



T.C.
Hitit Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

**MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ'DE YER ALAN DİNİ ESERLERİN
İNCELENMESİ**

Ubeydullah İŞLER

Yüksek Lisans Tezi

ÇORUM 2018

**MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ'DE YER ALAN DİNİ ESERLERİN
İNCELENMESİ**

Ubeydullah İŞLER

Hitit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Ömer Can SATIR

Çorum 2018

KABUL VE ONAY

Ubeydullah İŞLER tarafından hazırlanan “Mecmua-i Saz ü Söz’de Yer Alan Dini Eserlerin İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, 20.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Mehmet AZİMLİ (Başkan)

İmza

Doç. Dr. Ömer Can SATIR (Danışman)

İmza

Doç. Dr. Cenk GÜRAY

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İmza

Prof. Dr. Mehmet EVKURAN

Enstitü Müdürü

T.C.

HİTİT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (20/06/2018)



Ubeydullah İŞLER

ÖZET

İŞLER, Ubeydullah. *Mecmua-i Saz ü Söz'de Yer Alan Dini Eserlerin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Çorum, 2018.

Bu araştırmanın amacı, Mecmua-i Saz ü Söz'de yer alan dini musiki eserlerini hem müzikal hem edebi açıdan inceleyerek XVII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundaki din musikisi anlayışını ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda, dört temel bölümde ele alınan bu çalışmada, ana konuyu teşkil eden dördüncü bölüme geçmeden önce konu üzerindeki muhakemenin güçlenmesi için birinci bölümde, Ali Ufki Bey'in yaşamış olduğu XVII. yüzyılın musiki iklimi hakkında genel bir çalışma yapılmış olup; ikinci bölümde Ali Ufki Bey'in hayatı hakkında bilgiler verilmiştir. Devam eden üçüncü bölümde dini musiki eserlerinin de yer aldığı Mecmua-i Saz ü Söz isimli eser tanımlandıktan sonra, eser fasıl-makam, usul ve tür bağlamında değerlendirilmiş olup; tezin ana bölümünü oluşturan dördüncü bölümde dini musiki eserleri müzik ve güfte analizine tabi tutulmuştur.

Söz konusu dini musiki eserleri analiz edilirken İlahi, Tesbih, Tevhid ve Ayin-i Şerif türleri çatısı altında tasnif edilmiş, her bir eser bağlı olduğu tür başlığı altında değerlendirilmiştir. Değerlendirme yapılırken her bir eser yukarıda belirtilen türler içerisinde ayrı alt başlıklar altında ele alınmış olup; öncelikle eserlerin notaları verilmiş ve eserlerin Mecmua-i Saz ü Söz'de yer alan konumları belirlenmiştir. Akabinde eserler müzikal analize tabi tutulmuş ve her bir eserin ayrı ayrı makamı, usulü ve formu tespit edilmiştir. Bu bölümün devamında ise söz konusu dini eserlerin güfteleri orijinal metinden transkripsiyon yapılmış, eserlerin aruz ve hece vezinleri tespit edilmiştir. Daha sonra bu eserlerin hece yapıları çözümlenmiş ve aruz takt'i yapılmıştır. Ayrıca güftelerin anlaşılabilmesi amacı ile eserlerdeki bilinmeyen kelimeler tanımlanmıştır. Son olarak güftelerin anlamsal açıklamaları yapılarak çalışma sonuca bağlanmıştır. Tüm bu analizler neticesinde Mecmua-i Saz ü Söz'de saklı kalan dini musiki eserleri ayrıntıları ile gün yüzüne çıkarılmıştır.

Anahtar Kavramlar: Mecmua-i Saz ü Söz, Ali Ufki Bey, XVII. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği, Türk Din Musikisi.

ABSTRACT

İŞLER, Ubeydullah. *Analyzing Religious Works in Mecmua-i Saz ü Söz*. Master Thesis. Çorum, 2018.

The purpose of this study is analyzing musically and literarily the Religious Works in *Mecmua-i Saz ü Söz*, revealing the concept of religious music in XVII. century Ottoman Empire. The study consists of four chapters. Even though the main subject of the thesis is given in the fourth chapter, in order to strengthen the ability of comprehension, a general study has been made about the musical climate of the century that Ali Ufki lived in first chapter. In second chapter, it has been given general information about the life of Ali Ufki. In third chapter, subjects of the Work of *Mecmua-i Saz ü Söz*, which also includes the religious music works, has been explained in detail and also has been evaluated in terms of the fasıl-makam, usul and genre. In the last chapter which is the main part of the study religious music works have been musically and lyrically analyzed.

During the analysis of the religious music works, they are classified as İlahi, Tesbih, Tevhid and Ayin-i Şerif, and each work was evaluated under the genre which it belongs. During the evaluation, each work is handled under the separate subheadings within the genres mentioned above, and first the notes of works were given, then the position of works in *Mecmua-i Saz ü Söz* were determined. After that works were analyzed musically, the makam, usul and form of each work were determined. Then, the lyrics of the religious works were transcribed from original texts, syllabic and aruz prosody of the works were determined. Moreover, syllable structure analysed and aruz takti of the works were made, and to make lyrics more understandable unknown words were explained. Finally, the meanings of the lyrics were explained. As a result of all these analysis, religious music in *Mecmua-i Saz ü Söz* were revealed in detail.

Keywords: Mecmua-i Saz ü Söz, Ali Ufki Bey, Ottoman / Turkish Music in XVII. Century, Turkish Religious Music.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
TABLolar LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xi
ÖN SÖZ	xii
GİRİŞ	1
1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI	2
2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	2

I. BÖLÜM

XVII. YÜZYILDA OSMANLI MUSİKİ HAYATI.....	7
1. Musiki Eğitimi	8
2. XVII. Yüzyıl Musiki Kaynakları ve Mehter Musikisi.....	10
3. Dini Musikinin XVII. Yüzyıldaki Yeri.....	12
4. XVII. Yüzyılda Kullanılmış Olan Çalgılar	17
5. XVII. Yüzyılda Musikişinas Türk Hükümdarlar	17

II. BÖLÜM

ALİ UFKİ BEY (WOJCIECH BOBOWSKI)	21
1. Doğumu ve İsimlendirilmesindeki Farklılıklar Hakkında	21
2. İstanbul'a Gelişi ve Saray Serüveni	22
3. Saraya Tekrar Dönüşü ve Divan-ı Hümayun Tercümanlığı Hakkında.....	25
4. Bildiği Diller Hakkında	26
5. Ali Ufki Bey'in Musikişinas Kişiliği.....	29

6 Ali Ufki Bey'in Ölümü.....	33
7. Ali Ufki Bey'in Eserleri.....	35

III. BÖLÜM

MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ	37
1. Mecmua-i Saz ü Söz'ün Değerlendirilmesi ve İçeriği.....	40
1. 1. Mecmua-i Saz ü Söz'de Yer Alan Fasıllar ve Makamlar	41
1. 2. Mecmua-i Saz ü Söz'de Yer Alan Türler	47
1. 2. 1. Din Dışı Türler	48
1. 2. 2. Dini Türler.....	50
1. 3. Mecmua-i Saz ü Söz'de Yer Alan Usuller	58

IV. BÖLÜM

MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ'DE YER ALAN DİNİ MUSİKİ ESERLERİ	67
1. İlahilere İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	67
1. 1. MSS. 54-2 s. 239 Numaralı Eserin Analizi	67
1. 1. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	67
1. 1. 2. Eserin Müzikal Analizi	67
1. 1. 3. Eserin Güfte Analizi	68
1. 2. MSS. 81-2 s. 333 Numaralı Eserin Analizi	70
1. 2. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	71
1. 2. 2. Eserin Müzikal Analizi	71
1. 2. 3. Eserin Güfte Analizi	71
1. 3. MSS. 85-2 s. 343 Numaralı Eserin Analizi	74
1. 3. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	74
1. 3. 2. Eserin Müzikal Analizi	74

1. 3. 3 Eserin Güfte Analizi	75
1. 4. MSS. 231-2 s. 729 Numaralı Eserin Analizi	78
1. 4. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	78
1. 4. 2. Eserin Müzikal Analizi	78
1. 4. 3. Eserin Güfte Analizi	79
1. 5. MSS. 233-2 s. 735 Numaralı Eserin Analizi	82
1. 5. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Analizi	82
1. 5. 2. Eserin Müzikal Analizi	82
1. 5. 3. Eserin Güfte Analizi	83
1. 6. MSS. 247-2 s. 770 Numaralı Eserin Analizi	86
1. 6. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	86
1. 6. 2. Eserin Müzikal Analizi	86
1. 6. 3. Eserin Güfte Analizi	87
1. 7. MSS. 248-1 s. 771 Numaralı Eserin Analizi	89
1. 7. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	89
1. 7. 2. Eserin Müzikal Analizi	90
1. 7. 3. Eserin Güfte Analizi	90
1. 8. MSS. 317-3 s. 923 Numaralı Eserin Analizi	93
1. 8. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	93
1. 8. 2. Eserin Müzikal Analizi	93
1. 8. 3. Eserin Güfte Analizi	94
1. 9. MSS. 300-2 s. 892 Numaralı Eserin Analizi	96
1. 9. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	96
1. 9. 2. Eserin Müzikal Analizi	96
1. 9. 3. Eserin Güfte Analizi	97
1. 10. MSS. 302-2 s. 896 Numaralı Eserin Analizi	100

1. 10. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	100
1. 10. 2. Eserin Müzikal Analizi	100
1. 10. 3. Eserin Güfte Analizi	101
1. 11. MSS. 311-1 s. 909 Numaralı Eserin Analizi	103
1. 11. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	103
1. 11. 2. Eserin Müzikal Analizi	104
1. 11. 3. Eserin Güfte Analizi	104
1. 12. MSS. 313-1 s. 912 Numaralı Eserin Analizi	106
1. 12. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	106
1. 12. 2. Eserin Müzikal Analizi	106
1. 13. MSS. 315-3 s. 917 Numaralı Eserin Analizi	107
1. 13. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	107
1. 13. 2. Eserin Müzikal Analizi	108
1. 13. 3. Eserin Güfte Analizi	108
1. 14. MSS. 300-1 s. 891 Numaralı Eserin Analizi	110
1. 14. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	110
1. 14. 2. Eserin Müzikal Analizi	110
2. Tesbihlere İlişkin Bulgular ve Yorumlar	112
2. 1. MSS. 121-3 s. 445 Numaralı Eserin Analizi	112
2. 1. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	112
2. 1. 2. Eserin Müzikal Analizi	113
2. 1. 3. Eserin Güfte Analizi	113
2. 2. MSS. 123-2 s. 450 Numaralı Eserin Analizi	115
2. 2. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	115
2. 2. 2. Eserin Müzikal Analizi	116
2. 2. 3. Eserin Güfte Analizi	116

2. 3. MSS. 123-3 s. 451 Numaralı Eserin Analizi	118
2. 3. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	118
2. 3. 2. Eserin Müzikal Analizi	118
2. 3. 3. Eserin Gümte Analizi	119
2. 4. MSS. 170-2 s. 572 Numaralı Eserin Analizi	121
2. 4. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	122
2. 4. 2. Eserin Müzikal Analizi	122
2. 4. 3. Eserin Gümte Analizi	123
2. 5. MSS. 171-1 s. 574 Numaralı Eserin Analizi	125
2. 5. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	125
2. 5. 2. Eserin Müzikal Analizi	125
2. 5. 3. Eserin Gümte Analizi	126
2. 6. MSS. 171-2 s. 575 Numaralı Eserin Analizi	128
2. 6. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	128
2. 6. 2. Eserin Müzikal Analizi	129
2. 6. 3. Eserin Gümte Analizi	129
2. 7. MSS. 171-3 s. 576 Numaralı Eserin Analizi	132
2. 7. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	132
2. 7. 2. Eserin Müzikal Analizi	133
2. 7. 3. Eserin Gümte Analizi	133
2. 8. MSS. 186-1 s. 610 Numaralı Eserin Analizi	136
2. 8. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	136
2. 8. 2. Eserin Müzikal Analizi	136
2. 8. 3. Eserin Gümte Analizi	137
2. 9. MSS. 186-2 s. 611 Numaralı Eserin Analizi	140
2. 9. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	140

2. 9. 2. Eserin Müzikal Analizi	140
2. 9. 3. Eserin Güfte Analizi	141
2. 10. MSS. 233-1 s. 734 Numaralı Eserin Analizi	143
2. 10. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	143
2. 10. 2. Eserin Müzikal Analizi	143
2. 10. 3. Eserin Güfte Analizi	144
2. 11. MSS. 235 s. 740 Numaralı Eserin Analizi.....	146
2. 11. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	146
2. 11. 2. Eserin Müzikal Analizi	147
2. 11. 3. Eserin Güfte Analizi	147
2. 12. MSS. 253 s. 788 Numaralı Eserin Analizi.....	149
2. 12. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	149
2. 12. 2. Eserin Müzikal Analizi	149
2. 12. 3. Eserin Güfte Analizi	150
2. 13. MSS. 315-1 s. 915 Numaralı Eserin Analizi	152
2. 13. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	152
2. 13. 2. Eserin Müzikal Analizi	153
2. 13. 3. Eserin Güfte Analizi	153
2. 14. MSS. 315-2 s.916 Numaralı Eserin Analizi	155
2. 14. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	155
2. 14. 2. Eserin Müzikal Analizi	156
2. 14. 3. Eserin Güfte Analizi	156
2. 15. MSS. 316-1 s. 918-919 Numaralı Eserin Analizi	158
2. 15. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	159
2. 15. 2. Eserin Müzikal Analizi	159
2. 15. 3. Eserin Güfte Analizi	160

2. 16. MSS. 316-2 s. 920 Numaralı Eserin Analizi	162
2. 16. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	162
2. 16. 2. Eserin Müzikal Analizi	162
2. 16. 3. Eserin Güfte Analizi	163
2. 17. MSS. 317-1 s. 921 Numaralı Eserin Analizi	166
2. 17. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	167
2. 17. 2. Eserin Müzikal Analizi	167
2. 17. 3. Eserin Güfte Analizi	168
2. 18. MSS. 317-2 s.922 Numaralı Eserin Analizi	169
2. 18. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri.....	169
2. 18. 2. Eserin Müzikal Analizi	170
2. 18. 3. Eserin Güfte Analizi	170
3. Tevhide İlişkin Bulgular ve Yorumlar	172
3. 1. MSS. 216 s.688 Numaralı Eserin Analizi.....	172
3. 1. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri	172
3. 1. 2. Eserin Müzikal Analizi	173
3. 1. 3. Eserin Güfte Analizi	173
4. Ayin-İ Şerif'e İlişkin Bulgular ve Yorumlar	174
4. 1. MSS. 84-2 s. 342 Numaralı Eserin Analizi	174
4. 1. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri	174
4. 1. 2. Eserin Müzikal Analizi	174
4. 1. 3. Eserin Güfte Analizi.....	175
SONUÇ	178
KAYNAKÇA	187
EKLER	193

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1. Ali Ufki Bey'in Sözlü Eserleri	31
Tablo 2. Ali Ufki Bey'in Saz Eserleri.....	32
Tablo 3. MSS'de Fasıllar İçerisinde Yer Alan Dini Eserlerin Sayısal Dağılımı	43
Tablo 4. İlahi Çatısı Altındaki Eserlerin “Fasıl, Makam ve MSS Numarası” Tablosu .	57
Tablo 5. Tesbih Çatısı Altındaki Eserlerin “Fasıl, Makam ve MSS Numarası” Tablosu...	58
Tablo 6. İlahi Çatısı Altında Kullanılan Nota Anahtarları- Usul ve Ârıza İşaretleri....	217
Tablo 7. İlahi Çatısı Altındaki Eserlerin Fasıl-Makam- Usul-Tür Tablosu.....	218
Tablo 8. Tesbih Çatısı Altındaki Eserlerin Fasıl-Makam- Usul-Tür Tablosu	219
Tablo 9. Tevhid Çatısı Altındaki Eserin Fasıl-Makam- Usul-Tür Tablosu	220
Tablo 10. Ayin-i Şerif Çatısı Altındaki Eserin Fasıl-Makam- Usul-Tür Tablosu	220
Tablo 11. İlahi Çatısı Altındaki Eserlerin Edebi Yapı Tablosu	220
Tablo 12. Tesbih Çatısı Altındaki Eserlerin Edebi Yapı Tablosu	221
Tablo 13. Tevhid Çatısı Altındaki Eserin Edebi Yapı Tablosu	222
Tablo 14. Ayin-i Şerif Çatısı Altındaki Eserin Edebi Yapı Tablosu	222

KISALTMALAR

Kısaltma	Açıklama
a.s.	: aleyhi's-selam.
bkz.	: bakınız.
C.	: Cilt.
çev.	: Çeviren.
Dr.	: Doktor.
h.	: Hicri.
HMSS	: Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz.
Hz.	: Hazreti.
m.	: Miladi.
mm.	: milimetre.
MSS	: Mecmua-i Saz ü Söz.
No.	: Numara.
ö.	: Ölüm Tarihi.
Prof.	: Profesör.
s.	: Sayfa.
s.a.v	: Sallallahu aleyhi vesellem.
vs.	: vesaire.

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında XVII. yüzyılda yaşamış olan Ali Ufki Bey'in Mecmua-i Saz ü Söz isimli eserinde yer alan dini musiki eserleri incelenmiştir. Türk musikisinin tarihsel seyrini incelerken Ali Ufki Bey'in araştırmaya değer bir şahsiyet olduğunu düşünerek hayatını ele aldığımızda ömrünün sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde olduğunu fark ettik. Birçok dil bilmesi ve musikiye olan ilgisi sayesinde esaret hayatından kurtularak Topkapı Sarayında Osmanlı İmparatorluğuna yıllarca hizmet etmiş olması, XVII. yüzyıl musiki kültürünün günümüze aktarımında önemli rol oynamıştır. Bu kültür aktarımının ne şekilde gerçekleştiği sorusunun cevabı, Ali Ufki Bey'in en önemli özelliğini içerisinde barındırmaktadır. Bu özellik, Ali Ufki Bey'in nota yazma geleneğini başlatan kişi olmasıdır. Yazmış olduğu Mecmua-i Saz ü Söz isimli kitap ile dönemin musiki kültürünü ve anlayışını günümüze aktarmıştır.

Mecmua-i Saz ü Söz'ün yurtdışında bulunması, bu kitaptan geç haberdar olunmasına sebep olmuş, 1972 yılında Gültekin Oransay'ın Doçentlik tezi ve 1976 yılına kadar kaleme alınan birkaç makale dışında eser gündeme gelmemiştir. 1976 yılında Prof. Dr. Şükrü Elçin tarafından kitabın tıpkıbasımı kaleme alınması sayesinde eser günümüzdeki varlığını korumuştur. Kitap hakkındaki en kapsamlı çalışmayı ise 1995 yılında Prof. Dr. M. Hakan Cevher yapmıştır. Kaynak olarak aldığımız bu iki eserin müelliflerinin temennilerini de dikkate alarak Mecmua- i Saz ü Söz'de yer alan dini musiki eserlerini tespit ederek bunları teşhir etmiş bulunmaktayız. Türk Din Musikisinin notası günümüze ulaşan ilk örneklerini tahlil etmenin üzerimize düşen bir borç olduğunu düşünerek çalışmamızı tamamladık. Temennimiz, bu çalışmanın Türk Musikisi Bilimine ve Türk Din Musikisi Bilimine faydalı olmasıdır.

