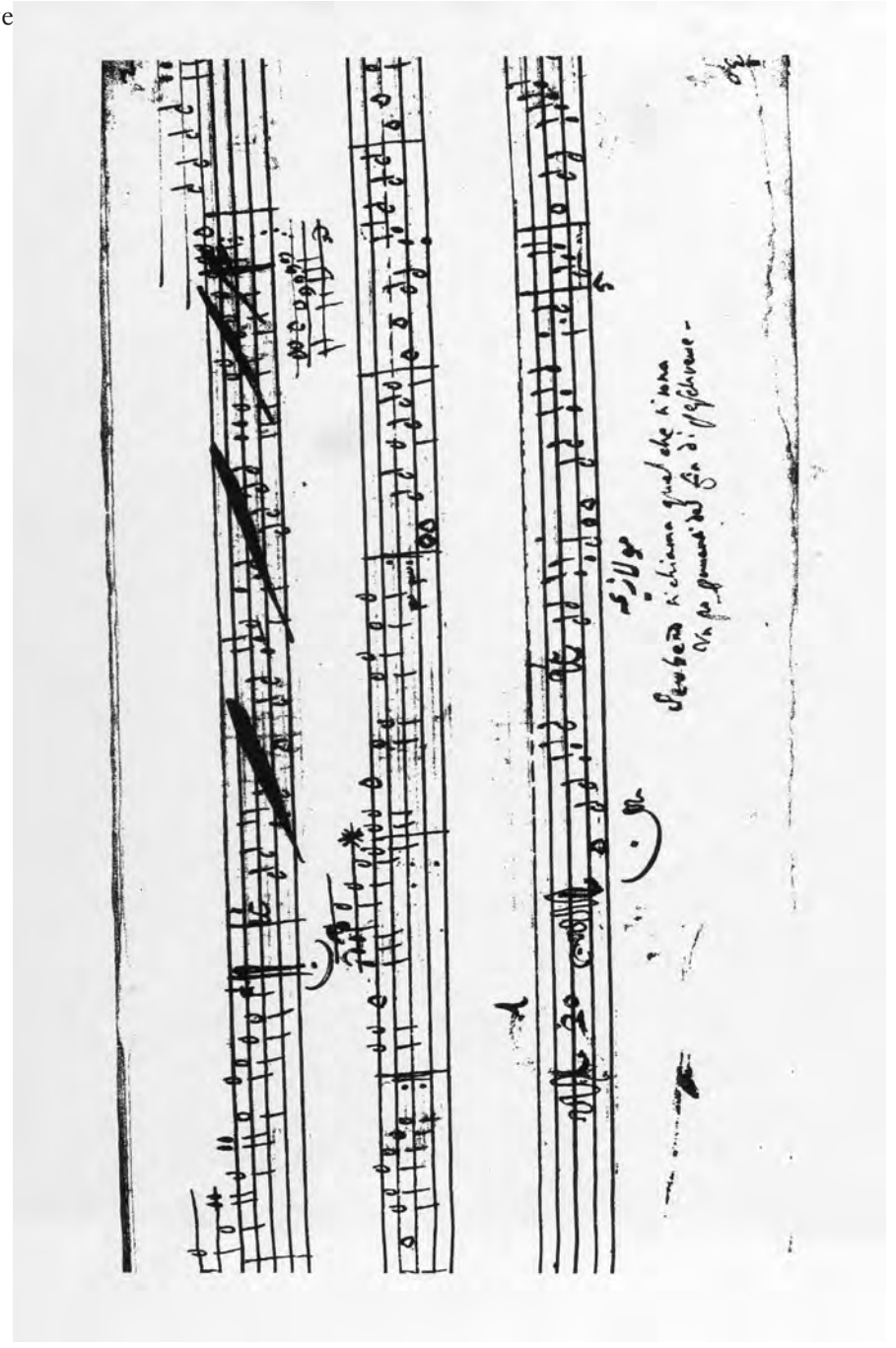
Ne var ki, yukarıda sözünü ettiğimiz bâzgeşt veya bazgû'nun aksine, Ali Ufkî'nin yaşadığı dönemde serbend artık hiç kullanılmayan, tamamen terkedilmiş bir formel yapı taşı haline henüz gelmemişti. Sadece, 17. yüzyılda bu form terimi anlam ve konum değiştirmişti. Ona artık Osmanlı öncesi müzik geleneğinde olduğu gibi sözlü eserlerde değil, enstrümantal eserlerde rastlanıyordu. Örneğin, 17. yüzyılın ikinci yarısının dindışı sözlü eser repertuarını yansıtan ilk kapsamlı güfte mecmuası olan Hâfız Post mecmuasında baz-gû'ya rastlanmadığı gibi, serbend terimine de bir kez bile rastlanmıyor[150].

Oysa, *Mecmua-yı Saz u Söz*'e baktığımızda en az on adet peşrev ve bir adet saz semaisinin son bölümlerinin "serbend" başlığını taşıdığını görürüz. Tüm bu peşrev ve saz semailerinde serbend bölümünün eserin yapısındaki yeri Ali Ufkî'nin yukarıdaki tanımına tam olarak uyuyor. Yani, peşrevin bütün haneleri

149 bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (*Musicological Series*, Volume 3), 1992, s. 90-91, 188-189, 210, 213.

150 Aynı eser, sayfa 188.

ve



Resim XXX [Turc 292] Sayfa 130a

her hanenin mülazimesi (yani peşrevin nakarat bölümü) icra edildikten sonra peşrevin sonundan hemen önce serbend bölümü gelmektedir ve, notaya bakacak olursak, saz eseri bu serbend'le bitiyor görünmektedir. Daha doğrusu, Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz*'de serbend'leri notayla yazışı bu şekildedir.

[Turc 292]'de de birkaç serbend örneği bulunuyor. Nitekim, **[Turc 292]**'nin 186a sayfasındaki Irak ve 276b sayfasındaki Neva peşrevlerinin birer "serbend" bölümü var. Bu açıdan serbend, bir önceki dönemin diğer bir yapısal terimi olan *zeyl* (ذیل) , yani ilâve, ekleme) ile aşağı yukarı aynı müzikal anlamı paylaşıyor görünmektedir. Zaten *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki bir-iki peşrevin sonunda da serbend yerine benzer konumda ve benzer uzunlukta bir *zeyl* veya aynı anlamı taşıyan bir *persenk* (پرسنک) bölümü vardır.

Yani, ilk bakışta, serbend peşrevin her hanesini izleyen nakarat bölümü (mülâzime) ile birlikte veya ona eklenerek çalınan ya da eser içerisinde birkaç kez tekerrür eden bir parça görünümüne sahip değil. Serbend peşrevin sonunda bir defalığına çalınan bir ilâve ya da bir sonuç, final bölümü gibidir. Konumu ve işlevi Avrupa müziklerindeki *coda*'ya benzetilebilir. Ayrıca, Ali Ufkî'nin ve Kantemiroğlu'nun notaya aldıkları serbend'lerin hepsi de ilgili makamın karar perdesinde sona ermektedirler, dolayısıyla da ilk bakışta makamsal açıdan mutlaka o eserin ya başka bir bölümüne ya da teslimine bağlanma gereği hissettirmiyorlar.

Ancak, eserlerin fiilen bu şekilde (yani serbend'i bir tek kez en sonda icra ederek) çalınmamış olması ve serbend'in bir kaç kez tekrar edilmiş olması da pekâlâ mümkündür. Bu meyanda, eser icrası sırasında serbend adı verilen bölümün peşrevin formel yapısına nasıl ve kaç kez eklemlendiğinin katı kurallara bağlı olmayabileceğinin ipuçları yok değil. 17. yüzyılda serbend'in konumu ve tedricen ortadan kaybolma sürecini Owen Wright ayrıntılı bir biçimde izlemiştir[151].

Örneğin, *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki serbend'li peşrevlerin iki tanesinde peşrevin üçüncü hanesi ile serbend arasında devamlılık ve birliktelik ifade eden (مه) işareti bulunuyor. Bu da serbend'in eserin en sonunda tek başına değil de üçüncü hanenin bir ilâvesi olarak ve mülâzimenin son kez icrasından önce çalınması gerektiğine işaret ediyor olabilir. Buna karşılık, *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki serbend'li peşrevlerin bazılarında da, serbend'in hemen ardında, peşrevin orada (yani mülâzime tekrarlanmaksızın) bitmesi gerektiğini açıkça gösteren "temmet" (تمت) işareti bulunuyor. Her halde, bu tereddüt ve farklılıklar serbend'in eser içindeki yapısal işlevinin tam olarak sabitleşmiş olmadığının bir işareti sayılmalıdır.

Kantemiroğlu edvârında notası bulunan iki adet peşrevde de birer serbend bölümü mevcuttur. Bu serbend bölümleri Ali Ufkî'nin yukarıda verdiğimiz ta-

151 Bkz Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary* , Aldershot, Ashgate (SOAS *Musicological Series*), 2000, s. 538-539.

nımı ve işaret ettiği konuma uygun bir biçimde, yani peşrevin en sonunda icra edileceklerini belirtecek şekilde notaya alınmış bulunuyorlar[152]. Ne var ki, Kantemiroğlu edvârında *Mecmua-yı Saz u Söz*'e oranla serbend'li saz eseri oranı çok daha düşüktür. Bu da, peşrev ve saz semailerinin hane I / mülâzime / hane II / mülâzime / hane III / mülâzime vs. şeklindeki temel yapısal düzenini bozan (veya hiç değilse icracı açısından karmaşıklaştıran) bu serbend bölümünün 17. yüzyılın ikinci yarısında tedricen terkedilmekte olduğunun bir diğer işareti sayılabilir.

16., 17. ve 18. yüzyıllarda peşrev formunun geçirdiği yapısal değişimlerin ayrıntılı ve kronolojik bir analizini Walter Feldman yapmıştır. Enstrümantal peşrev[153] formunun birçok dönemden geçtiğini ve bugün bildiğimiz şekil özelliklerini ancak 18. yüzyıl sonlarına doğru kazandığını gösterir Walter Feldman. Bunu yaparken de Feldman peşrev formunun 16., 17. ve 18. yüzyıllar boyunca bir yandan makamsal ve melodik açılardan bir çeşitlenme, zenginleşme ve karmaşıklaşma süreci geçirirken bir yandan da bölümlenmesi ve iç yapısı açısından bir sadeleşme süreci yaşadığını özellikle vurgulamıştır. [154]

Ancak, *serbend*'in terkedilme süreci gerçekten de çok tedricî olmuş olmalı ki, Ali Ufkî'den neredeyse bir buçuk yüzyıl sonra, 18. yüzyılın sonlarına doğru bestelenmiş bir saz eserinde hâlâ yapısal bir işlev ifade eden bazı serbend bölümlerine rastlıyabiliyoruz. Nitekim, Sultan III. Selim'in Sûzidilârâ makamındaki dört haneli saz semaisinin ilk, ikinci ve üçüncü hanelerinin sonunda ve bu saz semaisinin gerçek nakaratı olan teslim bölümünden önce icra edilmesi gereken bir "serbend" bölümü bulunmaktadır. III. Selim'in bu saz semaisini Abdülbaki Nâsır Dede 1793/94 yıllarında kaleme aldığı *Tahririye* adlı eserinde kendi icadı olan ebcedî bir nota sistemiyle notaya almıştır[155]. Bu saz semaisini bu kaynaktan alıp bugünkü notaya çeviren Rauf Yekta Bey de bu semaii III.Selim'in Sûzidilârâ makamındaki başka birkaç eserleriyle birlikte –ve serbend bölümlerini aynen muhafaza ederek– 1930'lu yılların başlarında İstanbul Konservatuarı Yayınları arasında yayınlamıştır[156].

Elimizde III. Selim dönemine ait başka serbend örneği yoktur. Bu tek örnekte de serbend başlı başına peşrev sonunda icra edilecek bir bölüm olarak değil, peşrevin her hanesini teslim'e bağlayan bir uzantı olarak işlev görüyor. Bu

152 Bkz Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Part I: Text,* Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology Series, Volume 1), 1992, s. 21-26.

153 Daha önceki dönemlerde kullanılan sözlü/terennümlü peşrev formu Osmanlı geleneğinde terkedilmiştir.

154 Bkz. Walter Feldman, *Music of the ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 303-339.

155 Abdülbaki Nâsır Dede, *Tahririye*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, **[Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/II]**.

156 Sûzidilârâ Peşrev ve Saz semaileri, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Türk Musıkisi Klâsikleri, no. 162.

türden bir yapısal ögeye önceki yüzyıllarda zaman zaman "terkib" veya "terkib-i intikal" dendiği de olmuştur. Bu terimi Kantemiroğlu da kullanmıştır.

18. yüzyıl sonlarından sonra bestelenmiş saz eserlerinde ise artık *serbend* olarak adlandırılan ayrı bir bölüme rastlanmıyor. 18. yüzyıl sonlarıyla 19. yüzyılın önemli saz eseri bestecilerinin eserlerinde (Tanburi İzak, Emin Ağa, Kemânî Ali Ağa, Deli İsmail Dede, Emin Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Salih Dede, Tanburi Osman Bey, Yusuf Paşa, vs.) artık serbend bölümü teslim/mülâzimenin içinde tamamen erimiş, ayrı bir bölüm olarak varlığını yitirmiştir. Peşrev formu da böylece 18. yüzyıl sonlarından itibaren bugün de bildiğimiz şekline ulaşmıştır.

Ali Ufkî'de musıki formları ve "fasıl"

Osmanlı/Türk geleneksel musıkisinde bir "fasıl"ın ne olduğunu ve belirli bir makamda bir musıki faslı icra edileceği zaman hangi türden eserlerin hangi sırayla (taksim, peşrev, kâr, beste, nakış, semai, saz semaisi vs.) çalınıp okunacağını ilk kez açık açık ve ayrıntılarıyla tanımlayan Kantemiroğlu olmuştur[157]. Kantemiroğlu hânendelerin yaptığı musıki faslıyla sâzendelerin faslını da birbirinden kesinkes ayırır, hânende ile sâzendelerin birlikte yaptıkları faslı ise üçüncü bir fasıl türü olarak görür. Her üç fasıl türünün içerdiği eser formlarını da üşenmeden ayrı ayrı sayar ve sıralar.

Kantemiroğlu'nun ifadelerine bakılırsa, hânende faslı sırasıyla Taksim, Beste, Nakış, Kâr ve Semai'den oluşur. Sâzende faslı ise daha kısadır ve sadece bir Taksim ve birer Peşrev ve Saz semaisinden müteşekkildir. Kantemiroğlu'na göre hânende ve sâzendenin birlikte yapacakları fasılda ise sırasıyla şu icralar ve eser türleri bulunur: önce bir saz taksim eder, sonra bir ya da iki Peşrev icra edilir, ardından bir hânende taksim eder, peşinden bir Beste, bir Nakış, bir Kâr ve bir Semai okunur, ardından da bir saz semaisi icra edilir, son olarak da bir hânende taksim eder[158]. Kantemiroğlu edvârının bu bölümünde sadece faslın içerdiği eser türlerini sıralamakla yetinmez; bu musıki faslını icra edecek saz heyetinin içindeki çalgıların adlarını listeler ve faslı icra edecek hânende ve sâzendelerin hangi sıra ve düzende oturup yerleşmeleri gerektiğini dahi belirtir. Dolayısıyla, Kantemir bir icra düzeni ve hiyerarşisi de belirlemiş olur.

16. yüzyıl öncesinde ise döngüsel bir icra türü olarak "fasıl" mevcut değildi. Onun yerine, sırası önceden belli olan eser türlerinin ardarda icrasından oluşan ve "nevbet/nöbet" denilen bir diğer bileşik döngüsel icra formu vardı. *Nevbet-i*

157 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 103 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 186-187).

158 Aynı yer.

müretteb Osmanlı öncesi İslâm/Ortadoğu müziklerinin büyük müzik icra formuydu. Son büyük bestecisi Meraga'lı Abdülkadir (ölümü 1435) olan bu form 16. yüzyıl başlarından sonra ortadan tedricen kaybolmuştur.

Aslına bakarsak bütünüyle Osmanlı öncesi musıki geleneğine ait, güfteleri Farsça ve Arapça olan, sırasıyla "kavl", "gazel", "terane", "hüsrevâni", "fürûdeşt", "müstezat" adını taşıyan alt bölümler ihtiva eden *nevbet-i müretteb* adlı eser döngüsünün (İngilizce: "cyclical form") yerini özgün Osmanlı/Türk geleneğinde *fasıl* dediğimiz eserler dizisi almıştır. İstanbul'da *nevbet-i müretteb*'in nasıl zamanla terkedilip ortadan kalktığının ve ondan fasıl düzenine geçiş sürecinin ayrıntıları ise henüz tam olarak açıklığa kavuşmuş değildir[159]. Nevbet-i müretteb döngüsünün bu çeşitli bölümleri Seydî, Hızır bin Abdullah ve Yusuf bin Nizameddin gibi bazı 15. yüzyıl Türkçe Edvâr yazarlarının kitaplarında da zikrediliyor. Bilinen en erken nüshaları sırasıyla 1441, 1469 ve 1504 yıllarının tarihini taşıyan bu üç Türkçe Edvâr kitabında bu terimlere rastlıyoruz. Buna bakacak olursak, eski *Nevbet-i müretteb* döngüsel formu 15. yüzyıl ortalarına dek, sadece kitâbî düzeyde de olsa, Osmanlı'nın ilk dönemlerinde hayatiyetini korumuş olsa gerektir[160].

Özgün bir Osmanlı/Türk musıki geleneğinin oluşup yerleşmesinden sonra ise, gerek sâzende faslının, gerek hânende faslının gerekse ikisinin birlikte icrasının hangi türden eserleri içerdiği hakkında somut bilgiler ilk kez Kantemiroğlu tarafından veriliyor. Bu bilgiler onun yaşadığı dönem olan 17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl başları için geçerlidir elbette. Doğrusunu söylemek gerekirse, fasıl içindeki eser form ve dizisi yüzyıllar boyunca epey değişikliklere uğramıştır. Fasıl formunun yüzyıllar boyunca evrimi ve içerdiği eserlerdeki değişimler apayrı bir araştırma konusudur. Sadece 20. yüzyıl zarfında dahi, Türk musıkisinde geleneksel fasıl icrasının iç yapısının gerek icra mekânlarına ve dinleyici taleplerine, gerekse icracıların niteliklerine bağlı olarak çok önemli ölçüde değişebildiğini de biliyoruz[161].

18. yüzyıl başlarında Kantemiroğlu'nun verdiği fasıldaki standard eser zincirinin de nasıl ve ne zaman oluştuğunu ise kesin bir şekilde bilmek mümkün

159 Osmanlı öncesi Orta Doğu müzik geleneklerindeki müzik formlarından özgün Osmanlı fasıl formlarına geçişin ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (*Musicological Series*, Volume 3), 1992, s. 284-286. İslâm ortaçağlarının *nevbet-i müretteb*'inin Osmanlı İmparatorluğu dışında görülen çeşitli evrim biçimleri ve bugünkü durumları hakkında bkz. Angelika Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens,* Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1989.

160 Bkz. Seydî, *Hâzâ el-Matla' fi Beyân-ül Edvâr ve'l Makâmât ve fî 'İlm'ül Esrâr ve'rriyazat*, İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, **[III. Ahmed 3459]**, s. 29a, 31b; Hızır bin Abdullah, *Edvâr,* Topkapı Sarayı Kütüphanesi, **[Revan 1728]** ; Yusuf bin Nizameddin bin Yusuf Rûmî el-Mevlevî el-Kırşehrî, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları *(Manuscrits Orientaux)*, **[Supplément Turc 1424]**, s. 26a-26b.

161 Bkz. Münir Nurettin Beken, *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music of the Maksim Gazino*, Unpublished Ph.D. Thesis, University of Maryland, 1998.

görünmüyor. Bizzat Kantemir bu konuda herhangi bir ipucu vermez. Evliyâ Çelebi Seyahatnamesindeki bazı ibarelerden ve *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki eser repertuarından hareket eden Walter Feldman ise, Osmanlı/Türk musıkisinde geleneksel musıki faslının yapısının ve içerdiği eserlerin esas itibariyle 1630 ve 1640'lı yıllarda artık tamamen oluşmuş olduğunu ileri sürer[162].

Gerçekten de Kantemiroğlu'nun verdiği tanım ve sıralamaya giren ve klâsik bir musıki faslını oluşturan eser türlerinin hemen hemen hepsi, ondan yarım yüzyıl kadar önce kaleme alınmış olan Ali Ufkî'nin musıkiyle ilgili elyazması eserlerinde mevcuttur: Peşrev, saz semaisi, sözlü semai, şarkı, nakış, murabba', kâr vs. ...Zaman içerisinde bu formların her biri kendi içinde bazı yapısal değişiklikler geçirmiş, bazan tamamen farklı kalıp ve kullanımlara da ulaşmış olabilirler. Ancak, şu da çok açıktır ki, bu saydıklarımızın hepsi de birer bağımsız musıki formu olarak 17. yüzyıl ortalarında tanımlanmış ve mevcuttular. Nitekim, Kantemiroğlu'nun tarif ettiği sözlü musıki formların hepsine Osmanlı/Türk musıki geleneğinin ilk kapsamlı güfte mecmuası olan Hâfız Post mecmuasında da rastlıyoruz. Ne var ki, ne **[Turc 292]** yazmasında ne de Hâfız Post mecmuasında Osmanlı öncesi müzik geleneğine ait olan "nevbet-i mürettebe" formlarından hiçbirine rastlanıyor.[163].

Ancak, şuna da işaret etmek gerekir ki, **[Turc 292]** yazmasında veya *Mecmua-yı Saz u Söz*'de kâr, semai, nakış vs. gibi çeşitli eser türlerinin bir musıki faslı içerisinde hangi sırayla icra edildiklerine veya edilmeleri gerektiğine dair açık seçik bir ibare mevcut değildir. Dolayısıyla, Ali Ufkî'nin döneminde icra edilen bir musıki faslının içinde yerleşik ve standard bir eser sıralaması olup olmadığı pek belirgin değildir aslında. Ne **[Turc 292]**'ün içinde ne de *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki çeşitli makamlardaki "fasıl"lar (yani bölümler) içerisinde somut "musıki faslı" icrasının iç yapısına işaret eden belirgin bir eser sıralamasına rastlıyoruz. Aksine, günümüzde halk müziği türlerine ait telâkki edilen eser türleriyle fasıl musıkisine ait eserlerin yanyana ve düzensiz bir biçimde *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün içinde bulunduğunu görüyoruz.

Ali Ufkî'nin hiçbir fasıl icrasına tanık olmadığını veya bir fasıl icrasının hazırlanışında bulunmadığını düşünmek çok yanlış olur. Onun Enderûn meşkhanesindeki görevlerinden biri de buydu. Ne var ki, ilk standard fasıl icrası sıralamasını Ali Ufkî değil, ondan elli yıl sonra Kantemir yapacaktır.

Bu türden bir fasıl içi eser sıralaması Ali Ufkî'nin döneminde henüz tam olarak yerleşmiş olmayabilirdi. Bu iddiayı destekleyen bazı ipuçlarını **[Turc 292]**'nin iki ayrı yerinde (sayfa 89b ve 93a'da) görebiliyoruz.

162 Bkz. Walter Feldman, *Music of the ottoman Court-Makam, Composition and the Early Ottoman repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, s. 178-179.

163 Topkapı Sarayı Kütüphanesi **[Revan 1724]**. Hâfız Post mecmuasının içerik analizi için bkz. Owen Wright, *Words Without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (*Musicological Series*, Volume 3), 1992, s. 146-205

Bu sayfalarda bizzat Ali Ufkî'nin elinden çıkmış aşağıdaki İtalyanca ibareler, fasıl içinde yer alacak eser türleri ve/veya bunların sıralanması konusunda henüz (yani 1630'lu, 40'lı ve 50'li yıllarda) bir kesinlik bulunmadığına işaret eder gibidir **[Bkz. Resim XLI ve Resim XLII]**:

> *"dopo lo peschrewe...e semay del Alamire ultima lo tekerleme o il nagme..."*
> [peşrevden sonra...ve Alamire semai son olarak tekerleme veya nağme...]

> *"...dopo sona lo semay di mevlahane...peschrew prima poi lo semay poi lo turchi poi lo tekerleme..."*
> [...sonra mevlevihane semaisini çal...peşrev önce, sonra semai, sonra türkü, sonra da tekerleme...]

Bu ifadeler *ad hoc* diye adlandırabileceğimiz, bir sefere mahsus özel bir icraya, tekrarlanması düşünülmeyen, genel bir standard teşkil etmeyen ve gerçekten sıradışı bir eser dizisine işaret ediyor olabilir pekâlâ. Ne var ki, buradaki sıralamada halk musıkisi eser türlerinin de adının geçmekte olması Kantemir'in vereceği fasıl döngü ve kalıplarının Ali Ufkî döneminde henüz yerleşmiş olmadıklarına dair bir ipucu olarak da görülebilir.

Bir makam örneği: Mâye makamı

Yazmanın 194a sayfasında üç satırlık Mâye makamında bir sözlü eserin (devr-i revân usûlündeki bir ilâhi) nota ve güftesinin hemen üzerinde Ali Ufkî'nin elyazısıyla şöyle bir ibare vardır **[Bkz. Resim XXXI]**:

> *"Maie mekamı Segahin misli gibidir emma dugiahte karar ider"*
> [Mâye makamı Segâh'în misli (benzeri) gibidir. Ama dügâhta karar eder.]

Gerek **[Turc 292]** yazmasında gerekse *Mecmua-yı Saz u Söz*'de Ali Ufkî'nin açık seçik bir şekilde tarif ettiği ve bir eser notasıyla örneklediği tek makam mâye makamıdır. Ali Ufkî'nin segâh makamının segâh değil de dügâh perdesinde karar veren bir uzantısı olarak gördüğü Mâye makamı (ya da "terkib"i) aslında gerek 17. yüzyılda gerekse daha sonrasında pek sık kullanılmış bir makam değildir. Bugün de değildir zaten. Dolayısıyla, Ali Ufkî'nin bir tek bu makam hakkında bu şekilde bir açık seçik tanım vermeye çalışması ve örneklemesi gerçekten kayda değer.

Ne var ki, segâh makamındaki birçok peşrev ve saz semaisinin notasını içermesine karşılık, *Mecmua-yı Saz u Söz*'de mâye makamından bir tek saz eseri dahi yoktur. Kantemiroğlu edvârında ise bu makamdan bir tek kısacık eser bu-

lunuyor[164]. Kantemir, Mâye makamını Ali Ufkî'nin verdiği tanıma çok benzer bir şekilde, bağımsız bir makam olarak değil, segâh makamı başlığı altında ve neredeyse Segâh makamının ikiz kardeşi, veya küçük bir varyantı olarak tanıtır:

> *"Bu makamın* (yani segâh makamının) *iki karargâhı vardır: Biri kendi perdesi ve kendi perdesinde karar kıldığı zamanda safi ve mücerred* [sadece ve tek başına] *segâh makamı icra olunur; ikinci karargâhı dügâh perdesidir ve öyle karar kıldığı zamanda terkibât-ı müsta'meleden* [kullanılan terkiblerden] *Maye dedikleri terkib icra olunur."*[165]

Oysa Kantemiroğlu, edvârının başka yerlerinde bir makamın sadece karar perdesinin değişmesiyle apayrı bir makamın husûle gelebildiğine dair örnekler de veriyor. İşin garibi, Kantemiroğlu edvârında bulunan Mâye makamındaki tek eser de (bu eser Berefşân usûlünde, bestecisi belirtilmeyen nisbeten kısa bir peşrevdir) bizzat Kantemiroğlu'nun mâye makamı için verdiği yukarıdaki tarife uymaz ve segâh makamı gibi segâh perdesinde karar eder[166]. Ali Ufkî'nin çağdaşı olan Evliya Çelebi de padişah IV. Murat'ın huzurunda musıki icra ederken Maye makamında iki eser okuduğunu beyan eder. Kısaca tarif ettiği mâye makamını da segâh makamının bir kolu olarak görür ve bu makamdan

> *"makam-ı segâh taallukâtından* [ilgili, ilişkili olanlardan] *makam-ı mâye"*

şeklinde söz eder[167].

Kantemir'den yarım yüzyıl kadar sonra, muhtemelen 1750'li yıllarda yazan Hızır Ağa ise "segâh mâye" makamından söz ederken onun dügâh perdesinde karar vermesinden hiç söz etmez ve onu tıpkı segâh makamı gibi tanımlar:

> *"Segâh maye dahi oldur* [odur] *ki segâhdan perde perde hüseynîye dek göstere ve hüseynîden kezâlik* [aynı şekilde] *segâha inip ve kürdî nimi* [kürdî yarım perdesi] *ile yine segâh ve dügâhı âşikâr* [ortaya koyar] *ve makarr-ı seyr ü âhengi* [seyir ve âhengin merkezini] *segâh perdesinde itibar eder."*[168]

164 Gerek bu eserin gerekse Maye makamının Kantemiroğlu edvârındaki kullanımının analizi hakkında bkz Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary* , Aldershot, Ashgate (SOAS *Musicological Series*), 2000, s. 230-233.

165 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 29 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 58-59).

166 Aynı yer s. 173-174 (Cilt II, s. 610-611).

167 Bkz. Evliya Çelebi, *Seyahatname*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt. 1, 1996, s. 101-102.

168 Hızır Ağa, *Tefhim'ül makamât fi tevlid'ün nagamat*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları *(Manuscrits Orientaux)*, **[Supplément Turc 1495]**, s 19a.

Hızır Ağa'dan aşağı yukarı yarım yüzyıl kadar sonra yazan Abdülbâki Nâsır Dede ise mâye makamını aynen Ali Ufkî ve Kantemir gibi tarif eder:

> *"Mâye segâh âgâze edip* [başlayıp] *dügâh perdesinde karar eder"*[169].

Abdülbaki Nasır Dede'den sonra 19. yüzyıla geldiğimizde de durum bundan önceki tanımlardan pek farklı değildir. Hâşim Bey de karar perdesi olarak dügâh'ı değil segâh'ı uygun görür mâye makamına:

> *"İptida* [başlangıçta] *nevadan beyati üslûbu üzere âgâze ederek* [müziğe başlayarak] *segâha kadar inip badehû* [ondan sonra] *rast kürdî segâh çargâh neva hüseynî acem gösterip dönüp bu siyak üzere* [bu sırayı izleyerek] *kürdî ile dügâh açmaksızın* [dügâh perdesini duyurmaksızın] *segâh karar eder."*[170]

Diğer yandan, repertuardaki Mâye makamındaki eserleri incelediğimiz zaman bu şekilde –yani eserin karar perdesi kıstas alınarak– tanımlanmış bir segâh/mâye ayırımına, ne 17. yüzyılda ne de daha sonraları bestelenmiş eserlerde tam olarak uyulduğunu görebiliyoruz. Bu makamdan elimizdeki eserler kâh segâh kâh dügâh perdesinde karar verirler. Eserin genel melodik seyri ise zaman zaman dügâh perdesinde karar veren uşşâk makamının, zaman zaman da segâhta karar veren segâh makamının normal seyirleri ile benzerlikler gösterir. Bu iki makamın seyri de genellikle eser içinde karışık olarak kullanılır. 17. yüzyıla ait olan bazı anonim eserlerde de bu böyledir, Dede Efendi'nin (1778-1846) Mâye Bestesinde de, Zekâi Dede'nin Mâye Ayininde veya Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin (1801-1876) bu makamdaki şarkılarında da.

Kantemiroğlu edvârında bulunan Mâye makamındaki peşrevin melodik seyrinin ayrıntılı bir istatistiksel analizini yapan Owen Wright bu peşrevi aynı nota koleksiyonunda bulunan segâh makamındaki eserlerin seyirleriyle karşılaştırmıştır. Bu karşılaştırma sonucunda da, hiç değilse Kantemiroğlu'nun notaya aldığı repertuarda, mâye ile segâh makamları arasında ne kullanılan ses dizisi açısından ne de makam seyri açısından belirgin ayırdedici özellikler bulunmadığı gerçeğinin de altını çizmiştir[171].

Bazı 20. yüzyıl müzik yazarlarının mâye makamındaki bazı eski eserleri seyirlerine bakarak onları sonradan "segâh-maye" ve "uşşâk-maye" olarak iki alt kategoriye ayırmaya çalışmaları ve bunları ayrı birer makam ya de terkip gibi telâkki etmeleri de meseleye vuzuh getirmiş olmaktan uzaktır. Maye terkibinin

169 Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, **[Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/I]**.

170 Haşim Bey, *Mecmua*, İstanbul, 1864, s. 38.

171 Bkz Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary* , Aldershot, Ashgate (SOAS *Musicological Series*), 2000, s. 230-233.

icrasında segâh seyrinin uşşâk seyrinden önce mi sonra mı geldiği, ya da hangisinin ağırlıklı olduğu meselesi pek anlamlı bir kıstas teşkil etmez. Kaldı ki, 20. yüzyılda Maye makamında hemen hemen hiç eser bestelenmemiştir desek yeridir.

Özetle, 17. yüzyıldan bugüne popülerliğini hiç yitirmemiş olan segâh makamının maye'den veya segâh-maye'den farkı konusundaki belirsizlik mâye'nin ilk kayda geçtiği Ali Ufkî döneminden beri devam etmektedir. Mâye makamının kimlik ve niteliği konusundaki muğlâklık yeni değildir.

Bir ilâhî örneği: Mâye makamında niyaz ilâhîsi

Her hâl ü kârda mâye makamının gerek tanımı gerekse kullanımı konusunda tâ başından beri bazı belirsizlikler bulunduğu, tarifle icranın, teoriyle pratiğin birbiriyle her zaman uyumlu olmadığı, zamanla da değişebildiği anlaşılıyor.

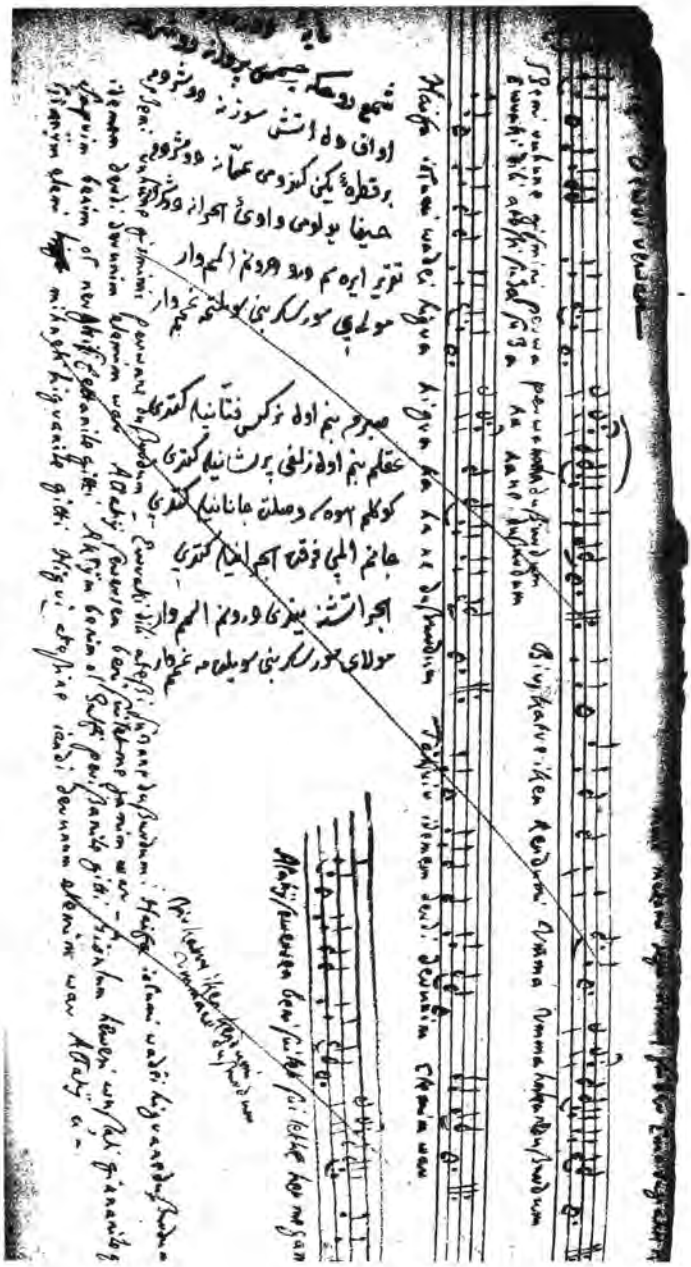
O kadar ki, bizzat Ali Ufkî'nin **[Bkz. Resim XXXI]** notasını verdiği ve hem güftesinin hem de notasının başına "Maie, dewri rewan" ibaresini koyduğu bir ilâhi dahi onun yazmanın aynı sayfasında verdiği Mâye makamının tanımıyla uyumlu değil. Nitekim, güftesi bazı kaynaklarda Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'e, bazen 17. yüzyılın ilk yarısında, IV. Murat döneminde yaşamış olan Derviş Ömer'e, diğer bir kaynakta da 18. yüzyıl başlarında yaşamış bir Ömer Çelebi'ye atfedilen fakat bugün kullanılan şekli muhtemelen anonim olan[172] meşhur "Şem'-i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm" ve "Dinle sözümü sana derim, özge edâdır" ilâhîlerinin notası, netice itibariyle Ali Ufkî'nin mâye makamının karargâhı olduğunu öne sürdüğü dügâh perdesinde değil, segâh makamının normal karar sesi olan segâh perdesinde sona eriyor **[Bkz. Resim XXXI]**.