Bu çalışmayı yaparken sürecin her aşamasında bilgi ve tecrübelerini esirgmeden her fırsatta yardımcı olan, bana bir danışman sıfatından daha çok dost nazarı ile yaklaşan ve samimiyetini benden hiçbir zaman esirgemeyen başta kıymetli hocam Doç. Dr. Ömer Can SATIR'a, desteklerinden dolayı değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Eyüp ÖZTÜRK'e, kardeşim Ersin AKMAN'a ve Muhammet ÇELİK'e, abim Arif GÖREN'e ve bu süreçte kendilerine zaman ayıramadığım aileme ve dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Ubeydullah İŞLER

ANKARA/2018

GİRİŞ

XVII. yüzyılda Ali Ufki Bey tarafından kaleme alınmış olan Mecmua-i Saz ü Söz isimli bir nota repertuar kitabı bulunmaktadır. Bu kitap, içeriğinde Topkapı Sarayı içerisinde icra edilen farklı tür ve repertuarlardan oluşan toplam 544 adet eser barındırmaktadır. Hazırlanmış olan bu tezde, Mecmua-i Saz ü Söz içerisindeki dini musiki eserleri üzerine odaklanılacaktır. Elimizdeki bu kitap, Türk Musiki tarihinde batı nota sistemi ile kaleme alınmış ilk nota ve repertuar bileşeni olması hasebi ile oldukça önemlidir. Bu mecmua aynı zamanda Türk din musikisi tarihi için de bilinen en eski eser olduğu anlamına gelmektedir.

Türk Musikisi tarihi açısından hayati bir önemi olduğu düşünülen bu kitap, Osmanlı İmparatorluğunun musikiye vermiş olduğu öneme işaret etmekle birlikte musikinin toplumsal karşılığını göstermesi açısından da önem arz etmektedir. Ayrıca kitap, İmparatorluğun ülkeyi sadece askeri ve idari anlamda değil, musiki alanında da yönettiğinin açık bir delilidir. Çünkü kitap içerisinde yer alan eserler Topkapı Sarayı içerisinden yükselen seslerden oluşmaktadır.

Kitabın içeriğinde yer alan ve farklı türlerden oluşan yüzlerce nota ve repertuar bileşeni ile Türk Musikisi sahasında kapsamlı bir veri deposu niteliğindeki bu eserin içeriğinde dini musiki türlerini de barındırıyor olması, bizlere XVII. yüzyılda musikinin dini sahadaki karşılığını göstermektedir. Kitap içerisinde yer alan eserlerin notaları ile verilmiş olması dönemin icra anlayışı ve icra geleneği hususunda bizlere ışık tutmaktadır. Eser içerisinde makamlar ve usuller hakkındaki veriler ise dönemin musikisi seviyesi hakkında fikir vermekle birlikte günümüz makam-usul anlayışı ile dönemin mukayesesini yapmaya imkân tanımaktadır. En önemlisi de Ali Ufki Bey'in kaleminden çıkan bu kitap sayesinde dönemin Türk Musikisi eserleri günümüze ulaşarak tarih sahnesindeki yerini korumuştur.

Bu bölümün devamında Mecmua-i Saz ü Söz'de yer alan dini eserlerin incelenmesinin amacı, bu çalışmanın kapsamı ve araştırma yöntemleri ele alınmıştır.

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI

Mecmua-i Saz ü Söz isimli eser incelendiğinde içeriğinde 544 adet nota ve repertuar bileşenin bulunduğu görülmektedir. Pek çok müzikal ve edebi türü içeriğinde barındıran bu eser, tarihte notası ile birlikte verilen ilk dini Türk musiki eserlerini de muhteviyatında barındırmaktadır. Bundan dolayı söz konusu bu eserlerin incelenmesi ve değerlendirilmesi, gerek edebi gerek müzikal yönden açığa çıkarılmasının bir zorunluluk olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada gözetilen amaç, Osmanlı İmparatorluğunun XVII. yüzyıldaki dini musiki anlayışını ortaya koymak olmuştur. Bu amaç doğrultusunda değerlendirme yapılırken eserlerin müzikal yapısı tür, makam, usul ve form boyutunda incelenmiştir. Edebi yapı ise, hem biçim hem anlam bakımından ele alınmıştır.

Yukarıda da belirtildiği gibi bahsi geçen tüm incelemelerde gözetilen temel hedef, XVII. yüzyılda icra edilen dini musiki eserlerini inceleyerek söz konusu dönemin dini musiki anlayışını hem müzikal hem edebi açıdan ortaya koymak olmuştur. Gözetilen bu hedefin açık bir şekilde anlaşılabilmesi için çalışmaya XVII. yüzyılın musiki anlayışını ortaya koyarak başlanmış ve Ali Ufki Bey'in hayatı hakkında genel bilgiler verilmiştir.

Çalışmada temel aldığımız bir diğer hedef ise, dönemin dini musiki eserlerinin makam, usul, tür, form anlayışlarını ortaya çıkarmak olmuştur. Bu amaca ulaşabilmek için ise Mecmua-i Saz ü Söz adlı eser hakkında ve eser içerisinde yer alan fasıllar, makamlar, türler ve usuller hakkında bilgi verilmiştir. MSS'de yer alan dini musiki türleri değerlendirilirken ilahi ve tesbih kelimeleri birer çatı kavram olarak değerlendirilmiş olup, ilahi ve tesbih türü kapsamına giren diğer dini musiki türleri de hem edebi hem musiki boyutları gözetilerek açıklanmıştır.

Son olarak, örnekleme belirttiğimiz eserlerin tümünde yer alan güftelerin anlamsal açıklaması, ilgili kişilerin söz konusu güftelerin nasıl bir anlam taşıdığı hususunda bilgi sahibi olmaları münasebeti ile kaleme alınmıştır.

2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Mecmua-i Saz ü Söz üzerinde yapmış olduğumuz bu çalışma belgesel tarama yani doküman incelemesi yöntemi ile durum saptamaya yönelik bilgilerin kullanıldığı

betimsel bir özellik taşıyan nitel bir araştırmadır. Yıldırım ve Şimşek (2005: 187)'inde belirttiği gibi doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Bu çalışmada da hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyalleri Ali Ufki Bey'in kaleme aldığı Mecmua-i Saz ü Söz'deki dini musiki eserleri oluşturacaktır.

Mecmua-i Saz ü Söz adlı kitap üzerinde yapmış olduğumuz doküman incelemesinde problem olarak kitap içerisinde yer alan dini musiki türlerinin tespiti üzerine odaklanılmıştır. Kitap üzerinde yapılan veri analizi sonucunda tespit edilen 34 eser örneklem olarak seçilmiştir. Daha sonra tespit edilen örneklem, tespit edildiği dini musiki türleri üzerinden dört bölümde kategorize edilmiştir. İlerleyen süreçte de kategoriler içerisinde yer alan her bir örneklem ayrı ayrı içerik analizine tabi tutulmuştur.

Bu bağlamda söz konusu eserde tespit edilen 14 adet ilahi, 18 adet tesbih, 1 adet tevhid ve 1 adet ayin-i şerif türü olmak üzere 34 adet eser makam, usul, form ve edebi analize tabi tutulmuştur. Ayrıca Mecmua-i Saz ü Söz'ün 261. sayfasında yer alan "*Savt-ı Derviş Nevâi*" isimli eser her ne kadar dini nitelikli bir başlık taşısa da, içerik açısından dini bir anlam taşımadığından değerlendirmeye alınmamıştır. Bu anlamda bir diğer hususta hem Prof. Dr. Gültekin Oransay'ın hem Prof. Dr. M. Hakan Cevher'in yapmış oldukları tezlerde yer alan MSS. 53-2 sayfa numarasında "sözleri yazılmamış ilahi" olarak nitelenen eser ile alakalıdır. Söz konusu eser elimizde bulunan Mecmua-i Saz ü Söz isimli kitapta notaları dahi yazılmamış bir vaziyette yer almaktadır. Bundan dolayı MSS 53-2 sayfa numaralı "sözleri yazılmamış ilahi" olarak nitelenen eser bu çalışmada değerlendirmeye alınmamıştır.

Yukarıda bahsi geçen eserler tespit edilirken, Prof. Dr. Şükrü Elçin'in hazırladığı ve Ali Ufki Bey'in kaleme almış olduğu "Mecmua-i Saz ü Söz" isimli tıpkıbasım kitap (Elçin, 2000) ana kaynak olarak alınmış olup, kitabın orijinalliği hususunda şüphe bulunmamaktadır.

Yöntem açısından fikir oluşturmamızı sağlayan Prof. Dr. Gültekin Oransay'ın "Ali Ufki ve Dini Türk Musikisi" (Oransay, 1972) başlıklı doçentlik tezi incelendiğinde tez içerisinde yer alan örnekler arasında Ali Ufki Bey'in Türkî ve Murabba' türleri olarak belirttiği eserlerin de varlığı görülmektedir. Ayrıca Ali Ufki Bey'in herhangi bir tür başlığı altında değerlendirmedeği eserlerin de bu çalışma çatısı altında yer aldığı

anlaşılmaktadır. Bu bağlamda bizim çalışmamızı Oransay'ın tezinden ayıran husus Ali Ufki Bey'in yalnızca dini bir tür olarak nitelediği eserleri içermesi ve ele alınan örneklerin edebi anlamda tahlilinin yapılması olmuştur. Yapmış olduğumuz bu çalışma ve Türk din musikisi sahası için önemli bir konumda bulunan Oransay'ın tezi bizlere yöntem açısından ışık tutmuş olup çalışma içerisinde yer yer söz konusu tez kaynak olarak alınmıştır.

Çalışmada örneklem olarak ele alınan eserlerin notasyonu M. Hakan Cevher'in "Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz" isimli çalışmasından (Cevher, 2000) doğrudan alınmış olup ayrıca dipnot olarak belirtilmemiştir. Müzikal analiz yapılırken, Cevher'in yapmış olduğu transkripsiyona tabi olunmuştur. Bundan dolayı bu çalışmada yapılmış olan müzikal analizin tümü onun yapmış olduğu transkripsiyona dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Fakat müzikal yapının aksine edebi yapı analiz edilirken tamamen Mecmua-i Saz ü Söz'de yer alan orijinal verilere dayanarak transkripsiyon yapılmıştır. Güfte analizi yapılırken de eser içerisinde okunması mümkün olmayan kelimeler orijinalliğin bozulmaması amacı ile analize tabi tutulmamıştır.

Yöntem bakımından değerlendirildiğinde müzikal analizin üç boyutu bulunmaktadır. Bu üç boyutu:

1. Makam Analizi
2. Usul Analizi
3. Form Analizi olarak sıralamak mümkündür.

1. Makam Analizi: Makam analizi yapılırken, bugüne dek yapılmış genel-geçer makam analizinin aksine, eserin bağlı olduğu makamın seyir ve perde ilişkileri üzerinden betimsel bir analiz gerçekleştirilmiştir. Ayrıca çalışmamızda dönemin Kantemiroğlu Edvarı (Tura, 2001), Ali Ufki Bey'in [Turc 292] gibi kaynaklarından ve N. Oya Levendoğlu (2002)'nin XIII. Yüzyıldan Bugüne Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri isimli çalışmasından istifade edilerek dönemin makam anlayışı ile mukayeseli bir şekilde söz konusu eserler analize tabi tutulmuştur.

2. Usul Analizi: Usul analizi yapılırken eserler ikiye ayrılmıştır. Ali Ufki Bey'in usulünü belirtmiş olduğu eserlerde, eserlerdeki zaman organizasyon uyumu değerlendirilmiş olup; Ali Ufki Bey'in usulünü belirtmediği eserlerde, eserlerin hangi usule tekabül ettiği notasyona göre belirlenmiştir. Ayrıca eserler analiz edilirken yukarıda belirtilmiş olan kaynaklara ek olarak Evliya Çelebi Seyahatnamesi (Altundağ, 2005),

Hafız Post'un Güfte Mecmuası (Doğrusöz, 2003) gibi kaynaklardan faydalanılarak dönemin usul anlayışı ile mukayeseli bir şekilde usuller tespit edilmiştir.

3. Form Analizi: Bu aşamada örneklem olarak alınan eserler müzikal form açısından analiz edilmiştir. Form analizi yapılırken örnekleme ifade edilen eserler form bakımından analiz edilmiştir. Bölümler ve bu bölümleri bütünleyen unsurlar müzikal cümle açısından analize tabi tutulmuştur.

Edebi analiz yapılırken ise söz konusu eserler ilk olarak biçim açısından, ikinci olarak anlam açısından değerlendirilmiştir.

1. Biçim Açısından: Biçim açısından eserlerin hece ve aruz vezinleri belirlenmiştir. Bu vezinler tespit edilirken öncelikle her bir eserin mısralarındaki hecelerin aruza göre ses değerleri, yani hangi hecenin kapalı (uzun), hangi hecenin açık (kısa) olduğu tespit edilmiştir. Daha sonra eserlerin takti' yapılarak belirlenmiş olan hece sistemi ile uygun vezin bulunmuş ve eserlerin tef'ileleri belirlenmiştir. Takti' işlemi, eserlerde yer alan aruz vezinlerinin nasıl tespit edildiğini göstermek amacı ile kaleme alınmıştır. Devamında eserlerde varsa aruz kusurları olarak nitelenen imâle, zihaf, vasl ve med gibi nitelikler tespit edilmiştir. Bu niteliklerden dolayı uyumsuzluk tespit edilen eserlerdeki hece sayısı ve nitelikleri birbirine eşit hale getirildikten sonra eserlerin her birinin vezinleri ve tef'ileleri belirlenerek aruz vezinleri tespit edilmiştir. Teknik anlamda bahsi geçen işlemler uygulanırken, temel kaynak olarak Prof. Dr. Halit Dursunoğlu'nun kaleme almış olduğu "Aruz Öğretimi" isimli kitaptan faydalanılmıştır. Ayrıca eserlerin edebi açıdan hangi nazım biçimi ile kaleme alındıkları da yapılmış olduğumuz bu çalışmada belirtilmiştir. Nazım biçimleri belirlenirken yöntem olarak eserlerin hece ve aruz yapıları, uyak örgüleri ve anlamsal yapıları esas alınmıştır.

2. Anlam Açısından: Anlam analizinden kasıt, söz konusu eserlerde yer alan duygu ve düşünceleri kavramaya çalışmak ve Ali Ufki Bey'in bu düşünceleri nasıl ifade ettiğini ve duygularını bizlere nasıl aktardığını tespit etmektir. Bu kasta binaen yapılmış olan anlam analizinde örnekleme yer alan eserlerin içeriği ve bu içeriğin nasıl ifade edildiği hususu etkili olmuştur. Eserler izah edilirken temel anlamları doğrultusunda açıklanmış ve eserlerde yer alan çağrışımlardan istifade edilmiştir. İşlemekte olan bu süreçte eserlerde yer alan ve anlamı bilinmeyen kelimeler sosyo-kültürel, siyasi, dini ve psikolojik unsurlar da gözetilerek tanımlandıktan sonra eserlerin anlam açıklaması yapılmıştır. Bilinmeyen kelimeler tanımlanırken kaynak olarak Prof. Dr. Gülçin Yahya

KAÇAR'ın kaleme almış olduğu “Klasik Türk Mûsikisi Güftelerinde Osmanlıca Kelime ve Terkipler” isimli eserinden, “Kubbealtı Lugatı” (www.lugatim.com) ve “www.osmanlicasözlükler.com” isimli internet sitelerinden faydalanılmıştır.



I. BÖLÜM

XVII. YÜZYIL OSMANLI MUSİKİ HAYATI

Türk musikisinin hemen hemen beş asırlık bir bölümünü oluşturan Osmanlı musikisi, Osmanlı musikişinaslarının dini, askeri, folklorik ve klasik türlerde üretmiş olduğu ve toplumsal alanların hemen hepsinde kullanılmış olan bir sanattır (Tanrıkörur, 2003: 13).

Osmanlı sarayları, devleti yalnız idari ve askeri anlamda yöneten bir merkez değil, bunun yanı sıra fikir ve sanat anlamında da yöneten bir merkez olması Türkler de eskiden beri var olan bir gelenektir. İmparatorluk sınırları içerisinde ülkenin üst düzey fikir ve sanat adamlarını toplayan ve bu kişilere karşı maddi-manevi destekleri esirgemeyen Osmanlı padişahları, bu kişilere hiçbir şekilde dil, din, ırk vs. ayrımı yapmadan koruyup desteklemişlerdir (Tanrıkörur, 2003: 18).

XVII. yüzyıl, musiki alanında birinci sınıf kaynak eserlerin kaleme alınmış olması itibarı ile musiki tarihimiz için oldukça önemli bir yüzyıl niteliğindedir. Bu yüzyılda kaleme alınan güfte kitabı, edvar, risale, cönk, seyahatname vs. türlerindeki eserler sadece XVII. yüzyıl açısından değil, daha önceki yüzyıllar açısından da kıyas yolu ile bilgilere ulaşmamıza imkân tanımaktadır (Ayangil, 2014: 468).

Kuruluşundan yıkılışına, kültür-sanat ve musikiye önem veren Osmanlı İmparatorluğunda geleneksel anlamda bir musikiden söz etmek gerekirse, bu Osmanlı İmparatorluğunun kuruluşundan iki buçuk asır sonrasına denk gelmektedir. Bugün Osmanlı/Türk Musikisi şeklinde isimlendirdiğimiz ve XVI. yüzyılın sonlarından itibaren şekillenen bu gelenek XX. yüzyıla kadar ayakta kalmıştır (Behar, 2015: 17).

Osmanlı musiki hayatı her ne kadar Saray ve çevresinde şekillenmiş olsa da musiki sanatının toplumsal karşılığı oldukça fazladır. Örnek vermek gerekirse Osmanlı döneminin tek musikişinas tezkiresi olan ve Şeyh'ül-İslam Esad Efendi'nin 1728-1730 yılları arasında kaleme aldığı *Atrabu'l-Asâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr* adlı eseri incelendiğinde meslek ve faaliyetleri açıkça belirtilen 75 kişiden yalnız 14 tanesi bir şekilde sarayda görev almıştır. Bu musikişinaslar arasında çok sayıda esnaf, din adamı, bürokrat, tasavvuf ehli vs. bulunmaktadır (Behar, 2015: 22).

Anlaşılabacağı üzere bu eser, Osmanlı İmparatorluğunda musikinın toplumsal karşılığını göstermesi açısından oldukça değerli bir kaynaktır. Eser her ne kadar XVIII. yüzyılın ilk yarısında kaleme alınmış olsa da, arada fazla bir zaman farkı bulunmadığından bu eserin XVII. yüzyıl toplumunu da yansıttığı düşünülmektedir.

XVII. yüzyıl da, müspet ilimlerde her ne kadar duraksama gözlemlense de bu güzel sanatları etkilememiştir. Hatta bu yüzyıl, Türk musikisinin büyük gelişim gösterdiği yüzyıl olarak da nitelendirilmiştir. Musiki hayatındaki bu gelişimde önemli rolleri olan dönemin hükümdarlarını zikretmek gerekirse kronolojik olarak; I. Ahmed (1603-1617), I. Mustafa (1617-1618 ve 1622-1623), II. Osman (1618-1622), IV. Murad (1623-1640), Sultan İbrahim (1640-1648), IV. Mehmed (1648-1687), II. Süleyman (1687-1691), II. Ahmed (1691-1695) ve II. Mustafa (1695-1703) şeklinde sıralanabilir (Öztuna, 1987: 82-83).

1. Musiki Eğitimi

Musiki alanında eğitim, dini-tasavvufi mahiyette Tekke ve Mevlevihanelerde yapılırken, din dışı musiki eğitimi, Enderun Mektebi içerisinde yer alan Meşkhane, musiki alanında yetenekli yerli, devşirme ve mühtedi kişiler ile musiki alanında kendini ispatlamış musikişinaslar tarafından yapılmaktaydı (Ayangil, 2014: 470).