[Turc 292] yazmasının 194a sayfasında bulunan bu "Şem'-i ruhuna..." ilâhisinin notası ve güftesinin üstü çizilmiş bulunuyor. Aynı eserin nota ve güftesini aynen *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün Segâh Faslı bölümünde de bulmak mümkün[173]. Ayrıca, "Şem'-i ruhuna cismimi pervane düşürdüm" ilâhisinin güftesinin *Mecmua-yı Saz u Söz*'de ve Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasında yer aldığına bakılırsa, Abdülbaki Gölpınarlı'nın öne sürdüğü bu güftenin 18. yüzyıla ait olduğu" iddiası da doğru olamaz[174].

172 Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Adâb ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâb ve Aka Kitabevi, 1963, s. 95-96.

173 Bkz. Ali Ufkî, *Mecmua-yı Saz u Söz* (Haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1976, s. 203.

174 Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Adâb ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâb ve Aka Kitabevi, 1963, sayfa 98.



Resim XXXI [Turc 292] Sayfa 194a

Ali Ufkî'nin nota ve güftesini verdiği bu ilâhi ve onun çok özel kullanım alanı üzerinde kısaca durmakta yarar var. Mevlevî müziği ve Mevlevî mukabelesinin ritüeli içerisinde "Şem'-i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm" ve "Dinle sözümü sana derim, özge edâdır" ilâhîlerinin gerçekten de çok özel bir yeri vardır. Gerçekten, Mevlevî müziğinin bütününü gözönüne aldığımızda, Osmanlı/Türk musıkisinin en zor, karmaşık ve mutantan sesli eserleri olan ve Mevlevî mukabelesi sırasında icra edilen Mevlevî Ayinlerinin yanısıra kendine bu tarikat içerisinde kalıcı bir müzikal konum edinebilmiş başka ilâhî de yoktur. Ayinler ilâhi formunu dışlamış, ona yer bırakmamış gibidir. Yukarıdaki iki ilâhinin özelliği ise, paradoksal olarak, onların birer ilâhî olarak değil, sanki bir âyin muamelesi görmelerinden kaynaklanıyor. İki ilâhi birlikte bir minyatür âyin, bir "niyaz âyini" oluştururlar.

Mevlevîhanelerde mukabelenin normal süreci bittikten sonra hazır bulunanların isteği –ve hâzirûnun Kudümzenbaşıya bir nezir takdim etmeleri– üzerine zaman zaman "niyâz ayini"[175] adı verilen kısa bir âyin daha icra edilirdi. Bu niyaz ayininin içinde de, baştaki kısa bir ney taksimi, sondaki kısa bir "son peşrev" ve "son yürük semai"nin arasında bu iki ilâhînin güftesinin kullanılması âdet haline gelmiştir. Daha doğrusunu söylemek gerekirse, böyle bir âdetin 19. yüzyıl zarfında Mevlevî mukabelesi ritüelinin bir parçası haline geldiği sanılıyor[176]. Bu iki ilâhinin Mevlevîhanelerde 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında icra edilen melodisini ilk notaya alıp yayınlayanlar da Zekâi Dedezâde Ahmet Efendi ve Rauf Yekta Bey olmuştur[177].

"Şem'-i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm" ilâhîsinin gerek **[Turc 292]**'deki gerekse *Mecmua-yı Saz u Söz*'de Ali Ufkî tarafından kaleme alınmış versiyonunda iki önemli husus dikkati çekiyor[178].

Bu hususların ilki, bu mecmuaların ikisinde de bu ilâhinin güfte ve notasının bir Mevlevî musıkisi bağlamının tamamen dışında zikredilmiş ve notaya alınmış olmasıdır. İlâhinin notasının ve hem Lâtin hem de Arap harfleriyle yazılmış bulunan güftesinin Ali Ufkî'nin bu iki mecmuasındaki diğer ilâhilerden ne yazım ne de format açısından hiçbir farkı yoktur. İlâhinin başında onun özel kullanım alanını veya özelliğini belirten herhangi bir ibare veya işaret bulunmuyor **[Bkz. Resim XXXI]**. Aslında Ali Ufkî bu eserin bir ilâhi olduğunu dahi belirtiyor değildir, çünkü ne **[Turc 292]**'deki ne de *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki notasının başına herhangi bir musıkî formu adı (şarkı, ilâhî, murabba' vs.) kon-

175 Mevlevî dergâhlarında Niyâz Ayini'nin anlamı, içeriği ve icrası hakkında bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Adâb ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1963, s. 95-98.

176 Aynı yer, s. 98.

177 Bkz. *Mevlevî Ayinleri-I*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı (Türk Musıkisi Klasiklerinden-yedinci cilt), 1934, s. 369-372.

178 Gerek **[Turc 292]** yazmasının 194a sayfasında gerekse *Mecmua-yı Saz u Söz*'de Ali Ufkî bugün bildiğimiz iki adet niyaz ilâhîsinin sadece ilkini yazmıştır. İkincisi ("Dinle sözümü sana derim...") Ali Ufkî'de yoktur.

muştur. Diğer yandan, 18. yüzyıla ait bir güfte mecmuasında da aynı güftenin bir ilâhî güftesi olarak değil, "segâh makamında devr-i revân şarkı" başlığı altında zikredildiğini de görüyoruz[179].

Dolayısıyla, bu durum "Şem'-i ruhuna cismimi pervâne düşürdüm" ilâhîsinin (eğer Ali Ufkî'nin verdiği nota bir ilâhî'ye ait ise, elbette) 17. yüzyılda diğer ilâhilerden müzikal işlev açısından farklılık göstermediğinin ve, Abdülbaki Gölpınarlı'nın da ileri sürdüğü gibi, hiç değilse 17. yüzyılda, Mevlevî musıkisine ve Mevlevî mukabelesinin olağan ritüeline henüz dahil edilmiş olmadığının bir göstergesi sayılabilir.

Bu yargımızı teyid eden bir diğer önemli husus da şudur: Ali Ufkî'nin kaleme aldığı ilâhi notası, 19. yüzyıldan itibaren icra edilen ve Rauf Yekta Bey'le Zekâi Dedezâde Ahmet Efendi'nin 1930'lu yıllarda İstanbul Belediye Konservatuarı Yayınları arasında yayınladıkları (ve segâh makamına uygun gördükleri) ilâhînin notasından bütünüyle farklıdır.

Ali Ufkî'deki bu ilâhinin notasını ilk önce Gültekin Oransay yayınlamıştır. Oransay, ilâhinin 17. yüzyıldaki notasının ilâhinin bugün okunan şeklinden çok farklı oluşuna da dikkat çekmiş fakat bu değişikliği ilâhinin "zaman içinde büyük ölçüde bozulmuş" olmasına atfetmiştir[180]. Aslında bu ilâhinin 17. ve 20. yüzyıllardaki iki notası melodik olarak birbirlerinden o kadar farklıdırlar ki ilkinin aynı bestenin "orijinal" ya da "eski" versiyonu, ikincisinin ise bu bestenin yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa aktarıla aktarıla değişikliğe uğramış ve 20. yüzyıl başlarında kâğıda dökülmüş son şekli olması dahi bizce tamamen ihtimal dışıdır.

Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi eserlerinin zamanla sözlü aktarım süreçleri içerisinde ne türden değişimlere uğradıkları ve aynı eserin geç dönem versiyonundan orijinal besteye nasıl geri dönülüp ulaşılabileceği konusunda tek ciddî tarihsel müzikoloji analizini 1988 yılında İngiltere'de Owen Wright yayınlamıştır. Owen Wright'ın ortaya koyduğu yöntemler ise aynı eserin iki versiyonu arasında zaman içinde bu denli büyük melodik ve yapısal farklılaşmaları dışlar[181]. Ayrıca, aynı güftenin farklı zamanlarda farklı besteciler tarafından farklı şekil ve formlarda bestelenmiş olması durumuna da Osmanlı/Türk musıkisi geleneğinde sıkça rastlanır. Aynı güftenin aynı formda (şarkı, ilâhi vs.) iki veya daha fazla bestesi olması durumuna da sıkça rastlanır.

Sonuç itibariyle, bu ilâhinin bugün okunup çalınan versiyonu hakkında şunu söyleyebiliriz: Rauf Yekta Bey ile Zekâizade Ahmet Efendi'nin 1930'lu

179 Bkz. Rıfkı Melûl Meriç, "Hicrî 1131 tarihinde Enderûnlu şairler, hattatlar ve musıki san'atkârları tezkiresi (Nâzımı: Kilâri Ahmet Ref'î)", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, II, 1956, s. 139-168.

180 Bkz. Gültekin Oransay, *Ali Ufki ve Dinî Türk Musıkisi*, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi, Doçentlik Tezi, 1972, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Kütüphanesi **[Y. 16566]**, s. 49-50.

181 Bkz. Owen Wright, "Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire", in Richard Widdess (ed.), *Musica Asiatica-5*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, s. 1-109.

yıllarda notaya alıp yayınladıkları iki adet niyaz ilahisi melodilerinin çok eski olmadıkları, bunların herhalde 18. ya da 19. yüzyılda bestelenmiş ilahiler oldukları büyük bir ihtimâldir.

Bazı "Avrupai" makam tarifleri

Ali Ufkî'nin müzik teorisiyle, Türk musıkisinde kullanılan ses sistemi veya makamların analiziyle hiçbir zaman ciddî bir biçimde ilgilenmediğini daha önce de defaatle belirtmiştik. Dolayısıyla bu açıdan da Kantemiroğluyla onun arasında büyük bir tezat vardır. Mâye gibi çok az kullanılan bir makam için yukarıda verdiği tarif ve örnekler de bunu teyid ediyor.

Ayrıca, **[Turc 292]** yazmasının bir yerinde Ali Ufkî'nin birkaç başka makamla ilgili kaleme almaya teşebbüs ettiği bazı notlar da bu ilgisizliğin bir diğer kanıtı olarak görülmelidir.

Örneğin, yazmanın 137a sayfasında **[Bkz. Resim XXXIV]**, dokuz ayrı makam hakkında bu makamların kullandıkları perdeleri (daha doğrusu, notaları) belirtmeye yönelik birkaç küçük not var. Ali Ufkî'nin sözünü ettiği makamlar şunlardır : Uzzâl, Selmek, Hisar, Muhalifek, Bûselik, Gerdaniye, Mahur, Bestenigâr ve Eviç. Bu makamların bazıları o dönemde, sıkça olmasa bile yine de kullanımda olan (Uzzâl, Eviç, Mahur, Hisar, Bûselik) ve *Mecmua-yı Saz u Söz*'de Ali Ufkî tarafından her biri bir *fasıl* konusu yapılmış olan makamlardı. Bestenigâr hariç, diğerleri ise (Selmek, Muhalifek, Gerdaniye) ne 17. yüzyılda, ne daha sonraları ne de bugün sık kullanılan, eser repertuarı geniş olan makamlar olmuşlardır.

Ali Ufkî'nin bu notları kendisi için, bu makamların esas yapılarının ne olduğunu anlamak ve akılda tutmak için yazdığını varsayabiliriz. Ama bunu yaparken de bu makamların içerdikleri perdelerin adlarını değil, Avrupa müziğinin nota adlarını kullanıyor. Burada Avrupa'da köklerini Guido d'Arezzo'nun 11. yüzyılda oluşturduğu nota adlarından alan, 18. yüzyılın sonlarına dek öğretim amacıyla sıkça kullanılan ve bir parçanın tonalitesini (re majör, sol minör vs.) solfej hecelerine dayanarak daha kolayca akılda tutulması amacını taşıyan ve *solmization* olarak adlandırılan bir yönteme başvuruyor Ali Ufkî[182].

Bu yöntemde her tonalitenin üç ya da dört karakteristik notası (tonik, dominant vs.) belli bir sıra içinde verilir. Bu da bir eserin esas dizisinin ne olduğunu, temel harmonilerin (uyguların) hangileri olduğunu ve eserin icrasına nereden başlanıp nerede bitirileceğini kabaca gösterir. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi

182 Avrupada 11. yüzyıldan itibaren öğretim amacıyla yaygın bir biçimde uygulanan bu *solmization* yönteminin gelişimi ve çeşitleri hakkında bkz. C.F. Abdy-Williams, *The Story of Notation*, New-York, Haskell House, 1969, S. 78-81.

makamlarına uygulandığı zaman ise bu yöntem hem öğretim hem de icra açısından tamamen anlamsız sonuçlar veriyor. Örneğin, Ali Ufkî tarafından Uzzâl makamının "fa-re diyez", Hisar makamının "sol-re-do diyez", ya da gerdaniye ve mahur makamlarının "sol-fa-do" şeklindeki birer diziye eşdeğer kılınması **[Bkz. Resim XXXIV]** ne bu makamları bir Avrupalı için kolaylıkla anlaşılır hale getirir, ne icra edilmeleri için bir yönlendirme teşkil eder, ne de bu makamlarla Avrupa müziğinin tonaliteleri arasında anlamlı bir eşdeğerlik temeli kurar.

Kezâ, yazmada sayfa 129b'de aynı türden ve herhalde aynı amaca yönelik şu anlaşılması zor birkaç ibareye de rastlanıyor:

> "Huseini nel A la mi re Duguia nel do fa sol re mi..."
> [A la mi re'de Hüseynî, do fa sol re'de Dügâh..."

Bu türden eşdeğerlilikleri Ali Ufkî'nin Osmanlı/Türk musıkisinin usûlleri ve Avrupa müziğinin ikili, üçlü ve dörtlü ölçüleri arasında da zaman zaman kurmaya çalıştığına yukarıda değinmiştik. Aslında, Ali Ufkî'nin bu Avrupaî tonalite belirtme yönteminin mekanik bir biçimde Osmanlı/Türk musıkisi makamlarına da aynen uygulanabileceğini sanması bize sadece onun yerel müzikal dili ve altında yatan müzik kuramını gerçekten anlayabilmek, farklı ve özgün bir biçimde notalayıp kâğıda dökmek için pek gayret sarfetmediğini gösterir. Bu da onun, daha önce de dile getirdiğimiz, müzik teorisi konularına olan ilgisizliğinden kaynaklanıyor.

Tanburun ve tel tanburanın perdeleri

Müzik kuramına ilgi duymayan Ali Ufkî, perde veya makamları analiz etmek şöyle dursun, Türk musıkisinde kullanılan perdelerin basit bir listesini dahi yapmayı hiçbir zaman denemiş değildir. Batı notasının diyez ve bemolünün yaklaşıklığı ona hep yeterli gelmiş ve, yukarıda da görüldüğü üzere de, bazı makamlarla Batı müziğinin tonaliteleri arasında eşdeğerlilikler arama gibi beyhude bir çabanın içine girmekten kendini alıkoyamamıştır.

Bu temel tavrı bir yana koyarsak, **[Turc 292]** yazmasının iki ayrı yerinde bir çalgı esas alınarak oluşturulmuş bir perde dizisi bulunuyor. Ali Ufkî, mecmuanın iki ayrı yerinde (sayfa 74b ve 262a'da) tanburun ve tel tanburanın perdelerinin porte üzerinde konumlandırılmış iki adet listesini veriyor **[Bkz. Resim XXXII ve XXXIII]**. Sayfa 74b'deki portenin başında İtalyanca olarak

> *"Le Scale dei perde del tambur"*
> [Tanbur perdeleri ıskalası]

ibaresi okunuyor. Sayfa 262a'daki portenin başında da, yine İtalyanca olarak, şöyle bir ibare var:

> *"La tel tanbura ha queste voci e toni"*
> [Tel tanburanın sesleri ve tonları bunlardır.]

[Resim XXXII ve XXXIII]'te de açıkça görüleceği gibi, bu iki ıskalanın aslında hiçbir özgün yanı yoktur. Aşağı yukarı iki oktavlık kromatik bir ıskaladan ibaret olan ilk dizide tanbur perdelerinin bu dizinin hangi seslerine denk geldiği konusunda bir işaret bulunmuyor meselâ. Bu kromatik dizide olağan diyez ve bemollerden başka hiçbir işaret de yoktur. Dizinin başına bir anahtar konmuş değildir, notalara verilen numaraların ise hangi anlamı taşıdıkları belirsizdir. Yani bu basit kromatik diziyi Ali Ufkî tanbur'un perdelerinin konumuna eşdeğer mi görmüştür? Yoksa potansiyel olarak tanbur'dan çıkabilecek sesler midir bunlar? Yoksa henüz bitmemiş bir taslak mıdır bu? Durum aslında pek de açık seçik değildir.

Bir ilginç nokta da şudur: Ali Ufkî sayfa 74b'deki tanbur perdeleri dizisindeki üç adet notanın üzerine **[Bkz. Resim XXXII]** İtalyanca "sotto" (yani "altında") ve "sopra" (yani "üstünde") ibarelerini yazmıştır. Burada ârızalı bir perde, yani tampere kromatik dizide yer almayan, tampere dizideki seslerden daha pest ya da dik basılması gereken, tampere olmayan bir ses aralığına işaret eden ve Osmanlı/Türk musıkisinin perde sistemine mahsus bir ses kastediliyor olabilir. Eğer durum buysa, o takdirde de Ali Ufkî'nin Avrupa müziğinde eşdeğeri olmayan sesleri temsil edecek özel bir sembol ya da işaret arayışına girmiş olmaması, sadece böyle perdelerin bulunduğundan söz etmesi ve bu notadaki özgün perdenin adını zikretmemesi ilgi çekicidir.

Burada Ali Ufkî'nin teorik konulara ilgisizliğinin Kantemiroğlu ile anlamlı bir tezat teşkil ettiğinin bir kez daha altını çizmek gerekiyor. Bu bakımdan, sayfa 74b'deki **[Bkz. Resim XXXII]** portedeki perde adedinin Kantemir'in saydığı perdelerin adedine yakın olması da kendince hiçbir teorik anlam taşımaz[183].

Aslında, yazmanın 46b sayfasında Ali Ufkî'nin bu konulara karşı genel ilgisizliğini gösteren bir ibare daha var **[Bkz. Resim XII]**. Bir peşrevin inişli çıkışlı ses dizileri içeren bir bölümünün üstüne şöyle yazmış Ali Ufkî:

> *"...diminution di note descendenti girando il di sopra..."*
> [...inici notaların pestleşmesi yukarıdan dönerken...]

183 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir, Theorist and Composer of Turkish Music*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999, s. 42-43.

Burada Türk musıkisi icrasında sık sık rastlanan bir olguya parmak basılıyor. Gerçekten de, Türk musıkisi icralarında, melodinin iniş cazibesiyle bazı perdeler gerçekten de icra sırasında zaman zaman pestleşiyor veya farklı bir perdeye dönüşebiliyor. Ya da, Ali Ufkî'den yarım yüzyıl sonra Kantemiroğlu'nun, bir yüzyıl sonra da Charles Fonton'un işaret ettikleri gibi, aynı perdeye melodinin inişi sırasında ve melodinin çıkışı sırasında farklı adlar verilebiliyor[184]. Ne var ki, Ali Ufkî ne bu durumu açıklamaya çalışır, bunun bir kural mı yoksa istisnaî bir durum mu olduğu hakkında yorumda bulunur, ne de bu durumdan Osmanlı/Türk musıkisinin ses ve perde sistemi hakkında herhangi bir sonuç çıkarır.

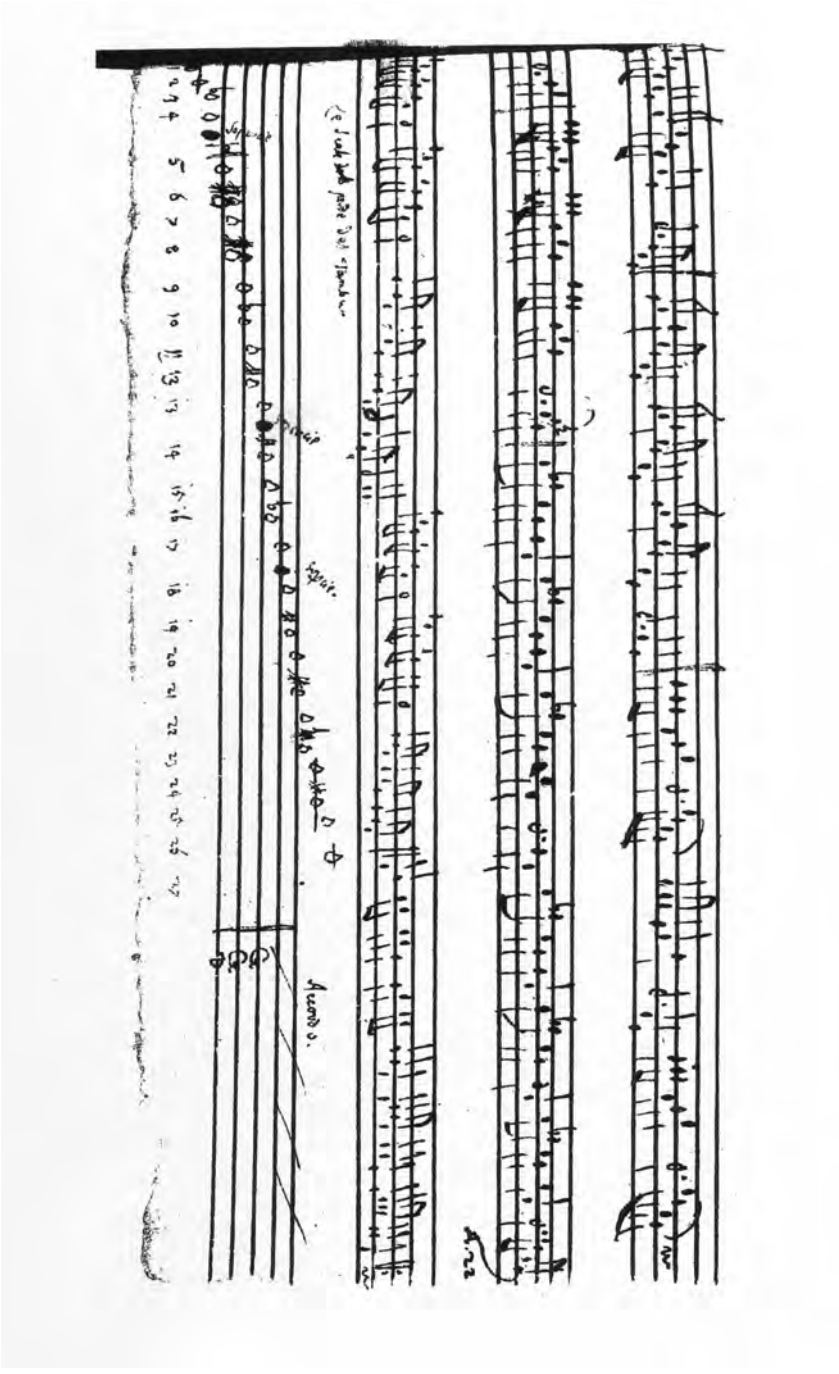
[Resim XXXII]'deki tanbur perdeleri dizisinin tek ilginç yanı aslında yegâh (re-1) ile neva (re-2) arasında toplam olarak 17. adet perde sıralanmış olmasıdır. Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisinde bir oktav içinde kaç adet perde bulunduğu konusu (on yedi mi, yirmi dört mü, kırk bir mi, vs.) neredeyse bir yüzyıldır süren bitmez tükenmez tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmalar bağlamında da Ali Ufkî'nin bir oktava sığdırdığı bu 17. adet perdeyi "Türk musıkisinin ses sistemi" konusundaki bıktırıcı sonu gelmez ve boş tartışmalara üç yüzyıl öteden gelen ironik bir göz kırpma olarak algılamak en doğru tavır olsa gerektir.

Ali Ufkî'ye göre (sayfa 262a) tel tanburanın perdeleri ise re_1'den başlayıp re_3'e kadar uzanan iki oktavlık basit bir diyatonik gamdan başka bir şey değildir **[Bkz. Resim XXXIII]**.

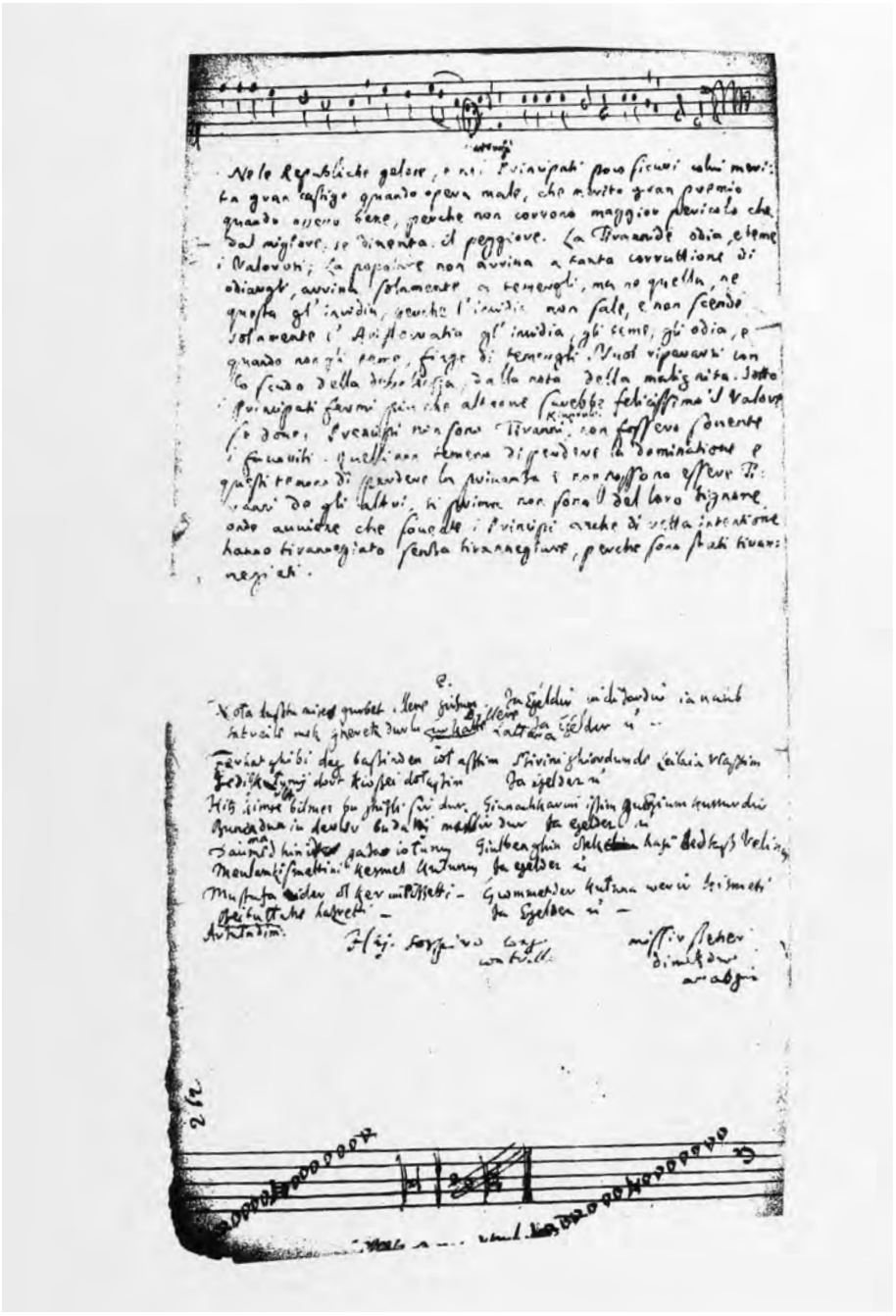
Dolayısıyla, Ali Ufkî'nin verdiği bu iki ses dizisinde tanbur ve tel tanburanın akorduna ilişkin, onların ses genişliği veya içerdikleri perdelerin gerçek sayısı hakkında, ya da genel olarak Osmanlı/Türk musıkisinde kullanılan perde sistemine dair anlamlı bilgiler aramak beyhudedir. Bu iki ıskala, aslında Ali Ufkî'nin geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin teorisine ilgi duymadığının, onun kullandığı ses sistemini farklı bir biçimde tasavvur etmeye teşebbüs etmediğinin, yani bu konuya ciddî bir biçimde eğilmediğinin en güzel göstergesidir. Zaten musıkideki spekülatif yan Ali Ufkî'nin hiçbir zaman ilgisini çekmedi.

Ali Ufkî'nin genel müzik teorisi konularına karşı bu genel ilgisizliğini daha önce de vurguladık. Ancak, Ali Ufkî'nin kaleme aldığı bu iki ses dizisinin önemi bizce bizzat kendilerinde değil başka yerde yatıyor aslında. Ali Ufkî'nin **[Turc 292]**'de perdelerini sıralamayı seçtiği iki çalgının (yani tanbur ve tel tanbura) birbirinden çok farklı statü ve nitelikleridir burada asıl önemli olan. Osmanlı/Türk tanburu, Ali Ufkî'nin yaşadığı dönemde gelişimini bitirmek

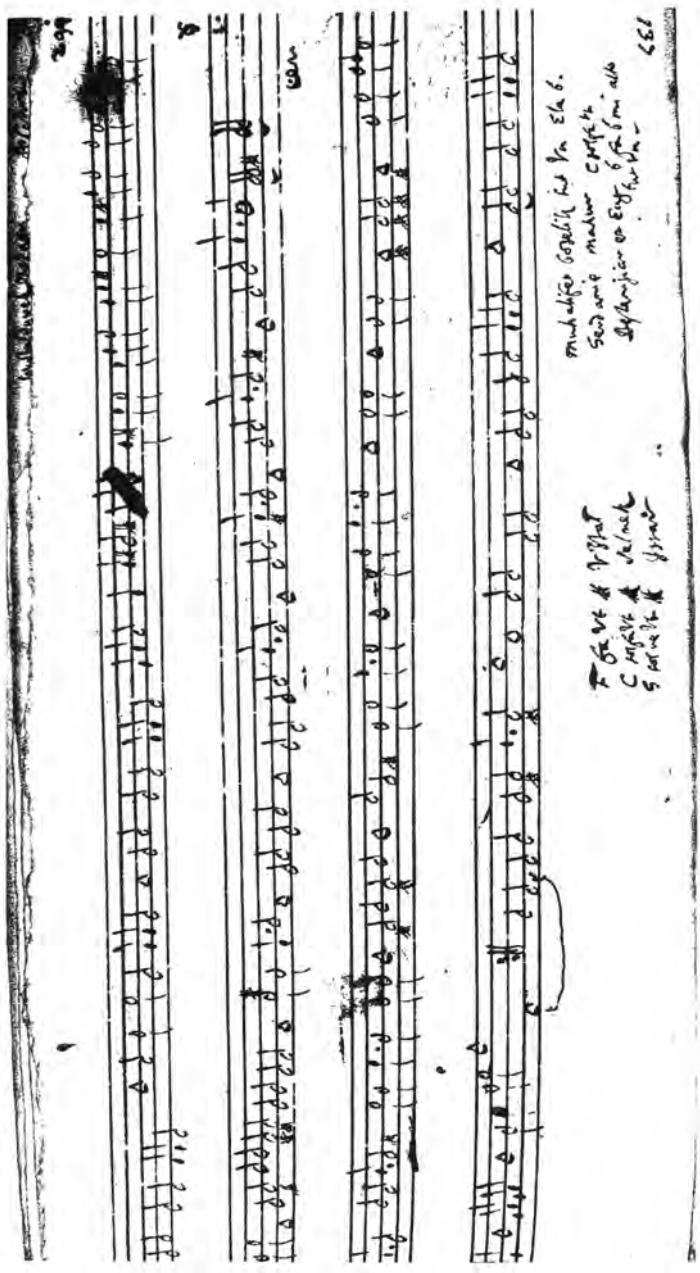
184 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 3 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 6-7). Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, **[Nouvelles Acquisitions Françaises 4023]**, s. 112. Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 83.