Bunun yanı sıra musiki eğitim-öğretim ve icrası, evlerde, camilerde, konaklarda vs. devam ettirilebilmekteydi. Yani musiki, saray himayesi ve teşviki dışında bağımsız olarak devam ettirilebilmekte ve kendini yenileyebilmekteydi. Bu gerçekten anlaşılmaktadır ki, musiki her ne kadar saray ve etrafında yoğunlaşmış olsa da, yalnız bu bölge ile sınırlandırılmamıştır (Behar, 2015: 21).

Bir kişinin Enderun'a dâhil edilebilmesi için bu kişinin Türkçeyi, İslamiyeti, Türk örf ve adetlerini öğrenmesi gerekliydi. Bunun için bu kişi, ilk eğitimini alması için Anadolu'da bulunan ailelere verilmekteydi. İşte bu durum, toplumsal hayattaki eğitim anlayışı ile saray eğitimi arasında bir paralellik bulunduğu göstermektedir. Ayrıca bu gerçeğin bilinmesi "saray musikisi", "halk musikisi" gibi bir ayrımın önüne engel çekmektedir (Ayangil, 2014: 471). Çünkü aynı kültürü paylaşan bir toplumun dil, kültür, sanat gibi alanlarda ayrılması pek mümkün gözükmemektedir.

Yukarıda da belirtilmiş olan musiki eğitim kurumlarının Tekke, Mevlevihane, ev, Enderun Meşkhanesi gibi çeşitliliğe sahip olması yanı sıra, gerek saz musikisi gerek söz musikisi açısından musiki eğitim-öğretim yönteminin sadece meşk sisteminin tekeline bırakıldığı da bir gerçektir (Ayangil, 2014: 471).

Meşk sistemi, bahsi geçen tüm bu eğitim kurumlarında “ustadan çırağa usulü çerçevesinde aktarım” demek olan ve içerisinde edeb, sabır, muhakeme gibi tasavvufi unsurları da barındıran bir eğitim sistemidir. Kapsam olarak bu sistem; şifahi, ezber ve tekrara dayalı sistem olması yanında özellikle bireyin musiki alanındaki bilgisi ve icrasındaki yeteneğinin ölçümüne imkân sağlamakta olan bir yapıya sahiptir (Ayangil, 2014: 471).

XVII. yüzyılda musiki eğitimi için Enderun da büyüklü küçüklü odalar tahsil edilmiş olup, devşirme olarak toplanan çocuklar arasından kabiliyetli olanlar Topkapı Sarayı dışındaki Galata Sarayı, İbrahim Paşa Sarayı, Edirne Sarayı gibi saraylardan alınarak Topkapı Sarayında bahsi geçen büyük ve küçük odalara eğitime verilmekteydi. Devşirme olan bu çocukların yaşları on yediden fazla olmazdı ve bunlar bu odalarda eğitildikten sonra IV. Murad (1623-1640) tarafından ihdas edilmiş olan Seferli Odasına¹ nakil edilip yetiştirilirdi (Uzunçarşılı, 1977: 86-87).

Seferli odasında bulunan bu devşirme çocuklara ders verecek olan muallim, kimi zaman belirli günlerde gelmek şartı ile dışarıdan aylıklı olarak tayin edildiği gibi kimi zamanda Enderun mektebindeki musikişinaslar içerisinde seçilmekteydi (Uzunçarşılı, 1977: 87).

Musiki eğitim ve öğretimi bu odalarda sözlü olarak yapılmaktaydı. Yabancı kökenli birkaç kişi dışında XVIII. yüzyıl ortalarına kadar yalnız sözün yazıya aktarılması dikkat çekmektedir. Kaleme aldıkları eserlerin musiki bahsinde Osmanlı musikisine değinen müsteşrikler, henüz Osmanlı musikisinde notalama sisteminin olmayışını hayretle karşılamışlardır ve bu konu hakkında olumlu ve olumsuz pek çok yorumda bulunmuşlardır (Behar, 2015: 18).

Musiki ilminde her ne kadar XV. yüzyılda bırakılmış olan çizgiye erişilemese de, XVII. yüzyılda bırakılmış olan eserler daha önceki yüzyıllarda örneği bulunmayan

¹ Seferli Odası 1636 yılında büyük odadan bir kısmı ayrılmak sureti ile tesis edilmiştir (Uzunçarşılı, 1977: 87).

niteliktedir. Musiki ilmindeki bu gerilemeye Avusturya-İran savaşlarının uzaması, ekonomik çöküntü, Celali İsyanları gibi durumlar sebep olarak gösterilebilir (Uzunçarşılı, 1977: 89).

2. XVII. Yüzyıl Musiki Kaynakları ve Mehter Musikisi

Dönem içerisinde musiki alanında kaleme alınmış olan kaynaklar bizlere nota yazıları, XVII. yüzyılın ve ondan önceki dönemlerin bestekârları, makamlar, usuller, güfteler, formlar, çalgılar vs. hakkında bilgi aktarmaları yanı sıra, dönemde meydana gelen sosyo-kültürel, siyasi, ictimâî konularda önemli bilgiler sunmaktadır. Bu noktada XVII. yüzyılı önceki dönemlerden ayıran ve bu yüzyılı musiki tarihimiz açısından oldukça önemli kılan yanı, bu yüzyıla dair yazıya geçirilen musiki eserlerinin bulunmasıdır. Yalnız dikkat çeken husus, XVII. yüzyılda musikinin yazıya aktarımında başrol oynayan iki kişinin de Avrupalı olmasıdır.

XVII. yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğunda repertuvara dair tek yazılı kaynak güfte mecmuaları olmuştur. XVII. ve XVIII. yüzyılda ise sesin yazıya dökülmesi parmakla gösterilecek kadar azdır. Bu eserler aslen Polonyalı olan ve Osmanlıya esir düşen Wojciech Bobowski (Ali Ufki Bey)'e, XVII. yüzyılın sonları ve XVII. yüzyılda yaşamış olan Boğdan Prensi Dimitrie Cantemir'e, Kutbünnâyi Osman Dede'ye ve Nâyi bestekâr Mustafa Kevserî Efendiye aittir.

Yüzyıla dair yazılı kaynaklardan bahsetmek gerekirse;

XVII. yüzyılın en büyük bestekârlarından Hafız Post'un *Güfte Mecmuası* Türk musiki tarihi açısından oldukça önem arz etmektedir. Bu mecmua, Abdulkadir Meraği'ye kadar uzanmakta olan hem önceki hem de sonraki dönem için de klasik Türk musikisi sözlü repertuvarının makamsal bir sistemde kodlanarak kaydedilen en kapsamlı ilk yazılı kaynaktır (Ayangil, 2014: 473).

XVII. yüzyıla dair bir diğer kaynak eser tezin ana bölümünü oluşturmakta olan *Mecmua-i Saz ü Söz*'dür. XVI. ve XVII. yüzyıla dair pek çok sözlü-çalgısal eserleri muhteviyatında barındıran bu nadide eser, Türk Musiki Tarihini günümüze aktaran elimizde ki sayılı yazma eserlerden biridir. İçeriğindeki peşrevler, semâiler, dini içerikli

eserler vs. birçok Türk musiki türünü içerisinde barındırmasından dolayı Türk musiki tarihimiz açısından hayatiyet arz etmektedir (Cevher, 1995: 21).

Dönemin bir diğer yazılı kaynağı Kutbünnâyî Osman Dede'nin kaleme aldığı "*Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsiki*" isimli eseridir. Nâyî Osman Dede 276 beyitten meydana gelen bu eseri, dostlarının kendisinden yanlış kullanılan musiki tabirlerinin doğrularını gösteren bir eser yazmasını istemeleri üzerine kaleme aldığını söylemektedir. Bu eserde, beş duyu içerisinde en değerlisinin işitme duyusu olduğu belirtilerek sesin önemi çeşitli benzetmelerle vurgulanmakta, ardından makam, şube ve terkipler konusu ele alınmakta ve bunlar arasındaki farklılıklar tespit edilmektedir. Nâyî Osman Dede'ye göre on iki asli makam, yirmi dört şube ve kırk dört terkip vardır. Daha sonra eserde sesler, aralıklar ve perdeler konusunda bilgi verilmektedir (Erguner, 2007: 461-462).

Bu minvalde başka bir eser "*Kantemiroğlu Edvârı*" dır. Bu eser Türk musikisinin temel kuram kitabı ve saz eserleri antolojisi olmasının yanı sıra ilk solfej eğitimi, ilk çalgı eğitimi (tanbur) metodu ve ilk form bilgisi kitabıdır. Ayrıca bu eserde Ali Ufki Bey'in Mecmuasında bulunan bestekârların dışında 43 farklı bestekârın adına notalı beste örnekleri ile birlikte ilk defa rastlanmaktadır (Ayangil, 2014: 476).

Bahsi geçen tüm bu eserler musiki tarihimiz açısından çok önemli kaynaklar olup, günümüzde musiki geleneğimiz üzerine yapılan çalışmaların geneli bu eserler üzerinden yürütülmektedir. Ayrıca tüm bu eserler XVII. ve XVIII. yüzyılı aydınlatan birinci el kaynak olma özelliklerine sahiptirler.

Mecmua-i Saz ü Söz ve Kantemiroğlu Edvarı XVII. yüzyıl mehter musikisi hakkında önemli bilgiler içermesi bakımından da oldukça önemli kaynaklardır. Bu iki eser içerisinde bulunan bazı peşrevlerin ve semâilerin "mehter dağarını" oluşturdukları kabul edilmektedir. Mehter havalarının meşk edildiği ve çalıcı mehterlerin eğitildiği Mehterhane ve Köshane'de Enderun-u Hümayun bünyesinde bulunmaktadır (Ayangil, 2014: 477).

Ali Ufki Bey'in *Saray-ı Enderun* adlı eserinde mehterlerin meşki hakkında vermiş olduğu bilgiler yanında Evliya Çelebi'de XVII. yüzyıldaki mehter esnafı, eğitimleri, meşkleri, törenleri ve çalgıları hakkında ayrıntılı bilgiler sunmaktadır (Ayangil, 2014: 478).

Bu yüzyılda kullanılmış mehter sazları arasında, sarı pirinç boru, kurrenây, kurrenây-ı acemî, nefir, kös, nakkâre, kaba zurna, cura zurna, efrâsiyab borusu, tablbâz, davul bulunmaktadır. Ayrıca XVII. yüzyılda şehir, kale ve kule nevbetleri dışında, Anadolu ve Rumeli’de hanlar, kervansaraylar ve bekâr odalarında kapıların kapanma vaktinde ve o vakitten sonra içeri veya dışarı giriş-çıkış yapılmasına bir işaret olarak vurulması da adettendir (Ayangil, 2014: 478).

3. Dini Musikinın XVII. Yüzyıldaki Yeri

Konuya başlamadan önce musikinın dini ve din dışı oluşu konusunun aydınlatılmasında fayda bulunmaktadır. Gerçek şu ki Osmanlı/Türk musikisinin kültürünün aktarılmasında dini yapıların bir ürünü olan tekkeler tarihi bir rol üstlenmektedir ve Osmanlı/Türk musikisinde bulunan dini musiki külliyyatı, musiki alanında ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu musiki geleneğinde dini musiki ile din dışı musikiyi kesin çizgilerle ayırmak mümkün gözükmemektedir. Çünkü dini kuruluşlar olan tekkelerde yalnız dini musiki değil, din dışı musiki de icra edilmektedir. Ayrıca tekkeler musikişinasların buluşma noktası olup şehirde bulunan sazende ve hanendelerin musiki dinlemek, icra etmek ve bilgi alışverişinde bulunmak için tekkelere geldikleri bilinen bir gerçektir (Aksoy, 2014: 498-499).

Ayrıca dönemden elimize ulaşan Ali Ufki Bey’in Mecmua-i Saz ü Söz adlı eseri, Hafız Post’un Güfte Mecmuası, Dimitri Kantemir’in Edvarı incelendiğinde dini musiki ve din dışı musiki eserlerinin bir araya toplandığı tespit edilmektedir. Bu durum çeşitli güfte mecmualarında da görülmektedir. Ayrıca bu eserlerde bulunan dini ve din dışı musiki örnekleri incelendiğinde ezgi yapılarında, kullanılan makamlarda, usullerde ve ölçülerinde bir benzerlik görülmektedir. Buradan dini ve din dışı musikinın birbirlerini etkilediği sonucunu çıkarmak mümkündür.

Dini ve din dışı musikinın kesin çizgiler ile birbirinden ayıramamasındaki önemli bir diğer husus ise, Osmanlı musikisi geleneğinin sadece İslam Dünyası içerisinde kalmamış olması ve gayrimüslimleri de içerisine almış olmasıdır. Bu durumun en çarpıcı örneği Osmanlı-Yahudi musikisinde görülmektedir. İstanbul sinagoglarında Cumartesi günleri düzenlenen ayinlerde cumhur toplulukların musiki düzeni Osmanlı/Türk

musikisindeki ayin ve fasıl düzenine çok benzemekte, okunan eserler aynı makamda seçilmekte ve bunlar fasıllarda olduğu gibi usullere göre sıralanmaktadır (Aksoy, 2014: 504). Söz konusu bu ve benzeri bir etkileşim tüm dinlerde görülmektedir.

Buradan da anlaşılacağı üzere dini musikiyi din dışı musikiden kesin hatlarla ayırmayan tutum İslam çerçevesinin de dışına çıkmıştır. Bu gerçekler bizlere, sözde dini ve din dışı musiki olarak bir ayırım yapılmasına karşın gerçek anlamda böyle bir ayırımın hem teorik anlamda hem pratik anlamda mümkün olmadığını göstermektedir.

Türk musikisinin gerek dini gerek din dışı eserlerine XV. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Yalnız bu durum, daha önceki dönemlerde eserlerin bestelenmediği anlamına kesinlikle gelmemektedir. Ancak kaynaklar tarandığında daha önceki dönemlere dair herhangi bir kayıt bulunamadığından günümüze ulaşmış eserlerden söz etmek mümkün gözükmemektedir. XV. yüzyılda Süleyman Çelebi tarafından kaleme alınmış olan Mevlid manzumesi halk tarafından büyük bir ilgi görmüş ve günümüze kadar okunmuştur. Bu manzume XIX. yüzyılın sonlarına kadar besteli bir şekilde okunmuş fakat XX. yüzyıl başında bestesi unutulmuştur (Özcan, 2014: 886). Söz konusu bu besteden yalnızca makam ipuçları günümüze ulaşmıştır.

XVII. yüzyılda gerek bestekârlık gerek icra alanında önemli gelişmeler ve dini musiki eserlerinde önceki yüzyıllara göre daha büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Gerek cami musikisi gerek tekke musikisine dair önemli eserler bestelenmiştir. Yalnız Türk musikisi bestekârlarının büyük bir kısmı musikiye bütünsel olarak yaklaşmış olup hem dini alanda hem din dışı alanda hatta halk musikisi alanında da eserler bestelemişlerdir (Özcan, 2014: 888).

Dini musiki bu yüzyılda üstün yetenekli Türk sanatçıların elinde daha da olgunlaşmış olup, dönem içerisinde bestelenmiş olan eserler incelendiğinde gerek sanatsal açıdan gerek bestenin vermiş olduğu hissiyat açısından daha ince ve sanatlı eserler bestelenmiştir. İstanbul bu asırda hemen her alanda olduğu gibi musiki alanında da bir başkent olmuştur. Musikiye ilgili olan kişiler Anadolu ve Rumeli'nin çeşitli bölgelerinden İstanbul'a gelerek buradaki musikişinaslardan istifade etmeye çalışmışlardır (Ergun, 1942: 26).

Besteledikleri dini eserler ile XVII. yüzyılın ilk yarısında meşhur olmuş Bezcizâde Muhyeddin, Kovacızâde Şeyh Mehmed ve Hatip Zâkiri Hasan Efendi gibi

musikişinaslar dini musikinin XVII. yüzyıldaki gelişimde oldukça önemli rol üstlenmişlerdir. Bu musikişinasların üçü de bir tarikata intisap etmiş olup bağlı oldukları tarikatlarda şeyhlik, zâkirlik gibi mevkilere gelmişlerdir. Yine bu üç kişi medrese eğitimi görmüş ve musiki alanında kendilerini yetiştirmiş kişilerdir. Ayrıca bestelemiş oldukları eserler bazı güfte mecmualarında görülmekle birlikte eserlerinin pek azı günümüze kadar ulaşmıştır (Ergun, 1942: 27-28).

Yine XVII. yüzyılın ilk yarısında musiki alanında ün yapmış zâkirbaşı ve bestekâr Esved Derviş Ali (ö.1614)'yi, ilahi bestekârı Yakupzâde Şeyh Mehmet (ö.1642)'i ve Zâkir Muhzirzâde Salih Çelebi (ö.1666)'yi burada zikretmek yerinde olacaktır. Bu kişilerin yanı sıra dini ve din dışı eserleri ile tanınmış Gülşeni tarikatına mensup Derviş Sâdâyi (ö.1655)'yi ve bestekâr Sekban'ı burada zikredebiliriz (Özcan, 2014: 888).

Dini ve dindışı birçok eser besteleyen Üsküdar'daki Celveti Hankahında zâkirbaşılık yapan Hafız Kumral Mehmed Efendi; dini eserleri bulunmakla birlikte daha çok din dışı besteleri ile bilinen Sütçüzâde İsa Efendi (ö.1628) XVII. yüzyılın ilk döneminde yetişmiştir. Ayrıca genç yaşta Şam'dan İstanbul'a gelmiş, güzel Kur'an-ı Kerim kıraatı ile kendini tanıtan ve cami musikisi besteleri ile ün yapmış İmam Yusuf Efendi (ö.1647)'de XVII. yüzyılın ilk yarısında yetişmiş önemli musikişinaslardandır (Ergun, 1942: 30-32).

Tecvid ve Kıraat ilimlerinde uzman olan ve Kur'an-ı Kerim'i güzel bir eda ile okuyan Hünkâr İmamı Kumkapılı Mehmed, Kumkapılı Hatip Şaban gibi pek çok musikişinas din adamı bulunmaktadır. Ayrıca XVII. yüzyılda bestelenmiş olup bugün elimize ulaşan pek çok ilahi, tesbih ve tevşihler bulunmakla birlikte durak türünün de bu yüzyılın ürünü olduğu düşünülmektedir (Ergun, 1942: 26).

XVII. yüzyılın bir özelliği dini nitelikli musikinin temellerine dayanak olmasıdır. Dönem içerisinde musiki alanında toplumu etkilemiş tarikatların başında ise Halvetîlik ve Mevlevîlik gelmektedir. Ancak bu tarikat, tekke ve dergâhlarda yalnızca dini musiki ile meşgul olunmamıştır. Aksine dini ve dünyevi müzik bu kurumlarda iç içe geçmiştir (Behar, 2015: 28).

Musikinin yayılmasında tarikatların oldukça önemli yeri bulunmaktadır. Şöyle ki; Kırım, Bağdad, Kahire, Haleb, Şam gibi Türk kültürünün yayıldığı bölgelerde pek çok Türk musikişinas yetişmiş veya yerleşmiştir. İşte bu yayılmada etken unsur tarikatlardır.

Mısır'daki Gülşenilik ve Mevlevilik tarikatının Türk musikisini bu bölgeye yayması buna örnek olarak gösterilebilir (Ergun, 1942: 26).

Mevlevilik tarikatı başta olmak üzere hemen hemen tüm tarikatlar XVII. yüzyılda önemli musiki eğitim ve aktarım merkezleri haline gelerek oldukça geniş dini ve din dışı musiki repertuarını tüm insanlara ulaştırmıştır (Behar, 2014: 23). Bu durum dönemin musikişinasları hakkında yapılmış olan biyografik çalışmalar incelendiğinde hemen hepsinin bir tarikata bağlı olmasından da anlaşılmaktadır.

XVII. yüzyıl musiki eğitim-öğretimi ve aktarımı hakkında Mevlevilik Tarikatı hakkında açıklama yapmak faydalı olacaktır. Şöyle ki; Mevlevilik Tarikatı kuruluşundan bu yana musikiye oldukça önem vermiş, pek çok musikişinas yetiştirmiş hatta müziği dini ritüellerinin bir parçası haline getirmiştir. Bu gibi etken unsurlardan dolayı Mevlevihaneler haklı olarak döneminin konservatuarları olarak görülmüştür (Behar, 2014: 51).

Gerçek şu ki, bu yüzyılda dini musiki oldukça büyük bir gelişim göstermiş ve gerek cami musikisine gerek tekke musikisine fazlaca önem veren şahsiyetler yetişmiştir. Bu şahsiyetlerin başında hiç şüphesiz Hafız Post (ö.1694) gelmektedir. Türk musikisinin hemen her alanının gelişimine katkı sağlayan bu şahsiyet, bestelediği eserleri ile Türk musikisine yeni bir tat vermesinin yanı sıra bestelemiş olduğu bu muhteşem eserler aracılığı ile adını günümüze kadar duyurmuştur (Ergun, 1942: 25).

Asıl adı Mehmet olmakla birlikte Hafız Post lakabı ile anılmaktadır. IV. Mehmet döneminin en önemli musikişinası olan Hafız Post, musiki geleneğimizi Buhurizâde Mustafa İtri Efendi'ye aktarmıştır. Musiki eğitimini Kasımpaşalı Osman Efendiden aldığını ifade etmektedir. Tanburî ve hanende olarak bilinmektedir. Dini ve din dışı pek çok eser bestelemiştir. Elimizde bugün ona yakın bestesi kalsa da, bestelemiş olduğu ilahilerden başka murabba, nakş, şarkı, semâi gibi birçok türde eser bestelemiştir (Ak, 2014: 86).

XVII. yüzyılın değerli musikişinaslarından biri de Kûçek Derviş Mustafa Dede'dir. Bestelemiş olduğu "Bayâtî Ayin" dönemin en önemli besteleri arasında yerini almaktadır (Ergun, 1942: 25). Bestelemiş olduğu bu ayin Türk din musikisinin zirvelerinden biri niteliğindedir. Edirne de doğmuş olup orada yetişmiştir. Mevlevi

tarikatina intisab etmiş ve Edirne Mevlevîhanesinde çile hayatı çekerek dede olmuştur (Ak, 2014: 94).

Şeyhü'l İslam Esad Efendi ondan bahsederken ses güzelliği ve üslubundaki netliğe değinmiştir. Mustafa Dede'nin bestekârlığı en önemli özelliğidir. Bestelemiş olduğu "Bayâtî Ayin" günümüze kadar ulaşmış Mevlevî ayinleri içerisinde bestekârı bilinen ilk ayin olma özelliğine sahiptir (Tanrıkorur, 1991: 252).

Yüzyılın bir diğer büyük bestekârı Mehmed Hemdemî Çelebi (1658) nâmı diğer Solakzâde'dir. Has oda subayı olan Solakzâde aynı zamanda sazende, hanende, tarihçi, şair, nakkaş, ressam ve politikacı olarak da tanınmaktadır. Birçok eser bestelemiş olmasına rağmen günümüze 33 adet eseri ulaşmıştır (Öztuna, 1987: 86). Ancak bu sayı İslam Ansiklopedisinde 29 olarak verilmektedir (Özcan, 2009: 372).

Dönemin ikinci yarısında musiki tarihine adını yazdırmayı başaran musikişinaslar arasında, musiki nazariyatı alanında söz sahibi olan ve günümüze dört tanesi ulaşmakla birlikte pek çok türde beş yüzün üzerinde eser bestelediği söylenen ünlü Na'than Küçük İmam Mehmed Efendi (ö.1674) hem nazari alanda hem icra alanında adını duyurmaktadır (Öztuna, 1987: 86).

Yukarıda belirtilen musikişinasların dışında, Hatipzâde Osman Efendi (ö.1680), dini eserlerinden daha çok din dışı eserleri ile tanınan Galatalı Vehbi Osman Çelebi, dini ve din dışı eserleri ile tanınan musiki hocası Nane Ahmed Çelebi (ö.1687) ve Zâkirbaşı Şîve Ahmed Çelebi, üslubu ve bestekârlığı ile bilinen Hafız Kömür Efendi bu döneme isimlerini yazdırmayı başarmışlardır. Yüzyılın ikinci döneminde zikredebileceğimiz musikişinas şahsiyetler arasında; Celveti Şeyhi Divitçizâde Mehmet Efendi (ö.1679), Halveti şeyhi Nefesanbarı Osman Efendi (ö.1683), Şeyh Mehmed Efendi, Şeyh Osman Efendi, Sepetçizâde Mehmed Efendi (ö.1693), Hocasâde Mehmed Enverî, Mûtî mahlaslı Kefeli Derviş Abdi (ö.1695) yer almaktadır (Özcan, 2014: 889).

Bunlara ek olarak Halveti Şeyhi Mehmed Nazmi Efendi (ö.1710), Hayvarzâde Hüseyin (ö.1704), Mehmed Talib Efendi (ö.1706), Tablîzâde Ali Aklî Efendi (ö.1704), Mehmed Talib Efendi (ö.1706), Âhenî Mehmed Çelebi (ö.1700), Şeyh Mehmed Zâifî Efendi (Akbaba İmamı), Ali Şîrugânî (ö.1714) gibi musikişinas kişiler, yazmış ve bestelemiş oldukları eserler ile XVII. yüzyıla isimlerini yazdırmışlardır (Ergun, 1942: 51-54).

4. XVII. Yüzyılda Kullanılmış Olan algılar

Evliya elebi'nin *Seyahatname* adlı eserinde XVII. yüzyılda kullanılmış algılar hakkında bir takım bilgiler bulunmaktadır. Aşağıda bu çalgıların isimleri zikredilecektir. Bu algılar arasında isimleri ayrı olup aynı çalgıyı ifade eden çalgı aletlerinin olması muhtemeldir.

Bu algılar arasında: Zurna (Kaba, Cura, sâfi, Acemî, Arabî, şihâbî), Kös, Kudüm, Tabl, Dümbelek, Davul, Kuş Davulu, Def, Rebab, Erganun, Ney, Musikar, eng, Tambur, Santur, Kanun, Avvad (ud), artar, artay, Ravza, şeştar, şeşhane, Kopuz, çögür, eşde, Karadüzen, Bonkar, Yelteme, Muğnî, Tel Tamburası, Barbut, İkliğ, Kemane, Sundar, şarkı, Balaban, Nefir, Nağrakî, Kaval, Kaba Düdük, Dilli Düdük, Arabî Düdük, Macar Düdüğü, Mehter Düdüğü, Mızmar Düdüğü, Dankiyo Düdüğü, Tulum Düdüğü, Kıranda Düdüğü bulunmaktadır. Ayrıca bu algılar arasında, Boru eşitleri (Eyyûb, Pirinç, şişe, Dervişân, Turumpata, Efrasiyab, Lotorya, İngiliz, Erganun), Ağız Tamburası, am Dümbeleği, ömlek Dümbeleği, Eyyub Debleği, Yemen Debleği, Makfara Debleği, ağana, Filcan, arpare, Kamış Mizmar, Tarak Mizmarı, Dinkef, Safır, Keman, Kerrenay gibi enstrümanlar da yer almaktadır (Üngör, 2014: 1066-1067).

Bunların yanı sıra farklı kaynaklarda 197 çeşit çalgı görölmektedir. Organoloji'ye göre, bu oldukça büyük bir çalgı zenginliğidir. Her ne kadar kayıplar olsa da dünya çapında çalgı zenginliği açısından Osmanlı ilk sıralarda yer almaktadır (Üngör, 2014: 1066).

5. XVII. Yüzyılda Musikişinas Türk Hükümdarlar

Genel anlamda Türk tarihi araştırıldığında başka milletlerde çok az bulunan bir özellik olarak sanatçıyı koruma, sanata teşvik etme, ödüllendirme gibi davranışların maddi imkânı elverişli olan aileler dışında bizzat devlet idarecileri tarafından da yapıldığı görölmektedir.

XVII. yüzyılda hükümdarlık yapmış Osmanlı Padişahlarına geçmeden önce musikişinas Türk Hükümdarlardan olan II. Gazi Giray Han (1588-1607), oban Devlet

Giray Han (1623-1624) ve I. Selim Giray Han (1634-1705)'in sanatkâr ve musikişinas şahsiyetlerinden bahsetmek yerinde olacaktır.

XVI. yüzyıl sonu ve XVII. yüzyıl başlarında Kırım Hanlığı yapmış olan, Türk askeri tarihinin en büyük simalarından olması yanında ilmi çalışmalara, sanata ve musikiye oldukça önem veren II. Gazi Giray Han aynı zamanda en büyük Türk bestekârlarından biridir. “Tatar” ismi ile anılmakta olan II. Gazi Giray Han’ın sözlü eserleri günümüze ulaşmamakla birlikte hepsi farklı makamda peşrev ve saz semâisinden oluşmakta olan toplam altmış iki eseri günümüzde bilinmektedir (Uzun, 1996: 452).

Bunların yanı sıra iyi bir saz icracısı olan II. Gazi Giray Han, nesir ve şiir alanında da iyi bir sanatkârdır. Osmanlı lehçesi ile kaleme almış olduğu Şiir Divanı, “Gül Bülbül” isimli bir mesnevisi yanında Çağatay ve Kırım Türkçesi, Arap ve Fars dillerinde yazmış olduğu şiirleri bulunmaktadır. Ömrünün son beş yılını Kırım’da sanat ve ilim ile geçiren II. Gazi Giray Han 1607 yılında Kırım’ın başkenti Bahçesaray civarlarında vefat etmiştir (İnançer, 2014: 1186).

Gazi Giray Han’ın kardeşi I. Fetih Giray Han’ın oğlu Nureddin Ahmed Çoban Devlet Giray hükümdar olmamakla birlikte Kırım Hanlığı ikinci veliahdı olması münasebeti ve musikişinas kişiliğinden dolayı bahsetmek yerinde olacaktır. Onun günümüze ulaşmış tek eseri olan Evsat usulündeki Uşşak Peşrevi Çoban Devlet Giray’ın iyi bir musikişinas olduğuna delildir (İnançer, 2014: 1186).

1631 doğumlu olup 40 yaşında tahta geçen Gazi Hacı Hafız I. Selim Giray Han ayrı ayrı dört kere tahta geçmiş ve toplam 23 sene hanlık yapmıştır. Şiirlerinde “Selîm” mahlasını kullanmakta olan Selim Giray Han, Arapça ve Farsça bilmektedir ve ender bulunan Mesnevi hafızlarından. Mevlevî tarikatına intisap etmiş olup pek çok mesnevi beyiti bildiği söylenmektedir (Eravcı, 2009: 428-429).

XVII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda bulunan musikişinas ve sanatkâr hükümdarlara gelindiğinde I. Ahmed (1603), II. Osman (1618-1622), IV. Murad (1623-1640), Sultan İbrahim (1640-1648), IV. Mehmed (1648-1687), II. Süleyman (1687-1691), II. Ahmed (1691-1695) ve II. Mustafa (1695-1703) dönemlerinden sırası ile bahsedilecektir.

Genç yaşına rağmen devlet yönetiminde büyük bir başarı göstermiş olan Sultan I. Ahmed, “Bahtî” mahlaslarıyla yazmış olduğu klasik ve tekke tarzı şiirlerinde farklı

birçok konuda şiirler yazmış yetenekli bir şairdir. Sultan I. Ahmed, Türk mimarisine Sultan Ahmed Camii'ni kazandırmış olup sanatkâr ve sanatı koruyucu bir yönü bulunmaktadır (İlgürel, 1989: 32-33).

Osmanlı padişahlarının en genci olan I. Ahmed' in oğlu Gazi Sultan II. Osman kısa ömründe “Fârisî” mahlası ile şiirler yazmayı da sığdırabilmiş sanatkâr ve kişilikli bir sultandır (Emecen, 2007: 453-456).

Revan ve Bağdad Fatihisi olarak anılan Sultan IV. Murad “Muradî” mahlası ile şiirler kaleme almış (Yılmaz, 2006: 179), aynı zamanda “Şah Murad” mahlası ile besteler yapan sanatkâr bir padişaktır. Bunların yanında bilim adamları ve sanatçıları himaye etmesinin yanı sıra kendisi de edebi ve müzikal eserler kaleme almıştır (Özcan, 2006: 183).

Hüseyini makamında altı farklı peşrev bestelemiş olması onun üstün bir bestekâr ve musiki bilgini olduğunu göstermektedir. Bu özelliği ile de musiki tarihinde tektir. Bilinen besteleri 15 adet olmakla birlikte bir yürük semâi ve bir ilahisi dışında kalan diğer eserleri saz eserleridir. Onun bu musikişinas kişiliği aynı zamanda Evliya Çelebi tarafından kayda alınmıştır (İnançer, 2014: 1191).

XVI. yüzyıl sonlarında Osmanlı Devletinin karşılaştığı siyasi–ekonomik sıkıntılar nedeni ile sarayda musiki hayatı hemen hemen durma derecesine gelmiş ancak IV. Murad devrinde musiki tekrar canlanmış, yayılmış ve büyük bir gelişim göstermiştir (Ak, 2014: 91).

Daha çok sanat ve sanatçıyı koruma yönü bulunan Sultan İbrahim'in bu yönü ile ilgili “Safâyî Tezkiresinde” bulunan kayıt şu şekildedir. “Padişah-ı devran Sultan İbrahim Han, Yusuf Dede'ye ulufe ve ta'yinat verile deyû hattı hümayun ihsan edüp...”. Bu ifade onun sanat ve sanatçıyı desteklemesine bir kanıt niteliğindedir (İnançer, 2014: 1191).

Avcı Mehmed olarak tanınan Sultan IV. Mehmed dönemi siyasi, askeri ve ekonomik yönden olduğu kadar ilim ve sanat yönünden de oldukça parlak bir dönemdir. Desteklemiş olduğu musikişinaslar arasında Buhûrizâde Mustafa İtri'de bulunmaktadır (Özcan, 2003: 417). Ayrıca Kırım Hanı Selim Giray'da İtrî'yi destekleyen Türk hükümdarlar arasındadır (Eravcı, 2009: 429).

Bu sürece kadar devam eden sanat koruyuculuğu Sultan II. Süleyman ve Sultan II. Ahmed Han'ın kısa süren saltanatlarında da aynen devam etmiştir. II. Ahmed aynı zamanda şair, bestekâr ve hattat olarak bilinmektedir. Son olarak II. Ahmed'den sonra tahta çıkan Sultan II. Mustafa da şairliği, musikişinaslığı ve hattatlığı ile bilinmektedir. şiirlerinin çoğu bestelenmiş olup "İkblî" ve "Meftnî" mahlaslarını kullanmıştır (İnançer, 2014: 1192).



II. BÖLÜM

ALİ UFKİ BEY (WOJCIECH BOBOWSKI)

XVII. yüzyıl Osmanlı kültürünün günümüze aktarımında önemli bir yeri olan Ali Ufki Bey, bu döneme ait en değerli yapıtları bırakması açısından oldukça önemli bir şahsiyettir. Yazmış olduğu eserler ile Osmanlı kültüründeki estetik unsurların yok olmasının önüne geçmesinin yanında Türk musiki tarihinde oldukça önemli bir yeri doldurmaktadır.

Pek çok Batı dili biliyor olması yabancı diplomatlar ile dostane ilişkiler kurmasına neden olmuş ve bu durum Avrupa Devletlerinin Osmanlı kültürü hakkında bilgi sahibi olmasına sebebiyet vermiştir. Dil, din ve musiki alanında çok sayıda eser vermiş ve çeviri yapmış ancak bu eserlerin hiçbirinin basılıp yayınlandığını görememiştir.

Günümüze miras kalan eserleri ve XVII. yüzyılda onu tanımış olan diplomatlar, seyyahlar, din adamları, öğrencileri vs. kişilerin bırakmış olduğu yazı, mektup, seyahatnameler aracılığı ile hayatı hakkında bazı veriler elde edilebilmektedir. Hayatı hakkında bazı bölümler karanlıkta kalmış olsa da, bu durum onun tanınmasına engel olamamıştır.

1. Doğumu ve İsimlendirilmesindeki Farklılıklar Hakkında

Avrupa kaynaklarında Albert Bobowski veya Bobovius olarak anılan ve asıl adı Wojciech Bobowski olan Ali Ufki Bey, XVII. yüzyılda Orta Avrupa'nın Galiçya bölgesinde kalan, bugün Ukrayna sınırları içinde yer alan Lwow/Lviv şehrinde doğmuştur. Almış olduğu üst düzey eğitim ve öğretime dayandırılarak asilzâde bir aileden geldiği iddia edilmekle birlikte Polonya ve tüm batı kaynakları doğum tarihini 1610 olarak vermektedir (Behar, 2017: 17-18).

Ali Ufki Bey'in ismi konusunda milletler farklı ifadeler kullanmaktadır. Şöyle ki, vaftiz adı Wojciech Bobowski olarak bilinmekte, Latince eserlerinde kullanmış olduğu "Albertus Bobovius" adından yola çıkan bazı Avrupa kaynakları Albert Bobowski olarak anmakta, bu isim İtalya'ya ulaşınca Alberto Bobovio'ya dönüşmektedir. Bazı Avrupa kaynakları incelendiğinde ise Türkçe adı olarak Hali Beigh, Alli Bey, Hulis Bey gibi isimlere rastlanmaktadır (Karakaya, 2010: 9).

Kaynakların bazılarında ise; Bobonius, Bohonius, Bobrowski, Bozonius, Robovius olarak Ali Ufki Bey'den bahsedilmektedir. Ali Ufki Bey'in 1670-1675 yıllarında Türkçe öğrencisi olan ve sonraları onunla dostane ilişkiler kuran Fransız Şarkiyatçı Antonie Galland, 1677 yılında Jacop Spon'a gönderdiği mektupta ondan Ali Beg olarak bahsetmiştir (Karakaya, 2010: 9). Belirtilen ve karmaşık olan tüm bu isim sarmalında bahsi geçen kişinin Ali Ufki Bey olduğu bilinmelidir. Bu isim farklılığı tahminimizce gittiği ülkelerde ki telaffuz farklılıklarından ve dini-kültürel bazı uygulamalardan² kaynaklanmaktadır.

Ali Ufki Bey ile ilgili bir diğer konu ise onun mahlası ile ilgilidir. Konu ile ilgili Muammer Uludemir "Ufkî mi? Ufûkî mi?" isimli bir seminer verir ve burada bu mahlasın aslında "Ufûkî" olduğu gibi bir sonuca varılır. Ancak eski yazmalarda da uzman olan Prof. Dr. Halil İbrahim Şener bu hususu delillendirerek bir yazı ele alır ve aslının "Ufkî" olduğunu kanıtlar (Üngör, 1987: 27).