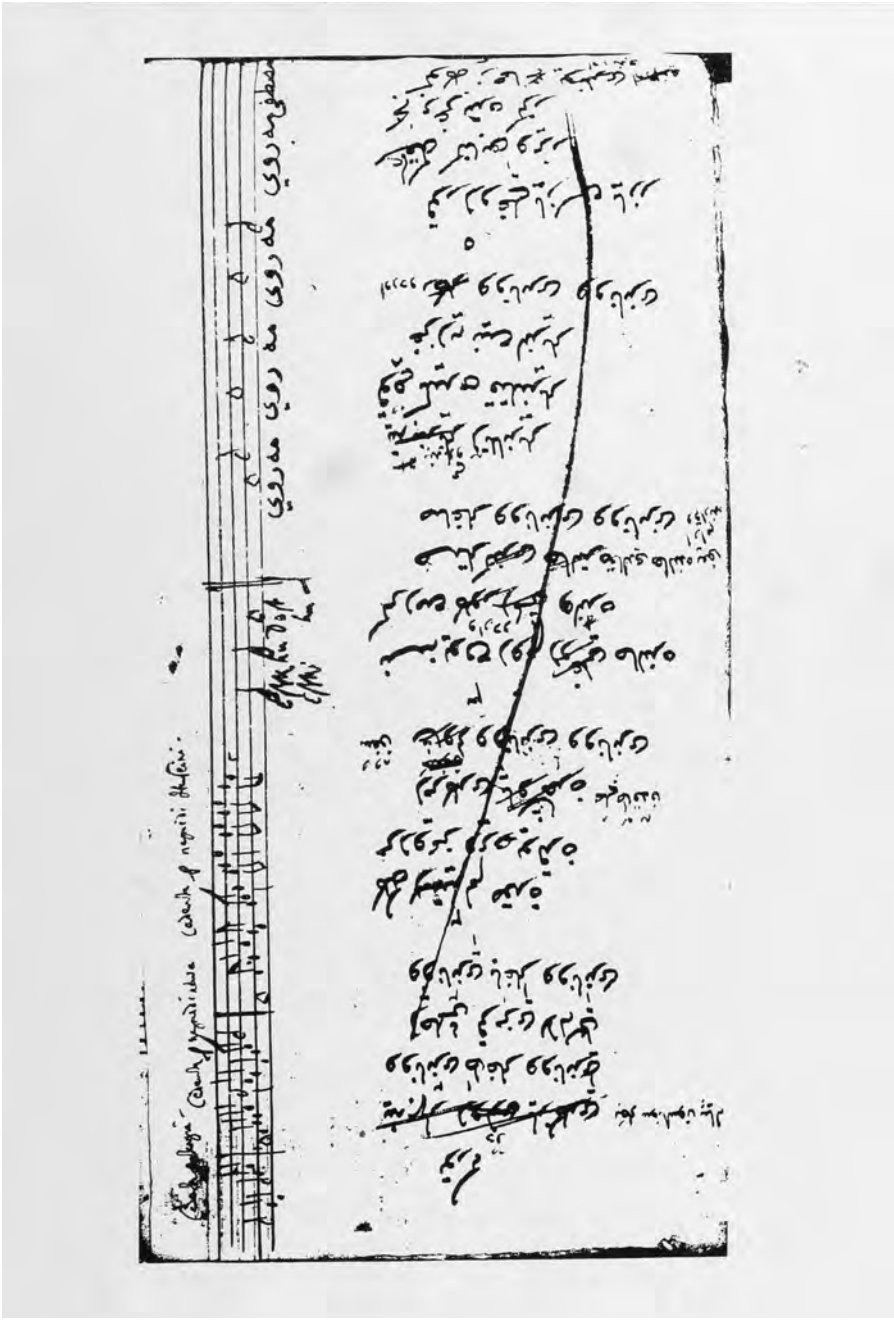
Resim XXXII [Turc 292] Sayfa 74b



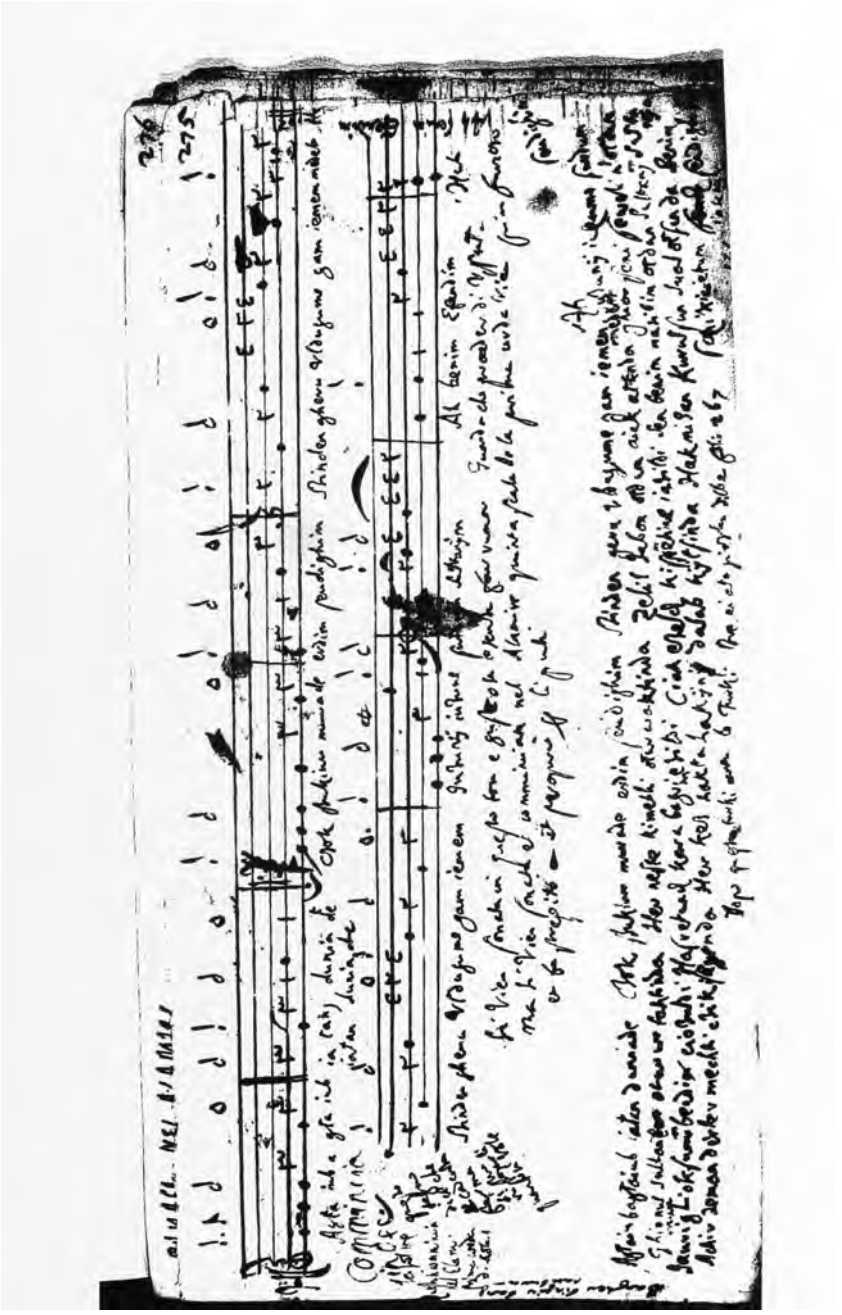
Resim XXXIII [Turc 292] Sayfa 262a
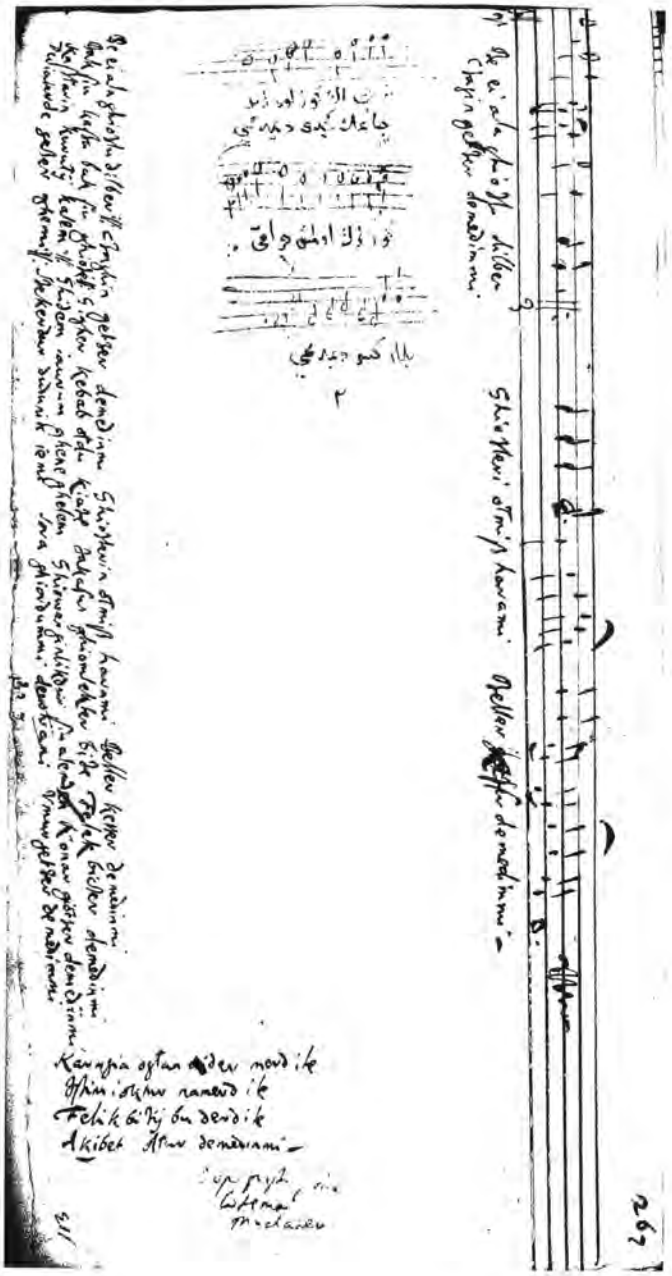


Resim XXXIV [Turc 292] Sayfa 137a



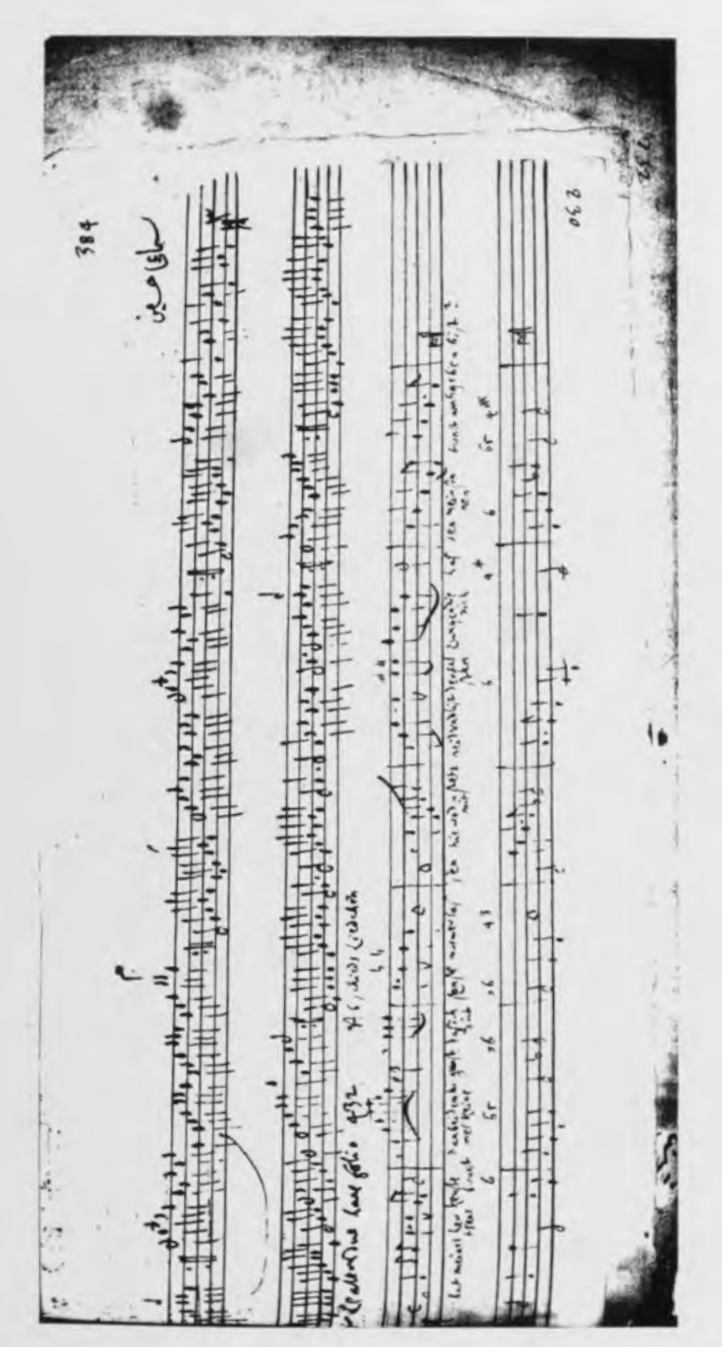
Resim XXXV [Turc 292] Sayfa 145b



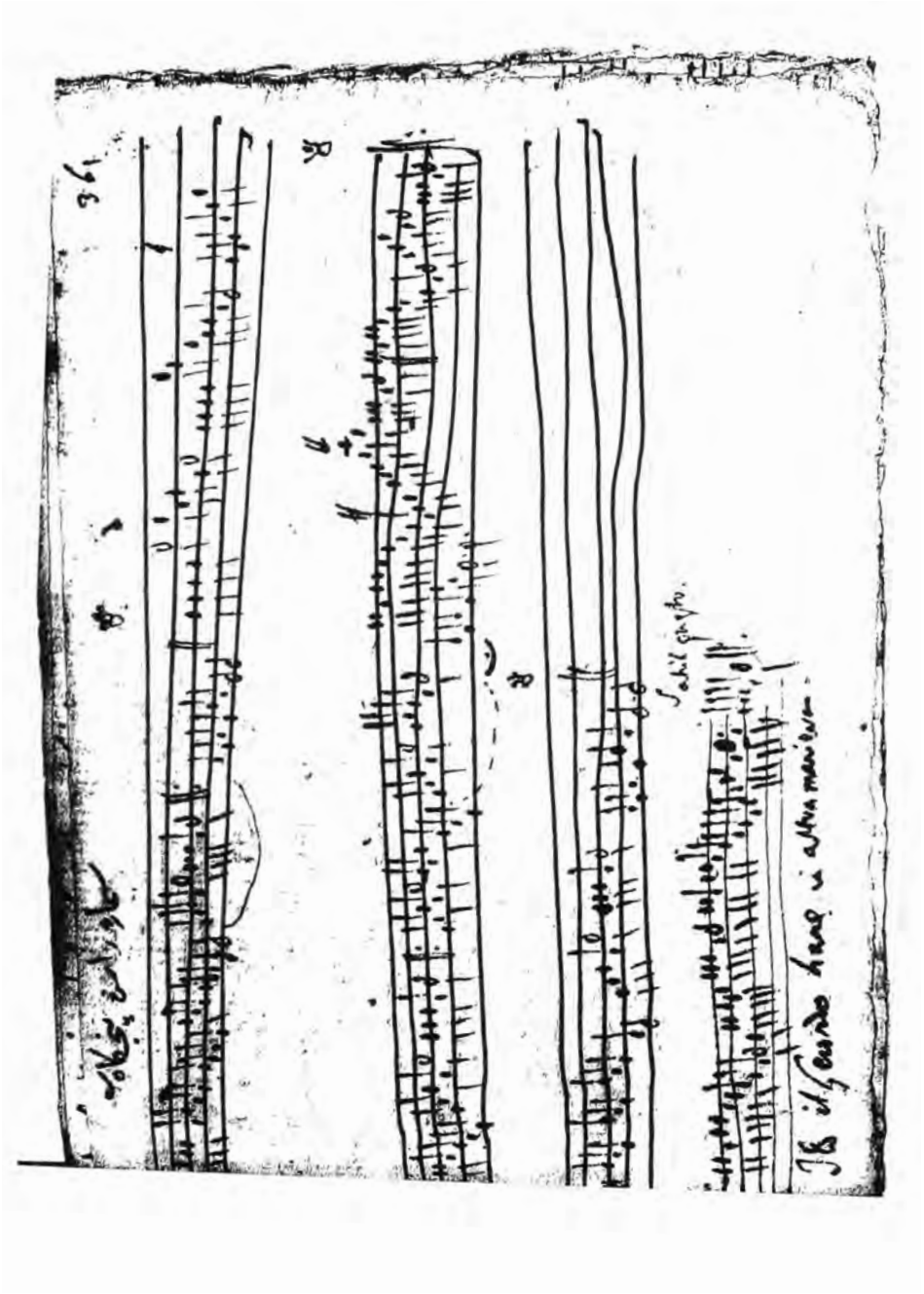
Resim XXXVI [Turc 292] Sayfa 121a



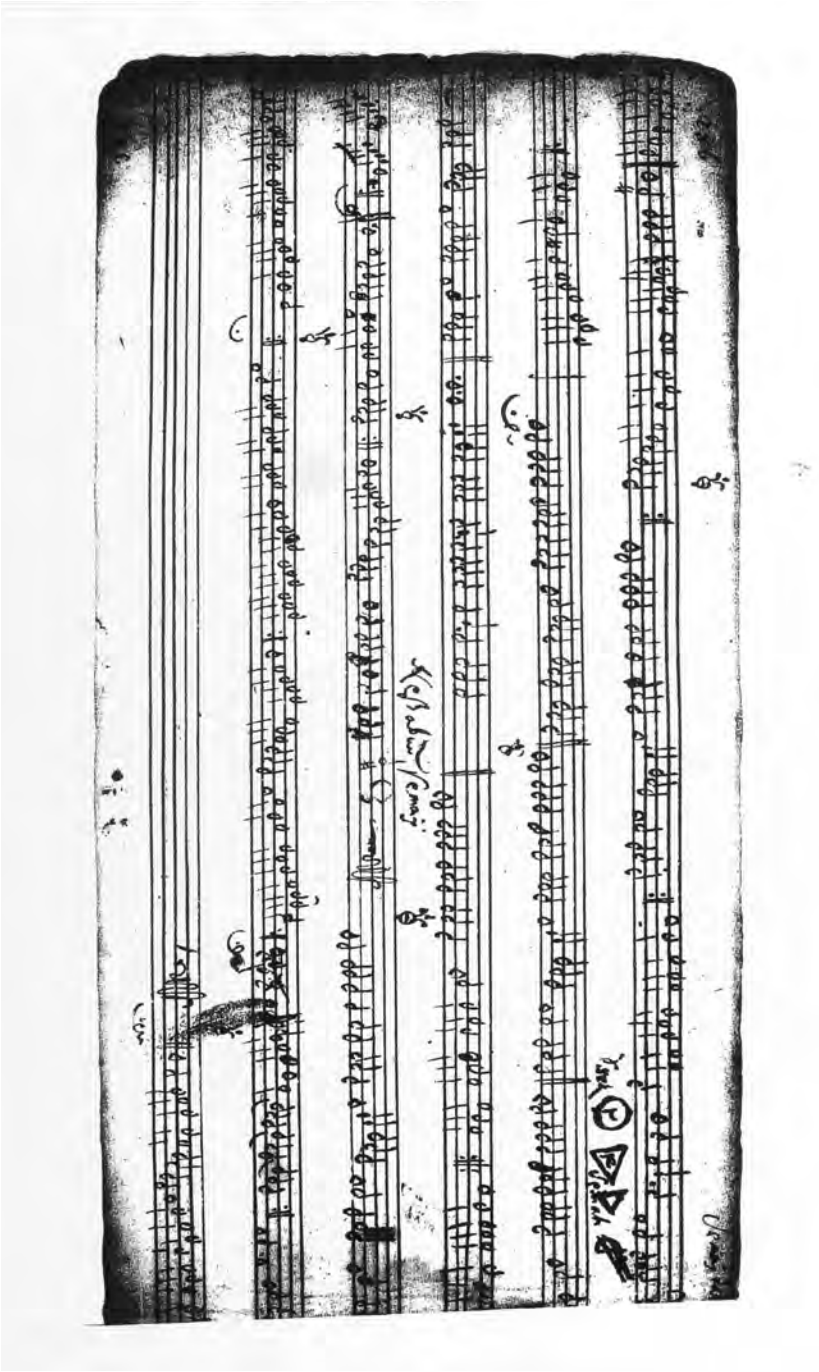
Resim XXXVII [Turc 292] Sayfa 113a



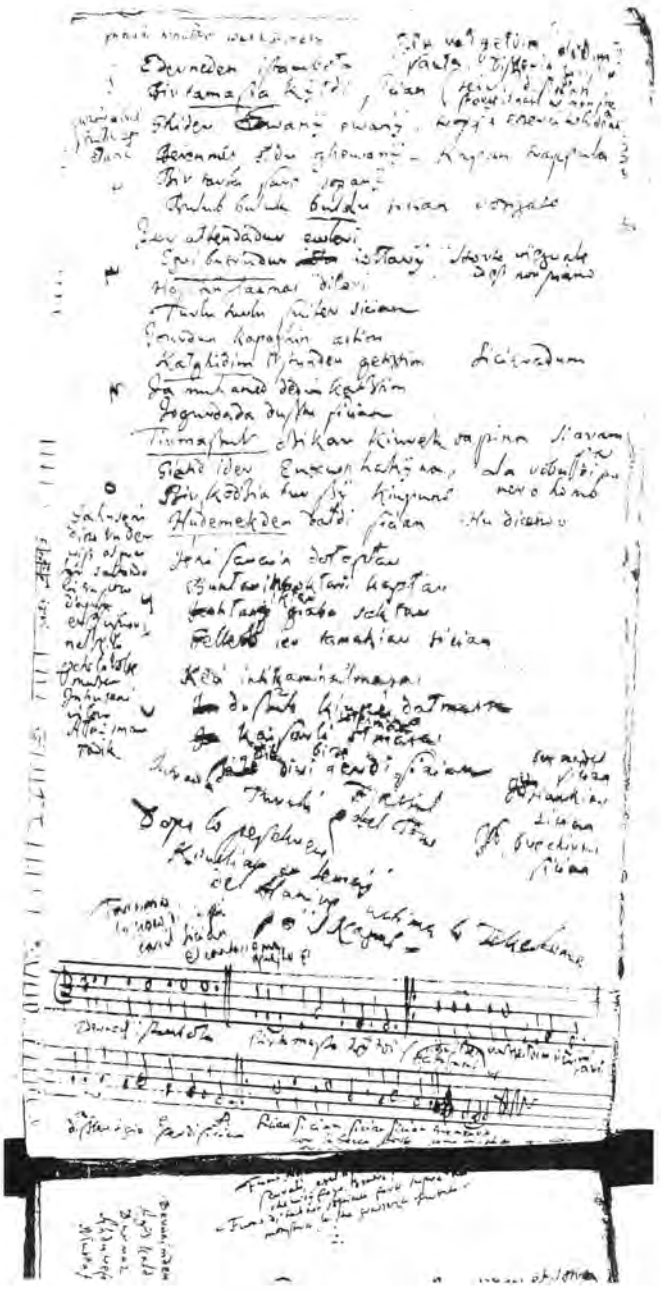
Resim XXXVIII [Turc 292] Sayfa 230a



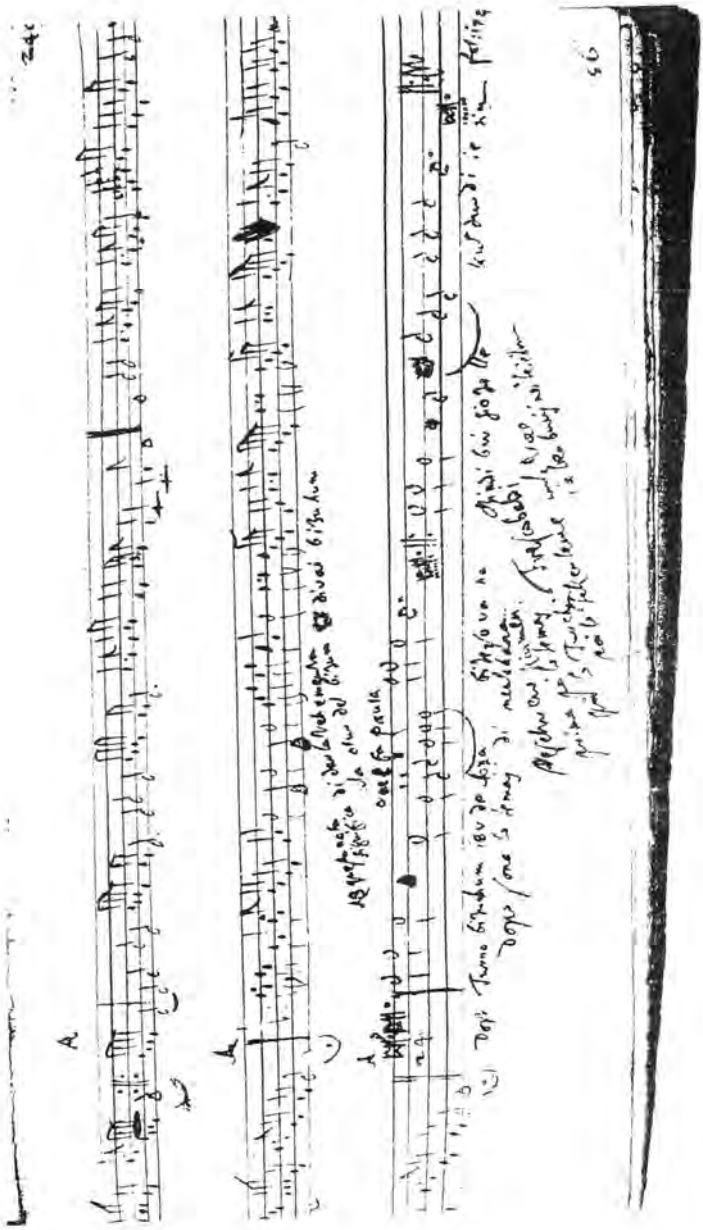
Resim XXXIX [Turc 292] Sayfa 293b



Resim XL [Turc 292] Sayfa 286a



Resim XLI [Turc 292] Sayfa 89b



Resim XLII [Turc 292] Sayfa 93a

üzereydi ve bugünküne çok benzeyen bir şekle kavuşuyordu[185]. Dolayısıyla, Ali Ufkî'nin sözünü ettiği çalgı, bazı önemsiz ayrıntılar dışında, bugün bildiğimiz tanburun aynısıdır. Bu çalgı, yarım yüzyıl kadar sonra Kantemiroğlu'nun en mükemmel ve insan sesine en yakın çalgı olduğunu ileri sürüp hakkında övgüler düzereceği çalgıdır. Tanbur, Kantemir'in

> *"Bizim bildiğimiz yahut gördüğümüz sazlardan cümlesinden kâmil ve tamam* [hepsinden olgun ve kapsamlı] *tanbur dedikleri sazdır, öyle ki benî Âdem'in* [insanoğlunun] *nefesinden zuhur eden* [meydana gelen] *sadâ ve nağmeyi* [ses ve melodiyi] *bi't-temâm ve bilâ kusur* [bütünüyle ve kusursuz] *icra eder."*[186]

şeklinde tavsif edeceği, ve ses sisteminin temeline koyacağı çalgının ta kendisidir. Başka hiçbir çalgı, Kantemir'e göre, tanburun ifade gücüne sahip değildir.

Ali Ufkî'nin tel tanbura diye adlandırdığı çalgı ise tanburdan çok farklı bir çalgıdır. Çağdaşı Evliya Çelebi, bağlama ailesine mensuboldukları anlaşılan tanbura ve tel tanburayı ve bunların icracılarını şöyle tarif eder:

> *"Sazendegân-ı tanburacıyan* [tanbura çalanlar]....*Maraş elinde peydâ oldu* [ortaya çıktı] *demişler avam sazıdır* [halk sazıdır] *kim* [ki] *malûmdur* [herkesçe bilinir].... *sazendegân-ı tel tanburacıyan*.... [tel tanbura çalanlar] *Kütahya'da İftedi oğlu telif etmiş* [yapmış] *ammâ zenpare* [kadın düşkünü] *sazıdır. Ve tanbura gibidir amma hurda* [küçük] *ve târları* [telleri] *üç teldir ve perdelidir lâkin zâlim gayet sûznâk* [yakıcı] *sazdır. Mahalleler arasında çalınsa vâlide* [anne] *ve hemşire* [kız kardeş] *ve hala ve teyzemiz pencerelere cem' olup* [toplanıp] *bakmaları mukarrerdir* [kesindir]..."[187].

Tel tanbura, Evliya Çelebi'nin de açıkça belirttiği gibi, bağlama ailesine mensup, cura benzeri, küçük boyda, üç telli, perdeli bir halk çalgısıdır. En belirgin niteliği de özellikle Anadolu kökenli bir halk çalgısı olmasıdır.

Türk musıkisi eğitimini Saray'da alan ve icrasını da hep orada yapan Ali Ufkî bu çalgıyla aynı yerde karşılaşmış olmalıdır. Demek ki 17. yüzyılın ortaslarında Topkapı sarayı meşkhanesinde halk musıkisine ait sazlar bulunduruluyor, icra ediliyor, bunlar ilgi de çekebiliyordu. Gerek **[Turc 292]** yazmasında gerekse *Mecmua-yı Saz u Söz*'de çok sayıda Türkü ve Varsağı notası bulunması da buna işaret eder. *Saray-ı Enderûn* adını verdiği ve Topkapı Sarayının iç düzenini ve

185 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı/Türk tanburunun kökeni ve gerek teknik gerekse formel açıdan gelişimi ve müzikteki statüsü hakkında bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996, özellikle s. 142-154.

186 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 1 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 2-3).

187 Evliya Çelebi , *Seyahatname*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt. 1, 1996, s. 304-305.

günlük yaşayışını anlattığı eserinde zaten Ali Ufkî saray meşkhanesinde tanbur, ney, ud, santur ve miskal'in yanısıra, hem davul, kös ve zurna gibi mehter musıkisi çalgılarından hem de "halk şarkılarına eşlik ederken kullanılan" çögür, tanbura, tel tanbura, çeşde, çağana gibi çalgıların bulunduğundan söz eder[188].

Ali Ufkî ise, Kantemir'in daha sonra yapacağı gibi, ne bu halk çalgılarını küçümsemiş, ne de gerek icracılarını gerekse bu çalgılarla yapılan müziği biraz müstehzî bir biçimde "çöğür ve karadüzen havaları" diye adlandırıp külliyen hor görmüş, bir çırpıda bir kenara atmıştır. Aksine, Ali Ufkî tanbur gibi klâsik ve yüksek prestije sahip bir çalgının yanına çağdaşı Evliya Çelebi'nin "kadınlara yönelik bir sokak çalgısı" diye nitelendirdiği tel tanbura gibi tipik bir halk çalgısını eklemekte ve ona karşı da aynı saygılı tavrı sergilemekte bir beis görmemiştir. Hem tanbur'un perdeleri hem de tel tanburanın perdeleri Ali Ufkî tarafından aynı basit ve ilkel listelemeye, aynı düz muameleye, aynı teorik ilgisizliğe lâyık görülmüşlerdi. Bizce burada asıl önemli olan husus da işte budur.

188 Bkz. Albertus Bobovius, *Topkapı – Relation du Sérail du Grand Seigneur*, (Yayına hazırlayan ve sunanlar: Annie Berthier ve Stéphane Yerasimos), Paris, Sindbad, 1999, s. 97-99 ; Türkçe çevirisi: *Topkapı Sarayında Yaşam: Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002, s. 78-80.

V – [Turc 292] Yazmasında Peşrev ve Saz Semaileri

[Turc 292] yazmasında toplam olarak 80 adet peşrev ve saz semaisinin notasını tam olarak teşhis ettik (Bkz. s. 60, **Tablo 1**). Bu seksen saz eserinin tam yarısını, yani kırk adedini **[Turc 292]** yazması dışında hem *Mecmua-yı-Saz u Söz*'de hem de ondan yarım yüzyıl kadar sonra kaleme alınmış olan Kantemiroğlu edvârında bulabiliyoruz. Bu seksen adet saz eserinin yirmisi *Mecmua-yı-Saz u Söz*'de vardır, fakat Kantemiroğlu edvârında yoktur. Üç tanesi Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı-Saz u Söz*'ünde yoktur fakat onları Kantemiroğlu edvârında bulabiliyoruz. Kalan on yedi adet saz eseri ise sadece **[Turc 292]** yazmasında bulunmaktadır. Başka bir 17. yüzyıl kaynağında bulunmayan bu on yedi saz eserinin transkripsiyonlarını VII. bölümde veriyoruz.

Bu seksen adet saz eserinin teşhisi ve yukarıda yaptığımız rakamsal saptamalar, ilgili eserlerin sadece künyeleri değil notaları esas alınıp karşılaştırılarak yapılmıştır elbette. Çünkü, aşağıdaki listede de göreceğimiz gibi, **[Turc 292]**'den *Mecmua-yı-Saz u Söz*'e ve Kantemiroğlu edvârına geçerken aynı eserin gerek künyesi (yani eserin adı, makamı, bestecisinin adı ve usûlü) gerekse bizzat eserin notası aynı kalmıyor. Aynı eserin hem künyesinde hem de notasında bu üç mecmuadaki versiyonları arasında kayda değer farklılıklar vardır.

Eserlerin künyelerinden birkaç örnek verelim. Ali Ufkî'nin iki mecmuasının ikisinde de bulunan altmış adet saz eserinin künyesinde toplam olarak yirmi sekiz adet çeşitli türden farklılık bulunuyor. Bu farklılıkların dökümü şöyledir: **[Turc 292]** yazmasından *Mecmua-yı-Saz u Söz*'e geçerken on üç kez ya eserin adı değişmiş, ya da esere bir ad eklenmiş veya çıkarılmıştır; dokuz kez ise aynı eserin ya makamı değişmiş veya künyesine eserin **[Turc 292]**'deki versiyonunda verilmeyen bir makam adı eklenmiştir; dört kez de künyeye ya eserin bestecisinin adı eklenmiş veya **[Turc 292]**'de var olan ad değiştirilmiştir; iki kez de eserin usûlü farklı verilmiştir.

Yani Ali Ufkî'nin bu iki yazmasında altmış eserlik ortak repertuar içinde toplam olarak yirmi sekiz adet bu türden künye farklılığı bulunuyor. Hangi mecmuadaki künyenin tam ve doğru olduğu sorusundan ve iki künyenin çeliş-

kilerinden ziyade, aşağıdaki listede de göreceğimiz gibi, iki künyenin birbirini tamamlayıcı yönleri daha önemlidir.

Ali Ufkî'nin iki yazmasında ortak olan bu altmış eser için 28/60 farklılık oranıyla karşılaştırıldığında, *Mecmua-yı saz u Söz* ile Kantemiroğlu edvârındaki ortak eserler arasındaki farklılık oranı çok daha yüksektir. Bu ikinci oran 27/40'tır. Yani Ali Ufkî'nin iki yazmasında ortak olan altmış eserde yirmi sekiz adet künye farklılığı bulunmasına karşılık, **[Turc 292]** yazması ve Kantemiroğlu edvârına ortak olan yalnızca kırk eserin künyesinde neredeyse aynı sayıda farklılık vardır. Elbette ki burada süre faktörünün, yani *Mecmua-yı Saz u Söz* ile Kantemiroğlu edvârı arasındaki yarım yüzyıllık mesafenin rolünü gözardı etmemek gerek. Burada sözünü ettiğimiz değişiklikler ve farklılıklar sadece eserin künyesinde görülenlerdir, bizzat eserin kendisindekiler değil[189].

Aşağıda verdiğimiz seksen eserlik listede önce ilgili peşrev veya saz semaisinin **[Turc 292]** yazmasındaki tam başlığını ve bulunduğu varak numarasını veriyoruz. Ali Ufkî sık sık eser başlığını Lâtin harfleriyle yazmıştır. Bu Lâtin harfli başlıkları onun kullandığı imlâyı değiştirip düzeltmeksizin, aynen veriyoruz. Eğer eserin başlığı Arap harfleriyle yazılmış ise bu başlığı bugünün standard Türkçe imlâsına çevirdik.

Başlığın hemen ardından 1) ve 2) sıra numaraları altında bu eserin, sırasıyla, *Mecmua-yı Saz u Söz*'de ve Kantemiroğlu edvârındaki karşılıkları bulunuyor. Eğer bu iki kaynakta eserlerin künyelerinde **[Turc 292]**'ye göre bir farklılık yoksa 1) ve 2)'de ayrıca künye belirtmedik.

[Turc 292] yazmasında teşhis edip listelediğimiz her saz eseri için 1) sıra numarası altında *Mecmua-yı Saz u Söz*'e verdiğimiz referanslar vardır. Bu referanslarda önce mecmuanın Londra British Library'deki **[Sloane 3114]** kütüphane kodlu yazmasının varak numarasına, onun hemen ardından da aynı eserin Şükrü Elçin'in 1976'da İstanbul'da yayınlanan tıpkıbasımında[189] bulunduğu sayfaya işaret ediliyor.

[Turc 292] yazmasında teşhis edip listelediğimiz her saz eseri için 2) sıra numarası altında ise eserin Kantemiroğlu edvârındaki karşılığı veriliyor. Burada önce orijinal edvâr yazmasında (İstanbul Üniversite Kütüphanesi, Türkiyat Enstitüsü, **[Y. 2768]**) ilgili saz eserinin sıra numarasını veriyoruz. Onun hemen ardından da Kantemiroğlu edvârındaki bu eserlerin Owen Wright tarafından Londra'da 1992 yılında yapılan transkripsiyon ve yayınındaki[190] sayfa numara-

189 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 3 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 6-7). Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, **[Nouvelles Acquisitions Françaises 4023]**, s. 112. Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 83.

190 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 3 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul,

sını veriyoruz. Aşağıdaki künyelerde makam ve usûl adları küçük harfle, özel adlar (peşrev adı, besteci adı) büyük harfle yazılmıştır.

[Turc 292] yazmasında teşhis edebildiğimiz 80 adet saz eserinin listesi ve gerek *Mecmua-yı Saz u Söz* gerekse Kantemiroğlu edvârındaki karşılıkları aşağıdaki gibidir:

I) **[Turc 292 – varak 2a-2b]** *"Peşrev-i sakil"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

II) **[Turc 292 – varak 2b-3a]** *"Peşrev-i Dilkeş- muhayyer"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 62b / s. 128 *"Peşrev-i Dilkeş der makam mezbur (uşşâk) usûleş devr-i kebir"*.
2) Kantemiroğlu Edvârında yok[191]

III) **[Turc 292 – varak 3b-4a]** *"Peşrev-i feth-i darb"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

IV) **[Turc 292 – varak 4b-5a]** *"Hünkâr peşrevi"*[192]
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 134b / s. 254 *"Irak-peşrev-i Hünkâr usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 299 / s. 619 *"Der makam ırak Hünkâr peşrevi usûleş düyek"*

V) **[Turc 292 – varak 6a]** *"Missir pesrevi"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 6-7). Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, **[Nouvelles Acquisitions Françaises 4023]**, s. 112. Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 83.

191 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 3 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 6-7). Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, **[Nouvelles Acquisitions Françaises 4023]**, s. 112. Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 83.

192 Bkz. Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlm'ül Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768]**, s. 3 (Tıpkıbasım: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, Cilt I, s. 6-7). Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, **[Nouvelles Acquisitions Françaises 4023]**, s. 112. Türkçe çevirisi: Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987, s. 83.

VI) **[Turc 292 – varak 48a]** *"Semai"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 91a / s. 181 *"Semai"*[sabâ]
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

VII) **[Turc 292 – varak 92b]** *"Bûselik zarbul feth"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 166b / s. 296 *"Peşrev der makam mezbûr* [bûselik] *usûleş darb-ı fetih"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 16 / s. 35 *"Der makam bûselik usûleş fetih darb - Şerif"*

VIII) **[Turc 292 – varak 129a-129b]** *"Tunge Ali Peschrew - ussul dewri kebir"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 11a / s. 20 *"Peşrev-i Tunc Ali der makam mezbûr* [hüseynî] *usûleş devr-i kebir"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok[193]

IX) **[Turc 292 – varak 131a]** *"Der makam hüseynî peşrev Külliyat nazire-si"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 24 / s. 35 *"Nazire-i külliyat fahte – Muzafferin"*

X) **[Turc 292 – varak 134a]** *"Peşrev Ramazânî usûl-i muhammes"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XI) **[Turc 292 – varak 135b-136a]** *"Usûller peşrevi zencîr"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 117b-118a / s. 227-228 *"Peşrev zencîr der makam mezbur* [rast] *usûl hamse"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 108 / s. 236 *"Der makam rast usûleş zencir – Şerif"*

XII) **[Turc 292 – varak 137b-138a]** *"Pesrewe Seifi Mesri ussul duwek makami Arak"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 140b-141a / s. 263-264 *"Peşrev Seyfü'l mısri der makam ırak muhalif usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 34 / s. 236 *"Der makam ırak Seyfü'l mısri düyek"*

193 Bu peşrevi Kantemiroğlu notaya almamıştır. Ne var ki, Edvârın hüseyni makamındaki peşrevlerin listelendiği 110. sayfasında "pişrevât-ı nâ-mevcûd" başlığı altında Kantemir "Tuncalı Ali Bey devr-i kebiri" ibaresini yazmıştır.

XIII) **[Turc 292 – varak 139a]** *"Semâi der makam ırak"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 137a / s. 258 *"Semai"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 254 / s. 519 *"Der makam ırak, semâî"*

XIV) **[Turc 292 – varak 163b]** *"Segâh düyek Bestenigâr*[194]*"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 103a / s. 198 *"Peşrev Bestenigâr usûleş düyek"*
3) Kantemiroğlu Edvârı no. 177 / s. 381 *"Der makam-ı segâh Bestenigâr usûleş düyek"*

XV) **[Turc 292 – varak 168a]** *"Newa Ahmed bey Ussuli duwek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 64b-65a / s. 128-129 *"Peşrev Dilkeş der makam mezbur* [uşşâk] *usûleş devr-i kebir"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 55 / s. 119 *"Der makam neva devr-i kebir Ahmed bey"*

XVI) **[Turc 292 – varak 170a]** *"Peşrev-i Dolap ussuli duwek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 15a / s. 28 *"Peşrev-i Dolap der makam mezbur* [hüseynî] *usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XVII) **[Turc 292 – varak 179b]** *"Bülbül-i ırak düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 140a / s. 262 *"Peşrev Bülbül-i ırak usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 35 / s. 83 *"Bülbül-i ırak usûleş düyek"*

XVIII) **[Turc 292 – varak 180a]** *"Peşrev darb-ı fetih der makam 'uzzâl"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 147b / s. 273 *"Peşrev Solakzâde der makam mezbur* ['uzzâl] *usûleş darb-ı fetih"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 15 / s. 33 *"Der makam 'uzzâl usûleş fetih darb Muzaffer"*

XIX) **[Turc 292 – varak 185b]** *"Peşrev der makam rast usûleş düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 110b / s. 213 *"Peşrev Şedd-i 'asir usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok[195]

194 Bestenigâr ("bast-ı nigâr" şeklinde de okunabilecek bir imlâyla yazılmış) burada bizzat peşrevin adıdır, eserin makamının değil.

195 Kantemiroğlu Edvârının 106. sayfasındaki rast makamındaki "pişrevat-ı nâ mevcûd" listesi içinde bir "Şedd-ül 'asl, düyek" peşrevinin adı geçer.

XX) **[Turc 292 – varak 185b]** *"Deryâ peşrevi der makam rast usûleş düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 112b / s. 217 *"Peşrev Rûh-efzâ usûleş hafif"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XXI) **[Turc 292 – varak 186a]** *"Hünkâr peşrev der makam ırak düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 134b / s. 254 *"Irak-Peşrev-i Hünkâr usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 299 / s. 619 *"Der makam ırak Hünkâr peşrevi usûleş düyek"*

XXII) **[Turc 292 – varak 186b]** *"Peşrev-i Şah Murad der makam sünbüle usûleş devr-i kebir"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 157a / s. 284 *"Peşrev-i Kemani Mustafa Ağa"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XXIII) **[Turc 292 – varak 187a]** *"Peşrev Kutb-i nây der makam sünbüle usûleş devr-i kebir"*
1) M*ecmua-yı Saz u Söz* vr. 157b / s. 285 *"Peşrev"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 41 / s. 95 *"Der makam sünbüle usûleş devr-i kebir Nazire-i kutb-ı nâyî"*

XXIV) **[Turc 292 – varak 194b]** "*Peşrev-i Solakzâde der makam muhayyer usûleş darb-ı fetih"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 42b-43a / s. 84-85
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 21 / s. 46-47

XXV) **[Turc 292 – varak 194b]** *"Peşrev der makam bûselik usûleş darb-ı fetih"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 166b / s. 296
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 16 / s. 35 *"Der makam bûselik usûleş fetih darb Şerif"*

XXVI) **[Turc 292 – varak 195a]** *"Osman paşa peşrev hüseynî usûleş düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 10b / s. 19 *"Peşrev Osman paşa-yı atîk der makam dügâh hüseynî usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 316 / s. 653 *"Der makam Hüseynî küçük muhammes tasnif-i Osman paşa"*

XXVII) **[Turc 292 – varak 218a]** *"Fahte tarab-ı Santûrî Şah Murad der makam dügâh hüseynî usûleş fahte"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 25b-26a / s. 50-51 *"Peşrev-i Şah Murad der makam mezbur* [hüseynî] *usûleş fahte"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XXVIII) **[Turc 292 – varak 223b]** *"Karaca'nın nevası peşrev"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XXIX) **[Turc 292 – varak 224b]** *"Varsağı devr-i kebir"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 43b-44a / s. 86-87 *"Peşrev Varsağı der makam mezbur* [muhayyer] *usûleş devr-i kebir"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok[196]

XXX) **[Turc 292 – varak 225a]** *"Pencigia duwek"*
1) Mecmua-yı Saz u Söz vr. 118b / s. 230 *"Peşrev Zıll-ı şitâbân* [rast] *usûleş çenber"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 27 / s. 63 *"Der makam pençgâh gülistân usûleş düyek- 'acemlerin"*

XXXI) **[Turc 292 – varak 225b]** *"Peşrev Gül-i rânâ makam 'acem usûleş düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 83b / s. 168 *"Peşrev Gül-i rânâ der makam mezbur* ['acem] *usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 138 / s. 297-298 *"Der makam 'acem Gül-i rânâ düyek"*

XXXII) **[Turc 292 – varak 226a]** *"Sabah çenber"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 90a / s. 180 *"Peşrev der makam mezbur* [sabâ] *usûleş çenber"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 96 / s. 214-215 *"Der makam sabâ usûleş çenber Edirneli Ahmed"*

XXXIII) **[Turc 292 – varak 227a]** *"sabah peşrev usûleş..."*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 89a / s. 179 *"Peşrev Mülâzime-i hisar der makam mezbur* [saba] *usûleş darb-ı fetih"*

196 Kantemiroğlu Edvârında 157 ve 158 numaralarla kayıtlı Tahir makamında ve, sırasıyla, "Varsağı" ve "Nazire-i varsağı" adlarını taşıyan iki peşrevin Ali Ufkî'nin kaydettiği bu peşrevle isim benzerliğinden başka bir ilgisi yoktur.

2) Kantemiroğlu Edvârı no. 12 / s. 27 *"Mülâzime-i hisar usûleş darb-ı fetih"*

XXXIV) **[Turc 292 – varak 227b]** *"Peşrev Melikcan der makam hüseynî usûleş çenber"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 23b / s. 46 *"Peşrev Melikcan der makam mezbur* [hüseynî] *usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 77 / s. 164-165 *"Der makam hüseynî usûleş çenber Melikcan"*

XXXV) **[Turc 292 – varak 228a-228b]** *"Peşrev Şahkulu makam hüseynî usûleş sakil"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 22b-23a / s. 44-45 *"Peşrev Şahkulu der makam mezbur* [hüseynî] *usûleş sakil"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 78 / s. 166-167 *"Der makam hüseynî Şahkulu sakili"*

XXXVI) **[Turc 292 – varak 229a]** *"Peşrev Tozkoparan hüseynî düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 24b-25a / s. 48-49 *"Peşrev Tozkoparan der makam mezbur[hüseynî] usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 164 / s. 350-351 *"Der makam hüseynî Tozkoparan usûleş düyek Şah Murad"*

XXXVII) **[Turc 292 – varak 229b]** *"Peşrev Ciğer delen hüseynî darb-ı fetih"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 32a / s. 64 *"Peşrev Ciğer delen darb-ı fetih"*
3) Kantemiroğlu Edvârı no. 10 / s. 21 *"Der makam hüseynî usûleş darb-ı fetih Ciğer delen"*

XXXVIII) **[Turc 292 – varak 230a]** *"Semai hüseynî"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 24a / s. 47 *"Semai der makam mezbur* [hüseynî]"
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XXXIX) **[Turc 292 – varak 230b]** *"Der makam ırak usûleş darb-ı fetih"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 136b / s. 257 *"Peşrev Kâsebâz usûleş darb-ı fetih"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 7 / s. 15-16 *"Der makam ırak usûleş darb-ı fetih Muzaffer"*

XL) **[Turc 292 – varak 231b]** *"Peşrev Eğlence acem düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 141 / s. 306 *"Der makam acem Eğlence usûleş düyek"*

XLI) **[Turc 292 – varak 233a]** *"Peşrev Taze nihâl makam nişabur usûleş darb-ı fetih"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 155b / s. 281 *"Peşrev darb-ı fetih der makam mezbur* [nişabur]"
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XLII) **[Turc 292 – varak 234a]** *"Peşrev Pîr-i mugan makam çargâh usûleş darb-ı fetih"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XLIII) **[Turc 292 – varak 234b]** *"[Peşrev] Şehriyârî darbeyn sakil ve düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XLIV) **[Turc 292 – varak 234b]** *"Semai"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XLV) **[Turc 292 – varak 234b]** *"Semay newa"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XLVI) **[Turc 292 – varak 245a]** *"Irak muhalif sakil"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 129 / s. 276 *"Der makam ırak büyük sakil Muzaffer"*

XLVII) **[Turc 292 – varak 246a]** *"Ewj duwek Meglis ara"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 131b / s. 249 *"Peşrev Meclis-ârâ der makam mezbur* [eviç] *usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 132 / s. 284 *"Der makam eviç Meclis-ârâ usûleş düyek"*

XLVIII) **[Turc 292 – varak 276a]** *"Semâi neva"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 60a / s. 121 *"Semai Solakzâde"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

XLIX) **[Turc 292 – varak 276b]** *"Ahmed Bey peşrevi"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 59b / s. 120 *"Peşrev Ahmed Bey mıskalî usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok[197]

L) **[Turc 292 – varak 277a]** *"Neva fahte"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 57a / s. 113 *"Peşrev Bayezid nazire-i küçük Ahmed Bey makam neva usûleş fahte"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 60 / s. 127 *"Der makam nevâ fahte-i Bayezid"*

LI) **[Turc 292 – varak 277a]** *"Devr-i revân der makam ırak"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 137b / s. 259 *"Peşrev Kâsebâz-ı mısri usûleş devr-i revân"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LII) **[Turc 292 – varak 277b]** *"Alem-ârâ makam rast usûl düyek"*
1) Mecmua-yı Saz u Söz vr. 119b / s. 231 *"Peşrev Alem-ârâ usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 106 / s. 228 *"der makam rast usûleş düyek Âlem-ârâ"*

LIII) **[Turc 292 – varak 277b]** *"Devr-i revân makam ırak"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 137b / s. 259 *"Peşrev Kâsebâz-ı mısri usûleş devr-i revân"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LIV) **[Turc 292 – varak 278b]** *"Makam hüseynî peşrevEmir-i hac usûleş düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 40a-40b / s. 80 *"Peşrev Emir-i hac der makam mezbur* [muhayyer] *usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 223 / s. 468-469 *"Der makam muhayyer Mir-i hac usûleş düyek"*

197 Kantemiroğlu Edvârının 108. sayfasındaki Neva makamında "pişrevat-ı nâ mevcûd" listesi içinde "Ahmed Bey düyeki" peşrevinin adı geçer.

LV) **[Turc 292 – varak 279a]** *"Peşrev-i makam uzzâl düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 151b / s. 277 *"Peşrev Bostan usûl düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 29 / s. 68 *"Der makam uzzâl Bostan düyek Acemlerin"*

LVI) **[Turc 292 – varak 279b]** *"Makam rast Hasan Ağa devr-i kebir"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 151b / s. 277 *"Peşrev Hasan Ağa der makam mezbur* [rast] *usûleş devr-i kebir"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 120 / s. 258 *"Der makam pençgâh usûleş devr-i kebir Hasan Ağa"*

LVII) **[Turc 292 – varak 280a]** *"Peşrev Çengî Cafer makam muhayyer usûl düyek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 41b-42a / s. 82-83 *"Peşrev Çengî Cafer der makam mezbur* [muhayyer] *usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 341 / s. 705 *"Düyek-i Cengî Cafer muhayyer"*

LVIII) **[Turc 292 – varak 281a]** *"Peşrev evc hafif"*
1) Mecmua-yı Saz u Söz vr. 130a / s. 245 *"Peşrev der makam mezbur* [eviç] *usûleş hafif"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 145 / s. 313 *"Der makam eviç Küçük hafif zurnazen İbrahim"*

LIX) **[Turc 292 – varak 282a]** *"Peşrev Lâl pâre makam nikriz usûl berefşan"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 161b / s. 290 *"Peşrev Revân-bahş usûleş berefşan"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 167 / s. 358 *"Der makam nikriz usûleş berefşan"*

LX) **[Turc 292 – varak 282a]** *"Peşrev-i feth-i bâb der makam nikriz usûl düyek te'lif Ali ber-fuad-ı diyâr-ı frengistan"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 162a / s. 291 *"Peşrev"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXI) **[Turc 292 – varak 282b]** *"Ghedai ruh segiah ussul duwek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 100a / s. 195 *"Peşrev Gıda-yı ruh der makam mezbur* [segâh] *usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 176 / s. 379 *"Der makam segâh Gıda-yı ruh düyek"*

LXII) **[Turc 292 – varak 283a]** *"Semayi sazikiar makaminda"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXIII) **[Turc 292 – varak 283a]** *"Buyuk segiah usuly duwek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 100b / s. 197 *"Büyük segâh der makam mezbur* [segâh] *usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 183 / s. 393 *"Der makam segâh Segâh-ı kebir usûleş düyek"*

LXIV) **[Turc 292 – varak 283a]** *"Bulbuli ussak"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 63a / s. 125 *"Peşrev Bülbül-i âşık der makam mezbur* [uşşâk] *usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 71 / s. 147 *"Der makam neva Bülbül uşşâkı düyek"*

LXV) **[Turc 292 – varak 284a]** *"Newruz agem peschrewi"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXVI) **[Turc 292 – varak 284a]** *"Dewri rewan dugiah"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXVII) **[Turc 292 – varak 284b]** *"Tabakat menevsse zar safi rast"*
1) Mecmua-yı Saz u Söz vr. 118a / s. 228 *"Peşrev Tabakât-ı benef-şezâr usûleş düyek"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 287 / s. 582 *"Der makam mahur usûleş düyek Büyük tabakât"*

LXVIII) **[Turc 292 – varak 285b]** *"Pençgâh usûl sakil"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 126 / s. 270 *"Der makam pençgâh usûleş sakil Acemlerin"*

LXIX) **[Turc 292 – varak 286a]** *"Nişabur semai"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 154a / s. 282 *"Semai-i efrencî der makam mezbur* [nişabur]"
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXX) **[Turc 292 – varak 286b]** *"Acem darbeyn peşrev"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 78a / s. 155 *"Peşrev darbeyn der makam mezbur*[acem]"
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXXI) **[Turc 292 – varak 287a]** *"Karga Ferruh mekam huseini usuli duwek"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 18a / s. 34 *"Peşrev karga Ferruh der makam mezbur* [hüseynî] *usûleş devr-i kebir"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXXII) **[Turc 292 – varak 287b]** *"Benefşezâr rast usulü düyek Kazancılar peşrevi derler"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 111a / s. 215 *"Peşrev Benefşezâr der makam mezbur* [rast] *usûleş düyek harbî"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 169 / s. 362 *"Der makam rast Benefşezâr usûleş düyek"*

LXXIII) **[Turc 292 – varak 288a]** *"Semay Nigris"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXXIV) **[Turc 292 – varak 289b]** *"Der makam segâh peşrev darb-ı fetih"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 103b / s. 201 *"Peşrev der makam mezbur* [segâh] *usûleş darb-ı fetih"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 5 / s. 10 "*Der makam segâh usûleş darb-ı fetih Muzaffer"*

LXXV) **[Turc 292 – varak 290b-291a]** *"Sakil akbaba peşrevi"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 112a / s. 216 *"Peşrev der makam mezbur* [rast] *usûleş sakil"*
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 127 / s. 272 *"Der makam rast Papa Ferruh sakili"*

LXXVI) **[Turc 292 – varak 292a]** "*semai segâh* "
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 104a / s. 200 *"semai der makam mezbur* [segâh]"
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 249 / s. 510 *"Der makam segâh semâi"*

LXXVII) **[Turc 292 – varak 293b]** " *semai rast pençgâh* "
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 113a / s. 218 *"semai der makam mezbur* [rast]"
2) Kantemiroğlu Edvârı no. 243 / s. 501 *"Der makam pençgâh semai"*

LXXVIII) **[Turc 292 – varak 297a]** "*Maferudunia ussul Perewssan* "
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 77a / s. 153 *"Peşrev Mâfer-i dünya der makam mezbur* [acem] *usûleş berefşân"*
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXXIX) **[Turc 292 – varak 307b]** *"Fahte peşrev-i kutbî"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz* vr. 122b / s. 237
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

LXXX) **[Turc 292 – varak 307b]** *"Semai beiati"*
1) *Mecmua-yı Saz u Söz*'de yok
2) Kantemiroğlu Edvârında yok

Bu seksen adet peşrev ve semai arasından yalnızca *Mecmua-yı Saz u Söz*'de veya Kantemiroğlu Edvârında bulunmayanların transkripsiyonlarını yaptık. Başka kaynakta bulunmayan bu eserlerin yukarıdaki listedeki numaraları şunlardır: I, II, III, IV, V, X, XXVIII, XLII, XLIII, XLIV, XLV, LXII, LXV, LXVI, LXXIII, LXXX. Bu 16 adet esere ilâveten varak 283a'da bulunan ve "Sazkâr frengî" başlığını taşıyan bir eser de listeye dahil edilmiştir.

VI – [Turc 292] Yazmasında Sözlü Eserler

Yukarıda da belirttiğimiz üzere **[Turc 292]** yazmasında bulunan sözlü eserlerin çoğunun teşhisi problemlidir. Herşeyden önce, bu eserlerin hiçbirinin künyesi (bestekâr, güftekâr, form, makam ve usûl bütünlüğü eserin künyesini oluşturur) tamam değildir. Bazı eserlerin makamı ve/veya usûlü belirtilmemiştir; notaların birçoğu açıkça nâtamam durumdadır veya notada iki ayrı eserden parçacıklar içiçedir; birçoğunun güftesiyle notasını çakıştırmak olanaksızdır; birçoğunun da türü/formu belirtilmiş değildir. Yukarıdaki saz eserleri listesinde de Tablo 1'de de görülebileceği üzere, teşhis edilebilen toplam 65 adet sözlü esere karşı 107 adet ne olduğu belirsiz sözlü eser bulunuyor **[Turc 292]** yazmasında. Sonuç itibariyle de karşılaştırmalar yaparak mecmuadaki sözlü eserlerin hangilerinin münhasıran bu mecmuada bulunduklarını saptamak kolay değildir.

Aşağıda verdiğimiz sözlü eser listesini oluştururken öncelikle eserin formunun (Murabba', Semâi, İlâhi, Tesbih vs.) belirtilmiş olması koşulunu aradık. Formu belirtilmiş olan eserler arasında da bir yandan Kantemiroğlu'nun tanımıyla "fasıl musıkisi"ne dahil olan eserleri, bir yandan da dini musıki formlarındaki eserleri seçtik. Diğer bir deyişle, halk musıkisi formlarını (türkü, varsağı vs.) listemizin dışında tuttuk. Bazı eserlerin künyesini Ali Ufkî Latin harfleriyle kaleme almıştır. Bunların imlâsını değiştirmedik.

[Turc 292] yazmasında teşhis edebildiğimiz 22 adet sözlü eserin listesi, güftesinin ilk mısraı, *Mecmua-yı Saz u Söz*'ün 1976 yılı tıpkıbasımındaki karşılıkları, ve, varsa, künyenin bu kaynaktaki farklılıkları aşağıdaki gibidir:

I - **[Turc 292 – varak 45a]** *"İlâhi rast – Kûyinden aldın mı haber"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 301 (Aşiran bûselik faslı içinde)

II - **[Turc 292 – varak 52a]** *"İlâhî aşiran – Mevlâm senin âşıkların"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 300 ("İlahi der makam acemaşiran")

III - **[Turc 292 – varak 95a]** *"Murabba' – Lâhza lâhza lebin öğüp edüben efganlar"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok

IV – **[Turc 292 – varak 144b]** *"Beyati evsat semai – Hançerin eline al dertli sinem del"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 144 "Beyati varsağı devr-i revân"

V - **[Turc 292 – varak 148a]** *"Murabba' neva usûl sûfiyane- Mestane oldum aşkın elinden"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok[198]

VI - **[Turc 292 – varak 155b]** *"Semai der makam uşşâk – Gelse nesim-i subh ile müjde seyr-i bahardan"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 149 "Semai-i Sultan Murad Fâtih-i Bağdat"

VII - **[Turc 292 – varak 169a]** *"Murabba' rast pençgâh – İnsaf mıdır yavru bize ettiğin cefalar"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok

VIII - **[Turc 292 – varak 185a]** *"Neva devr-i revan – Ateş-i hasretle bağrım nice bir dağlayayım"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 306

IX - **[Turc 292 – varak 194a]** *"Maye devr-i revan – Şem'-i rûhuna cismimi pervane düşürdüm"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 203

X - **[Turc 292 – varak 223a]** *"Makam neva devr-i kebir – Barekallah hoş yaratmış"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 313 "Varsağı berâ-yı derviş"

XI - **[Turc 292 – varak 242a]** *"Murabba' uzzâl düyek – Olur melûl ü garib ve çeker elem âşık"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok

XII - **[Turc 292 – varak 244a]** *"Semai hüseynî – Vefa gelmek muhal oldu nigâr-ı dilpesendimden"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 33

XIII - **[Turc 292 – varak 251b]** *"İlâhî – Bize bizden olan yakin ü karib"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok

XIV - **[Turc 292 – varak 256a]** *"Nişabur nevbeste – Sakiyâ sun bâde-i hamrâ bir nûş edelim"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok

198 Aynı güftenin, uşşâk makamında, ve tamamen farklı bir bestesinin notası için Bkz. *Mecmua-yı Saz u Söz*, s. 133.

XV - **[Turc 292 – varak 268b-269a]** *"Tesbih der mekam segiah- Esselâmu aleyke ya şehru'l lutf ve'l ihsan"* (Arapça Ramazan ilâhisi)
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok[199]

XVI - **[Turc 292 – varak 275b]** *"Beste Fetvâî murabba' duwek – Hengâm-ı bülbül fasl-ı gül divaneler eyyâmıdır"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok[200]

XVII - **[Turc 292 – varak 278a]** *"Murabba' beste Fetvâî*[201] *muhammes – Aldı aklım ol semenber zülf-ü anber-bâr ile"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok

XVIII - **[Turc 292 – varak 293a]** *"Rast pençgâh usûleş evfer – Yeter cevreyledin ben natüvâne"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 222 "Varsağı pençgâh usûleş evfer"

XIX - **[Turc 292 – varak 298a]** *"Uyan ey gözlerim gafletten uyan"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 222 "İlâhî Sultan Murad Han tâle bekahu der makam mezbur [eviç] usûleş devr-i revân"

XX - **[Turc 292 – varak 298b]** *"Murabba' – Gel benim nazlı yarim"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok

XXI - **[Turc 292 – varak 308b]** *"Semai rast – Seninle fahr ederim senden özge yârim yok"*
Mecmua-yı Saz u Söz s. 221, 224, 241

XXII - **[Turc 292 – varak 311b]** *"Semai muhayyer – Goncalar içre nihan eyleme gülberk-i terim"*
Mecmua-yı Saz u Söz'de yok

Bu yirmi iki adet sözlü eser arasından sadece *Mecmua-yı Saz u Söz*'de müzikal karşılığı bulunmayan on bir adedinin transkripsiyonunu yaptık. Yukarıdaki listede bulunan ve bir sonraki bölümde notalarını verdiğimiz eserlerin numaraları şunlardır: III, V, VII, XI, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XX, XXII.

199 Aynı güftenin tamamen farklı bir bestesinin notası için Bkz. *Mecmua-yı Saz u Söz*, s. 316. Aynı güftenin, aynı makamda, yine anonim fakat apayrı bir bestesinin notası için bkz. *Türk Musıkisi Klâsiklerinden – İlâhîler*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1931, Cilt I, s. 124.

200 Aynı güftenin tamamen farklı bir bestesinin notası için Bkz. *Mecmua-yı Saz u Söz*, s. 221.

201 Burada ve bir önceki eserde adı geçen Fetvâî'nin beste sahibi mi yoksa güftekâr mı olduğu belli değildir. Şuarâ tezkirelerinde Fetvâî mahlâslı bir şaire tesadüf edilmiyor.

VII – Transkripsiyonlar

Transkripsiyonda karşılaşılan bazı sorunlar

Aşağıda Ali Ufkî'nin **[Turc 292]** yazmasından başka kaynaklarda bulunmayan on yedi adet saz eseriyle on dört adet sözlü eserin hem yazmadaki sayfalarının kendilerini, hem güftelerini hem de nota transkripsiyonlarını veriyoruz.

Mecmua-yı Saz u Söz'deki aşağı yukarı tüm notalar ikinci çizgi Do anahtarıyla yazılmışlardır. Dolayısıyla eserleri bugünkü yazış ve okuyuş biçimine çeviriken yapılacak gayet standard bazı aktarım ve yazım işlemleri vardır ve bunlar bellidir[202]. **[Turc 292]** yazmasında ise, *Mecmua-yı Saz u Söz*' ün aksine, bütün notalar aynı anahtarla yazılmış değildirler. Kaldı ki, bu mecmuadaki eserlerin çoğunun portesinin başında anahtar veya onun yerini tutacak herhangi bir işaret de bulunmuyor. Bazı eserlerin notası bugünkü yazılışa göre bir tam ses, bazıları bir beşli, bazıları da bir dörtlü pest yazılmışlardır örneğin.

Ne var ki, eğer portenin üzerine farklı farklı biçimlerde yazılmış olan bu eserlerin **[Turc 292]** yazmasındaki künyelerinde makamları Ali Ufkî tarafından belirtilmiş ise, veya bu eserlerin *Mecmua-yı Saz u Söz*'de karşılıkları varsa, buradaki anahtar yokluğu sorun yaratmaz. Gerek eserin makamı gerekse *Mecmua-yı Saz u Söz*'deki versiyonu, yapılacak transkripsiyon için birer referans noktası teşkil eder.

Ne var ki, hem **[Turc 292]** yazmasından başka bir kaynakta bulunmayan hem de bu yazmadaki künyesinde makamı belirtilmemiş eserlerin sayısı da az değildir. Aşağıda transkripsiyonlarını verdiğimiz on yedi adet saz eserinin yedisi ve on bir adet sözlü eserin beşi için durum budur. Yukarıdaki iki listede bulunan bu durumdaki eserlerin sıra numaraları şunlardır: saz eserleri arasında I, III, IV, V, X, XLIII ve XLIV sıra numaralılar. Sözlü eserler arasında ise III, XIII, XVI,

202 *Mecmua-yı Saz u Söz*'den ilk transkripsiyonları Hüseyin Sadettin Arel yapmıştı. Bkz. "300 Küsur senelik nota mecmuası hakkında", *Musıki Mecmuası,* Sayı 45, 1 Kasım 1951, s. 3-6. Muammer Uludemir ise bu transkripsiyon işlemini ve Ali Ufkî'nin *Mecmua-yı Saz u Söz'd*e kullandığı anahtarları iyi tanımlamıştır. Bkz. Muammer Uludemir, M*ecmua-yı Saz u Söz – Murabbalar,* İzmir, Mart 1991 s. XIV; Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Semailer,* İzmir, Ocak 1991 s. XIV; Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Bildiriler,* İzmir, Mart 1989, s. 27-32. En son yapılan transkripsiyonlar için bkz. M. Hakan Cevher, *Ali Ufkî, Hâzâ Mecmûa-yı Sâz u Söz, Çeviriyazım, İnceleme*, İzmir, 2003.

XVII ve XX sıra numarasını taşıyanlar bu durumdadırlar. Bunların transkripsiyonu problemlidir zira modern notasyona transkripsiyonlarında ait oldukları makamı tam olarak teşhis etmek mümkün olmadı.

Bu eserlerin herşeyden önce kabataslak makamını tayin etmek gerekiyor. Bu amaçla gerek eserin seyir karakteristiklerini gerekse, varsa, nota içinde Ali Ufkî'nin zaman zaman yazdığı tek tük değiştirme işaretlerini nirengi noktası olarak kullandık. Bilâhare, eseri yazmak için o makamın karar sesinin bugünkü olağan nota yazım şeklinde portedeki yerini esas aldık. Makamı Ali Ufkî'ce belirtilmemiş ve başka kaynakta da bulamadığımız eserlerin makamını tayin etmekte her zaman yüzde yüz isabet kaydettiğimizi iddia edecek değiliz. Ne var ki, çoğu sonuçlar da çok mantıksız görünmüyor.

Usûllerle ilgili birtakım sorunlar da var. **[Turc 292]** yazmasında bazı eserlerin usûlleri hiç belirtilmemiştir, herşeyden evvel. Saz eserleri arasında II, IV, V, XXVIII ve LXV sıra numaralılar, sözlü eserler arasında da III, VII, XIII, XIV, XVI ve XX sıra numaralılar böyledir. Biz bu notalara melodik yapıya bakarak bir usûl uydurmaya çalışmadık ve, belli bir usûle uysunlar ya da uymasınlar, transkripsiyonları Ali Ufkî'nin verdiği şekle sadık bir biçimde yaptık.

Ayrıca, eserin usûlünün belirtilmiş olduğu bazı eserlerde de Ali Ufkî'nin yazdığı notanın aynı eserin künyesinde verilen usûle uyumuyla ilgili sorunlar da var ki, bunların halli pek mümkün görünmüyor. Örneğin özellikle büyük usûllerle bestelenmiş eserlerde eksik ya da fazla yazılmış hanelere, yani saz eserinin hanelerinin uzunluklarının adı künyede verilen usûlün uzunluğuyla çakışmadığı durumlara sıkça rastlanıyor. Bir saz eserinin her bölümü farklı uzunlukta da olabiliyor. Yukarıdaki listede I, III, X, XLII, LXVI sıra sayılı saz eserleri bu durumdadırlar. Yani eserin çeşitli bölümlerinin melodik yapısı o eserin usûl kalıbının uzunluğuyla tam olarak örtüşmüyor, onunla uyumlu değil. Bu durumdaki eserlerin notasında bir "redaksiyon" işlemi yapma, notayı "düzeltip" usûle uydurma veya notaya daha uygun düşen farklı bir usûl bulma yoluna gitmedik. Bu durumlarda notayı aynen Ali Ufkî'nin yazdığı şekliyle vermeyi tercih ettik.

XLIII sıra sayılı saz eserinde ise sorun biraz farklıdır. Mecmuanın bu peşrevin bulunduğu 234. yaprağının kenarları kısmen yırtık ve kararmış olduğundan sayfa sonundaki bazı ölçüler okunaksızdır.

Sözlü eserlerde güftenin notaya tatbiki de bazan problem arzediyor. Genellikle Ali Ufkî eserin güftesini kâh Lâtin kâh Arap harfleriyle, bazan da ikisiyle birden notanın hemen altına yazar. Bu takdirde güfte taksimatını yapmak, yani güftenin her hecesini bir notanın altına getirip melodik çizgiyi güfteye tatbik etmek mümkün olabiliyor. Güfte notanın altına değil de farklı bir yere yazılıdığında ise bu mümkün olmuyor. Yukarıdaki sözlü eserler listesinde XI ve XVII sıra sayılı eserlerin güfte taksimatını bu yüzden yapamadık. V sıra sayılı eserin güfte taksimatını ise ancak kısmen yapmak mümkün oldu. Yine V sıra sayılı

sözlü eserin üstü Ali Ufkî tarafından çizilmiş durumdadır. Ne var ki, bu eser *Mecmua-yı Saz u Söz*'e aktarılmış değildir.

Diğer yandan, notaya aldığımız eserlerin bazılarının notasını Ali Ufkî açıkça nâtamam durumda bırakmıştır. Saz eserleri arasında IV, XXVIII, XLIII ve LXV sıra numaralarını taşıyanlar bu durumdadır. Sözlü eserler arasında ise VII ve XII sıra sayılı olanlar açıkça böyledir. Biz bunları kesinlikle tamamlamaya çalışmadık ve notalarının var olan kısımlarının transkripsiyonunu yapmakla yetindik.