2. İstanbul'a Gelişi ve Saray Serüveni

Ali Ufki Bey'in İstanbul'a getirilmesinde Kırım Tatarlarının rolü olduğu kabul edilmektedir. Bu durum Polonya kaynaklarında o dönemlerde Lehistan içlerine seferler düzenleyen Kırım Tatarlarının bu seferlerden birinde Ali Ufki Bey'i esir alınıp İstanbul'a getirildiği şeklinde ifade edilmektedir (Behar, 2017: 18).

Bu hususta "Kırım Tatarları" meselesinin aydınlatılması gerekmektedir. Şöyle ki, 1630'lu yıllarda Osmanlı-Lehistan sürekli mücadele etmiş ve bu mücadeleyi tetikleyen unsurlardan birisi de Kamanıçe Kalesinin hâkimiyeti meselesi olmuştur. Bu kale Ali Ufki Bey'in de doğum yeri olan Lwow şehrine yakınlığı ile bilinmektedir (Behar, 1991: 17).

Bu ikili mücadelenin en önemlilerinden biri 1633 yılı Ekim ayında Osmanlı'ya bağlı kuvvetlerin galip gelip çok sayıda esir aldıkları Hotin-Kamanıçe bölgeleri arasında yapılmış olan savaştır ki bu savaşa Vidin Beylerbeyi Abaza Mehmed Paşa komutasında çıkmıştır. Nâimâ'nın (ö.1716) ifadesi ile bu savaşa Kantemiroğulları Orak Mirza ve Hüseyin Mirza, Nogay ve gayri Tatarlar, Eflak ve Boğdan Voyvodaları katılmışlardır.

² Wojciech Bobowski'nin Müslüman olduktan sonra isminin Ali Ufki olması dini-kültürel uygulamaya bir örnek olarak gösterilebilir.

Anlaşılacağı üzere Ali Ufki Bey'in "Kırım Tatarları tarafından esir alındığı iddiasının" bu savaşa katılan etnik unsurlar ile ilgili olması muhtemeldir. Yukarıda belirtilen 1633 tarihi esas alınırsa Ali Ufki'nin saraya girişi hakkında 1633 sonları veya 1634 yılı olarak tahminde bulunmak mümkündür (Behar, 1991: 17-18).

Ali Ufki Bey'in Mecmua-i Saz ü Söz'de kendi bestesi olan, Neva makamında icra edilen ve Hisar faslında bulunan eseri esaretine kanıt olarak gösterilebilir. İlahi türünde bestelediği eserin güftesi aşağıda verilmektedir.

*"Bahri ummân dürriyem yerim mekânım kadedir,
Bunda yerim sora- geldim dü cihanım kadedir.*

*Mevc urub bahr-i ummân taşraya bıraktı beni,
Dürri-i hemtâ menem ma'den mekânım kadedir.*

*Çağa çıplak baş açık yalınayak geldim garib,
Taç ü tahtım mal ü mülküm hânümânım kadedir.*

*Gafilen düştüm duzağa ben de oldum nâgehan,
Bülbülem efgana geldim gülistanım kadedir.*

*Bundan geldim garip Ali Ufki derler bana,
Bundan özge dahi benim ad ü sânim kadedir."* (Elçin, 2000: 317).

Yalnız bu bestesi değil, bestelemiş olduğu diğer eserler de bizlere onun hakkında bilgi verir niteliktedir. Ayrıca son beyitte belirtmiş olduğu "Garip Ali Ufki" mahlası, bu eseri ihtida ettikten sonra kaleme aldığını göstermektedir.

Gerçek şudur ki; Ali Ufki Bey'in hem esaret hayatı hem İstanbul'a getirilmeden önceki hayatı hem de İstanbul'daki hayatı hakkında elde ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Yazdıkları eserlerden yola çıkarak da, onun hayatında karanlık kalan bölümleri aydınlatmak mümkün gözükmemektedir (Behar, 1990: 10).

Belgelenemeyen bir rivayette onun uzun süre sarayda bulunduğu daha sonra Mısır'a götürüldüğü, buradaki hizmetinden dolayı serbest bırakıldığından söz

edilmektedir (Behar, 2017: 18). Ayrıca Avrupalı yazarlardan bazıları³ ise Ali Ufki Bey'in sarayda geçen ilk döneminin 19 yıl sürdüğünü kesin bir ifade ile yazmaktadır (Karakaya, 2010: 10).

Saraya ilk olarak ne sıfat ile alındığı hakkında herhangi bir belge ve bilgi bulunmasa da saraydaki ilk dönemi olarak nitelenen bu 19 yıllık dönemde musiki ile ilgilendiği ve bu alandaki üst düzey yeteneğinden dolayı çeşitli unvanlarda görev aldığı kendisinin yazmış olduğu yazılardan öğrenilmektedir. Bu yazılarda padişaha musiki alanında hizmet ettiği, üstün yeteneğinden dolayı erbaşı veya korobaşı unvanına layık görüldüğünden bahsedilmektedir (Yerasimos ve Berthier, 2012: 77).

1651 yılında Kösem Sultan'ın IV. Mehmed'i zehirlenme girişimini tanık olarak anlatması onun bu tarihlerde sarayda olduğunun göstergesidir. Bu bilgiden yola çıkarak onun sarayda 19 yıl geçirdiği bilgisi ile en erken saraya girişini 1632 yılı olarak belirlemek mümkündür (Behar, 1990: 12).

Ayrıca Paul Rycaut'un yazmış olduğu kitabın önsözünde Ali Ufki'den bahsederken "geçmiş zaman kipi" kullanması, Ali Ufki'nin bu tarihte sarayda bulunmadığı şeklinde yorumlanabilir. 1666 yılında basılan bu kitabın önsözünü 1665 yılında yazdığını varsayarsak Ali Ufki Bey'in saraya girişini en geç 1646 yılı olarak belirlemek mümkündür (Behar, 2017: 20). Özetle Ali Ufki'nin 1632-1646 tarihleri arasında saraya girdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Ali Ufki Bey'in sarayda bulunduğu süre ile ilgili farklı bir bilgiyi ise Cornelio Magni "*Saray-ı Enderun*"'un İtalyanca baskısında onun yalnız Sultan İbrahim (1640-1648) ve IV. Mehmed (1648-1687) dönemlerinde Saray'da bulunduğunu yazmaktadır (Behar, 1990: 13).

Bunun yanı sıra 1657-1658 yıllarında İstanbul'da bulunan Nicholas Ralamb'ın, Ali Ufki'den bahsederken; "*Sarayda müzisyen olarak 10 yıl kalmış ve yeni salıverilmiş... Albertus Bobovius...*" ifadeleri, bizi onun saraya alınış tarihi hakkında daha net bilgiye götürmektedir. Bu tespit onun saraya en geç 1639 yılında girmiş olabileceği anlamına gelmektedir. Bu konu hakkındaki son ve en gerçekçi görüş şudur ki; Ali Ufki Bey'in

³ 1661-1667'de İstanbul'da bulunan Sir Paul Rycaut bu yazarlardan biridir. Ali Ufki Bey'in sarayda 19 yıl bulunduğu bilgisi onun "*The History of the Present State of the Ottoman Empire*" başlıklı eserinde geçmektedir (Karakaya, 2010: 10).

Saray'a 1632-1639 yılları arasında girmiş olması kuvvetle muhtemeldir (Behar, 2017: 21).

Ali Ufki Bey'in 1650'li yıllarda Saraydan ayrılışı ile ilgili farklı iddialar bulunmaktadır. Bu iddialardan birini Barnette Miller ortaya atmıştır. Miller hiçbir delile dayandırmadan onun içkiye düşkün oluşunu saraydan atılma sebebi olarak göstermiştir. Diğer bir iddia ise Franz Babinger tarafından öne sürülmektedir. Babinger Polonya kaynaklarını taramış olup Ali Ufki hakkında en kapsamlı biyografiyi yazmış ve onun saraydan ayrılış sebebi olarak hizmetleri ve iyi hali sonucu azad edildiğini belirtmiştir (Behar, 2017: 22).

3. Saraya Tekrar Dönüşü ve Divan-ı Hümayun Tercümanlığı Hakkında

1668 yılından önce olma ihtimali yüksek olmakla birlikte Ali Ufki Bey'in saraya ikinci kez girişi hakkında tam bir tarih vermek mümkün gözükmemektedir. İkinci saray hayatı serüveninde ise farklı bir görev ile hizmet ettiğine dair batılı kaynakların bazılarında bilgiler göze çarpmaktadır. Bu görev Divan-ı Hümayun tercümanlığıdır (Behar, 1990: 15).

Divan-ı Hümayun tercümanlığı hakkında Ali Ufki Bey'in "*De Turcarum Liturgia*" adlı eserini yayınlayan Thomas Hyde, bu eserin başına "*Türk imparatoru IV. Mehmed'in Sabık Baş Tercümanı Bobowski'nin İncelemesi*" şeklinde bir ibare eklemiştir (Karakaya, 2010: 13). Ancak durum araştırıldığında Hyde'in, Ali Ufki Bey'i şahsen tanımadığı ve kendisinin İstanbul'a hiç gelmediği tespit edilmektedir. Böyle bir kitap yazmasını Ali Ufki Bey'den isteyen kişi Thomas Smith'tir. Hyde'de Thomas Smith'i tanımaktadır. Buradan yola çıkarak Divan-ı Hümayun tercümanlığı hakkındaki bilgiyi ona İngiltere Sefaret Papazı Thomas Smith'in verdiği saptanmaktadır (Behar, 2017: 23).

XVII. ve XIX. yüzyıl Polonya kaynakları tarandığında Divan-ı Hümayun tercümanlığı hakkında bilgi bulunmaktadır. Bu bilgileri Franz Babinger kaleme almış ve ondan da başka kaynaklara ulaşmıştır. Bu konu ile ilgili alınan bir diğer kaynak ise Georges Guillet de Saint Georges'in eserleridir. Ancak onun güvenilir bir kaynak olmadığı Jacop Spon tarafından kanıtlanmıştır (Behar, 1990: 16).

Cengiz Orhonlu, Ali Ufki Bey'e Divan tercümanlığı unvanıyla 1668 yılında ödeme yapıldığına dair bir belgeyi Osmanlı Arşivlerinden teşhir etmiştir. Yalnız bu belgede iki aylık bir hizmet karşılığı ödeme yapıldığı ifade edilmektedir. Bu belge bizlere Ali Ufki Bey'in daimi bir tercümanlık vazifesinin bulunmadığını göstermektedir (Karakaya, 2010: 14).

Orhonlu'nun yayınladığı bu belge MSS'nin 108-a sahifesinde 1079/1668 tarihli Arapça metin ile onaylanmaktadır. Şöyle ki, bu metinde Ali Ufki Bey'in sulh anlaşmalarında padişaha tercümanlık yaptığı belirtilmektedir (Elçin, 2000: XIII). Elçin tarafından Orhonlu'nun gönderdiği belgenin içeriğinin şu şekilde olduğu belirtilmektedir:

“Becihet-i Bahâ-i Nân berây-i Ali Beg Tercümân-ı Divan fi 9. Cemâziyülâhir sene 1079 ila 12 Şa'ban sene-i minhu an hizâne-i dâde mermûde bâ fermân-ı şerif el vâki fi 12 Şa'ban sene 1079 eyyam beher yem beşer akçadan yalnız 315 akçadır.” (Elçin, 2000: XIII).

Bu metin incelendiğinde onun sürekli bir tercüme görevinde bulunmadığı, belirtilen tarih aralığında tercüme ile görevlendirildiği ve günlüğü 5 akçadan toplam 315 akça ödeme yapıldığı için toplam 63 günlük bir görev yaptığı anlaşılmaktadır.

Ali Ufki Bey'in Divan-ı Hümayun Tercümanlığı hakkında yeni bir belge bulunmadığı sürece çıkarılabilecek en uygun sonuç: Onun sürekli bir tercümanlık görevi bulunmadığı, ihtiyaç duyulması halinde kısa süreli tercümanlık görevi verildiğidir. Ayrıca herhangi bir isnad ve belge bulunmadığından onun baştercüman olduğunu kabul etmek doğru değildir.

4. Bildiği Diller Hakkında

Batılı kaynakların çoğunda Ali Ufki Bey'in pek çok dil bildiği hakkında bilgiler bulunmaktadır. Mesela Pierre Bayle, *Dictionnaire Historique et Critique* adlı eserde 18 dil bildiğini iddia etmektedir. Bunun yanı sıra kaynak olarak Covell'i tanık gösteren Jacop Spon ve George Wheeler Ali Ufki Bey'in 17 dil bildiğini belirtmektedirler. Ancak Ali Ufki Bey'in Türkçe öğrencisi de olan Antonie Galland'ın yazdığı eserlerde onun bu dikkat çekici özelliğinden bahsetmemesi şaşırtıcı ve düşündürücüdür. Belirtilen rakamları bir kenara bırakıp, Ali Ufki Bey'in almış olduğu eğitim, kökeni, ilişkileri,

eserleri, çevirileri gibi hususlardan yola çıkarak makul olacak şekilde bildiğini düşünebileceğimiz dilleri; Lehçe, Fransızca, Almanca, Türkçe, Farsça, İngilizce, Latince, Grekçe, Modern Grekçe, Arapça, İbranice, Âramca, İtalyanca olarak sıralamak mümkündür. Bu nedenle onun ortalama 13 dil bileceği hususu daha gerçekçidir. Ancak kesin bir ifade ile bu durumu belirlemek mümkün değildir (Behar, 1990: 18).

Bizleri Ali Ufki'nin 13 dil bildiği düşüncesine iten delilleri ifade etmek gerekirse; Fransızca ve Türkçe metinler içeren “*Dialogues en François et en Turc*” adlı eseri Fransızca bildiğini, Türkçe ve Latince dil bilgilerini içeren “*Grammatica(Turcia-Latina)*” adlı eseri Latince bildiğini, yazdığı “*Cioé Penetrabile del Serraglio detto nuovo dei G.S. ri e Re Ottomani, La Descriptione del Loro Vievere e Custom'i, altri essercitii*” eser İtalyanca bildiğini göstermektedir. Yazmış olduğu “*Türkçe Sözlük*” ve “*Mecmua-i Saz ü Söz*” adlı eserler Türkçe, Arapça ve Farsça bildiğini, yazdığı “*Turkish and Latin Version of The Church Cateshism*” adlı eser İngilizce bildiğini, Polonya'da doğmuş olması Lehçe bildiğini göstermektedir. Ali Ufki Bey'i yakından tanımış olan İsveç Sefiri Claes Ralamb'ın seyahatnamesinde ki ifadelerinden yukarıda ki dillere ek olarak Almanca ve Yunanca (Grekçe ve Modern Grekçe) bildiği söylenebilir. Son olarak “*Kitab-ı Mukaddes*” çevirisini yaparken orijinal metni kullanmış olduğu düşünülürse İbranice ve Aramca bildiği söylenebilir (Cevher, 1995: 10).

Onun bu dil bilgisinden Batı Avrupa'dan gelen şarkiyatçılar Türkçe eğitimi alarak, Osmanlı Devleti ise yukarıda da konusu geçtiği gibi tercüman olarak görevlendirerek faydalanmıştır. Bunların yanı sıra yapmış olduğu çeviri eserlerle dini-kültürel alana katkı sağlamıştır.

Ali Ufki Bey'in İstanbul'a gelen diplomatlara ve şarkiyatçılara Türkçe eğitim verdiği hususunu aydınlatmak gerekirse; Şark dillerine meraklı olan 1652 yılında Polonya Sefirinin görevlisi olarak İstanbul'a gelen François Mesgnien (Meninski)' den ve Fransız Büyükelçi Marquis de Nointel'in görevlisi olarak İstanbul'a ilk kez 1670-1675 yılları arasında gelen A. Galland'dan bahsetmek yeterli olacaktır (Behar, 2017).

1652 yılında Polonya Sefirinin görevlisi olarak İstanbul'a gelen Meninski'nin biyografisi incelendiğinde “*İstanbul'da Türk Dilini dönemin iki önemli hocası Ahmet ve Bobovius'tan öğrenmiştir...*” ifadesi dikkat çekmektedir. Bu ibare Rosenhilde ve Bragger'in 1967 yılında yayınlanan *Nouvelle Biographie Générale* adlı yapıtta

geçmektedir. Bu ibare Ali Ufki Bey'in Meninski'ye hocalık yaptığını gösteren bir işarettir. Bunun yanı sıra Meninski 1680 yılında *Thesaurus* isimli 6000 sayfadan oluşan bir sözlük yayınlamıştır. Onun en önemli yapıtı olarak nitelendirilen bu sözlükte Türkçe kelimelerin telaffuzuyla birlikte Arapça, Farsça, Latince, Lehçe, Fransızca dillerindeki karşılıkları da verilmektedir. Onun bu eseri "*Redhouse*" yayınlanıncaya kadar dil öğrenmek isteyenlerin baş kaynağı olmuştur (Behar, 1991: 18).

Meninski bu sözlüğün ön sözünde verilen kelimelerin ve cümlelerin kaynağını kısaltmalar kullanarak sıralamaktadır. Ali Ufki'ye istinaden "*Bob.*" ve "*Jan.*" kısaltmalarını kullanmaktadır. "*Bob.*" kısaltmasında Ali Ufki Bey'in *Janua Linguarum Aurea Reserata* adlı eseri Türkçeye çevirip kendisine ilettiğinden, Polonyalı oluşu ve çok sayıda dil bilişinden ve Müslüman oluşundan bahsetmektedir. "*Jan.*" kısaltmasında ise *Janua Linguarum Turcie Reddita* adlı eserini kaynakçada belirtirken bu şekilde ifade etmektedir (Behar, 2017: 26).

Meninski'nin pek çok kişiye kaynaklık eden bu önemli yapıtında Ali Ufki Bey'den bahsetmesi ve onu kaynağında göstermesi hem kendisindeki erdemi, hem Türkçe öğrenmesinde katkısı olan Ali Ufki Bey'e duymuş olduğu saygıyı göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Antonie Galland Fransız Şarkiyat geleneğinin kurucularından biri olarak görülmektedir. İstanbul'a ilk kez 1670-1675 yıllarında Fransız Büyükelçi Marquis de Noitel'in görevlisi olarak gelmiştir. Türk dilini Ali Ufki Bey'den öğrenmiştir. Fransız Büyükelçi ile pek çok seyahat gerçekleştiren Galland, Osmanlı'ya ikinci kez 1679 yılından sonra Fransız Kraliyet Kütüphanesine İstanbul'dan el yazma eserleri toplaması için görevli olarak gönderilmiştir. Ali Ufki Bey'in Antonie Galland' a yapmış olduğu Türkçe hocalığı, Galland'ın 10 Mayıs 1677 tarihinden Jacop Spon'a yazmış olduğu mektuptan anlaşılmaktadır. Mektupta Ali Ufki'nin adının önceden Albertus Bobovius olduğuna, Türk dilinin esaslarını Ali Ufki'den öğrendiğine ve elinde Ali Ufki'nin yazdığı pek çok eserin bulunduğu değinmektedir (Behar, 2008: 22-23).

Buradan anlaşılacağı üzere Ali Ufki Bey ile Antonie Galland arasındaki ilişki hoca-öğrenci ilişkisinden sonra daha samimi bir hale bürünmüştür. Tahminlere göre 1675 yılında vefat eden Ali Ufki'nin hemen hemen tüm el yazmaları Antonie Galland vasıtası

ile Fransız Kraliyet Kütüphanesine intikal etmiştir. Bu durumun birbirleri ile olan yakın ilişkidən kaynaklandığı düşünülmektedir (Behar, 2008: 24).