Transkripsiyonu yapılan eserlerin listesi
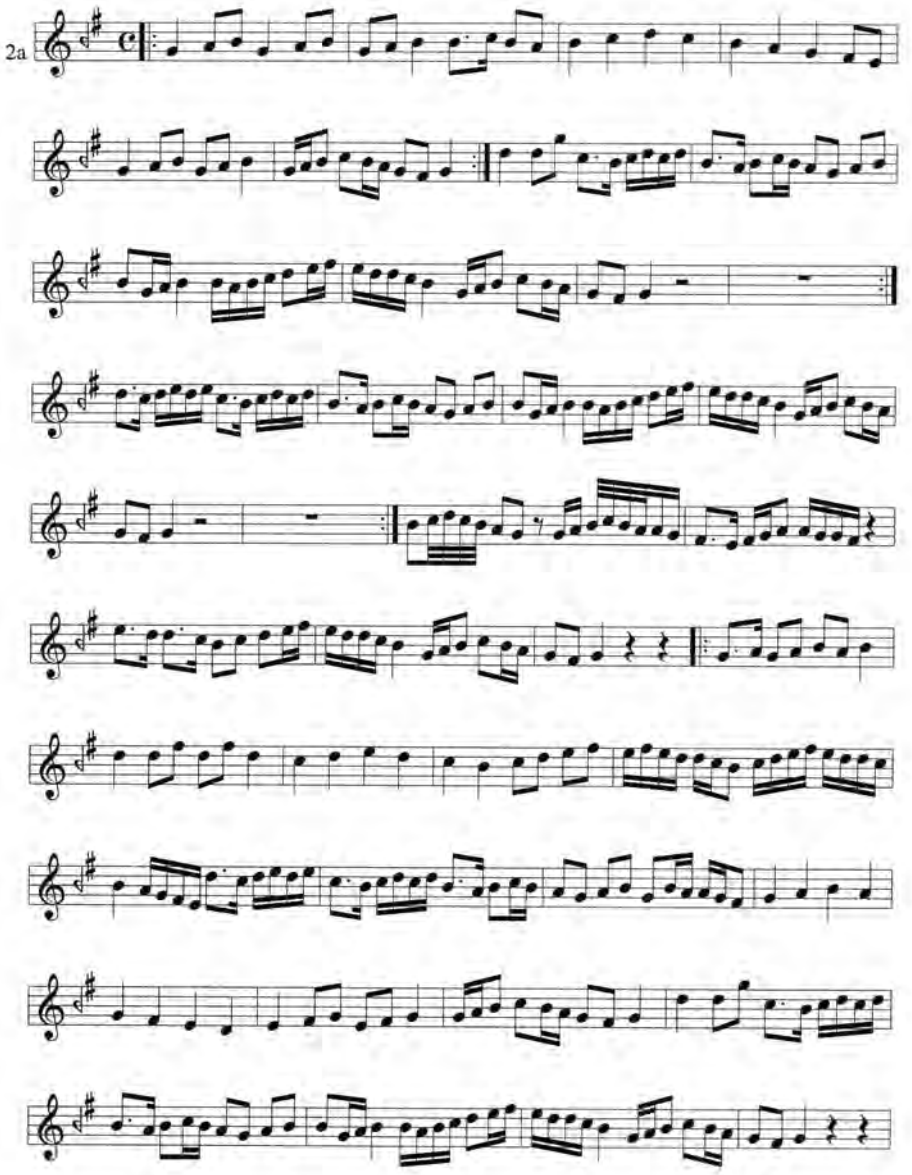
SAZ ESERLERİ		
Eserin Adı	**Sayfası**	**Sıra Numarası**
"Peşrev-i sakil"	2a	I
"Peşrev-i dilkeş"	2b	II
"Peşrev feth-i darb"	3b	III
"Hünkâr peşrevi"	4b/5a	IV
"Mısır peşrevi"	6a/6b	V
"Peşrev ramazânî usûlü muhammes"	133b/134a	X
"Karaca'nın nevası"	223b	XXVIII
"Peşrev pîr-i mugan makam çergâh usûleş darb-ı fetih"	234a	XLII
"Şehriyari darbeyn sakil ve düyek"	234b	XLIII
"Semai"	234b	XLIV
"Semai neva"	235a	XLV
"Semai sazkâr makamında"	283a	LXII
"Nevrûz acem peşrevi"	284a	LXV
"Devr-i revân dügâh"	284a	LXVI
"Semai nikriz"	288a	LXXIII
"Semai beyati"	307b	LXXX
"Sazkâr frengî"	283a	
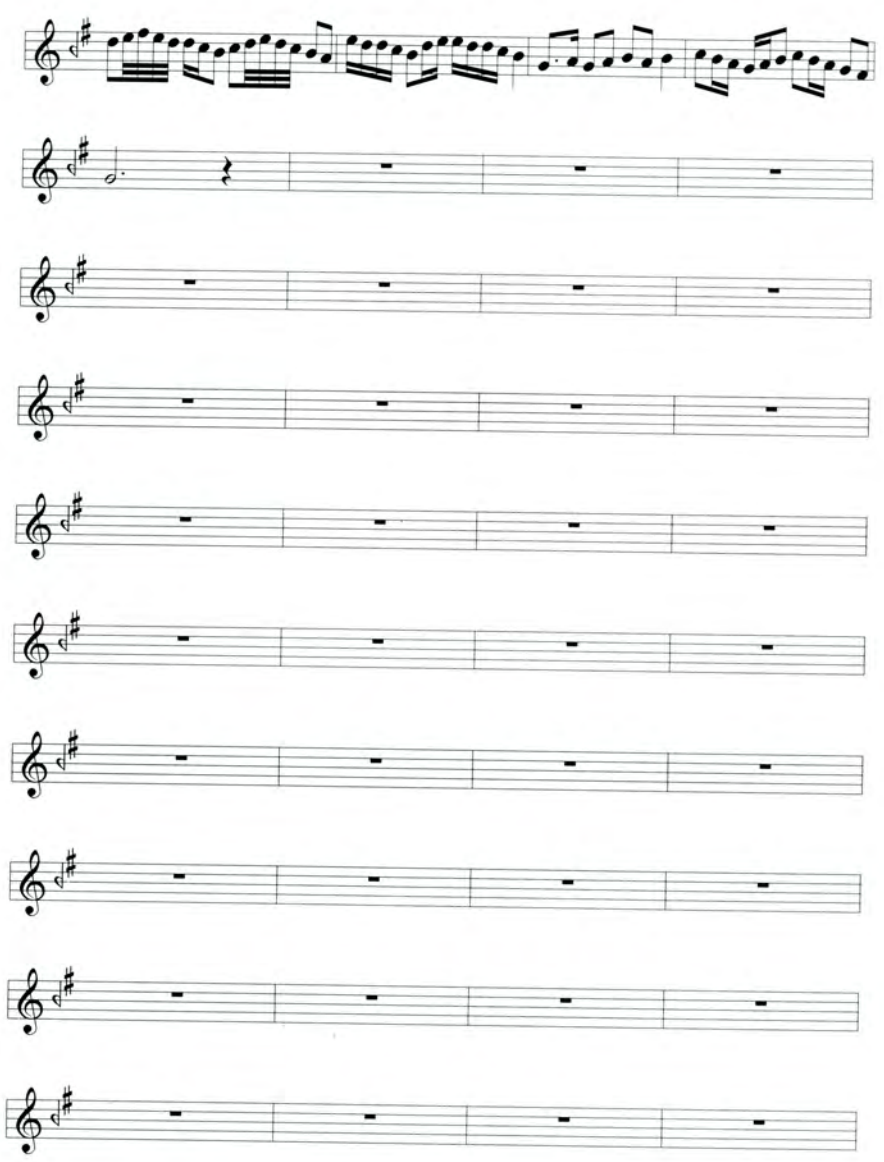
SÖZLÜ ESERLER		
Eserin Adı	**Sayfası**	**Sıra Numarası**
“Murabba’”	95a	III
“Murabba’ neva usûleş sûfiyâne”	148a	V
“Murabba’ rast pençgâh”	169a	VII
“Murabba’ ‘uzzâl düyek”	242a	XI
“İlâhî”	251b	XIII
“Nişâbur nev-beste”	256a	XIV
“Tesbih”	268b/269a	XV
“Murabba’”	275b	XVI
“Murabba’ beste Fetvâi muhammes”	278a	XVII
“Murabba’”	298b	XX
“Semai muhayyer”	311b	XXII

VIII – Notalar ve Güfteler

Saz Eserleri

I PEŞREV-İ SAKİL
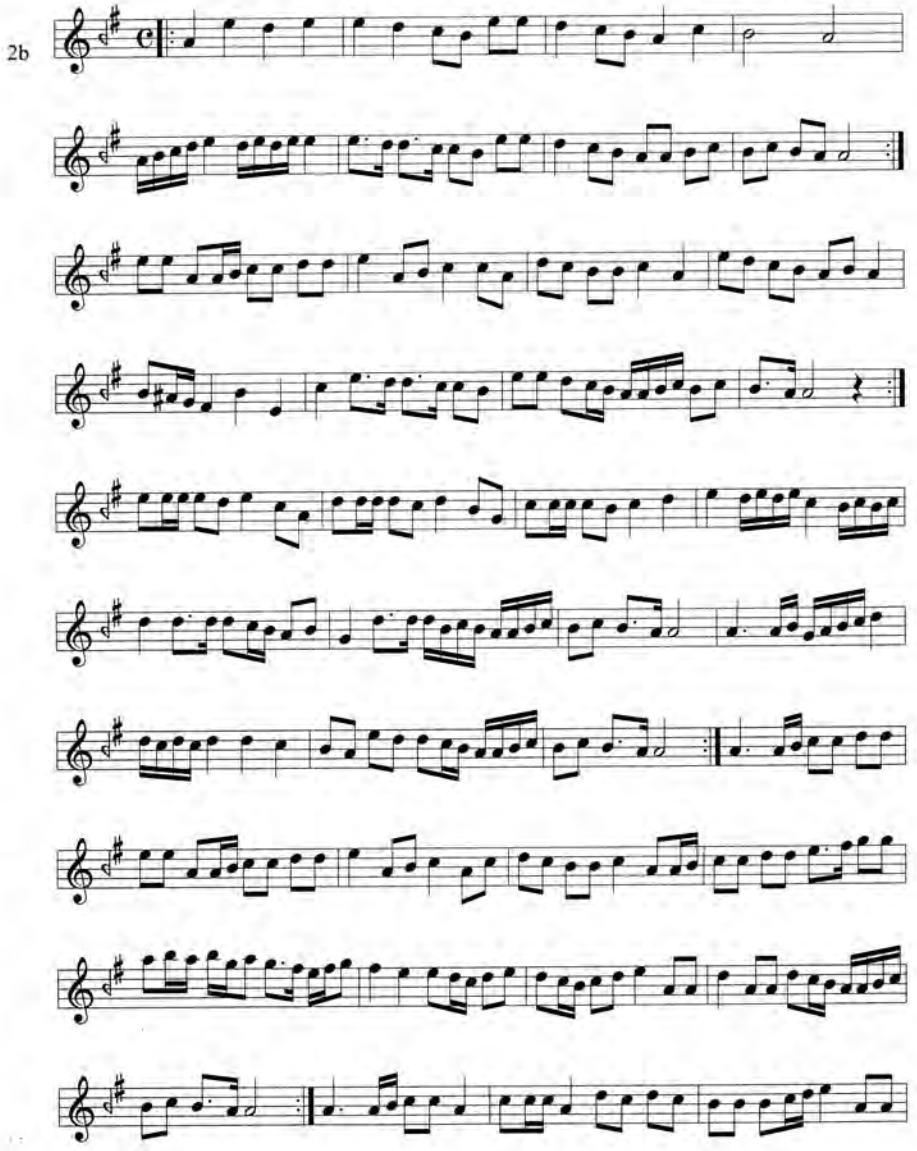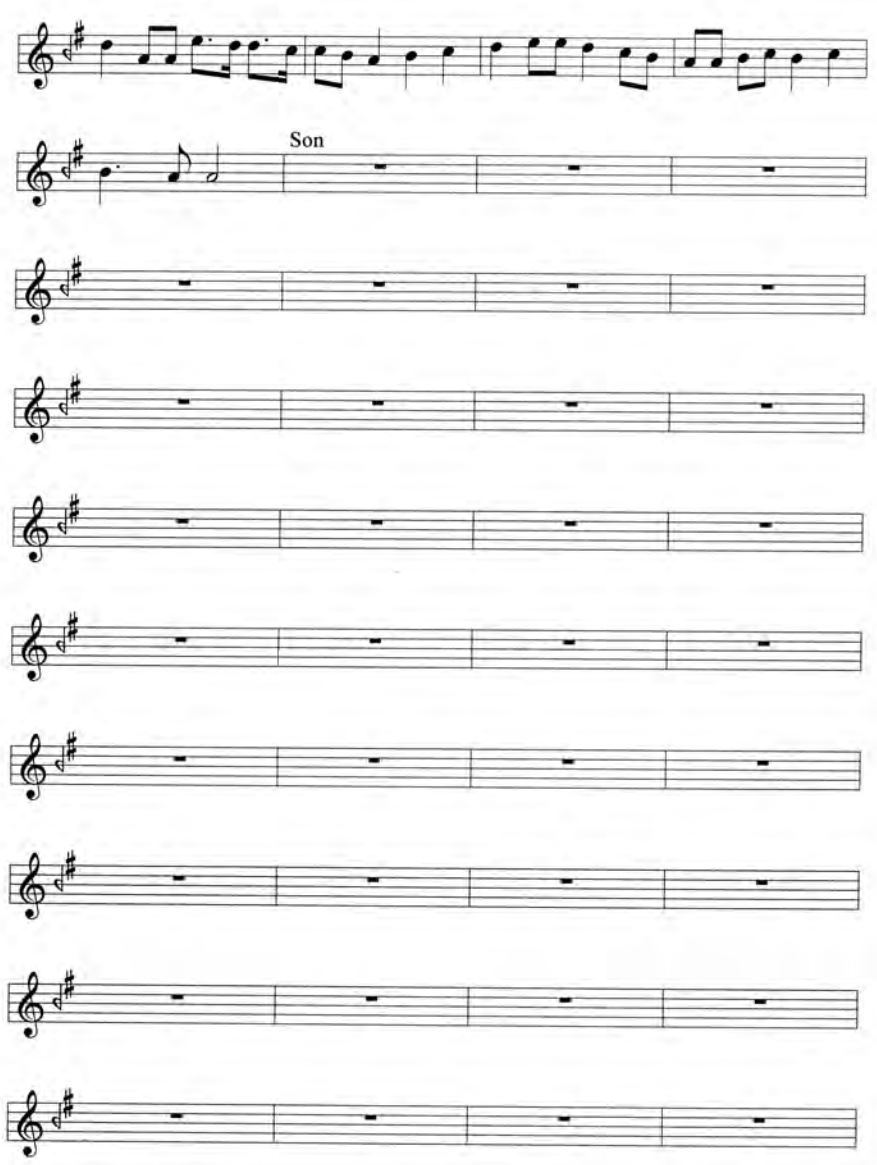




II PEŞREV-İ DİLKEŞ
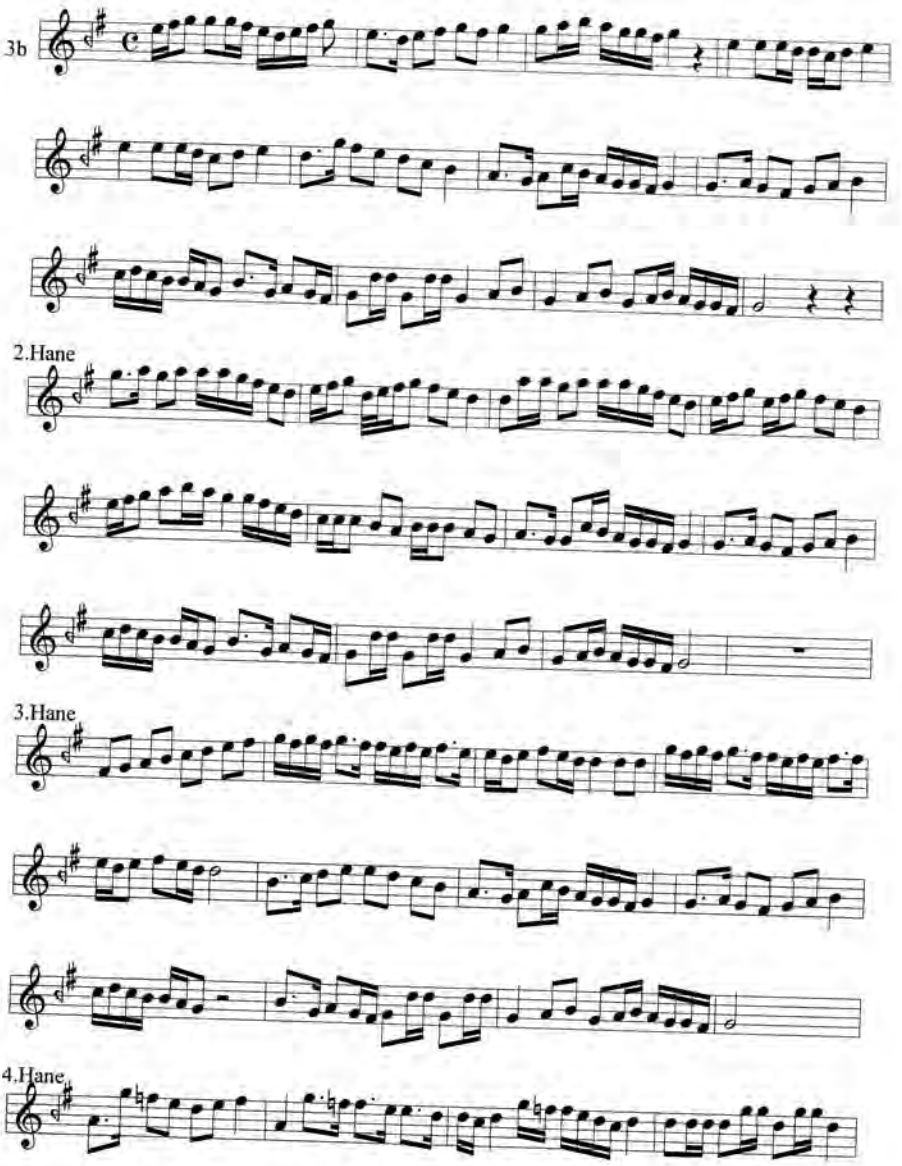
Muhayyer
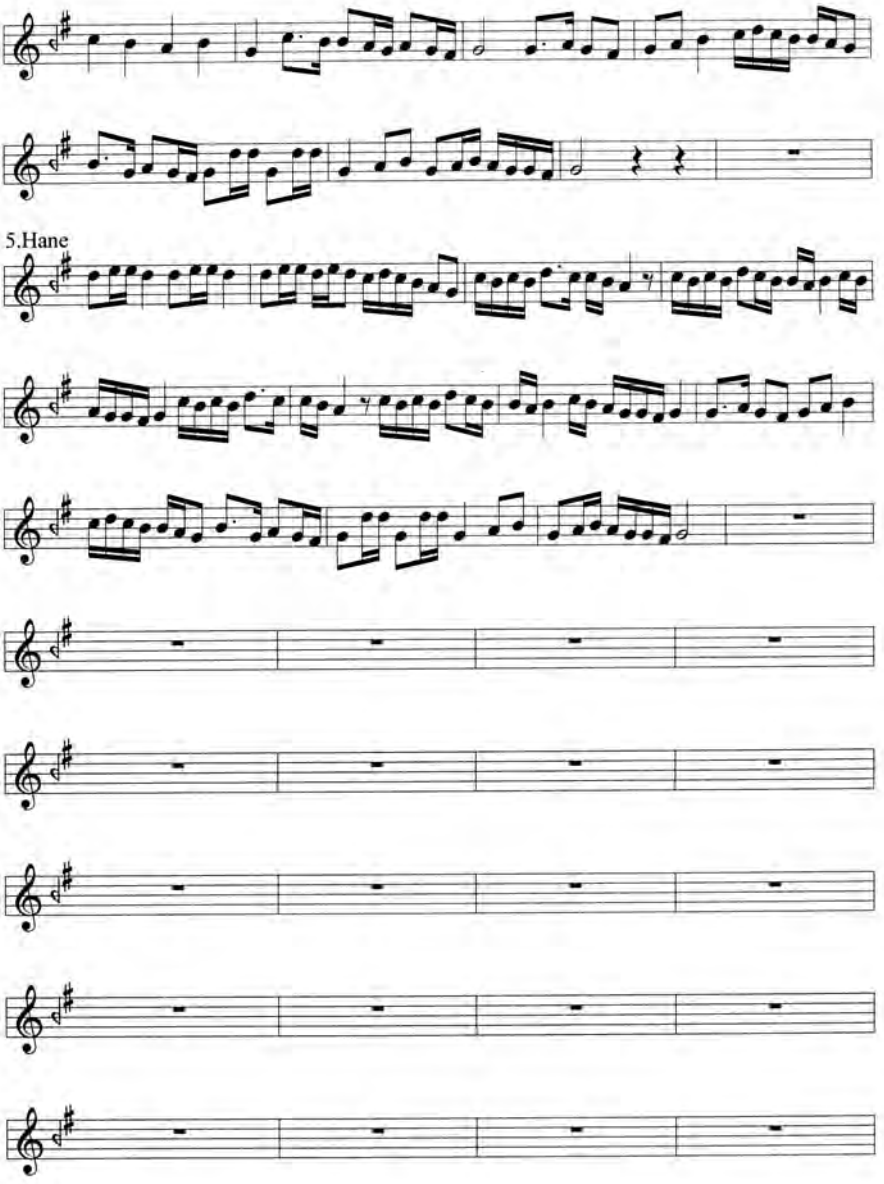
2b
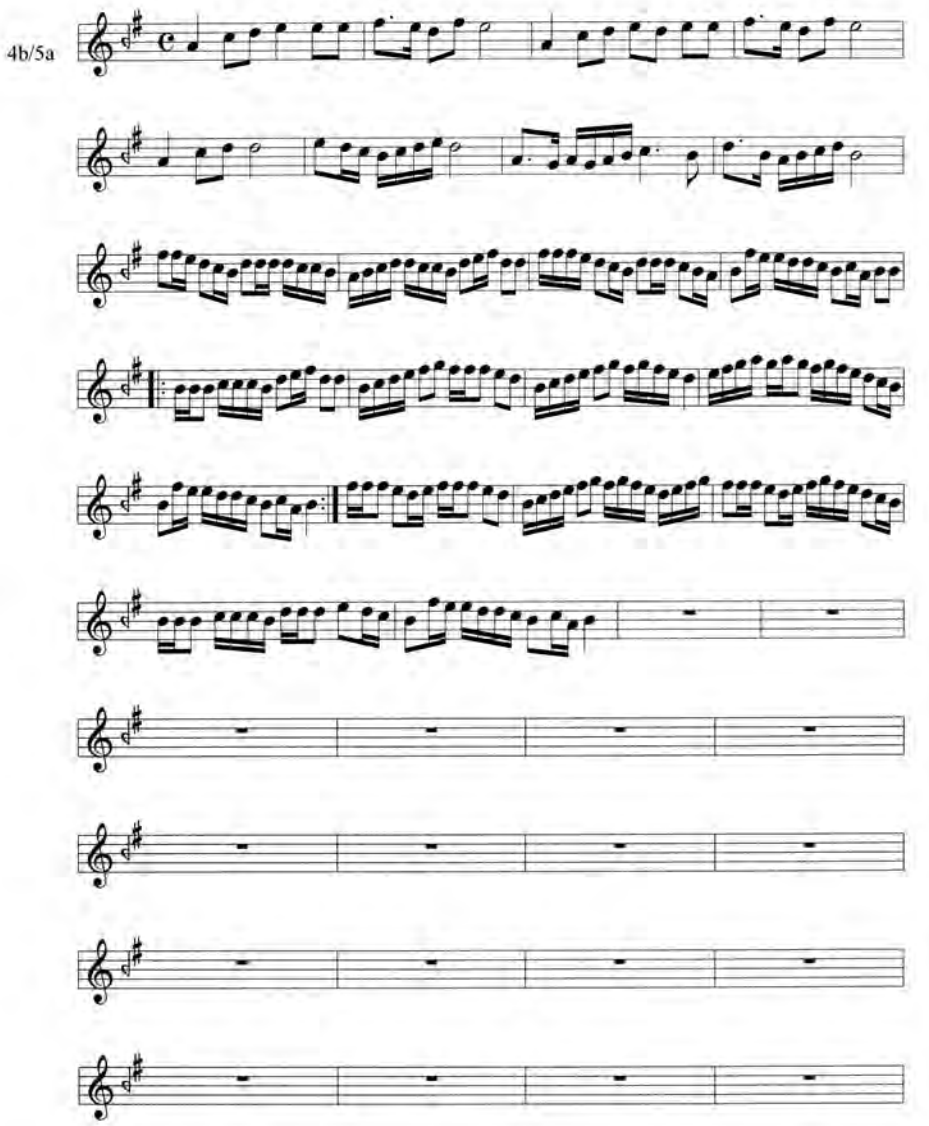



Son

III PEŞREV FETH-İ DARB
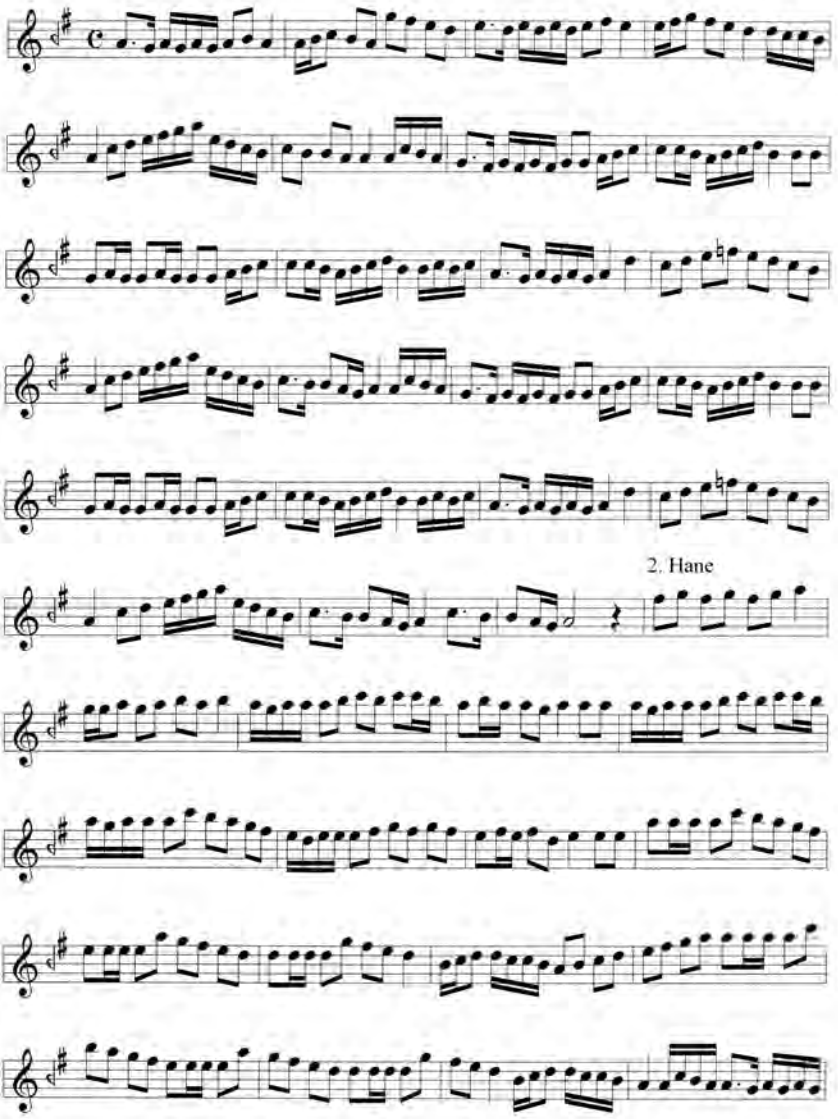



5.Hane
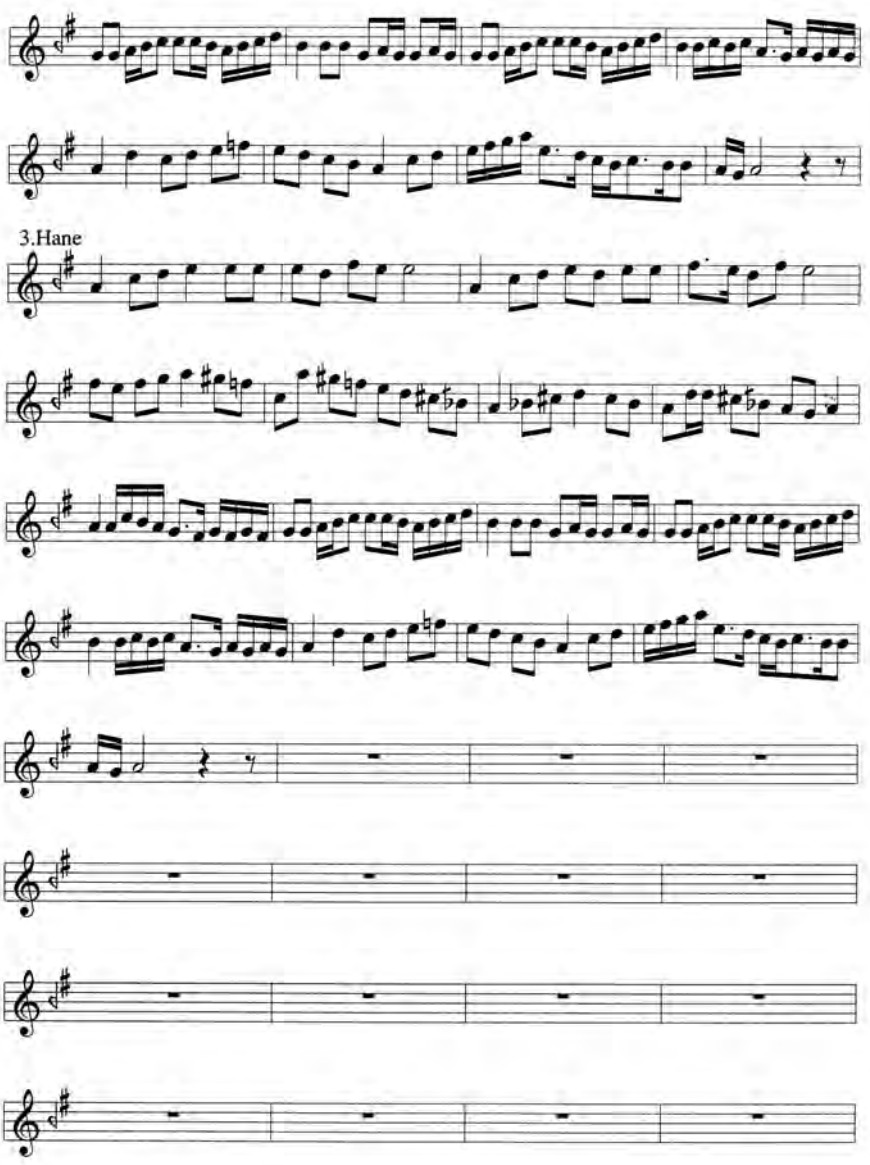
IV HÜNKÂR PEŞREVİ
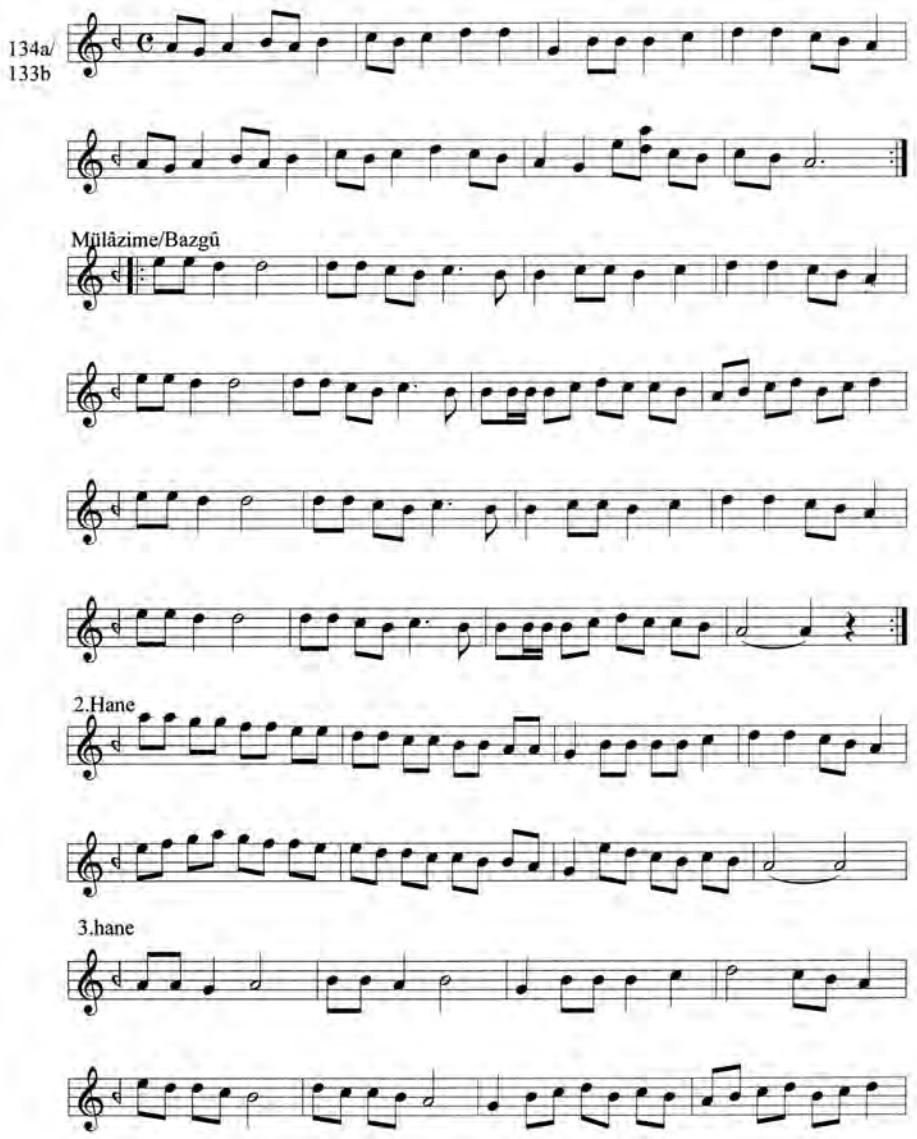


V MISIR PEŞREVİ
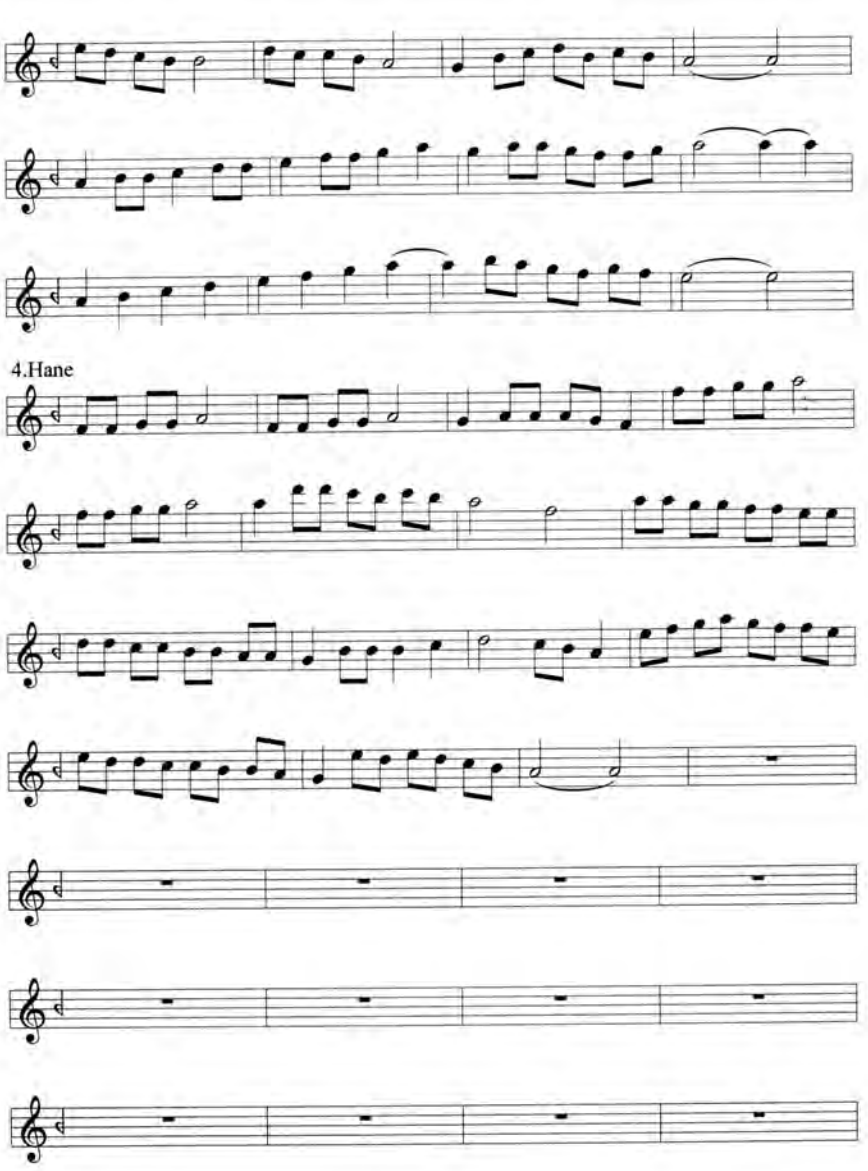
6a/6b




3.Hane
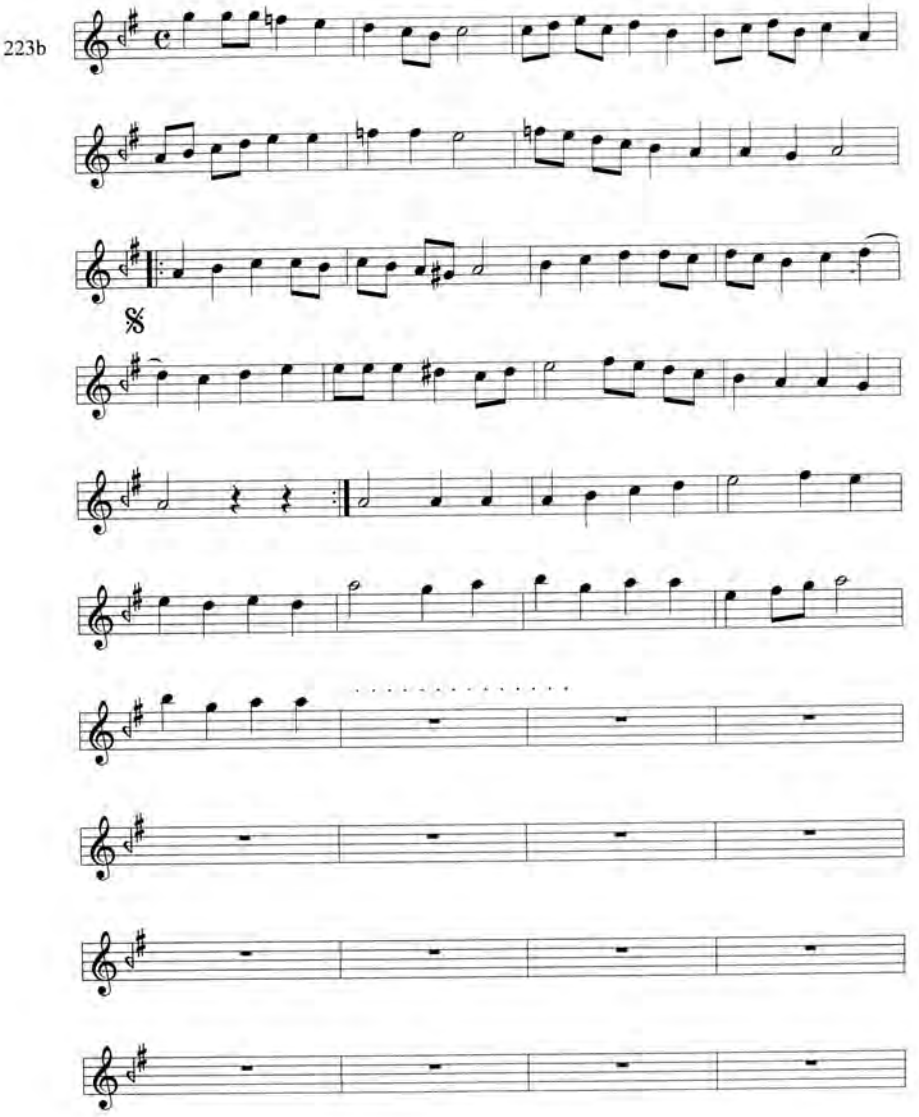
X PEŞREV RAMAZANÎ USULÜ MUHAMMES




4.Hane
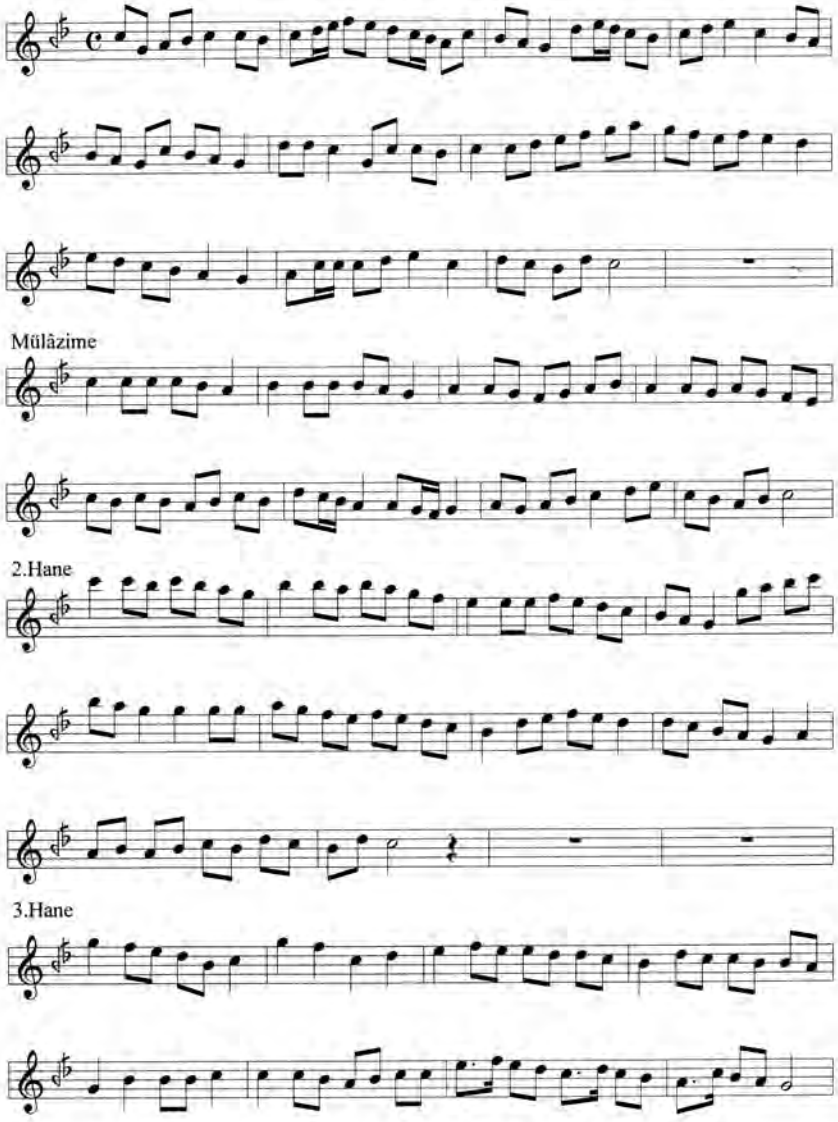
XXVIII "KARACA'NIN NEVASI"
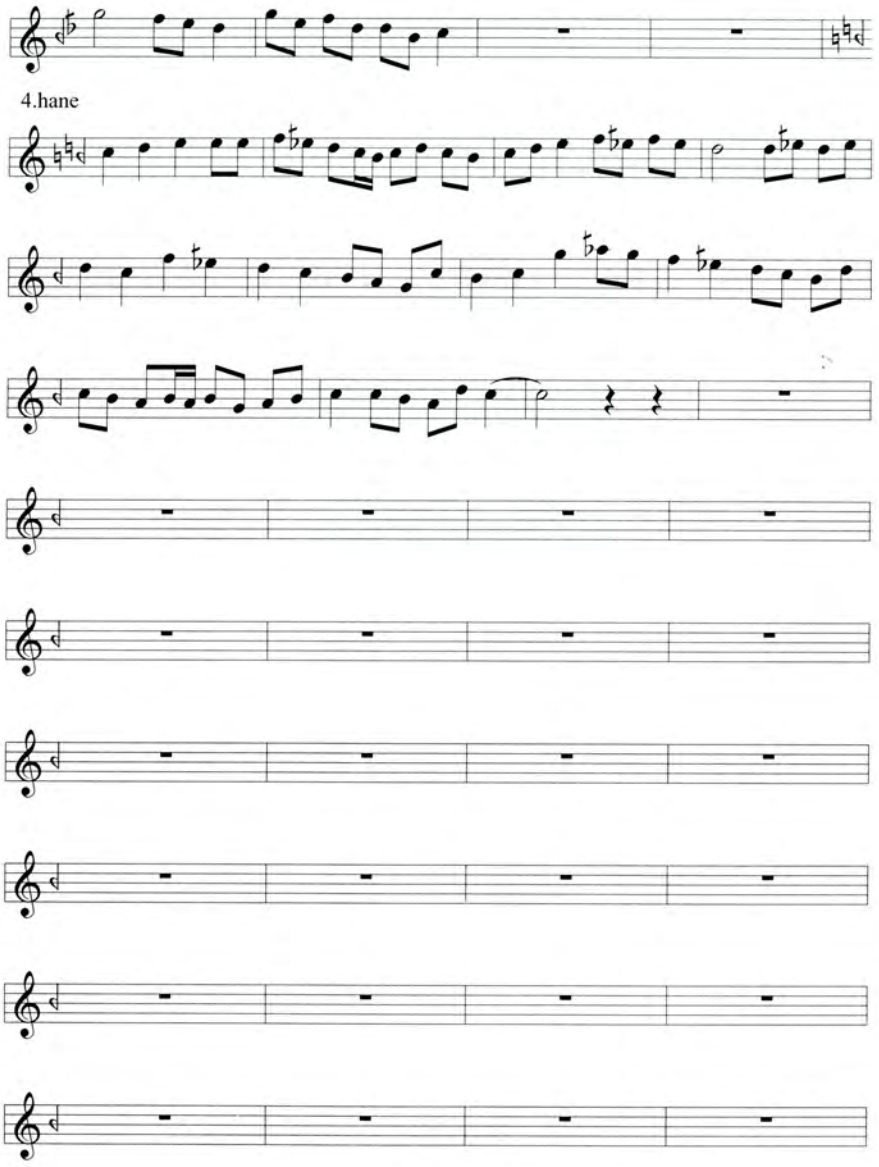
223b
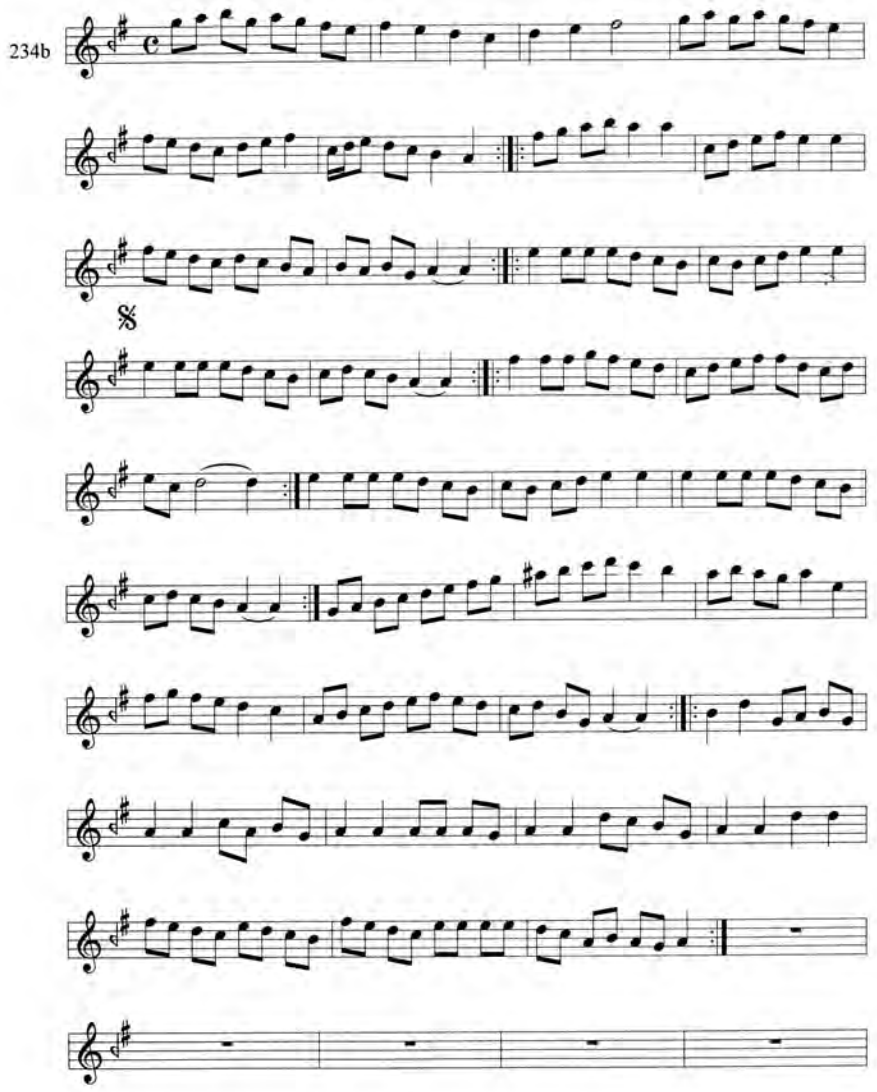


XLII PEŞREV PİR-İ MUGAN MAKAM ÇARGÂH USÛLEŞ DARB-I FETİH

234a
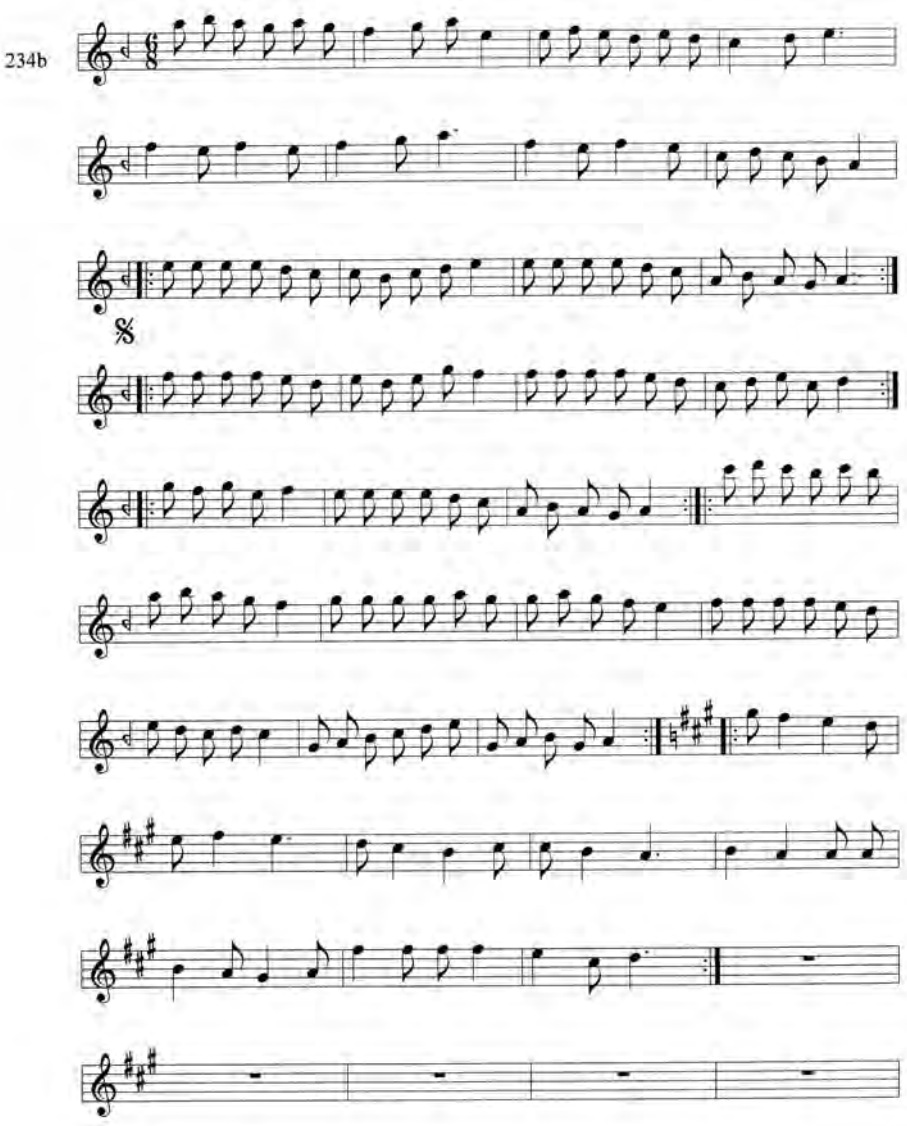



4.hane
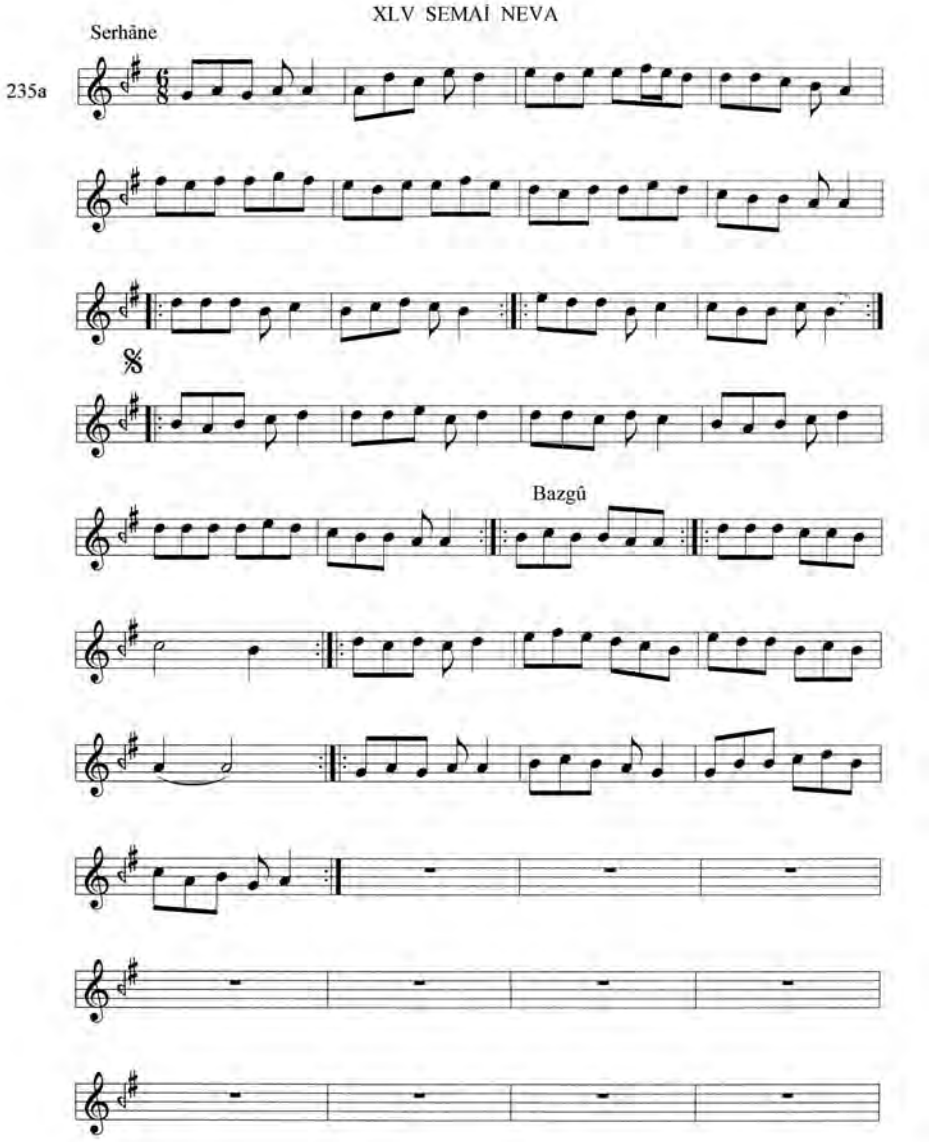
XLIII [PEŞREV]ŞEHRİYARİ DARBEYN SAKİL VE DÜYEK



XLIV SEMAİ
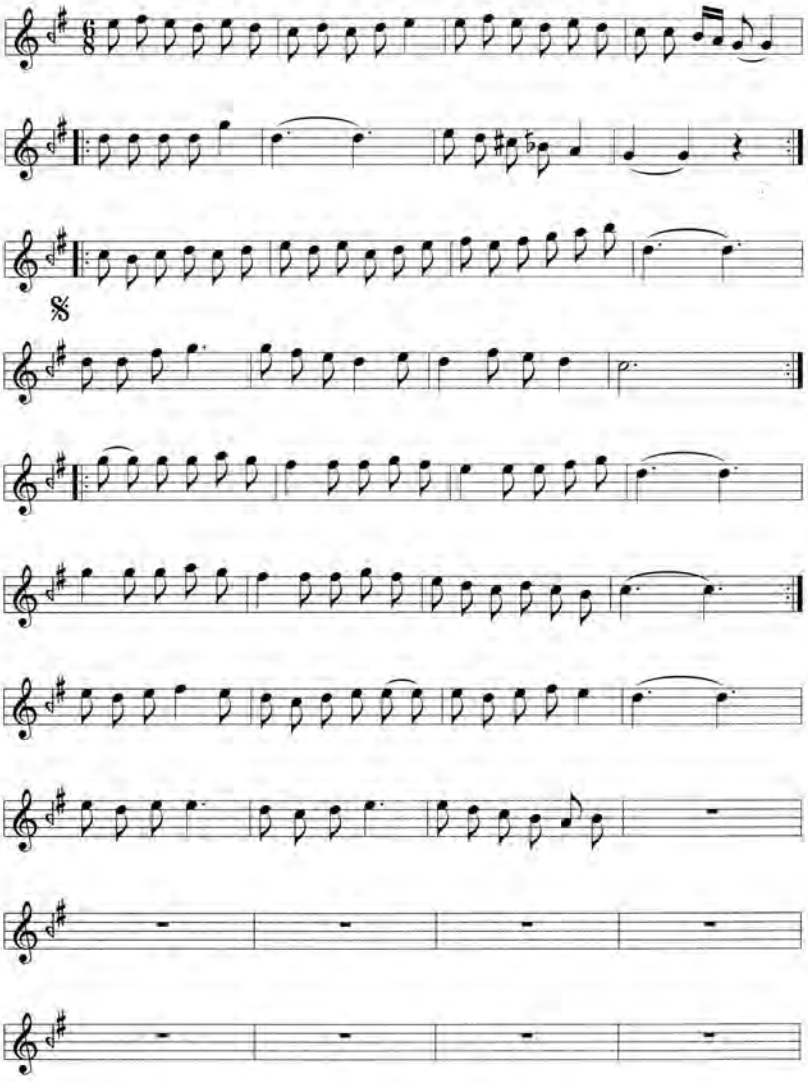
234b




XLV SEMAİ NEVA
Serhâne
235a
Bazgû
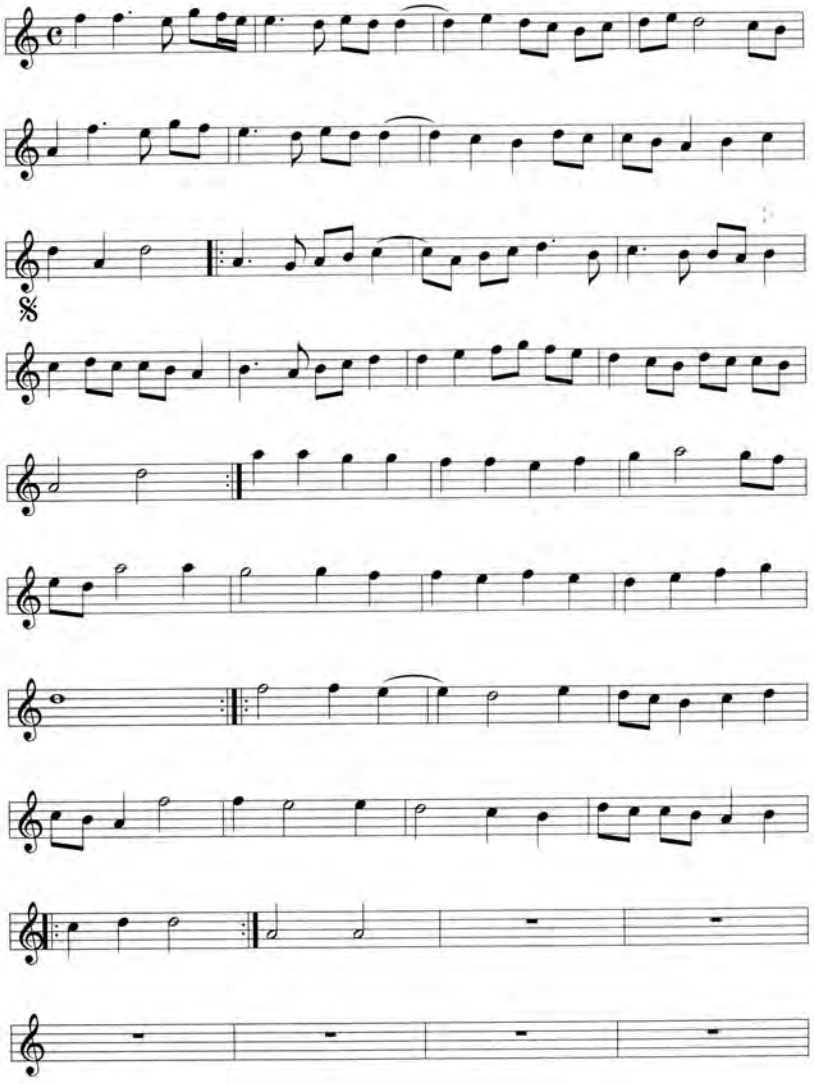
LXII SEMAİ SAZKÂR MAKAMINDA

283a
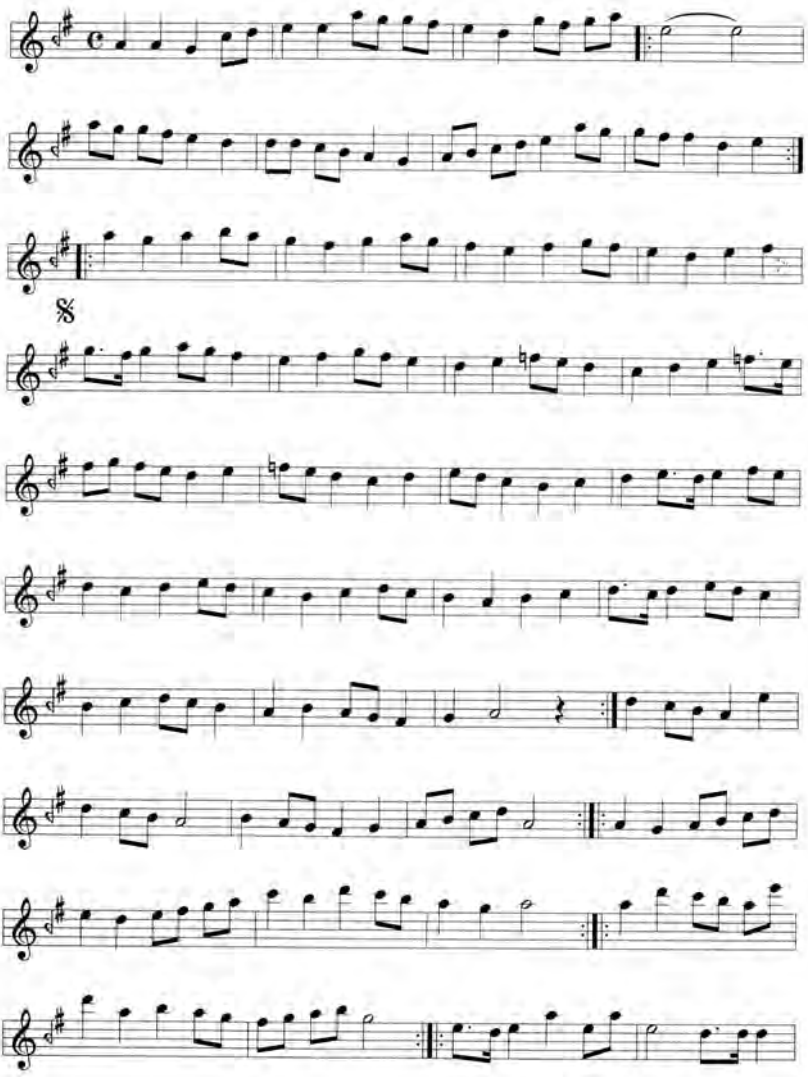


LXV NEVRÛZ ACEM PEŞREVİ
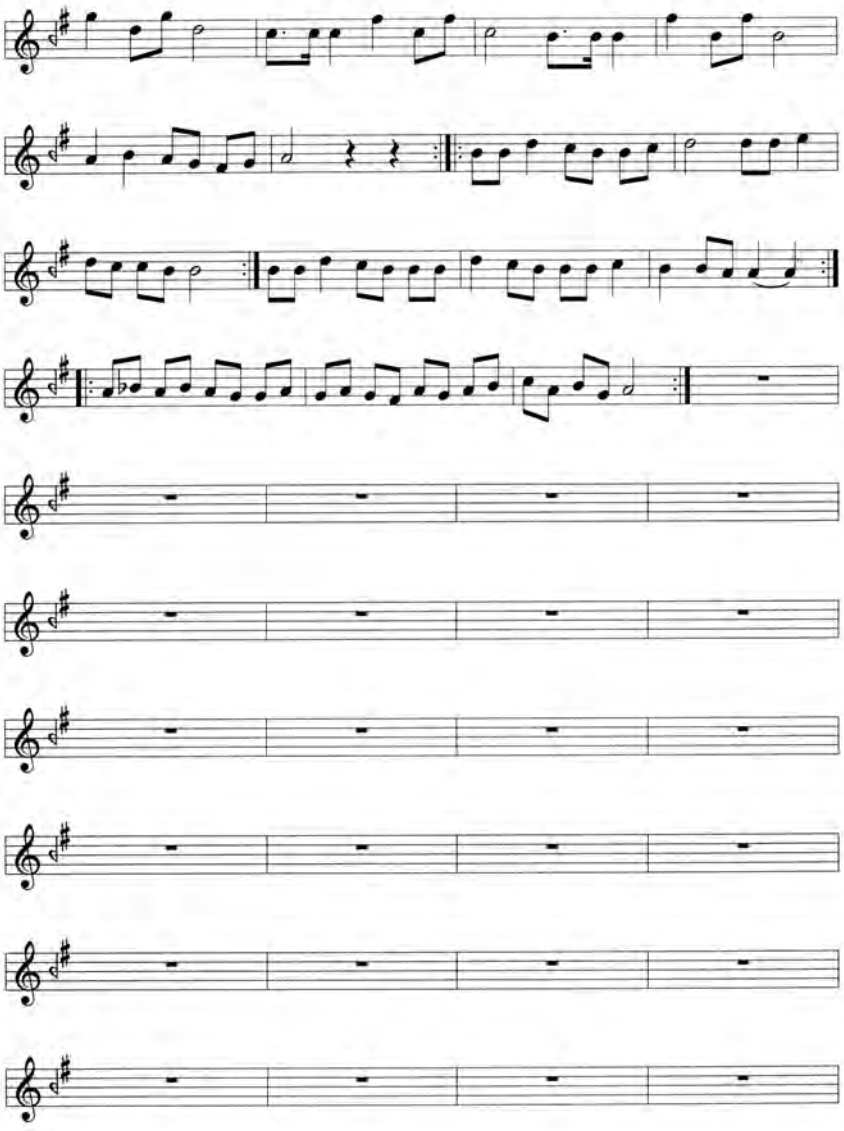
284a



LXVI DEVR-İ REVAN DÜGÂH
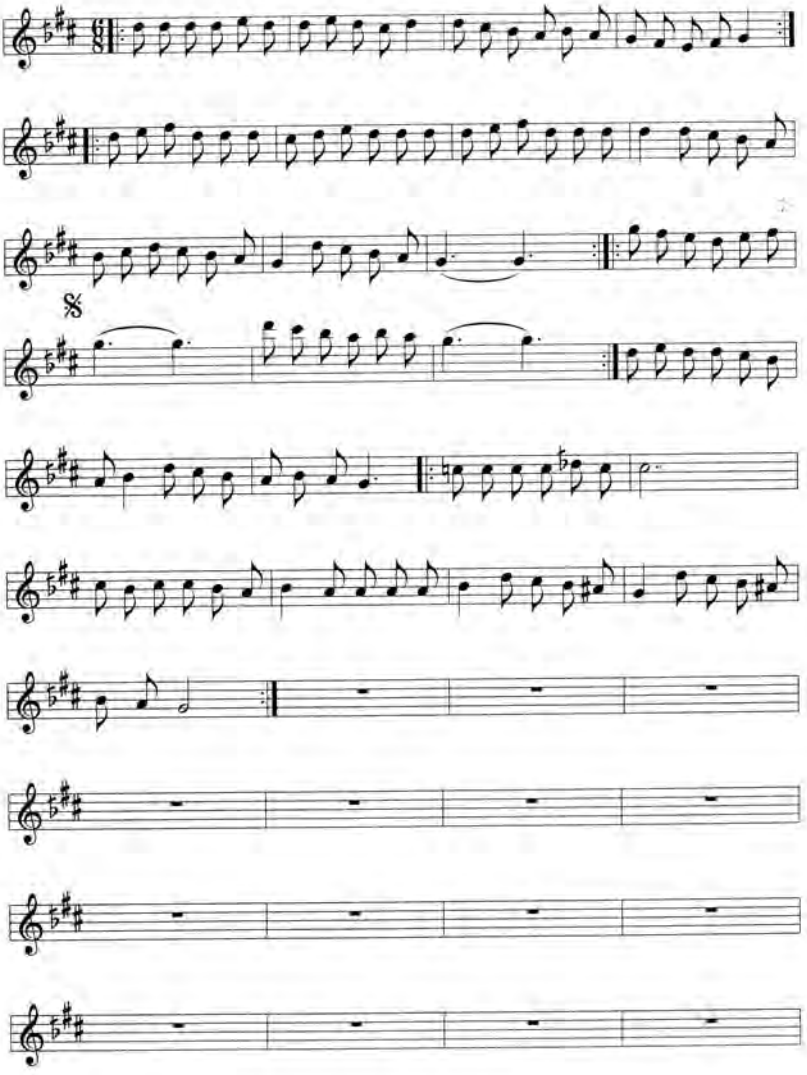
284a
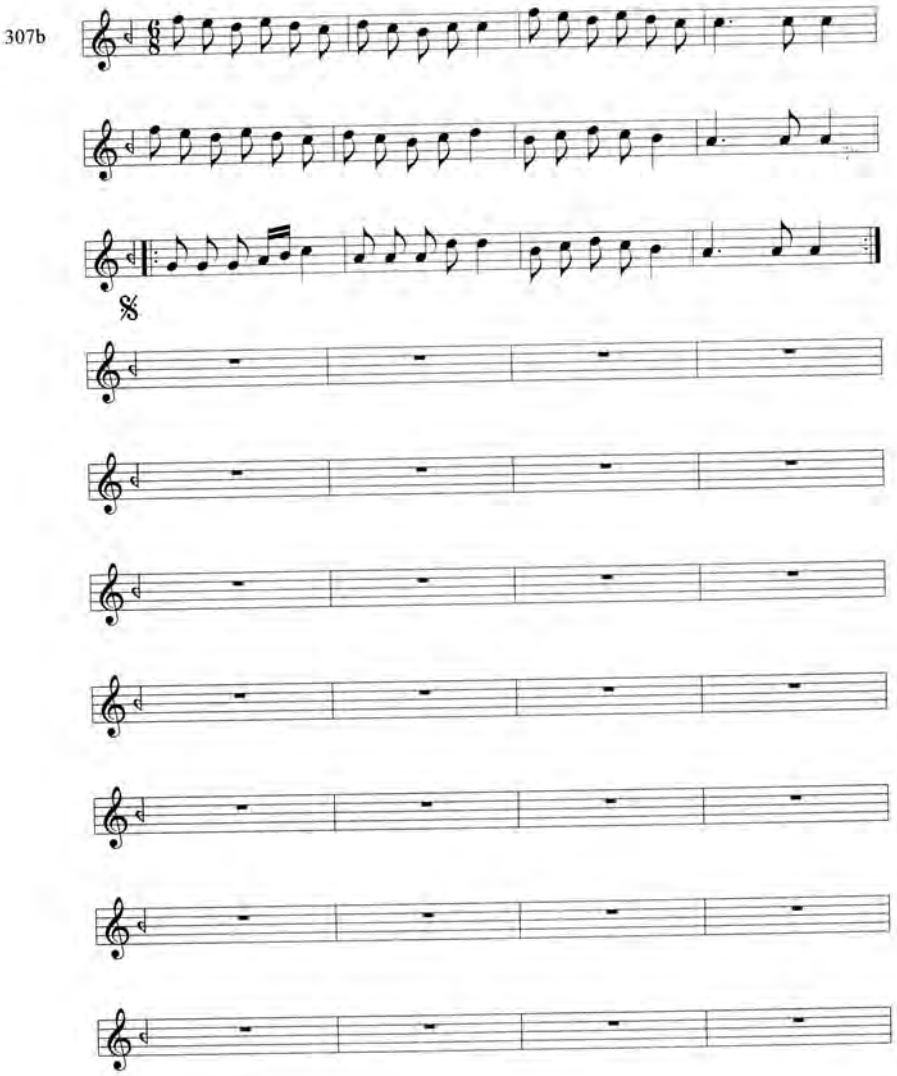