5. Ali Ufki Bey'in Musikişinas Kişiliği

Ali Ufki Bey'in yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda onun bu entelektüel kişiliği içerisindeki en muteber mahareti hiç şüphesiz musikişinaslığıdır. XVII. yüzyılın musiki hayatını günümüze aktaran en önemli kişilik yazmış olduğu eserler ile şüphesiz Ali Ufki Bey olmuştur. Onun yazmış olduğu pek çok eserden üç tanesi⁴ musiki ile alakalı olmakla birlikte bu üç eserden zamanın musiki anlayışını günümüze yansıtan en önemlisi hiç şüphesiz Mecmua-i Saz ü Söz' dür.

Ali Ufki Mecmua-i Saz ü Söz'ün kapağında da belirttiği gibi santuridir (Elçin, 2000: 1). Bunun yanı sıra kendisi IV. Mehmed'in sazendelerinden biridir. Mecmua-i Saz ü Söz adlı eser incelendiğinde burada kendisine ait beste ve güftelerinin bulunduğu görülmektedir. Bu da bize onun sazendeliği yanında bestekâr ve güftekar olduğunu göstermektedir. Yani bu eser XVII. yüzyılda Osmanlı musiki hayatını günümüze aktarmasının yanında Ali Ufki Bey'in musiki ile hemhâl oluşunu ve onun musiki anlayışını bizlere yansıtmaktadır.

Batı müziğindeki üstün kabiliyetinin yanı sıra Topkapı Sarayında ortalama 19 yıl geçiren Ali Ufki Bey hanendelik yapmış, ayrıca üst düzey musiki bilgisinden dolayı sarayda musiki hocalığı görevine layık görülmüştür. Musiki alanında en dikkat çekici yönü henüz XVII. yüzyılda Topkapı'da bulunan musikişinaslarca bilinmeyen nota yazım bilgisi olmuştur (Yerasimos ve Berthier, 2012: 12). Onun bu özelliği günümüze kadar adını duyurmasındaki en büyük etken olmuştur.

Fransa'nın İstanbul Elçisi olan Gigardin, bir şekilde temin edip Fransızcaya çevirdiği Ali Ufki Bey'in *Saray-ı Enderun* adlı eserini, sanki bu eseri kendi yazmış gibi kaleme almış ve bu çeviri de Ali Ufki Bey'e dair bazı bilgiler vermiştir. Yalnız bu çeviride yer yer Ali Ufki Bey'in kaleminden çıktığı anlaşılabilir bölümler de bulunmaktadır. Gigardin'in yapmış olduğu bu saygısız davranışı bir kenara bırakarak Ali Ufki Bey

⁴ Bu üç eser: Mezmurlar, Paris de bulunan [Turc 292] katalog numaralı yazma ve Mecmua-i Saz ü Söz' dür.

hakkında vermiş olduğu bilgilerden ve Ali Ufki Bey'in kendisinin kaleme aldığı anlaşılan ifadelerden bahsetmek daha uygun olacaktır.

Bu çeviriden Ali Ufki Bey'in İstanbul'a gelmeden önce İtalya'da musiki eğitimi aldığı, Padişaha musiki hizmeti verdiği, öğrendiği eserleri notaya alıp aylar sonra aynı şekilde icra ettiği ve bunun Topkapı'da bulunan diğer musikişinaslarca hayret ve takdir ile karşılandığı bilgisine ulaşılmaktadır (Yerasimos ve Berthier, 2012: 77).

Yine bu eserden yola çıkarak onun bu meziyetinin ona büyük bir saygı kazandırdığı ve bundan dolayı erbaşı veya korobaşı unvanına layık görüldüğü, bazı musikişinasların hatırlayamadıkları bir eser bulunduğunda Ali Ufki Bey'e danıştıkları bilgilerine erişilmektedir (Yerasimos ve Berthier, 2012: 77).

Ayrıca bahsedilen bu eserden, Ali Ufki Bey'in musiki türleri ve edebi türler hakkında bilgi sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Bu bilgiler dışında Ali Ufki'nin enstrümanlar hakkında bilgi vermesi onun teknik musiki bilgisi olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ayrıca Osmanlı'da bulunan enstrümanlar ile Batı enstrümanlarını benzetmesi ve kıyaslaması müzik aletleri konusunda uzman olduğunu göstermektedir (Yerasimos ve Berthier, 2012: 78-80).

Behar'ın *Ali Ufki ve Mezmurlar* isimli eserinde Ali Ufki Bey'in *Saray-ı Enderun* isimli eserindeki Meşkhane ile ilgili bölüm ek olarak sunulmuştur. Bu bölüm Ali Ufki Bey'in kaleminden doğrudan çevrilmiştir. Bu bölümde yukarıda da bahsedilen bilgiler doğrudan ifade edilmiştir. Bölüm aynen şu şekildedir:

“...Tesbih, ilahi, tevhid samimi ve ciddi dinsel eserlerdeyse elleri kaldırıp indirerek ölçü vurmazlar. Musikiyi hep ezbere öğrenirler; yazılabilmesi ise neredeyse bir mucize gibi görülür. Bense ders görürken öğrendiklerimi unutmamak için kapar, hemen notaya alırdım. Bu yeteneğimi gören birçok Türk üstadı da beni takdir ederdi. Bunun üzerine erbaşı, yani içoğlanları korosunun başı tayin edildim. Bunlar öğrendikleri saz ve söz eserlerini sık sık unuturlar hafızalarını tazelemem için bana başvururlar ve müteşekkir kalırlardı. Dahası, kendilerine musikiyi yazma sanatını öğretmemi isterlerdi. Ancak benim tek düşüncem özgürlüğüme tekrar kavuşmak olduğundan ve bunun ertelenmesine neden olacak her hareketten kaçındığım için onlara bu sanatın pek çok zaman ve emek gerektirdiğini söyleyip itiraz ederdim.

Bazı bozuk tonlarda birtakım şiirleri müzikle okurlar. Bu şiirlerin konuları savaş, hayat, aşk, ızdırap ve ayrılık gibi şeylerdir. Bu şarkılardan hoşlanan akılsızlar, bunların Farsça okunmasını dahi tercih ederler. Kullandıkları musiki aletleri şunlardır: Kemeçe, Şeştâr, Santur, Miskal ve Ney. Bunlar Keman, Gitar, Psalterion, Gayda ve Flüt gibidir; Ancak Avrupa'daki aletlere hiç benzemezler..." (Behar, 1990: 45).

Kendisinin kaleme aldığı bu yazı yukarıda belirtilen bilgileri tasdik eder niteliktedir. Bunun yanında bu yazı Ali Ufki Bey'in usul bilgisi olduğunu da bizlere göstermektedir. Aynı zamanda Mecmua-i Saz ü Söz adlı eseri kaleme alışı bizlere usul bilgisinin varlığını kanıtlamaktadır.

Yazmış olduğu Mecmua-i Saz ü Söz adlı eser ve ulaşılabilen diğer eserleri incelendiğinde, onun sadece bir yazar ve nota yazarı olmadığı, bunların yanında bestekâr ve şair olduğu da görülmektedir. Onun yapmış olduğu bu eserleri belirtmek bu durumu daha net bir şekilde ortaya koyacaktır.

Tablo 1. Ali Ufki Bey'in Sözlü Eserleri

TÜR	FASIL	ESER ADI	MSS'DE YERİ
Semâi	Uzzal	Uzzal Semâi	278-2
Semâi	Rast	Ey letafet gülşenin taze açılmış gülü	234-4
Raks	Rast	Ey yar perî suret dîzârına müştakınım	222-2
Tevhid	Rast	La İlahe İllallah	216-2
İlahi	Hüseyni	El-aman kadim yerim mekanım kandedir vay	54-2
İlahi	Eviç	Kamu işim hatâ istiğfar Allah	247-2
Türkî Berây-ı Gazâ	Hüseyni	Gaziler her işin zahirine hükm itmen	62-1
Türkî Berây- 1 Gazâ	Hüseyni	Beyler payidar olun	62-2

Türkî Berây-1 Fırak	Hüseyini	Düşüb gurbetlik ellerde	67-2
Türkî Berây-1 Mahabbet	Muhayyer	Şunda bir kaşları kara	72-2
Türkî Berây-1 Fenây-1 Cihân	Muhayyer	Dâd elinden şu fenanın	75-2
Türkî Berây-1 Turna ve Gurbet ve Mahabbet	Muhayyer	Turna bizim yerde bizim sorana	78-1
Türkî Medh-i Şehinşâh Âl-i Osman Sultan Mehmed Han	Muhayyer	Padişahım kullarına eyle daim himmetün	78-3
Türkî Berây-1 Gönül	Muhayyer	Uğrattın beni belaya	80-2
Türkî	Acem	Yâ İlâhî senden uddet	165-3

(Cevher, 1995: 12).

Tablo 2. Ali Ufki Bey'in Saz Eserleri

ESER	KÜNYE
Muhayyer Düyek Pişrev ⁵	Pişrev-i Ali Beg
Nevâ Berefşân Pişrev	Pişrev-i Ali Beg
Bayatî Saz Semâisi	Semâi li Sahibu'l-Kitab
Rast Saz Semâisi	Semâi li'l-Sahibehu
Uzzal Saz Semâisi	Beste-i Ali Beg es-Santûrî
Şehnaz Pişrev	Beste-i Ali es-Santûrî Şehnaz Darbeyn-Sakil ve Düyek
Nikriz Pişrev	Pişrev Feth-i Bâb der Makam-ı Nikriz Usul Düyek-Tasnif Ali ber fuâd-ı diyâr-ı Frengistân

(Behar, 2017: 55).

Ali Ufki Bey'in eserlerine genel olarak bakıldığında belirli bir türde beste yapmadığı gözlemlenmektedir. Güftelerde yer yer ağdalı Osmanlı Türkçesi kullanmış

⁵ Pişrev olarak yazılmasının sebebi Ali Ufki'nin kelimeyi eserde harekelemesinden dolayıdır. Önde giden şey anlamında kullanılmaktadır.

olması dil konusundaki becerisini gözler önüne sermektedir. Farklı türlerde eserler bestelemiş olması, meraklı bir insan olması ve etrafında itibar gören türler üzerine çalışmalar yapmış olması şeklinde değerlendirilebilir (Cevher, 1995: 13).

Sonuç olarak hem kendine ait olan eserleri hem de duymuş olduğu diğer saz ve söz eserlerini kayıt altına almış olması; günümüzde kendisinin musikişinas kişiliği hakkında fikir sahibi olunmasına katkı sağlamıştır. En önemlisi de onun musiki alanındaki bu meziyeti, XVII. yüzyıl musiki anlayışının ve bu yüzyılda icra edilen eserlerin zaman içerisinde yok olmasına engel olmuştur.

6. Ali Ufki Bey'in Ölümü

İhtimaller değerlendirildiğinde 14 Ekim 1672 tarihi dikkat çekmektedir. Şöyle ki, Ali Ufki Bey'in dostu olan Cornelio Magni *Saray-ı Enderun* adlı eserin İtalyanca baskısına bu tarihte bir sunuş yazmış olup bu yazıda Ali Ufki Bey'in yaşadığına veya öldüğüne dair herhangi bir bilgi vermez (Behar, 1990: 41).

Ancak C. Magni 1679 yılında Parma'da basılan *Saray-ı Enderun*'u da kapsayan İstanbul Seyahatnamesi'nin ön sözünde Ali Ufki Bey hakkında: “*Müslüman olarak ölmüş Polonyalı, asıl adı Alberto Bobovio olan Ali Bey*” ifadelerini kullanmaktadır (Behar, 2017: 51).

Cornelio Magni'nin vermiş olduğu bilgiler ışığında Ali Ufki Bey'in ölümü ile ilgili bir tarih daraltması yapıldığında, onun 1672-1679 tarih aralığında ölmüş olduğunu belirlemek mümkündür. Ancak onun verdiği bilgilerden tam bir tarih çıkarmak mümkün gözükmemektedir.

Bu tarih aralığının biraz daha daraltılmasına Fransız Şarkiyatçı Antonie Galland yardımcı olmaktadır. Ali Ufki Bey ile yakın ilişkileri olduğu bilinen Galland, seyyah Jacop Spon'a 10 Mayıs 1677'de yazmış olduğu mektupta Ali Ufki Bey'den bahsederken ondan ölmüş biri gibi söz etmektedir. Jacop Spon' da 1678 yılında yayınladığı kitapta bu bilgiyi paylaşmaktadır (Behar, 1990: 42).

Antonie Galland'dan yola çıkılarak çıkarılabilecek bir bilgi de şudur: A. Galland Fransız Büyükelçi Noitel'in görevlisi olarak 1670-20 Eylül 1673 tarihleri aralığında İstanbul'da bulunmuştur. Onun bu tarihlerde çok ayrıntılı bir günlük tuttuğu

bilinmektedir. Bu günlükte Galland, Flemenk Büyükelçi Levinus Wamer'in ölümünden, hastalığında, terekesinden vs. söz etmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere hem hocası, hem dostu olan Ali Ufki Bey'in ölümü bu tarih aralığına denk gelseydi, Galland'ın bunu günlüğüne not etmiş olması gerekirdi (Behar, 2017: 51).

Antonie Galland'ın vermiş olduğu bilgiler ışıkında bu tarih biraz daha daralmaktadır. Onun verdiği verilerden çıkarılabilecek sonuç ise, Ali Ufki Bey'in 20.10.1673-10.5.1677 tarihleri aralığında ölmüş olma ihtimalidir. Bundan dolayı Batılı kaynaklarda yer alan 1675 tarihini kabul etmek mümkündür (Behar, 1990: 42).

Diğer taraftan 1675 yılının Eylül ve Ekim aylarında İstanbul'da bulunmuş olan Jacop Spon, Ali Ufki Bey'den bahsederken "*lmeden önce İzmir Konsolosu Paul Rycaut'a bir takım layihalar vermişti*" ifadelerini kullanması dikkat çekicidir. Ancak onun bu bilgiyi Antonie Galland'dan almış olma ihtimali daha yüksektir. Çünkü Spon, Ali Ufki Bey'i hiç görmemiştir (Behar, 1990: 43).

Cahit ztelli ise Türk Folklor Araştırmaları adlı dergide yazmış olduğu yazısında Ali Ufki Bey'in bir şiirini delil göstererek onun 1676 yılında hayatta olduğunu iddia etmektedir (Behar, 2017: 51). Ancak bu husus hakkında Gültekin Oransay yine aynı dergide yayınlamış olduğu bir makale (1976: 224) ile Cahit ztelli'nin ölümü hakkında vermiş olduğu tezi rtmştir.

Ali Ufki Bey'in yukarıda verilmiş olan bütün tarih aralıklarında ölmüş olması mümkün olmakla birlikte, Cahit ztelli'nin vermiş olduğu 1676 tarihinde hala yaşıyor olması da mümkündür. Çünkü hiçbir tarih kesinlik ifade etmemektedir. Antonie Galland'ın tutmuş olduğu günlükten ve J.Spon'a gönderdiği mektuptan yola çıkarak onun 20 Ekim 1673 ile 10 Mayıs 1677 tarihleri arasında öldüğünü söyleyebiliriz. Çünkü bu tarihler yukarıda belirtilen tarihlerin hemen hemen hepsini kapsamaktadır.

Nerede öldüğü ve mezarının nerede bulunduğuna dair günümüze kadar hiçbir belge ve iz bulunamamıştır. Ancak Cornelio Magni'nin kitabındaki sunuştan yola çıkılarak onun Osmanlı toprakları içerisinde öldüğünü iddia edilebilir. Çünkü onun ölümünden çok kısa sözcükler ile bahsedilmesi, net bir tarih belirlenememesi, Ali Ufki Bey'e yakın olan şarkiyatıların onun son zamanlarında Osmanlı toprakları dışına çıkışı ile ilgili bilgiler vermemesi, bizlere Ali Ufki Bey'in Osmanlı sınırları içerisinde öldüğü düşüncesine yaklaştırmaktadır (Oransay, 1976: 224).

Zayıf bir ihtimal olmakla birlikte Öztuna'ya göre Ali Ufki Bey Krakovi'de ölmüştür. Öztuna bu iddiaya delil olarak, Ali Ufki Bey'in 1683 yılında Viyana Seferinde orduya refakat ederken Avrupa'ya kaçmış olabileceği ihtimalini öne sürmektedir (Öztuna, 1990: 54). Ancak bizleri Ali Ufki Bey'in bu tarihte çoktan ölmüş olduğu düşüncesine sürükleyen iddialar daha kuvvetli olduğundan, bunun mümkün olmadığını düşünmekteyiz.

7. Ali Ufki Bey'in Eserleri

1. Ali Ufki (çeviren), *Janua Linguarum Aurea Reserata sive seminarium...* Bibliothèque Nationale de France [**Turc 216/II**].

2. Ali Ufki, Mecnua, Paris, Bibliothèque Nationale de France [Turc 292].

3. Ali Ufki, Mezâmîr, Paris, Bibliothèque Nationale de France [Suppl. Turc 472].

4. Ali Ufki, Mecnua-i Saz ü Söz, British Library [Sloane 3114].

5. Ali Ufki, *Fransızca-Türkçe Konuşma Kitabı*, (Antonie Galland'ın el yazısı ile), Bibliothèque Nationale de France [**Turc 235**]. Diğer nüshası Glasgow University Library [**Hunter 391**].

6. Ali Ufki, *Yahya b. İshak'ın Kitab-ı Mukaddes Çevirisine derkenarlar*, Leiden Üniversitesi Kütüphanesi [**Warner 391**].

7. Ali Ufki, *Kitab-ı Mukaddes Tercümesi* (Temize çelikmiş nüsha), Leiden Üniversitesi Kütüphanesi [**Warner 1101 ve 1117**].

8. Ali Ufki, *Kitab-ı Mukaddes Tercümesi* (Müsvedde Nüsha), Leiden Üniversitesi Kütüphanesi [**Warner 390**]. Diğer bir nüsha, British Library [**Harley 576**].

9. Ali Ufki, *Apocrypha* (Tercüme), Leiden Üniversitesi Kütüphanesi [**Warner 1117**].

10. Ali Ufki, *Grammatica-Turcia-Latina*, Oxford, Bodleian [**Hyde 43**].

11. Ali Ufki, *Türkçe Gramer, Alıştırmalar, İslami Adetler, Elkâb-ı Resmîyye...* Oxford [**Bodleian 15709**].

12. Ali Ufki, (basılmıştır.) *Serai Enderun*, British Museum [**Harley 3409**]. Diğer Nüshaları: Londra, The Wellcome Institute for the History of Medicine Library [**MS**].

6106]; USA, Harvard University Houghton Library [**MS Fr 103**]; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fransızca Elyazmaları [**N.A.F. 4997**].

13. Ali Ufki, *Türkçe Sözlük*, Paris, Bibliothèque Nationale de France [**Turc 216/1**].

14. Ali Ufki, *Ekklesiyastikus* (çeviri), Paris, Bibliothèque Nationale de France [**suppl. Turc. 1223**].

15. Ali Ufki, *Notes about Mohammedan Costoms, Titles of Turkish officals etc...* Oxford, Bodleian [**Ms. Smith 104**].” (Behar, 2017: 52-53).

16. Ali Ufki, (basılmıştır.) *De Turcarum Liturgia de Peregrinatione Meccana-Circumcisione- Aegroturum Visitatione* (Türklerin İbadetleri, Mekke’ye Haccı, Sünnet, Hasta Ziyaretleri vb. üzerine), Abraham Farissol, Oxford,1961 (Elçin, 2000: XXII).

III. BÖLÜM

MECMUA-İ SÂZ Ü SÖZ

XVII. yüzyılın ortalarında Enderun'da bulunan bizim Santuri Ali Bey olarak andığımız ve şiirlerinde “Ufki” mahlasını kullanan, asıl adı Albert Bobowsky olan Ali Ufki Bey'in Türk musikisi alanında yazmış olduğu en nadide eser hiç şüphesiz “Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz” adlı kitabıdır.

XVII. yüzyılda Osmanlı musiki hayatını, musiki anlayışını bizlere aktaran bu el yazma kitabın ülkemiz sınırları içerisinde olmayışı kitaptan geç haberdar olunmasına sebebiyet vermiştir.

XVI. ve XVII. yüzyıla dair pek çok sözlü-çalgısal eserleri muhteviyatında barındıran bu nadide kitap, Türk musiki tarihini günümüze aktaran elimizdeki sayılı yazmalardan biridir. İçeriğindeki peşrevler, semâiler, dini içerikli eserler, vs. birçok Türk musiki türünü içerisinde barındırmasından dolayı Türk musiki tarihimiz açısından hayatiyet arz etmektedir (Cevher, 1995: 21).

Şöyle ki, 1678 yılında yayınladığı seyahatnamesinde şu anda İngiltere'de bulunan MSS'nin varlığından ilk kez bahseden 23 Eylül- 16 Ekim 1675 tarihleri arasında İstanbul'da bulunan İngiliz seyyah Jacop Spon'dur. Ona ise bu kitaptan ve Ali Ufki'den bahseden kişi İngiliz sefaret papazı Mr. Covel'dir. Ancak o sırada, şuan Paris'de bulunan ve MSS'nin müsveddesi olarak nitelenen [Turc 292] katalog numaralı eser Antonie Galland'ın elindedir (Behar, 1990: 19).

MSS'yi ülkemizde okuyucular ile tanıştıran ilk isim ise 1 Aralık 1948 tarihinde Türk Musiki Dergisinde yayınladığı “Mecmua-i Saz ü Söz” yazısı ile Çağatay Uluçay olmuştur. Paris'de bulunan MSS'nin müsveddesi olarak nitelendirilen eserden ilk bahseden isim ise 2 Şubat 1932 yılında Türk Bilig Revüsü Dergisinde yayınladığı yazısı ile Dr. Rıza Nur olmuştur (Behar, 1990: 37).

Paris'de bulunan [Turc 292] katalog numaralı eserin MSS ile içerik bakımından kısmi benzerliğinin bulunması, bu eser hakkında MSS'nin bir müsveddesi niteliğinde olduğu iddiası ve Ali Ufki Bey'in kaleme aldığı musiki ile alakalı üç eserden biri olması gibi sebeplerden dolayı bahsetmemiz gerektiği kanaatindeyiz.

Paris Milli Kütüphanesi (*Bibliothèque Nationale de France*) Şark yazmaları bölümünde [Turc 292] katalog numarası ile kayıtlı eseri tanımlamak oldukça zordur. Fiziksel durumu incelendiğinde hacimli, düzensiz ve karmaşık olduğu görülmektedir. Eser 313 varak yani 626 sayfadan oluşmaktadır. Künyesi ile alakalı hiçbir bilgi bulunmamaktadır ki bundan dolayı [Turc 292] katalog numarası ile anılmaktadır. Eserin başının ve sonunun belli olmamasının yanında çeşitli türde metinler içermektedir (Behar, 2008: 15).

Eser içeriğinde birden fazla dilin kullanılması ve yazı karakterleri incelendiğinde birden fazla karakterin tespit edilmiş olması bu derlemenin birden fazla kişi tarafından yazıldığını bizlere göstermektedir. Belirli bir sayfa düzeni bulunmamaktadır ve sayfa boyutları farklı farklıdır. Ancak nota ve güftelerin neredeyse tamamının Ali Ufki Bey'in elinden çıktığı onun karakteristik yazısından belli olmaktadır (Behar, 2008: 16).

Ali Ufki Bey'in Osmanlı'daki konumunu en iyi şekilde yansıtan eseri niteliğinde ki bu derleme, ayrıca Osmanlı/Türk musikisini günümüze yansıtan en önemli eserlerden biridir. Eserin kronolojik anlamda bu alanda ilk olma ihtimali oldukça yüksektir. Bu eser XVII. yüzyıl musiki anlayışını bizlere yansıtmaktadır. Bazı araştırmacılar nazarında MSS'nin bir müsveddesi olarak görülse de Ali Ufki Bey'in diğer iki musiki kitabında bulunmayan saz ve söz eserlerini içeriğinde barındırmaktadır (Behar, 2008: 10-11).

[Turc 292] kapsamlı bir şekilde ele alındığında onun ne bir güfte mecmuası, ne bir nota koleksiyonu ne de bir cönk olmadığı görülmektedir. O bu üç niteliği de içerisinde barındıran bir özelliğe sahiptir. Bu özelliğinden dolayı herhangi biri ile nitelemek doğru değildir (Behar, 2008: 12).

Bu eserin Paris'e intikalinin Ali Ufki Bey ile aynı dönemlerde İstanbul'da bulunan Fransız şarkiyatçı Antonie Galland aracılığı ile 1675 yılı sonlarında Paris'e taşındığı tespit edilmiştir. Eserin ilk tasnifini ve kataloglamasını ise 1706-1712 yılları arasında İstanbul'da bulunan Fransa Milli Kütüphanesi Şark Yazmaları Sorumlusu ve Şark Dilleri Uzmanı Pierre Armain (ö.1757) yapmıştır (Behar, 2008: 17).

Yalnız Kütüphanenin farklı yıllarda yayınlamış olduğu kataloglarda derlemenin farklı şekillerde ve farklı niteliklerde tanımlandığı tespit edilmiştir. Şöyle ki Pierre Armain ilk olarak "*hiçbir işe yaramaz derleme*" olarak nitelemiş daha sonra 1739 yılında katalogda aynı eserden "*Daha önce Galland'a ait olan ve kâğıttan yapılmış değişik şeyler*

içeren derleme kitap. Türkçe, Farsça, İtalyanca tamamen düzensiz şekilde derlenmiş. İçinde bazıları müzik notaları ile birlikte çeşitli şarkılar ve yer yer tıpla ilgili bazı metinler de var” şeklinde katalog notu almıştır (Behar, 2005: 18). Edgar Blochet’in 1932 yılında hazırlamış olduğu katalogda ise eser “*şiir ve güfte mecmuası*” olarak nitelenmektedir (Behar, 2008: 20).

Yukarıda kataloglama ile ifadeler değerlendirildiğinde bu esere gereken değerin verilmediği ve tümü ile kapsayıcı bir şekilde yaklaşılmadığı görülmektedir. Kataloglamada eserin künyesi hiçbir şekilde ifade edilmemiş Ali Ufki Bey’in adı bile zikredilmemiş, esere Antonie Galland’ın bırakmış olduğu bir miras nazarıyla bakılmıştır.

1715 yılından 1932 yılına dek ülkemizde bu eser hakkında hiçbir ses çıkmamıştır. 1932 yılında ise yayınladığı makale ile eserden ilk bahseden Dr. Rıza Nur olmuştur. Bu makalede [Turc 292] numaralı nüshanın tarihsel değerinden, boyutu, cildi, kâğıt cinsi gibi özelliklerinden bahsetmektedir. Ayrıca makalede eserin bütünlüğü ile ilgili çelişik ifadeler de bulunmaktadır (Behar, 2008: 25-27).

[Turc 292] yazması ile Mecmua-i Saz ü Söz adlı eseri birbirleri ile ilişkilendiren ilk kişi Gültekin Oransay olmuştur. Yani bu, [Turc 292] katalog numaralı eserin yazarının Ali Ufki Bey olduğunu saptayan ilk kişinin Gültekin Oransay olduğunu bizlere göstermektedir. Bunun yanı sıra Oransay bu eserin “*MSS’nin müsveddesi olduğu iddiasını*” ortaya atan ve eseri bir müsvedde olarak niteleyen ilk kişidir. Oransay [Turc 292]’nin müsvedde olduğuna dair bazı gerekçeler sunmuştur. Ancak bu gerekçeler bir yapının müsvedde olduğunu ispatlar nitelikte değildir (Behar, 2008: 27-28).

Ülkemizde Ali Ufki ve Mecmua-i Saz ü Söz hakkında yapılan çalışmaların geneline baktığımızda [Turc 292] adlı eserin Mecmua-i Saz ü Söz’ün müsveddesi olduğu düşüncesi daha yaygındır. Şöyle ki, Şükrü Elçin’in yazmış olduğu tıpkıbasım eserde (Elçin, 2000), Gültekin Oransay’ın doçentlik tezinde (Oransay, 1972), M. Hakan Cevher’in doktora tezinde (Cevher, 1995) ve Onur Akdoğu’nun hazırlamış olduğu Bibliyografyada eserin müsvedde olduğu tartışma konusu olmaksızın kabul edilmiştir.

Sonuç olarak MSS ile kıyaslama yapıldığında söylenebilir ki; bu eser MSS’nin aksine biçimsiz ve düzensizdir. MSS bir “*musiki mecmuası*” olarak nitelenebilir ancak [Turc 292] katalog numaralı eser farklı pek çok konuyu ihtiva etmektedir ve eserin ortalama %51’i musiki ile alakalıdır. MSS’de bulunan fasıl, makam, usul, tür düzeni bu

eserde bulunmamaktadır. Ayrıca bu eserde bulunan notalarda birçok eksiklik görülmektedir (Behar, 2008: 51-59).

MSS'nin aksine içeriğinde yer alan nota ve repertuvarların çoğunda isim ve başlık bulunmamaktadır. Özellikle belirli bir tür adı altında verilen eserlerin bazılarında güftenin o tür ile alakalı olmadığı görülmektedir. Bunun yanı sıra nota yazısında belirli bir düzen takip edilmemiş olup notalar sağa-sola vs. farklı biçimlerde yazılmıştır (Behar, 2008: 59).

Her iki eserin güfte oranı, bugün halk müziği türleri olarak nitelediğimiz türlerin oranı ile hemen hemen aynıdır. Dini musiki oranı MSS'de %5'i, diğerinde %2'yi geçmemektedir. Ancak MSS'nin bu eserden daha kapsamlı olduğu kesindir (Behar, 2008: 61).

1. Mecmua-i Saz ü Söz'ün Değerlendirilmesi ve İçeriği

Tezi hazırlarken esas aldığımız bu eser, Londra British Library'de Türkçe Yazmalar Kataloğu- Sloane/3114 numara'da "Turkish Songs" kaydı ile bulunmaktadır. Eser adını kitabın mukaddime sayılabilecek kısmının "9-b" yaprağında bulunan ilk şiirin başlığından almaktadır (Elçin, 2000: XXV).

Tıpkıbasım incelendiğinde eserin ilk sayfasının sonunda yazılı olan 1060 h.-1650 m. ibaresinin bu eserin yazım başlangıç tarihi olma ihtimali vardır. Ancak buna kesinlik katmak mümkün değildir. Çünkü bu yazı incelendiğinde yazının Ali Ufki'nin kaleminden çıkmadığı kesindir. Ayrıca tarihin başlangıcı olduğunu niteleyen hiçbir ibare bulunmamaktadır (Behar, 2008: 38).

Bu nüshanın ebatları hakkında ihtilaf oluşmuştur. Şöyle ki, Elçin kaleme aldığı tıpkıbasım kitapta, bu nüshanın ebatlarını 130x195 mm olarak verirken, eseri Türk Musiki Dergisinde kaleme aldığı bir makale ile ilk defa tanıtan Çağatay Uluçay bu nüshanın ebatlarını 200x130 mm olarak vermiştir (Cevher, 1995: 21).

Mecmuanın tamamlanma tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte MSS'nin 78. sayfasında bulunan üçüncü nota Sultan Mehmet Han'a ithaf edilen bir methiye niteliğinde olup, notanın üst kısmına 1075 tarihi not düşülmüştür. Bu işaretten yola

çıkarak MSS'nin yazımının uzun yıllar sürdüğünü söylemek mümkündür (Elçin, 2000: 78).

Eser incelendiğinde, birisi hat yazısı olmakla birlikte iki farklı yazı stili tespit edilmektedir. İlki karmaşık, düzensiz ve kısmen ihmalkâr olan ve ara ara Latince bazı yazıların bulunduğu bölümler Ali Ufki'nin kendi el yazısıdır. Ufki kendi el yazısı ile yazdığı bölümlerde muhtelif konularda açıklamalar yapmış, halk şairlerimizin güfteleri ve kendi güftelerine yer vermiştir. İkinci yazı stilinde ise işin içerisine bir hattatın girdiği kesindir. Ancak bu kişinin kim olduğuna dair kesin bir sonuca ulaşılamamaktadır⁶ (Elçin, 2000: XXVIII).

Mecmuanın İngiltere'ye intikalinde İngiliz sefaret papazı John Covel'in etkisi oldukça büyüktür. Şöyle ki, John Covel İstanbul'da 1670- 16 Nisan 1677 yılları arasında bulunmuştur. İstanbul'da bulunduğu süre zarfında pek çok kitap toplamıştır. Covel İngiltere'ye toplamış olduğu bu kitapları da götürmüştür. Bu kitaplar arasında MSS'de bulunmaktadır. Daha Sonra J. Covel ölmeden önce tüm kitaplığını 1715 yılında John Harley Earl of Oxford'a satmış, ondan da tüm matbu eserleri ünlü sahaf Thomas Osborne 1742 yılında 13.000 sterlin'e satın almıştır (Behar, 1990: 20).

“John Covel → John Harley → Thomas Osborne”

Bu arada devreye Harley'in eşi girmiştir. Harley matbu eserleri T. Osborne satınca eşi el yazma eserleri 1753 yılında British Museum'a bağışlamıştır. Ancak MSS bu el yazmaları arasından çıkmamıştır. MSS bir şekilde ünlü koleksiyoncu Sir Hans Sloane'nin eline geçmiş olup onun 1753 yılında ölümü ile birlikte bağış yolu ile British Museum'a intikal etmiştir (Cevher, 1995: 23).

1. 1. Mecmua-i Saz ü Söz'de Yer Alan Fasıllar ve Makamlar

Fasıl, makamlar bütünlüğü içinde belirli bir makama ait eserler topluluğunun genel adıdır. Yaygın olarak eserlerin tümü aynı makamda olmak üzere form bazında büyükten küçüğe, usul bazında ağırdan yürüğe doğru sıralı eserlerin icra edilişidir (Özkan, 1995: 207).

⁶ Bu kişinin İstanbul veya Edirne'de yaşadığı bir gerçektir. MSS' de adı geçen Şair Kâtip Ali akla gelen ilk isimlerdendir. Ancak eserde görülen “Fransızlar udu böyle düzerler, Avvâd Ali Bey” cümlesi akıllara bu hattatın Udi Ali Bey olması ihtimaline götürmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Elçin, Şükrü, 2000: XXVIII).

Makam ise, bir dizide durak ve güçlü ilişkisini belirtecek şekilde nağmeler oluşturarak gezinmektir. Seyirleri bakımından inici, çıkıcı ve inici çıkıcı şeklinde kullanılmaktadır. Türk musikisinde basit, göçürülmüş ve bileşik makamlar şeklinde üçe ayrılmaktadır. Türk musikisinde 500'den fazla makamın kullanıldığı bilinmektedir (Özkan, 1987: 93).

Ali Ufki Bey'in MSS adlı eserinde bulunan metinler ve notalar Avrupa sistemine göre yazılmış olup çeşitli makamlarda vokal ve enstrümantal olmak üzere 22 faslı içeren zengin bir repertuvara sahiptir. Fakat bu eser incelendiğinde fasılların belirli bir düzen içerisinde olmadığı gözlemlenmektedir. Her fasıl bir veya iki peşrev ile başlamakta olup fasılların diğer kısımları içerikte bulunan türlerin karışımı ile devam etmektedir (Judetz, 2014: 1147).

MSS analiz edilirken öncelikle fasıllar dikkat çekmektedir. Şöyle ki, 22 fasıla bölünmüş olan bu eser, makamlara göre tasnif edilmiştir. Ayrıca el yazma eserde bulunan notalar kırmızı mürekkep ile yazılmış olan dizek üzerine siyah mürekkep ile yazılmıştır. Dahası söz konusu bu eserde sözlü ve çalgısal olmak üzere toplam 544 adet nota ve repertuvar bileşeni bulunmaktadır (Cevher, 1995: 30).

MSS analiz edilirken kimi zaman fasıllardan kaynaklanan kimi zaman Ali Ufki'den kaynaklanan bazı düzenleme hatalarının olduğu görülmektedir. Ayrıca fasıllarda bulunan eserlerin makam olarak fasıllar ile uyummadığı, bazı makamların günümüz makamları ile bağdaşmadığı gözlenmektedir. Bu bağdaşmazlık, Ali Ufki'nin nota yazısında ki kısmi arıza farklılıkları, günümüzde kullanılan bazı arızalara eserlerde yer verilmeyişi, MSS'nin hazırlanmasında ki düzenleme hataları sebeplerinden dolayıdır.

Bu 544 adet eser içinde konu ile alakalı olan 14 adet ilahi, 18 adet tesbih, 1 adet tevhid ve 1 adet ayin-i şerif bulunmaktadır.

MSS'de fasıllar sırası ile şu şekilde dizilmiştir:

Fasl-1 Hüseyini, Fasl-1 Muhayyer, Fasl-1 Neva, Fasl-1 Uşşak, Fasl-1 Beyati, Fasl-1 Acem, Fasl-1 Saba, Fasl-1 Çargâh, Fasl-1 Segah, Fasl-1 Rast, Fasl-1 Mahur, Fasl-1 Eviç, Fasl-1 Irak, Fasl-1 Nihavend, Fasl-1 Uzzal, Fasl-1 Nişabur, Fasl-1 Sünbüle, Fasl-1 Şehnaz, Fasl-1 Nikriz, Fasl-1 Buselik, Fasl-1 Aşiran Buselik, Fasl-1 Hisar (Cevher, 1995: 30-31).
Konu gereği burada esas olarak dini musiki ile alakalı olan eserleri alacağız.

Fasl-1 Hüseyini’de bulunan 83 eserden biri ilahi türünde; Fasl-1 Muhayyer’de bulunan 74 eserden ikisi ilahi türünde bir tanesi ayin-i şerif⁷ türünde; Fasl-1 Neva’da bulunan 51 eserden üçü tesbih türünde; Fasl-1 Acem’ de bulunan 38 eserden dördü tesbih türünde; Fasl-1 Saba’ da bulunan 22 eserden ikisi tesbih türünde; Fasl-1 Rast’ta bulunan 41 eserden ikisi ilahi, ikisi tesbih, biri tevhid türünde; Fasl-1 Eviç’ de bulunan 22 eserden ikisi ilahi, biri tesbih türünde; Fasl-1 Aşiran Buselik’te bulunan 14 eserden üçü ilahi türünde; Fasl-1 Hisar’ da bulunan 21 eserden dördü ilahi, altısı tesbih türündedir (Cevher, 1995: 30-31). Aşağıda gösterilen tablo yukarıda belirtilen dağılımı gözler önüne sermektedir.