LXXIII SEMAİ NİKRİZ

288a
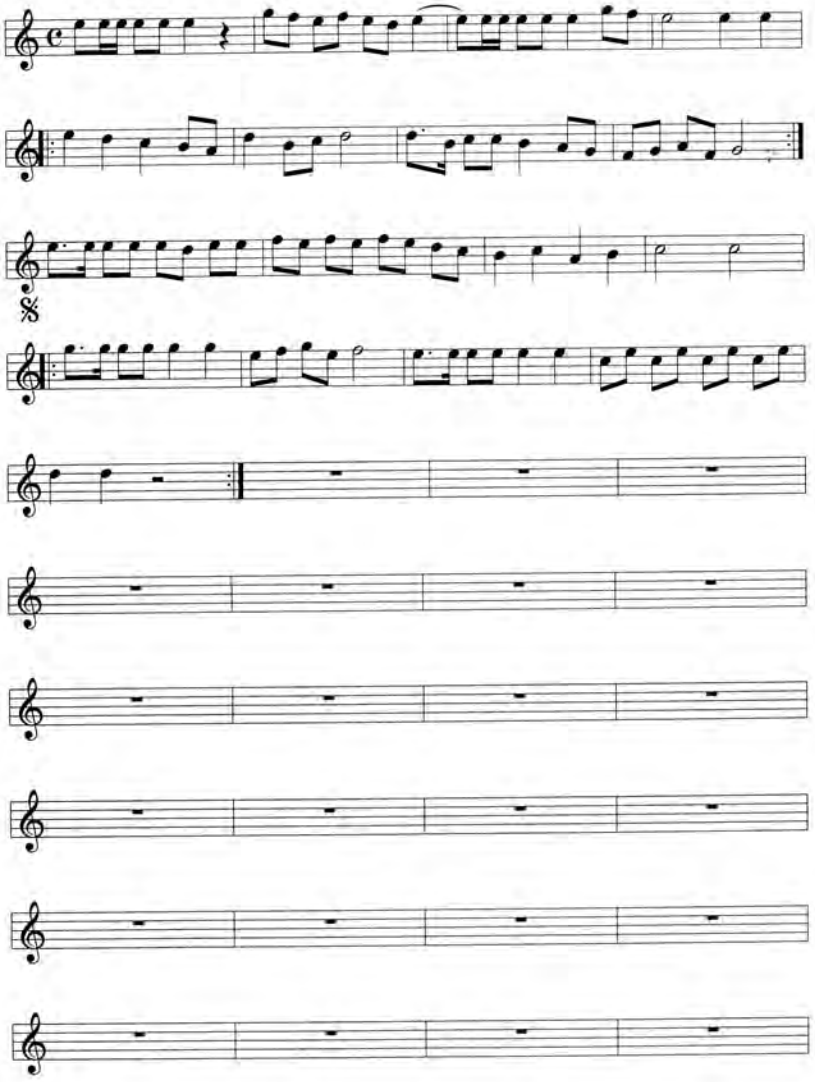


LXXX SEMAİ BEYATİ

307b
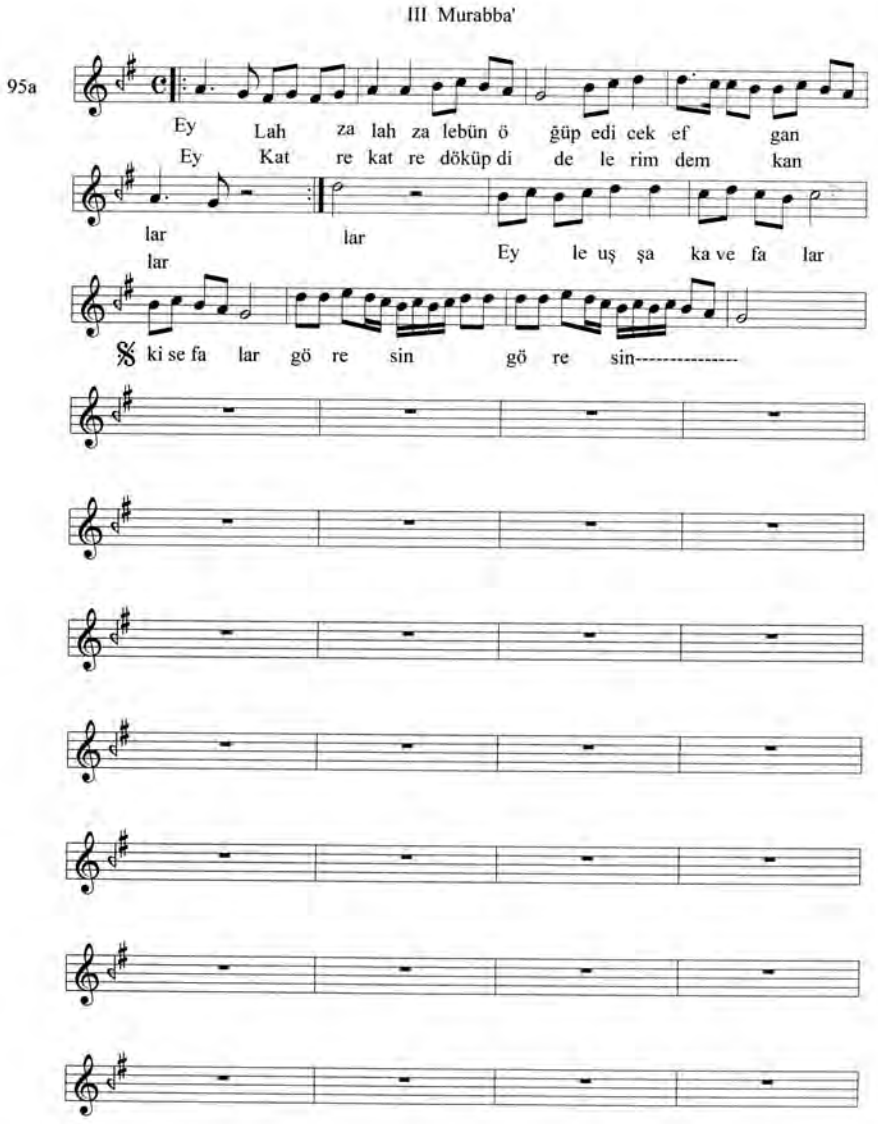


SAZKÂR FRENGİ
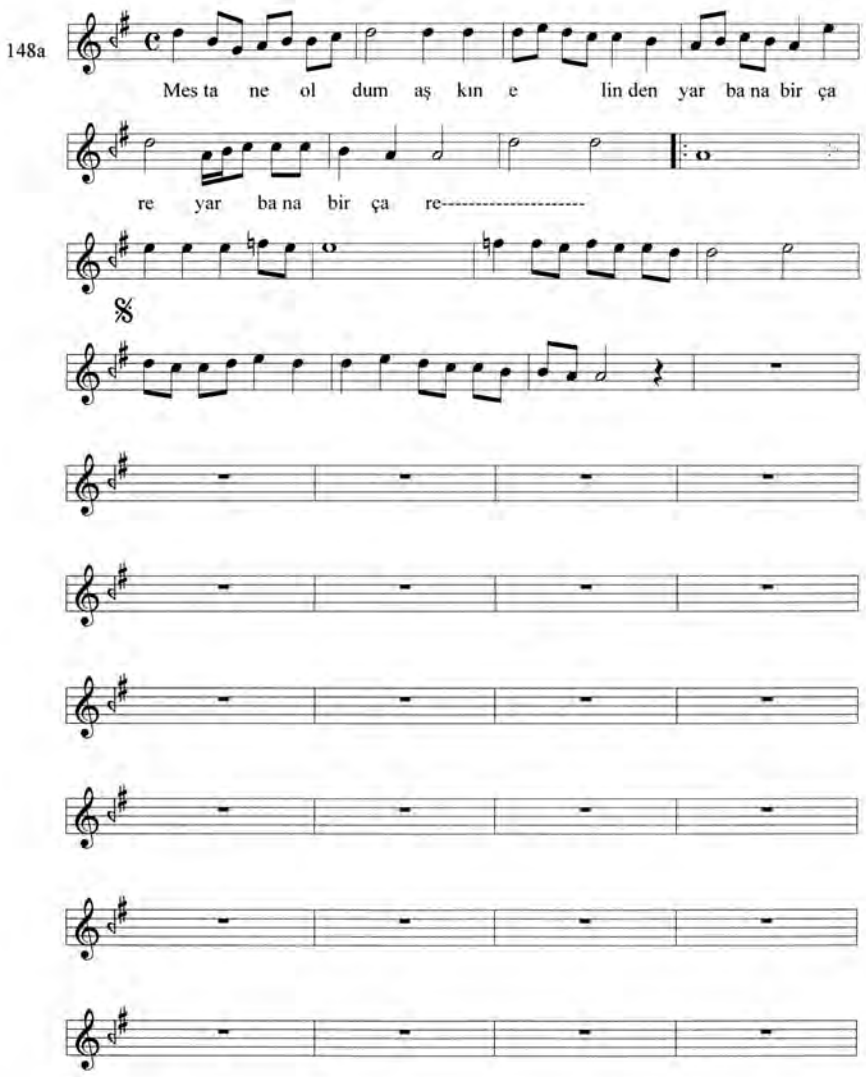
283a
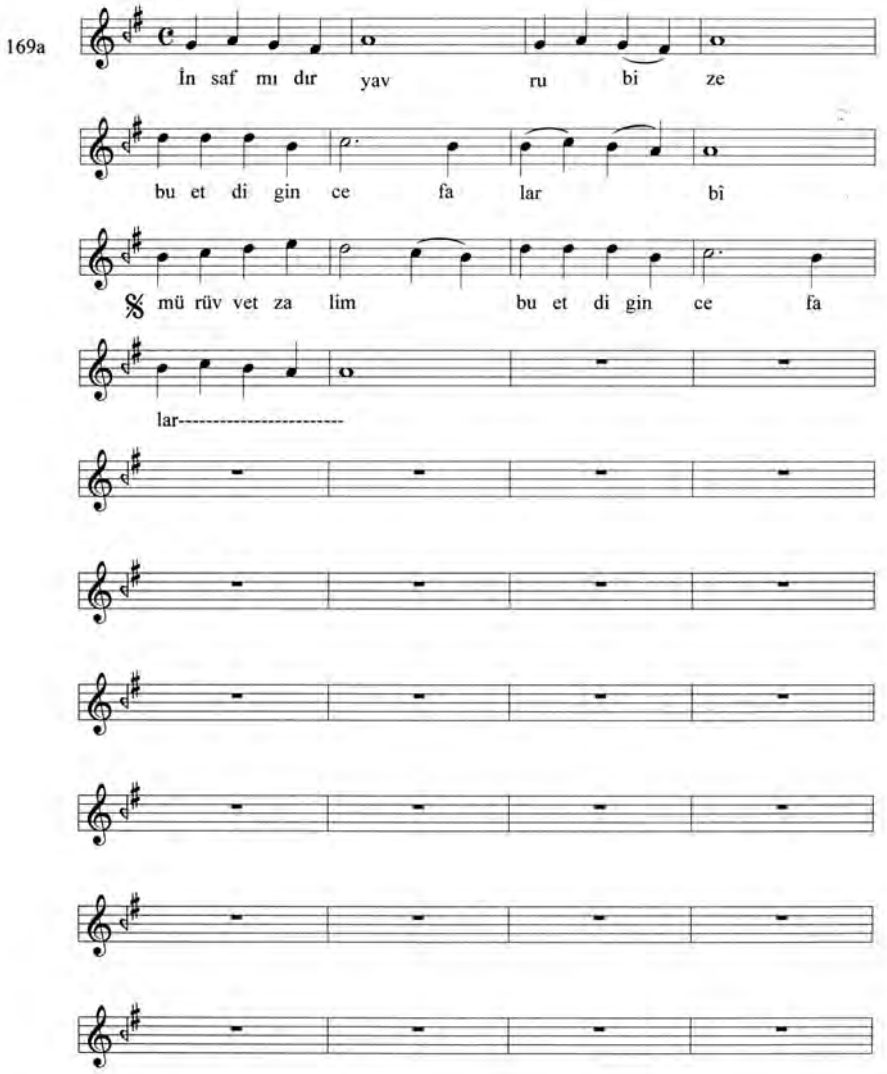


Sözlü Eserler



V MURABBA' NEVA USÛLEŞ SÛFÎYANE
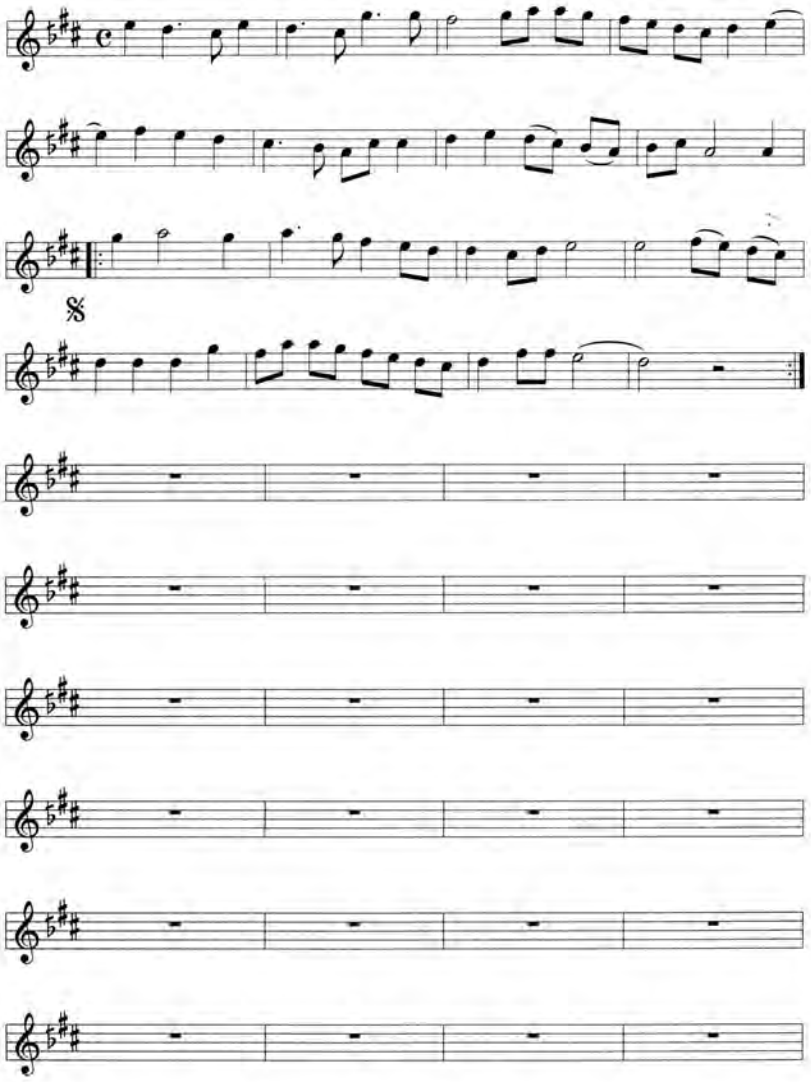


VII MURABBA' RAST PENÇGÂH
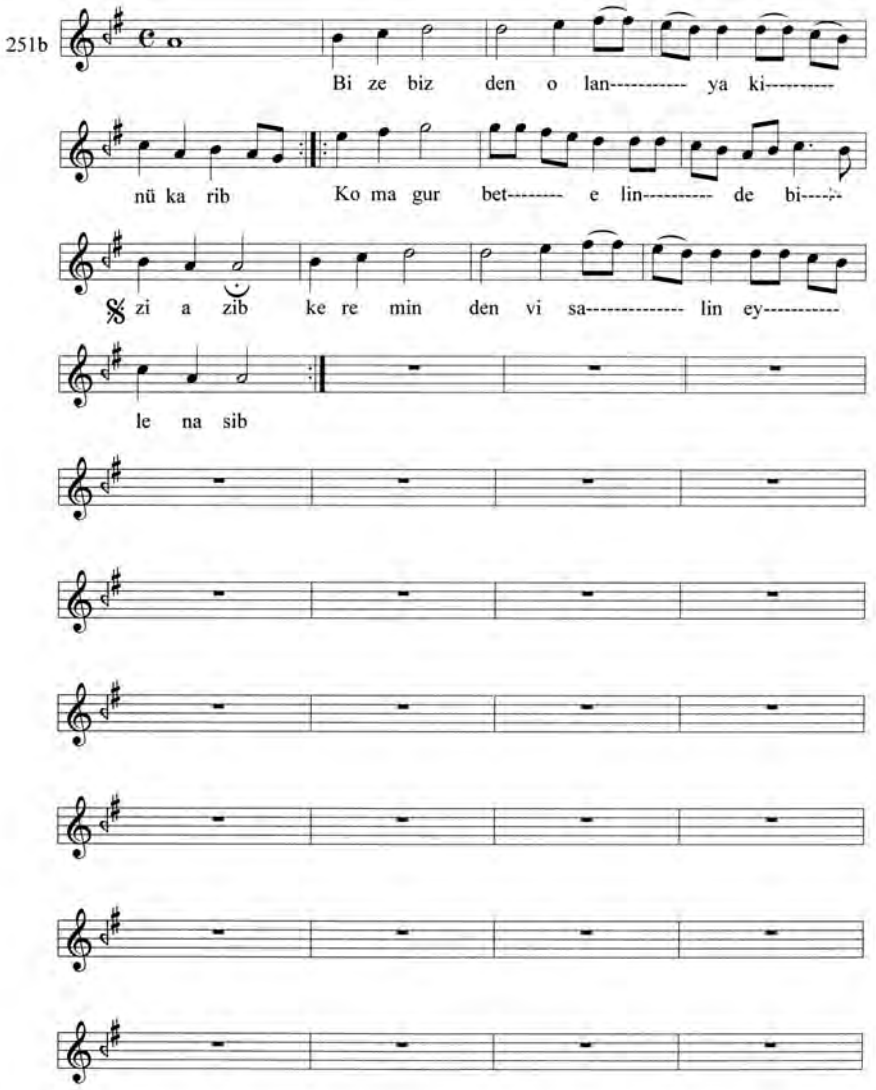


XI MURABBA' UZZÂL DÜYEK
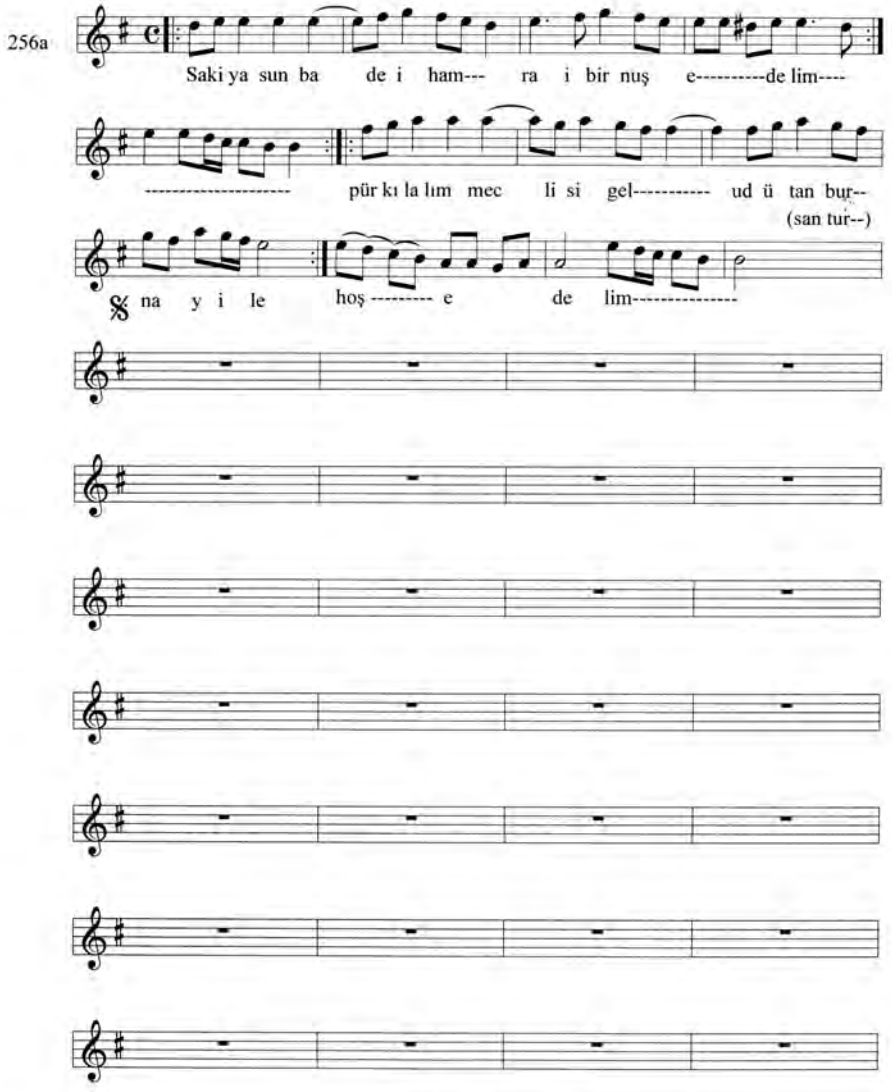
242a
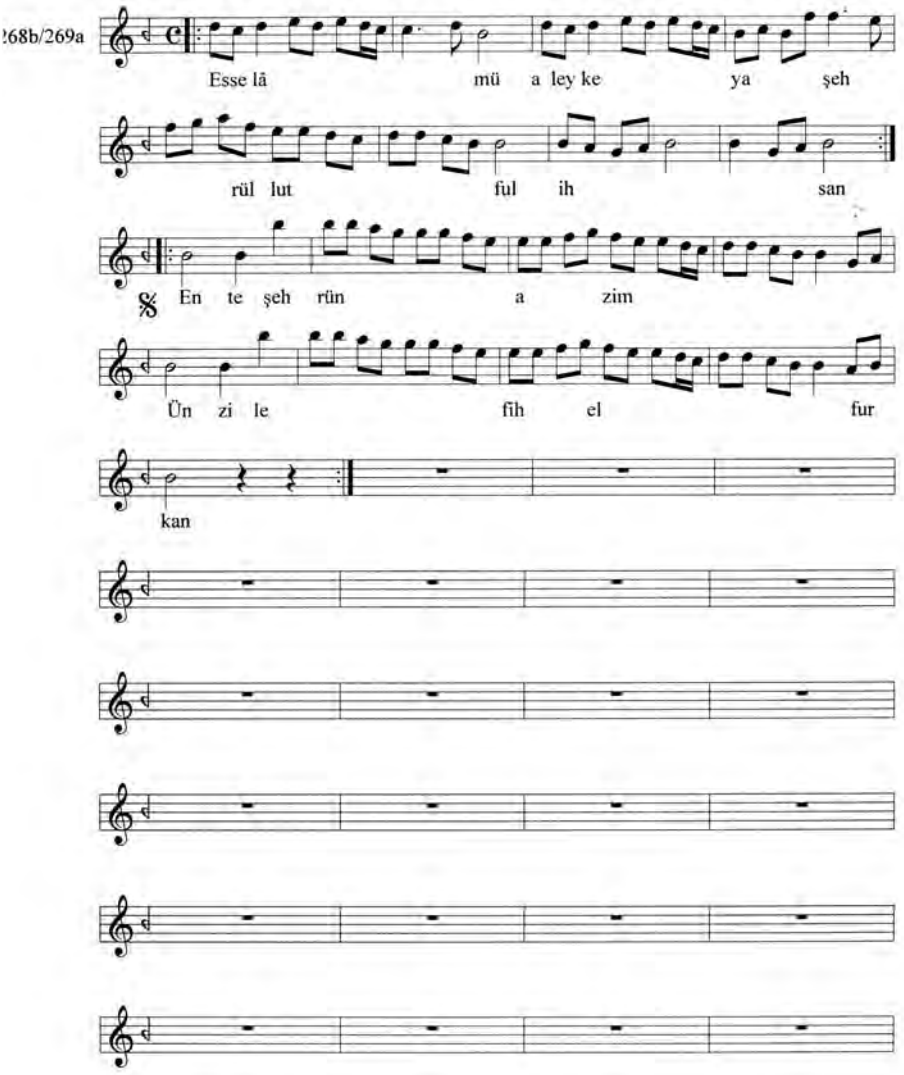


XIII İLAHİ


251b
Bi ze biz den o lan---------- ya ki----------
nü ka rib Ko ma gur bet-------- e lin---------- de bi----
zi a zib ke re min den vi sa---------- lin ey----------
le na sib
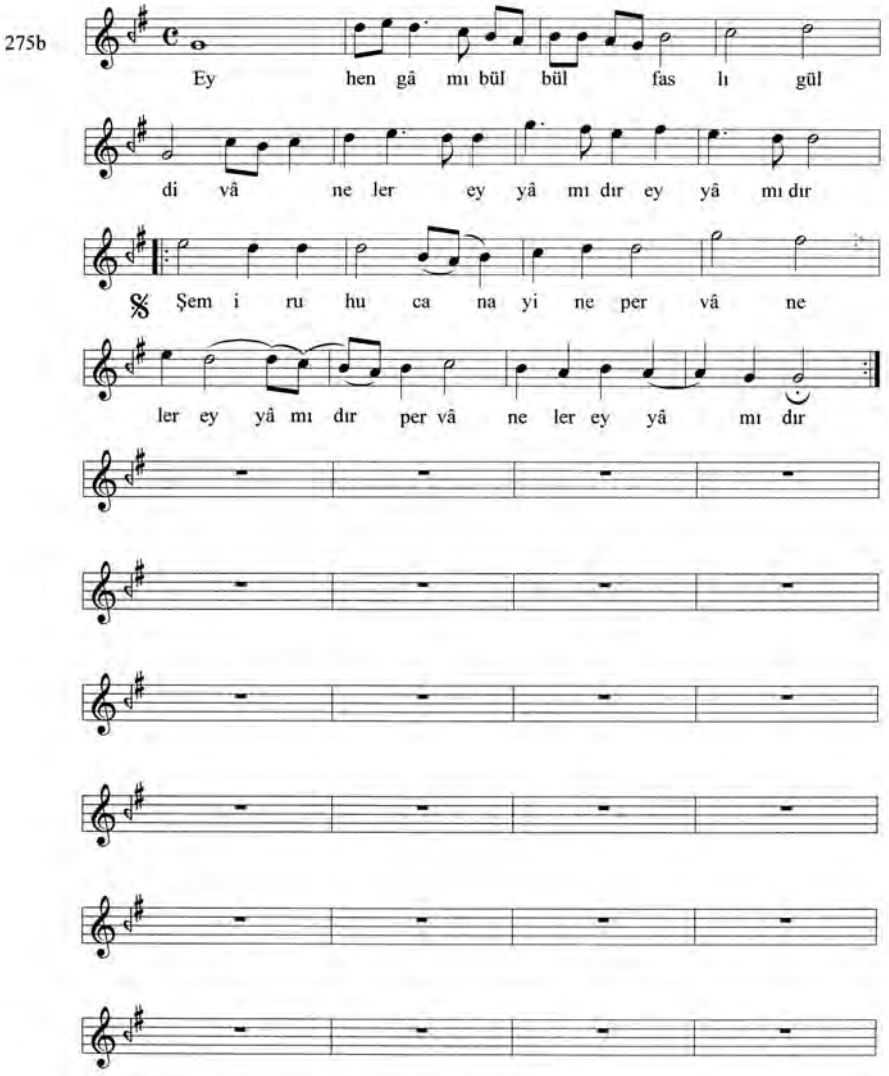
XIV NİŞABUR NEVBESTE



XV TESBİH
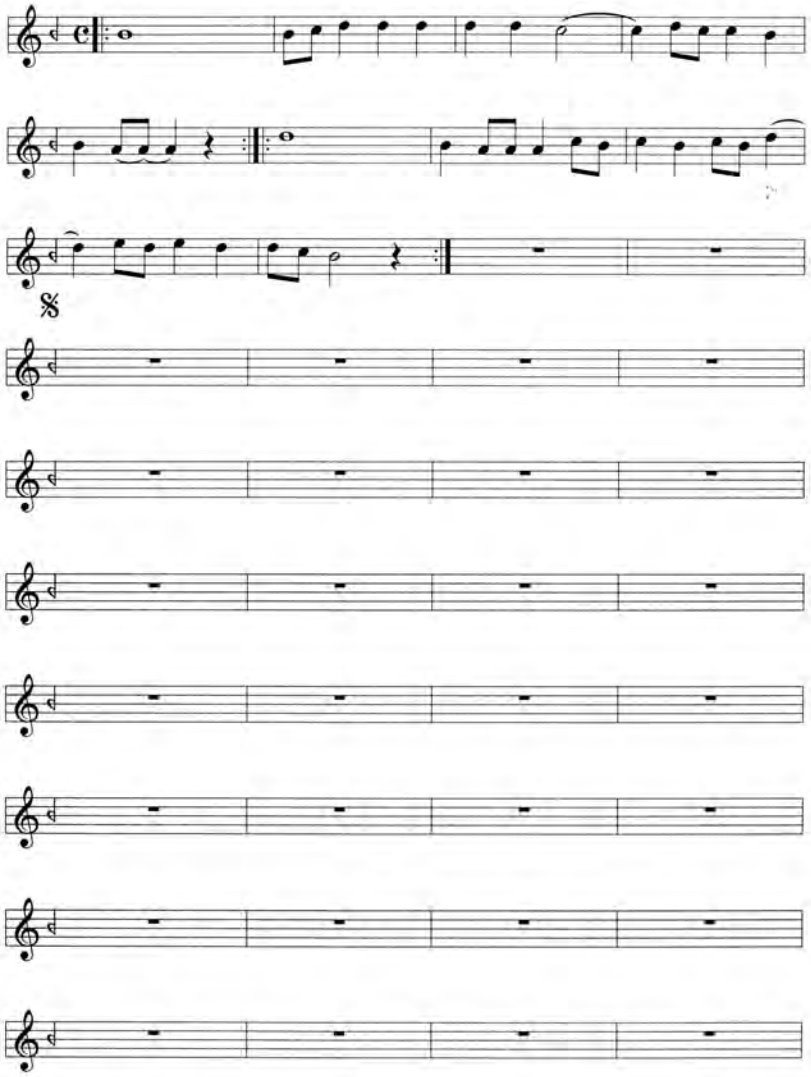

268b/269a
Esse lâ mü a ley ke ya şeh
rül lut ful ih san
En te şeh rün a zim
Ün zi le fih el fur
kan

XVI MURABBA'
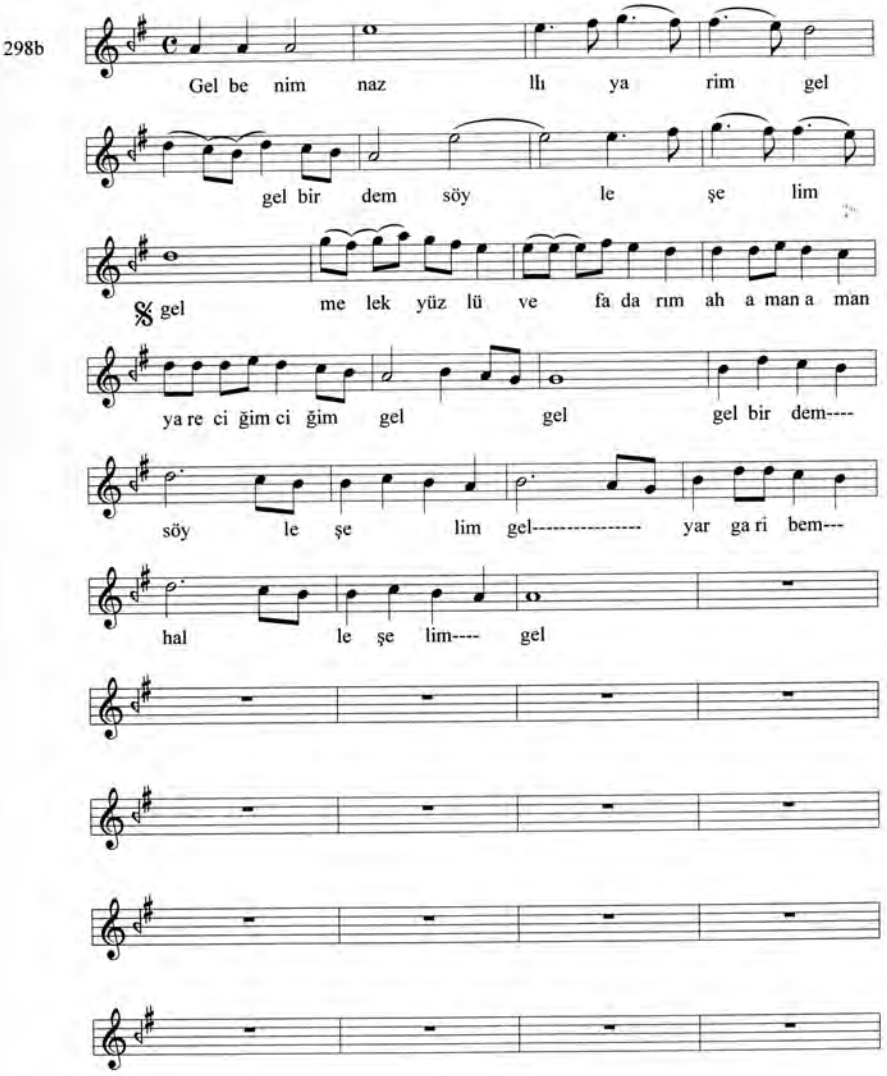

275b
Ey hen gâ mı bül bül fas lı gül
di vâ ne ler ey yâ mı dır ey yâ mı dır
Şem i ru hu ca na yi ne per vâ ne
ler ey yâ mı dır per vâ ne ler ey yâ mı dır

XVII MURABBA' BESTE FETVÂÎ MUHAMMES
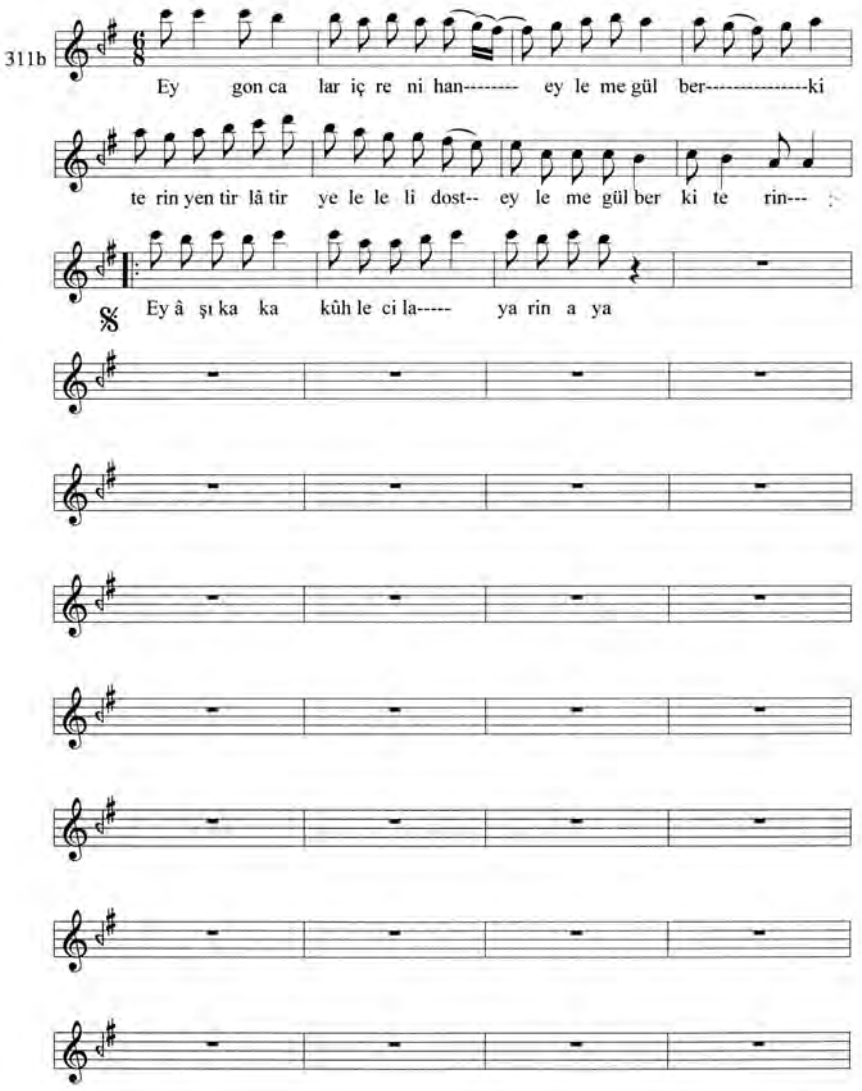
278a



XX MURABBA'


298b
Gel be nim naz llı ya rim gel
gel bir dem söy le şe lim
gel me lek yüz lü ve fa da rım ah a man a man
ya re ci ğim ci ğim gel gel gel bir dem----
söy le şe lim gel---------- yar ga ri bem---
hal le şe lim---- gel

XXII SEMAİ MUHAYYER



Güfteler

III MURABBA' (95a)

Lâhza lâhza lebün öğüp edicek efgan
Katre katre dökülüp didelerimden kan
Eyle uşşâka vefalar ki safâlar göresin
Sanma ki zayi' olur eylediğin ihsan

V MURABBA' NEVA USÛLEŞ SÛFİYÂNE (148a)

Mestâne oldum aşkın elinden yâr bana bir çare
Feryâda geldim bülbül dilinden yâr gele gülzâre
Efgâna durdum tâ yâr ben ölünce yâr ben ölünce
Koklayabilsem yârin gülünden hey bana bir çare

VII MURABBA' RAST PENÇGÂH (169a)

İnsaf mıdır yavru bize bu ettiğin cefalar
Bî mürüvvet zalim bu ettiğin cefalar
Göz görürken yâdlar ider zâtın ile safâlar
Engel sürer zâlim zâtın ile safâlar

XI MURABBA' 'UZZÂL DÜYEK (242a)

Olur melûl ü garib ve çeker elem âşık
Beni görün ki benim hem garib hem âşık
Düşer mi ayağı elemin sunarsa kâse-i çerhi
Cihan bütün oda yansa çeker mi gam âşık

XIII İLÂHÎ (251b)

Bize bizden olan yakin ü karib
Koma gurbet elinde bizi ‘azib
Kereminden visalin eyle nasib
Meded et yâ enis-i küll-i garib

Çün emin eyledin emanetine
Yine sen lâyık eyle rahmetine
Mazhar et lûtfuna inayetine
Meded et ya enis-i küll-i garib

Destgîr olmaz ise de ey rahmân
Azdırır bizi nefs ile şeytan
Sen esirge efendi bizi hemân
Meded et ya enis-i küll-i garib

Enbiya gördüğü ‘atâlar içiün
Evliyâ sürdüğü safâlar içün
Ehl-i hâle olan devâlar içün
Meded et ya enis-i küll-i garib

Gerçi hoştur efendi sabr-ı cemil
Zu’afada dahi begayet kalil
Meded et kalmasın Hüdâi ‘alil
Meded et ya enis-i küll-i garib

XIV NİŞABUR NEV-BESTE (256a)

Sâkiyâ sun bâde-i hamrâyı bir nûş edelim
Çıkarıp dilden gamı cümle ferâmûş edelim
Pür kılalım meclisi gel ûd ü tanbur nây ile
Bari bir mikdar dil-i mecrûhumuz hoş edelim

XV TESBİH (268b-269a)

Esselâmu aleyke yâ şehrü'l lûtf ve'l ihsân
Esselâmu aleyke yâ şehrü'l afv ve'l gufrân
Ente şehrün 'azîm ünzile fih el furkân
Ente şehrün kerîm va'ada fih el Kur'an
Merhabâ şehrü'l kıyâm merhabâ şehrü'l ihsân
'Arizuna ve şefi'una yevmü'l haşr ve'l mizan

XVI MURABBA' (275b)

Hengâm-ı bülbül fasl-ı gül divâneler eyyâmıdır
Bezm-i şarab ister gönül mestâneler eyyâmıdır
Ferh dileyip meyhaneye yahud gele mi haneye
Şem'-i rûh-u cânâ yine pervâneler eyyâmıdır

XVII MURABBA' BESTE-İ FETVÂİ MUHAMMES (278a)

Aldı aklım ol semenber zülf-i anber-bâr ile
Mürde iken canımı ihyâ eder güftâr ile
Görse kaçan serviler şermende olur kaddine
Salınıp seyreyledikçe gülşeni reftâr ile

XX MURABBA' (298b)

Gel benim nazlı yârim gel
Gel bir dem söyleşelim gel
Melek yüzlü vefâdârım
Ah ah aman yâreciğim
Garibem halleşelim gel

XXII SEMAİ MUHAYYER (311b)

Goncalar içre nihan eyleme gülberk-i terin
Yani seyreyleyelim sinenin çöz düğmelerin
Âşıka kûhl-i cilâ yârin ayağın tozudur
Hâsılı bendesiyiz arif-i sahib-nazarın

Bibliyografya

Yazmalar

Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkik ve Tahkik*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, **[Nâfiz Paşa Yazmaları, 1242/I]**.

Abdülbaki Nâsır Dede, *Tahririye*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, **[Nafiz Paşa Yazmaları, 1242/II]**.

Ali Ufkî, *Mecmua-yı Saz u Söz*, Londra, British Library, Oriental and India Office Collections **[Sloane 3114]**.

Ali Ufkî (çeviren), *Janua Linguarum Aurea Reserata...*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları **[Turc 216/II]**.

Ali Ufkî, *Fransızca-Türkçe Konuşma Kılavuzu*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları **[Turc 235]**.

Ali Ufkî, *Mezâmir*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları **[Supplément Turc 472]**.

Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlmü'l Musıki Alâ vechi'l Hurûfat*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, **[Y. 2768].**

Fethullah Mümin-i Şirvani, *Risale fi 'ilm'ül Musıki*, İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, **[A. 3449].**

Charles Fonton, *Essay sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Français, **[Nouvelles Acquisitions Françaises 4023]**.

Hâfız Post, *Mecmua*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi **[Revan 1724].**

Hızır Ağa, *Tefhim'ül makamât fi tevlid'ün nagâmât*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, **[Supplément Turc 1495].**

Hızır bin Abdullah, *Kitab'ül Edvâr,* Roma, Biblioteca Vaticana **[Turco 360]**.

Kitâb'ül Edvâr, Londra, British Library, Oriental and India Office Collections, **[Or. 11224]**.

Kitâb'ül Edvâr, Londra, British Library, Oriental and India Office Collections, **[Or. 12901]**.

Mecmua-yı Eş'ar ve Musıki, Londra, British Library, Oriental and India Office Collections, **[Or. 13763]**.

Gültekin Oransay, *Ali Ufkî ve Dinî Türk Musıkisi*, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Doçentlik Tezi, 1972, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Kütüphanesi **[Y. 16566]**.

Safıyüddin Abdülmü'min, *Kitabü'l Edvâr*, İstanbul, Nuruosmaniye Kütüphanesi, **[Yazma 3653].**

Seydî, *Hâzâ el-Matla' fi Beyân-ül Edvâr ve'l Makâmât ve fî 'İlm'ül Esrâr ve'rriyazat*, İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, **[III. Ahmed 3459].**

Yusuf bin Nizamettin bin Yusuf er-Rûmî el-Mevlevî el-Kırşehrî, *Edvâr*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Şark Yazmaları, **[Supplément Turc 1424].**

Bibliyografya ve Kataloglar

Onur Akdoğu, *Türk Müziği Bibliyografyası (9. yy.-1928)*, İzmir, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkisi Konservatuarı Yayınları (Yayın 89), 1989.

Annie Berthier, *Manuscrits, Xylographes, Estampage; les collections orientales du département des manuscrits*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

Annie Berthier, *Vers l'Orient...* (Sergi Katalogu), Paris, Bibliothèque Nationale, 1983.

Edgar Blochet, *Catalogue des Manuscrits Turcs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Biblothèque Nationale, 1932-1933.

Catalogus Codicum Manuscriptorium Bibliothecae Regiae - Tomus Primus, Paris, Typographia Regia, 1739.

Hermann Ethé, *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindustani and Pushtu manuscripts in the Bodleian Library (Part II)*, Oxford, Clarendon Press, 1930.

Henry George Farmer, *The Sources of Arabian Music - An Annotated Bibliography of Arabic Manuscripts which deal with the Theory, Practice and History of Arabian Music*, Bearsden (Scotland), 1940.

Gustav Flügel, *Die arabischen, persischen und Türkischen Handschriften der kaiserlich - königlischen Hofbibliothek zu Wien*, Viyana, 1865-1867.

Index des Matières Contenues dans les Manuscrits du Fonds Turc, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Manuscrits Orientaux, **[Octavo E 2]** .

Ekmeleddin İhsanoğlu - Ramazan Şeşen - Gülcan Gündüz - M. Serdar Bekar (yay.) *Osmanlı Musıki Literatürü Tarihi*, İstanbul, Islâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (IRCICA), 2003.

Fehmi Ethem Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Katalogu (Cilt I)*, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, 1961.

Günay Kut, *Supplementary Catalogue of Turkish Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

G. Meredith-Owens, *Handlist of Turkish Illustrated Manuscripts in the British Museum*, Londra, 1963.

Francis Richard, *Catalogue des Manuscrits Persans, I - Ancien Fonds*, Paris, Bibliothèque Nationale-Département des Manuscrits, 1989.

Charles Rieu, *Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum*, Londra, 1888.

Ettore Rossi, *Elenco dei Manosritti Turchi della Biblioteca Vaticana*, Vatikan, 1953.

Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900) – Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the USA (RISM Vol. B X)*, München, G. Henle Verlag, 1979.

Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900) – Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X*, München, G. Henle Verlag, 2003.

Kitaplar

Mohamed Abdel-Halim, *Correspondance d'Antoine Galland, Edition Critique et Commentée*, Thèse Complémentaire pour le Doctorat ès Lettres Présentée à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Paris, Paris, 1964.

C.F. Abdy-Williams, *The Story of Notation*, New-York, Haskell House, 1969.

Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

Cem Behar, *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, 2003, 2006.

Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik – Klâsik Türk Musıkisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, İstanbul, AFA Yayınları, 1993.

Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar,* İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990.

Cem Behar, *Onsekizinci Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1987.

Münir Nurettin Beken, *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music of the Maksim Gazino*, Unpublished Ph.D. Thesis, University of Maryland, 1998

Albertus Bobovius, *Topkapı – Relation du Sérail du Grand Seigneur*, (yayına hazırlayan ve sunanlar: Annie Berthier ve Stéphane Yerasimos), Paris, Sindbad, 1999 (Türkçe çevirisi: *Topkapı Sarayında Yaşam: Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî bey'in Anıları*, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002.)

Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitab-ı İlmü'l Musıki Alâ vech'il Hurûfat*, Tıpkıbasımı: Haz. Yalçın Tura, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Ottoman Empire*, Londra, 1734.

M. Hakan Cevher, *Ali Ufkî, Hâzâ Mecmûa-i Sâz u Söz, Çeviriyazım, İnceleme*, İzmir, 2003.

Şeref Çakar, *Türk Musıkisinde Usûl*, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.

Evliya Çelebi , *Seyahatname*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt 1, 1996.

Baron Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, I-VI, 1930-1959.

Charles Dupont-Ferrier, *Du Collège de Clermont au Lycée Louis le Grand*, Paris, 1921.

Selahaddin Elker, *Divan Rakamları*, Türk Tarih Kurumu yayınlarından (VII.Seri-no.22), Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1953 .

Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Musıkisi Antolojisi - Dinî Eserler, Cilt I,* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1942.

Henry George Farmer, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century as decribed in the Siyahat nama of Ewliya Chelebi*, Glasgow, The Civic Press, 1937.

Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Repertoire*, Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

Antoine Galland, *İstanbul'a ait Günlük Hatıralar (1672-1673)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1949.

Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1953.

Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevî Adâb ve Erkânı*, İstanbul, İnkılâb ve Aka Kitabevi, 1963.

Hasan Tahsin, *Gülzâr-ı Musıki*, İstanbul, Şirket-i Mürettibiye matbaası, 1322 (1905).

Haşim Bey, *Mecmua*, İstanbul, 1864.

Ralf Martin Jäger, *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach, Verlag die Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1996.

Angelika Jung, *Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens, Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Şaşmaqam*, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1989.

Veli Kanık, *Türk Musıkisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1954.

A. Kâzım, *Istılâhat-ı Musıkiye*, İstanbul, 1310 (1894), Ebüzziya Matbaası.

Cornelio Magni, *Quanto di Piu Curioso e Vago ha potuto raccorre Cornelio Magni… Aggiontavi la relazione del seraglio del gran signore distesa di Alberto Bobovio Leopolitano, trattenuto con nome di Ali bei in qualita di Paggio di musica…*, Parma, Galeazzo Rosati, 1679.

Francisci Mesgnien Meninski, *Thesaurus Linguarum Orientalium, Turcicae, Arabicae, Persicae institutiones, seu Grammatica turcica...*, Viyana, 1680.

Eckhard Neubauer, *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Vol. 4), Frankfurt am Main, 1999.

Henri Omont, "Journal Parisien d'Antoine Galland (1708-1715), Précédé de son Autobiographie (1646-1715)", *Extrait des Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris,* Paris, 1919.

İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm velveleleri*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1984.

Eugenia Popescu-Judetz, *Dimitrie Cantemir: cartea stiintei muzicii*, Bükreş, Editura Musicala, 1973.

Eugenia Popescu-Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture (Türk Musıki Kültürünün Anlamları),* İstanbul, Pan Yayıncılık, 1996.

Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir, Theorist and Composer of Turkish Music,* İstanbul, Pan Yayıncılık, 1999.

Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburi Küçük Artin – A Musical Treatise of the Eighteenth Century*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002.

Eugenia Popescu-Judetz & Eckhard Neubauer, *Seydî's Book on Music – A 15th Century Turkish Discourse*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science (The Science of Music in Islam – Vol. 6), 2004.

Haydar Sanal, *Mehter Musıkisi-Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1964.

Haydar Sanal, *Çöğür Şairleri 1: Armutlu (XVI.-XVII. Yüzyıllar)*, İstanbul, Otağ Yayınları, 1974.

Seyyid Mehmet Nuri [Bolahenk Nuri Bey], *Mecmua-yı Kârhâ ve Nakşhâ ve Şarkiyyat*, İstanbul, 1873.

Jacob Spon, *Voyage de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux Années 1675 et 1676 par J. Spon et George Wheler*, Lyon, Cellier et Fils, 1678.

Türk Musıkisi Klâsiklerinden – İlâhiler, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1931.

Ali Ufkî, *Mecmua-yı Saz u Söz* (Haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Millî Eğitim Yayınları, 1976.

Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz –Bildiriler*, Izmir, 1989 .

Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Murabbalar*, İzmir, Mart 1991 .

Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz – Semailer*, İzmir, Ocak 1991.

Muammer Uludemir, *Mecmua-yı Saz u Söz –Türküler*, İzmir, Ocak 1992 .

Hurşit Ungay, *Türk Musıkisinde Usûller ve Kudüm*, İstanbul, 1981.

Mehmed Nuri Uygun, *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâb'ül-Edvâr*ı, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 1999.

Owen Wright, *Words without Songs – A Musicological Study of an Early Ottoman Anthology and its Precursors*, Londra, School of Oriental and African Studies (SOAS Musicology series, Volume 3), 1992.

Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations – Volume 1: Text*, Londra, SOAS (SOAS Musicology series, Volume 1), 1992.

Owen Wright, *Demetrius Cantemir, The Collection of Notations, Vol. 2: Commentary*, Aldershot, Ashgate (SOAS Musicology series), 2000.

Heidrun Wurm, *Die Osmanische Historiker Hüseyn b. Cafer genannt Hezarfenn und die Istanbuler gesellschaft in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts,* Freiburg im Breisgau, Klaus Schwarz Verlag (Islamkundliche Untersuchungen-Band 13), 1971.

Mahmut Yazır, *Siyakat Yazısı*, Vakıflar Umum Müdürlüğü Neşriyatı (Seri B – Vakfiyeler ve Vakfiyelerle ilgili eserler, No. III), İstanbul, Cumhuriyet Matbaası, 1941.

Makaleler

Hüseyin Sadettin Arel, "300 Küsur senelik nota mecmuası hakkında", *Musıki Mecmuası,* Sayı 45, 1 Kasım 1951, s. 3-6.

Cem Behar, "Ali Ufkî'nin bilinmeyen bir musıki elyazması: Mezmurlar", *Tarih ve Toplum*, Sayı 47, Kasım 1987, s. 44-47;

Cem Behar, "Wojciech Bobowski'nin (Ali Ufkî) hayatı ve eserleri hakkında yeni bilgiler", *Tarih ve Toplum*, Sayı 94, Ekim 1991, s. 17-22.

Annie Berthier, "A l'Origine de l'Etude de la langue Turque en France. Liste des Grammaires et Dictionnaires Manuscrits du Fonds Turc de la Bibliothèque Nationale de Paris", *Mélanges Offerts à Louis Bazin*, Paris, L'Harmattan, 1992, s. 77-82.

Annie Berthier, "Le fonds turc du Département des manuscrits", *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, sayı 6, 1981, s.78-95.

İlker Evrim Binbaş, "Music and Sama' of the Mavlaviyya in the Fifteenth and sixteenth centuries: Origins, Ritual and Formation", Anders Hammarlund, Tord Olsson & Elisabeth Özdalga (eds.), *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East*, İstanbul, Swedish Research Institute (Transactions, Vol. 10), 2001, s. 67-81.

Jean During, "Conservation et Transmission dans les Traditions Musicales du Moyen Orient", *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 1, 1988, s. 100-112.

Şükrü Elçin, "Ali Ufkî'nin bilinmeyen besteleri", *Türk Kültürü*, Sayı 121, Kasım 1972, s. 48-51.

Walter Feldman, "Musical genres and Zikir of the Sunni tarikats of Istanbul", in Raymond Lifchez (ed.), *The Dervish Lodge- Architecture, Art and Sufism in ottoman Turkey*, Berkeley, California University Press, 1992, s. 187-203.

Walter Feldman, "Structure and Evolution of the Mevlevi Ayin: the case of the Third Selâm", Anders Hammarlund, Tord Olsson & Elisabeth Özdalga (eds.) *Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle-East* içinde, İstanbul, Swedish Research Institute in Istanbul (Transactions, Vol. 10), 2001, s. 49-65.

A. Turgut Kut, "Ali Ufkî Bey ve Eserleri hakkında", *Musıki Mecmuası*, Sayı 332, Haziran 1977, s. 5-20.

Rıfkı Melûl Meriç, "Hicrî 1131 tarihinde Enderûnlu şairler, hattatlar ve musıki san'atkârları tezkiresi (Nâzımı: Kilâri Ahmet Ref'î)", *İstanbul Enstitüsü Dergisi*, II, 1956, s.139-168.

Eckhard Neubauer, "Zu den musikalischen Metren (Usûl)", *Der Essai sur la musique orientale von Charles Fonton mit Zeichnungen von Adanson*, Frankfurt, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam, Vol. 4), 1999, s.257-295.

Eckhard Neubauer, "Die Theorie vom iqa'. I, Übersetzung des *Kitab al Iqa'at* von Abû Nasr al-Farabi" , "Die Theorie vom iqa'. II, Übersetzung des *Kitab Ihsa' al Iqa'at* von Abû Nasr al-Farabi", *Arabische Musiktheorie von der Anfangen biz zum 6./12. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University (The Science of Music in Islam – Volume 3), 1998, s. 128-311.

Rıza Nur, "Un Manuscrit du Milieu du XVIIème Siècle sur la Musique et la Poésie Turques", *Türk Bilik Revüsü (Revue de Turcologie)*, I/2, Şubat 1932, İskenderiye, s. 26-31

Rıza Nur, "Beste", *Türk Bilik Revüsü (Revue de Turcologie)*, Sayı 5, Şubat 1935, İskenderiye, s.720-721.

Rıza Nur, "Keuroghlou: un poète turc"[Köroglu, bir Türk şairi], *Türk Bilik Revüsü (Revue de Turcologie)*, I/1, Şubat 1931, İskenderiye, s. 105-110.

Gültekin Oransay, "Türkiye'nin Beşyüz Yıllık Küğ Yaşamından Belgeler", *Musıki Mecmuası*, Sayı 196, Haziran 1964, s. 122-123.

Gültekin Oransay, "Türkiye'nin Beşyüz Yıllık Küğ Yaşamından Belgeler- II", *Musıki Mecmuası*, Sayı 197, Temmuz 1964, s. 154-155.

Rauf Yekta Bey, "La Musique Turque", Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie (yay.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* içinde, Paris, Delagrave, 1922, Cilt V, s. 2945-3064 .

Haydar Sanal, "Siyakat rakamlarının XVII. Yüzyıl Türk Musıkisi notasyonundaki yeri ve bazı açıklamalar", *II. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 4-9 Ekim 1976 - Tebliğ Özetleri*, İstanbul, 1976, s. 75-76.

George Dimitri Sawa, "Al-Farabi's Theory of the *Iqa'*: An Empirically derived Medieval Model of Rythmic Analysis", *Progress Reports in Ethnomusicology*, University of Maryland Baltimore County, Volume 1, No.9, 1983-84, s. 1-32.

Çağatay Uluçay, "Mecmua-yı Saz u Söz", *Türk Musıkisi Dergisi*, sayı 14, 1 Aralık 1948, s. 4-24.

Muammer Uludemir, "Mecmua-yı Sâz ü Söz'de usûller", *Musıki Mecmuası*, Sayı 410, Eylül 1985, s. 15-17

Muammer Uludemir, "Mecmua-yı Saz u Söz'de Anahtar ve Arızalar", *Musıki Mecmuası*, 413, Haziran 1986, s. 16-19.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar zamanında Saraylarda musıki hayatı", *Türk Tarih Kurumu - Belleten*, Cilt XLI, Sayı 161, Ocak 1977, s. 79-115.

Owen Wright, "Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire", in Richard Widdess (ed.), *Musica Asiatica-5*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, s. 1-109.

Owen Wright, "On the Concept of a 'Timurid' Music", *Oriente Moderno*, XV/2, 1996, s. 665-681.

Dizin

A. Kâzım 120, 247
Abdel-Halim, M. 23, 247
Abdülbâki Nâsır Dede 139, 156, 161, 245
Abdülkadir Meragi 51, 68, 96, 158
Abdy-Williams, C.F. 167, 247
"acemler" 64

Adsız, N. 27
Ahmet Eflâkî 69
Akdoğu, O. 30, 246
akord 87, 150, 151
aksak semai 130
Aksoy, B. 11, 78, 125, 201, 247
alıştırma 141, 143
Ali ağa 157
Ali Ufkî ve Mezmurlar 41, 107
Alphonso, E. 26
anahtar 149, 201
Arel, H.S. 10, 105, 125, 201, 247
aristokrat 62, 66
Armain, P. 17, 18, 44
aruz 95, 99, 102
aruz bahirleri 95, 99, 102
askerî musıki 103
Aşk Olmayınca Meşk Olmaz 63, 68, 86, 126, 137, 145, 147
ayin 70

Bâlizâde Mustafa Efendi 38
bâzgeşt 142, 153
bazgû 151, 152, 153
Beken, M.N. 158, 247
bendir 74, 91, 93, 94, 104, 106, 130, 131
berefşan 106, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 161
Berthier, A. 13, 24, 31, 32, 41, 183, 246, 249
beste 61, 157
"beste-i kadim" 70
Bibliothèque Nationale de France 9, 10, 13, 15, 17, 20, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 34, 35, 36, 41, 42, 44, 47, 79, 82, 98, 102, 122, 123, 170, 186
Binbaş, İ.E. 70, 250
Blochet, E. 20, 24, 42, 44
Blochet katalogu 20, 24, 42, 44
Bobowsky W. 9, 27, 28, 33, 43, 183
Bolahenk Nuri bey 80, 247
British Library 10, 22, 27, 28, 30, 36, 77, 185
bulgârî 61

cadenz 141
cahardarb 94
Cevher, H. 10, 31, 42, 74, 149, 201, 247
Covel, J. 37
cönk 11, 12, 15, 41, 45

Çakar, Ş. 87, 120, 133, 247
çalgı metodu 141
çenber 107, 118, 119, 121, 123, 126
çeşni 138
çevgân 131
çifte düyek 118
çöğür 65

daire 86, 131
darb 73, 77
darbeyn 118, 123
darb-ı fetih 107, 118, 119, 120, 123
darbuka 104, 130
davul 104, 130, 131
Dede Efendi 157, 162
def 74, 91, 93, 94, 106
de Laborde, J.B. 78
de Murat, A. 78
derkenar 67
Derviş Mustafa Dede 70

Derviş Ömer 163
devr-i hindî 123
devr-i kebir 118, 121, 123, 130
devr-i revan 93, 106, 107, 120, 123, 130, 160
diesis 149
dinî musıki 60, 61, 67, 68, 69, 70, 71, 103, 120, 198
Divan-i Hümâyun 9
divan rakamları 72
doğubilimciler 78
durak 70
During, J. 250
düyek 93, 94, 106, 107, 118, 119, 121, 123, 126, 129, 131, 133
düzüm bkz. ika'

Ebussuud efendi 51
edvâr 11, 12, 64, 65, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 95, 96, 98, 99, 100,102, 139, 152, 155, 158, 184, 185, 187, 189, 193, 197, 245
Elçin, Ş. 10, 30, 40, 42, 70, 185, 250
Ekler, S. 72, 247
El Matla' 81, 98
Emin ağa157
Enderûn 81, 159
Ergun, S.N. 70, 247
D'Erlanger R. 83, 94, 96, 102, 247
Ethé, H. 77, 246
evfer 106, 107, 118, 119, 120, 123, 130
Evliya Çelebi 68, 79, 131, 159, 161, 182, 183, 247
evsat 123
Ezgi, S. 125, 146

fahte 107, 118, 119, 120, 121, 123
fantezi 137
Farâbî 83, 95, 102
Farmer, H.G. 131, 246, 247
fasıl 157, 158, 159, 160, 167, 198
Feldman, W. 64, 65, 70, 99, 152, 156, 159, 182, 247, 250
fer'i muhammes 106, 107, 119, 123
fihrist 15
Fisagoras bkz. Pitagoras
Flügel, G. 246
folklor 63
Fonton, C. 78, 79, 122, 132, 133, 137, 170, 184, 186, 245
Fransız Millî Kütüphanesi bkz. Bibliothèque Nationale de France
fürûdeşt 158
Füsus'ül Hikem 51

Galland, A. 17, 22, 23, 24, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 44, 49, 123, 147
gam 138
gazel 59, 158
geçki 138
Gölpınarlı, A. 163, 165, 247
gurrenâme 38, 44
güfte mecmuası 11, 12, 16, 61, 67, 69
güfte taksimatı 59, 102, 136, 202

hâfıza 135, 136, 137
Hâfız Post 12, 63, 69, 152, 153, 159, 245
hafif 118, 121, 123
halile 130
halk musıkisi 59, 61, 62, 65, 66, 68, 69, 71, 159, 198
hânende 67, 68, 84, 86, 126, 157
Hariri bin Muammed 82
Hasan Tahsin 80, 247
Hâşim bey 79, 139, 162, 247
Hatiboğlu, A. 105
Hatipzâde Osman efendi 140
havî 118, 123
Herbelot de Molainville 22
Hezârfen Hüseyin efendi 22, 34, 36
hezec 118
Hızır ağa 161, 245
Hızır bin Abdullah 81, 83, 96, 98, 102, 152, 158, 245
"hindûyân" 64
hüsrevânî 158

Irsoy, A. 130, 133, 163, 166
Itrî 70

İbn-i Sînâ 82, 102
İbrahim (Sultan) 63
içoğlanları 84
İhsanoğlu, E. 42, 43, 246
İhvânü's Safâ 102
ika' 82, 95, 102, 103
ilâhî 16, 32, 46, 59, 60, 61, 62, 69, 70, 160, 163, 165, 166, 167, 198
ilâhî mecmuası 16, 69, 70
İzak 157

Jäger, R.M. 72, 148, 248
Janua Linguarum Reserata 35, 245
Jung, A. 152, 158, 248

Kamaniçe 9, 84
Kanık, V. 126, 248
Kantemiroğlu 11, 12, 42, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 79, 80, 81, 85, 86, 100, 121, 139, 140, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152,155, 157, 158, 159, 160, 161, 169, 170, 182, 184, 185, 186, 193, 1977, 198, 247
kâr 61, 62, 68, 140, 157, 159
Karacaoğlan 48
Karatay, F.E. 246
kâr-ı nâtık 140
katalog 20, 22, 42, 43, 245
Kâtip Çelebi 23, 34
kavl 158
Kaynak, S. 137
Kazasker Mustafa İzzet efendi 162
Keşfü'z Zünûn 23
ketebe 15, 38, 44
Kitab-ı ilm'ül Musıki 80, 245
'alâ Vech'il hurûfat
Komensky, J.A. 35
koşma 61
Köprülü 38, 51
kös 103, 131
kudüm 74, 86, 87, 88, 91, 103, 104, 106, 130, 131
kudüm akordu 87, 88, 91
Kurtarılmış Kudüs 46
Kut, G. 77, 246

Lâdikî, Muhammed bin Abdülhamid 94, 96, 102
lâzime 151, 152
lenk fahte 120
Lifchez, R. 70

Macchiavelli, N. 51
Magni, C. 85, 248
makam 138, 139, 140, 141
mâye makamı 70, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167
Mecmua **[Turc 292]**
.cildi 45, 49
.değerlendirilmesi 13, 15, 16, 17
.düzensizliği 15, 16, 18, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 59, 134
.içeriği 43, 44, 47, 49, 50, 51
.kataloglanması 17, 18, 20, 22, 49
.malzemesi 44, 45, 46, 49
."müsvedde" oluşu 12, 13, 27, 29, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 60
.teşhisi 15, 17, 25, 31, 42
.ve Antoine Galland 23, 24, 37
.ve Rıza Nur 25, 26, 27
.yazılış tarihi 33, 37, 38, 39, 40
mecmua-yı fevâid 16
Mecmua-yı Saz u Söz 10, 11, 12, 13, 17, 22, 25, 27,, 28, 29, 30, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 51, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 118, 121, 123, 134, 140, 149, 152, 153, 155, 159, 160, 163, 165, 182, 184, 187, 198, 200, 201, 203, 245
Mehmet (Avcı) 63
mehter musıkisi 131
Melot, A. 18
Meninski, F. 31, 34, 35, 36, 247
Meriç, R.M. 166, 250
mertebe 118, 126
meşk 67, 86, 126, 136, 143, 145
meşkhane 74, 85, 86, 106, 126, 135, 136, 152, 183
metronom 100, 126
mevlevî ayini 61, 69, 70, 130, 163, 165
mevlevîhane 130, 133, 165
Mezmurlar 10, 17, 23, 32, 33, 34
muhammes 107, 119, 120, 121, 123, 125
murabba' 60, 61, 62, 67, 198
Murat IV. 25, 63, 163
Musıkiden Müziğe 9, 10, 16, 30, 34, 35, 37, 43, 77, 82, 84, 107, 137
müfred 59
mülâzime 151, 152, 155, 156, 157
mürekkep makam 138
müstezad 158
müzik teorisi 12, 64, 66, 148, 167, 168

nağme 138
nakarat 152, 155, 156
nakış 60, 61, 62, 67, 157, 159
nakkare 103, 130, 131
na't 60, 61, 62, 69, 70
nazire 146

nesih 16, 122, 123
Neubauer, E. 73, 81, 82, 83, 95, 98, 99, 100, 102, 103, 106, 118, 122, 123, 124, 132, 248, 250
nevbet-i mürettebe 157, 158, 159
Nikuzios, P. 34
nim sakil 118
niyaz ilâhîleri 70, 163, 165, 166, 167
Nointel, 22, 23
nota 11, 15, 16, 59, 60, 99, 135, 137, 141, 145, 147, 148, 149, 205
nota kolleksiyonu 11, 12
nota sistemi 65, 66, 147, 148, 149, 156
nota yayıncılığı 145

Omont, H. 24, 248
Oransay, G. 10, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 42, 60, 166, 245, 250
oyun havası 67

Özkan, İ.H. 87, 130, 133, 248
Öztuna, Y. 30, 42

persenk 155
peşrev 28, 60, 61, 62, 63, 67, 70, 72, 73, 85, 118, 121, 123, 136, 146, 153, 157, 159, 160, 162, 184
Pétis de la Croix, F. 22
Pitagoras 82
piyasa müziği 104, 147
Popescu-Judetz, E. 41, 79, 81, 82, 86, 98, 133, 169, 248
porte 73, 201

raks havası 61, 67
rast 138, 139, 140, 145
Rauf Yekta bey 100, 118, 119, 120, 122, 130, 133, 140, 141, 146, 156, 165, 166, 250
Redhouse, Sir J. 35
remel 118
repertuar 63, 69, 71, 85, 138, 139, 140, 147, 167
Rıza Nur 25, 26, 27, 30, 44, 250
Richard, F. 18, 24, 246
Rieu, C. 246
Risâle-i Fethiyye 94
ritmik kalıp 73, 103, 104
Rossi, E. 246
rubâi 59

Safiyüddin Abdülmü'min 82, 83, 96, 102, 245
sakil 118, 121, 123
Salih dede 157
Sanal, H. 10, 72, 130, 131, 247, 251
"san'at müziği" 65
santur 67, 84
saray-ı hümâyûn 84, 182
saray musıkisi 62,63,64
saz eseri 60, 61, 63, 67, 72, 136, 141, 143, 202
saz semaisi 28, 60, 62, 72, 85, 153, 157, 159, 184
Sawa, G.D. 251
sâzende 67, 68
seferli odası 79, 84
Selim III. 156
semâî 48, 61, 62, 67, 106, 119, 120, 123, 157, 198
serbend 153, 155, 156, 157
serlevha 15
Seydî 81, 82, 83, 96, 98, 152, 158, 245
seyir 138, 139, 140, 141, 202
seyyahlar 11, 78, 101, 137
Shiloah. A, 247
siyakat 72
sofyan 106, 107, 119, 120
solmization 167
son peşrev 165
sözlü eser 60, 61, 67
Spon, J. 23, 247
Sultan Veled 163
Sulzer, F.J. 78
sülüs 15

şarkı 28, 61, 159
şed 150, 151
Şirvânî, Fethullah Mü'min 96, 102, 245

tabla 104
Tahririye 156
taksim 157
ta'lik 16, 98, 123
tanbur 65, 66, 168, 169, 170, 182, 183
tanburî Küçük Artin 79
tanburî Osman bey 157
Tanrıkorur, C. 105
Tarih-i Devlet-i Rûmiye 34
Tasso, T. 46
tekerleme 160

tekke musıkisi 69
Telhis-i beyân fi kavânin-i Âl-i Osman 34
tel tanbura 168, 169, 170, 182, 183
Tenkih-i tevârih-i mülûk 34
"tenteneler" 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 152
terane 158
terennüm 152, 153
terkib 138, 157, 160
terkib-i intikal 157
tesbih 60, 61, 62, 69, 70,198
teslim 151, 156, 157
tevhid 60, 61, 69, 70
Tevrat 9
tevşih 70
Thesaurus Linguarium Orientalium 35
Toderini, G.B. 78
tombak 104
tonalite 167, 168
Topkapı Sarayı 9, 10, 62, 63, 66, 69, 72, 79, 84, 86, 106, 126, 135, 152, 182
Topkapı Sarayı Kütüphanesi 12, 69, 98, 159
transpozisyon bkz. Şed
Tura, Y. 42, 65, 85, 150
Türk Musıkisi Dergisi 10
Türkî darb 107, 119, 123
türkü 48, 60, 61, 62, 66, 67, 160, 182, 198

Uluçay, Ç. 10, 25, 251
Uludemir, M. 10, 72, 149, 201, 247, 251
Ungay, H. 87, 133, 247
usûller 59, 64, 72, 73, 74, 135, 136, 137
.usûl anlayışında değişim 101, 102, 103, 104, 105, 106
.usûllerin çeşitliliği 78, 99, 100, 101
.usûl işaretleri 72, 73, 95
.usûl kalıpları 74, 91, 93, 94, 95, 99, 118, 119, 120, 124, 125, 136
.usûllerin hayatiyeti 119, 120, 121, 122, 123
.usûlün işlevleri 78, 93, 102, 103, 134, 135, 136, 137
.usûlün önemi 78, 79, 80, 81, 83, 85, 94, 118
.usûllerin öğrenimi 73, 74, 77, 78, 83, 85, 86, 91, 123, 126, 129, 134, 135, 136, 137
.usûl sembolleri 73, 95, 96, 98, 101, 102
.usûl tarifleri 72, 95, 96, 98, 99, 100, 101
.usûl velveleleri 93, 94, 104, 129, 130, 131, 132, 133
.usûl vuruşları 91, 93, 94, 95, 102, 106
.usûllerin yazımı 73, 74, 84, 85, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 129
.usûlün zorluğu 77, 78, 81, 82, 83, 85, 94

Uygun, M.N. 83
Uzunçarşılı, İ.H. 251

Ün, H. 13

varsağı 60, 61, 62, 182, 198
varyant 145, 146
versiyon 145, 146, 147, 184
vezin 102, 105, 136
Villotteau, G.A. 78

Wright, O. 12, 39, 61, 64, 65, 66, 68, 83, 94, 99, 103, 121, 123, 146, 147, 148, 152, 153, 155, 156, 158, 161, 162, 185, 249, 251
Wurm, H. 34, 249

Yarkın, Fahrettin 88
Yarkın, Ferruh 88
Yazır, M. 72, 249
yelteme 61
Yenikapı Mevlevihanesi 130, 133
Yerassimos, S. 5, 41, 183
Yusuf bin Nizamettin 82, 83, 96, 98, 100, 102, 152, 158, 246

zahme 88, 91
Zaman, Mekân, Müzik 143, 247
zarb 104
Zekâi dede 162
Zekâizâde Ahmet efendi bkz. A. Irsoy
Zeki Mehmet Ağa 157
zencir 107, 123
zeyl 155
zeyl-hâne 153
zil 86, 130, 131