Tablo 3. MSS’de Fasıllar İçerisinde Yer Alan Dini Eserlerin Sayısal Dağılımı

FASIL	İLAHİ	TESBİH	TEVHİD	AYİN-İ ŞERİF
Hüseyini	1	-	-	-
Muhayyer	2	-	-	1
Neva	-	3	-	-
Acem	-	4	-	-
Saba	-	2	-	-
Rast	2	2	1	-
Eviç	2	1	-	-
Aşiran Buselik	3	-	-	-
Hisar	4	6	-	-
Toplam	14	18	1	1

Fasl-1 Uşşak’ta (35), Fasl-1 Beyati (21), Fasl-1 Çargâh (7), Fasl-1 Segah (39), Fasl-1 Mahur (15), Fasl-1 Irak (18), Fasl-1 Nihavend (4), Fasl-1 Uzzal (12), Fasl-1 Nişabur (10), Fasl-1 Sünbüle (2), Fasl-1 Şehnaz (3), Fasl-1 Nikriz (8), Fasl-1 Buselik (4) fasılları incelendiğinde herhangi bir dini musiki türüne rastlanmamaktadır.

Fasılların altına sıralanan eserlerin bazıları, verilen faslın adı ile tasnif edilmiş olmasına rağmen bazı eserlerin ait oldukları fasıllarda bulunmadıkları tespit edilmiştir.

⁷ Ayin-i Şerif’in üçüncü hanesi olarak bulunmaktadır.

Ancak Cevher yaptığı transkripsiyonda, bugün musiki ile ilgili olanların elinde bu tıpkıbasım eserin olması ve tıpkı çeviri yaptığı için bu durumu düzeltme yoluna gitmemiş olup MSS'deki düzenleme hatalarının hangi sayfa aralıklarında olduğunu belirtmekle yetinmiştir (Cevher, 1995: 43).

MSS'de yer alan eserler fasıl-makam bağlamında incelendiğinde:

MSS'de otuz sekiz eserin yer aldığı Acem faslında bulunan eserlerin yirmi yedi tanesi Acem makamındadır. O zaman kullanılan Acem makamı, günümüzde ki Acem makamı ile hem makam yapısı hem seyri bire bir benzerlik göstermektedir. Ayrıca bugün Buselik Aşiran olarak bilinen Aşiran Buselik faslının günümüzdeki kullanımı ile belirgin bir farkı bulunmamaktadır. Bu fasıl içerisinde yer alan on beş eserden yalnızca dokuz tanesi Aşiran Buselik makamı ile uyuşmaktadır (Cevher, 1995: 44).

MSS'de Beyati faslında yer alan yirmi bir eserden bir tanesi dışında diğerlerinin özelliklerinin aynı olduğu tespit edilmektedir. Beyati olarak adlandırılan eserlerin giriş seyri⁸ haricinde günümüz Uşşak makamından pek bir farkı bulunmamaktadır (Cevher, 1995: 44).

MSS'de dört örneği bulunan Buselik makamının karar ve güçlü seslerinin günümüz Buselik makamı ile uyumlu olmasına rağmen, yeden olarak Nim Şehnaz perdesinin kullanılmamış olmasından dolayı günümüz Buselik makamından farklılık göstermektedir (Cevher, 1995: 44).

MSS'de Çargâh faslında bulunan yedi eserden yalnızca üç tanesi Çargâh makamındadır. Eviç faslında verilmiş olan yirmi iki eserin ise yalnızca on yedi tanesinin günümüz Eviç makamına uygun olduğu belirlenmiştir. Gerdaniye makamına gelindiğinde ise, MSS'de belirli bir fasıl altında gösterilmemiş olup toplam on üç örneği bulunmaktadır (Cevher, 1995: 44 ve 45).

Hisar faslında bulunan yirmi bir eserden yalnızca bir tanesinin Hisar makamında olması dikkat çekicidir. Bu fasıl altında kalan diğer eserler ise Gerdaniye, Hüseyini, Irak, Muhayyer, Neva, Rast, Tahir, Sünbüle makamları ile uyumluluk göstermektedir. (Cevher, 1995: 45).

⁸ Uşşak makamında giriş seyri durak ve çevresi civarından, Beyati makamının ise güçlü sesi ve civarındandır.

Hüseyini faslına gelindiğinde ise, fasıl içerisinde yer alan seksen üç sözlü ve çalgısal eserden altmışaltı tanesinin Hüseyini makamında olduğu tespit edilmiştir. Kalan on yedi eser ise, Muhayyer, Neva, Tahir makamları ile uyumluluk göstermektedir. Hüseyini olarak tespit edilen bu eserlerin seyri incelendiğinde hem güçlünün hem kararının birebir aynı olduğu tespit edilmiştir. Eserlerde birkaç arıza farkı olsa da bu Hüseyini makamını ayırmada problem teşkil etmemektedir (Cevher, 1995: 46).

MSS’de Irak faslında yer alan on sekiz eserden on yedi tanesi Irak makamında ve bir tanesi Irak Muhalif makamındadır. Eserlerin hepsi bugünkü makam yapısı itibariyle aynıdır. Mahur faslına gelindiğinde ise fasıl içerisinde yer alan on beş eserden on iki tanesi Mahur makamındadır. Kalan üç eser ise Rast makamındadır. Mahur makamının icrası günümüz ile örtüşmektedir. Ancak Ali Ufki’nin nota yazısında bir değişiklik⁹ yapılarak günümüz nota yazısına uyarlamak mümkündür (Cevher, 1995: 46).

Muhayyer faslında yer alan yetmiş dört tane eserin sadece otuz bir tanesi Muhayyer makamında icra edilmekte olup, kalan eserler Gerdaniye, Hüseyini, Uşşak, Beyati, Neva, Tahir, Muhayyer Sümbüle¹⁰ ve Rast makamları ile uyumluluk göstermektedir. Ayrıca günümüzde kullanılan Muhayyer makamı ile o zamanda kullanılan Muhayyer arasında hiçbir fark bulunmamaktadır (Cevher, 1995: 46).

MSS’de Neva makamında yer alan eserlerin birçoğu Neva faslında yer almakla birlikte kalan eserler Hisar ve Muhayyer faslında yer almaktadır (Cevher, 1995: 944-947). Makam yapısı olarak incelendiğinde ise günümüz Neva makamı ile aynı olduğu tespit edilmiştir (Cevher, 1995: 47).

MSS’ de Nihavend faslında yer alan 4 eserden 3 tanesi Nihavend makamında, 1 tanesi ise bugün bilinmeyen Serk-i Nihavend olarak adlandırılan bir makamdadır. Nihavend eserler incelendiğinde bugünkü kullanımları ile aynı olduğu görülmektedir. Serk-i Nihavend eser incelendiğinde 3 haneden oluştuğu seyre Neva etrafında dolanarak başladığı ve Dügâh’ta karar kıldığı görülmektedir (Cevher, 1995: 47).

MSS’de on eser içerdiği belirtilen Nişabur faslında, bir eserin yanlış düzenlenmesinden dolayı eserin aslında Sümbüle makamında olduğu tespit edilmiştir. Söz

⁹ Dört koma dizey yerine beş koma diyez konulmalıdır.

¹⁰ Muhayyer Sümbüle olarak belirtilen makamın Muhayyer makamından teknik anlamda hiçbir farkı bulunmamaktadır.

konusu bu on eserin dokuz tanesi Nişabur faslında, bir eserin ise Uzzal faslında olduğu tespit edilmiştir. Makam bugünkü kullanılışı ile aynıdır (Cevher, 1995: 47 ve 947).

MSS’ de kırk bir eser içeren Rast faslında bulunan eserlerin otuz yedi tanesi bugünkü Rast makamı ile birebir benzerlik göstermektedir. Kalan dört eserden ikisinin başında Pençgâh yazmakta olup, kalan ikisinin başında yazan Rast Pençgâh makamına günümüz makamına uyumsuz olduğu tespit edilmiştir (Cevher, 1995: 47).

MSS’de on altı eseri çatısı altına alan Saba faslında bulunan eserler incelendiğinde, eserlerin notalama sırasında yanlışlık yapıldığı düşünülmektedir. Şöyle ki, günümüzde Saba makamının karakteristik özelliklerinden olan hicaz sesinin bu fasıl altındaki hiçbir eserde bulunmayışı ve Çargâh sesi üzerinde durulmaması günümüz Saba makamına uymamaktadır. Görülen bu hataların Ali Ufki’nin yazımından kaynaklandığı düşünülmektedir (Cevher, 1995: 48).

MSS’de Segâh faslı altında verilen otuz dokuz eserden üç tanesinin makamı belirlenememekte olup kalan otuz beş tanesi Segâh makamında, bir tanesi ise Rast makamındadır. Seyir, durak ve güçlülerine bakıldığında Segâh makamı olarak belirlenen otuz beş eserin günümüz ile aynı olduğu tespit edilmektedir. Tek farklılık bugün arıza olarak gösterilen “*bir koma si* ve *bir koma mi’lik*” bemol işaretinin Ali Ufki tarafından gösterilmeyişidir. Bu fasılda bulunan Rast eser ise, MSS’deki yanlış düzenlemeden dolayı Segâh faslı altında gösterilmiştir (Cevher, 1995: 48).

MSS’de Sünbüle faslı çatısı altında iki eser bulunmaktadır. Günümüz Sünbüle makamı ile benzerlik göstermektedir. Ancak Ali Ufki Sünbüle makamının içerisinde bulunan Saba dörtlüsündeki dik hicazı, do diyez olarak göstermiştir (Cevher, 1995: 48).

MSS’de Şehnaz faslı altında verilen üç eser incelendiğinde, Hicaz dizisindeki Dik Kürdi sesinin kullanılmadığı tespit edilmiştir. Eserler incelendiğinde fasıl altında belirtilen eserlerin Şehnaz makamında olduğu tespit edilmiştir (Cevher, 1995: 48 ve 952).

Tahir makamında olduğu tespit edilen altı eser MSS’de Muhayyer, Hüseyini ve Hisar fasılları olmak üzere üç farklı fasıl çatısı altında bulunmaktadır. Eserler incelendiğinde günümüzdeki Tahir makamı icrası ile benzerlik göstermektedir (Cevher, 1995: 48 ve 952).

MSS’de Uşşak faslı altında bulunan otuz beş eser incelendiğinde bu eserlerden yalnız on altı tanesinin Uşşak makamında olduğu görülmektedir. Kalan eserler ise Beyati, Acem, Neva, Hüseyini makamlarına uygun icra edilmektedir. Bir eserin ise sadece güftesi olup notası bulunmamaktadır (Cevher, 1995: 49).

MSS’de Uzzal faslı çatısı altında yer alan on iki eserden on bir tanesi Uzzal makamı olarak tespit edilmiştir. Kalan bir tanesi ise MSS’deki yanlış düzenlemeden dolayı Nişabur makamındadır. Uzzal makamındaki bu eserler günümüz Hicaz Uzzal makamı ile benzerlik gösterebilir de birkaç arıza eksiktir. Ayrıca makamda Dik Kürdinin gösterilmeyişinin Ali Ufki Bey’den kaynaklı olduğu düşünülmektedir (Cevher, 1995: 49).

MSS’de makamı belirlenemeyen toplam on sekiz eser bulunmaktadır. Bu eserlerin dört tanesi Muhayyer faslında, iki tanesi Uşşak faslında, üç tanesi Saba faslında, iki tanesi Çargâh faslında, üç tanesi Segâh faslında, bir tanesi Aşiran Buselik faslında, bir tanesi Hisar faslı, bir tanesi Hüseyini faslı, bir tanesi ise Neva faslı çatısı altında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 933).

1. 2. Mecmua-i Saz ü Söz’de Yer Alan Türler

Bugünkü kullanımları ile farklı olmakla birlikte MSS’de 11 farklı türün ismi zikredilmektedir. Bu türler çalgısal semâi, ilahi, murabba, raks ve raksıyye, sözel semâi, peşrev, şarkı, tekerleme, tesbih, türkî, varsağı olarak sıralanabilir. MSS incelendiğinde de fasıllarda belirli bir tür sırası takip edilmemiş olup bir fasıl altında çeşitli türlerin bulunduğu görülmektedir.

HMSS’de ise MSS’de bulunan türler bir takım farklılıklardan dolayı kısmi bölünmeye uğramış ve bunun sonucu olarak toplam 18 farklı tür ortaya çıkmıştır. Eserlerden beşinin ise türü tespit edilememiştir. Farklı olarak tespit edilen türler ise; nakş, nakış, nakış semâi, savt, tevhid, yeletme ve ayin-i şerif’in üçüncü kısmı olarak isimlendirilmiş bir tür şeklinde sıralanabilir (Cevher, 1995: 979-1001). Adı geçen bu türler incelendiğinde MSS’de kısmi düzenleme hatalarına uğradığı tespit edilmektedir. Söz konusu türler Din Dışı ve Dini türler başlıkları altında nitelenerek ele alınacaktır.

1. 2. 1. Din Dışı Türler:

Eserler içerisinde kırk dört örneği bulunan çalgısal semâî türü, günümüzde 6 zamanlı olarak bildiğimiz yürük semâî usulüne göre bestelenmiştir. Semâî olarak isimlendirilmiş olmalarına rağmen günümüzdeki saz semâileri ile uzaktan yakından alakaları bulunmamaktadır. Sözel semâilerin güfteleri incelendiğinde ise bugünkü semâî formatı ile alakasız olduğu tespit edilmiştir. Bu eserlerin sırf usullerinden dolayı semâî olarak isimlendirildiği düşünülmektedir. Sözel semâî’de bulunan kırk bir eserden on dört tanesi terennümlüdür. İşte bu terennümlü eserler nakış semâî olarak adlandırılmaktadır (Cevher, 1995: 50-51).

Murabba’ türüne gelindiğinde, “Dört köşeli, dörtlü” gibi anlamlara gelen murabba’ , aynı vezinde ve dörder beyitlik bendlerden oluşan nazım şeklidir. İlk bentte bulunan dört mısra birbirine kafiyeli, sonraki bendlerin son mısra ilk bende kafiyeli olmaktadır. Genellikle 4 ile 8 bent arasında değişik uzunluklarda yazılmaktadır. Her konuda yazılabilmektedir. Türk edebiyatında XVI. yüzyılda altın çağını yaşamıştır (Güzel, 1999: 504). Şarkının biçimsel atası olarak nitelendirilen murabba’ların MSS’de ortak yönlerinden biri dörtlüklerden oluşan güftelerin bestelenmesi ile oluşan bir tür olmasıdır. Bir diğer ortak özellikleri ise aruz ölçüsü ile yazılmış olmalarıdır (Cevher, 1995: 50).

Aynı anlamda kullanılan raks ve rakskiye türü arasında hiçbir farklılık bulunmamaktadır. Özellikleri; konularının hiciv ve oyun içerikli olması ve hece ölçüsü (8’li) ile yazılmış güftelerin bestelenmeleri ile oluşmalarıdır. Bu ezgilerde oyun oynandığı için böyle isimlendirilmektedirler. MSS’de 10 örneği bulunmaktadır. Bu tür farklı fasıllarda bulunmakta ve farklı makamlarda icra edilmektedir (Cevher, 1995: 50).

Peşrev türünü tanımlamak gerekirse, fasılların en başında çalınan saz eserleridir. Her biri hane denen kısımlardan oluşmaktadır. Her hanenin sonunda nağmeleri karara bağlayan ve melodisi hiç değişmeyen teslim veya mülazeme kısmı bulunmaktadır. Peşrevler ilk hanenin makamı ile anılmaktadır. Ancak ara hanelerde başka makamlara geçilse de teslim ile tekrar ilk hanenin makamına dönüşmektedir. Günümüzde genelde 4 haneli olmakla beraber az sayıda 2-5-6 hanelileri de bulunmaktadır. Aksak usuller hariç farklı büyük ve küçük usullere göre ölçülebilmektedirler (Özkan, 1987: 80). Peşrevler

incelendiğinde 4 eser hariç günümüzdeki gibi dört haneden oluşmadığı görülmektedir (Cevher, 1995: 51).

MSS’de peşrev türünde 160 eser bulunmaktadır. Bu eserler Hüseyini, Muhayyer, Neva, Beyati, Uşşak, Acem, Saba, Çargâh, Segâh, Rast, Mahur, Eviç, Irak, Nihavend, Uzzal, Nişabur, Sünbüle, Şehnaz, Nikriz, Buselik, Aşiran Buselik ve Hisar fasıllarında yer almaktadır (Cevher, 1995: 984-991).

MSS’de iki örneği bulunan tekerlemelerden birisi sadece güfte şeklindedir. Her ikisi de hiciv konuludur. Bu tekerlemelerden biri Hüseyini faslında, diğeri ise Muhayyer faslında güfte şeklinde yer almaktadır (Cevher, 1995: 51).

Şarkî türüne gelindiğinde, günümüzde bu tür 4-5-6-8 mısralı kıtaların bestelenmesi ile meydana gelmiş türler olarak kabul edilmektedir. Çoğu zaman küçük usuller ile nadiren büyük usuller ile ölçülmüşlerdir. Pek çok şekilde kullanılmış olsalar dahi *Zemin + Nakarat + Meyan + Nakarat* şekli tutulmaktadır (Özkan, 1987: 87). Güfte yapısı olarak tamamen türkû ile aynı olan bu türün MSS’de beş örneği bulunmaktadır. Bu beş eserden üç tanesi Hüseyini faslında yer almakta, bir tanesi Segâh faslında yer almakta, bir eser ise Mahur faslında yer almaktadır (Cevher, 1995: 994).

Türleri oluşturan parçalardan biri olan türkî türünü tanımlamak gerekirse, günümüzde insanların çeşitli sazlar eşliğinde çalıp söyledikleri, kendine has yöresel özelliklere sahip sözlü musiki türüdür. Genellikle anonimdirler. Sözleri halk edebiyatından alınmış olup çoğunlukla hece ölçüsü ile yazılmış edebi şiirlerdir (Özkan, 1995: 89).

MSS’de 104 örneği bulunan bu tür incelendiğinde tamamının sözlü eser olduğu anlaşılmaktadır. Aşk, kahramanlık, gurbet gibi konulardan oluşmaktadır. Bu türe ait eserlerin tümünde hece ölçüsü kullanılmıştır (Cevher, 1995: 52). MSS’de bu tür Hüseyini, Muhayyer Neva, Uşşak, Beyati, Acem, Saba, Segâh, Rast, Mahur, Irak, Uzzal, Eviç, Aşiran Buselik ve Hisar fasıllarında yer almaktadır (Cevher, 1995: 995-999).

Varsağı türü günümüzde koşma türünün özel bir ezgi ile icra edilen biçimidir. Hece ölçüsünün 8’li kalıbıyla söylenmekte ancak belirli bir ölçüsü bulunmamaktadır. Güftelerinde yiğitçe bir hava barındırırlar (Güzel ve Torun, 2003: 161). Türün en güzel örneklerini Ali Ufki Bey’in de eserinde iki türküsüne yer verdiği Karacaoğlan vermiştir (Öztelli, 1969: 5309). Güfteleri hece ölçüsü ile yazılmış yalın ve tek cümleli ezgilerden

bestelenmiş olan tür olup MSS’de kırk yedi örneği bulunmaktadır. Türkülerden fazla bir farkı bulunmamaktadır (Cevher, 1995: 52). Bu tür MSS’de Hüseyini, Muhayyer, Neva, Uşşak, Beyati, Acem, Segâh, Rast, Aşiran Buselik, Hisar ve Eviç fasıllarında yer almaktadır (Cevher, 1995: 999-1001).

Yukarıda da bahsettiğimiz yeletme türünde MSS’de dört örnek bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi Acem faslında bulunup Hüseyini makamında icra edilmektedir. Diğer üç tanesi Çargâh faslında bulunmakta olup iki tanesinin makamı belirlenememekte, bir tanesi ise Hüseyini makamında icra edilmektedir (Cevher, 1995: 1001).

1. 2. 2. Dini Türler:

Yukarıda belirtildiği gibi ilahi, tesbih, ayin-i şerif ve tevhid olmak üzere dört dini türün ismi MSS’de belirtilmektedir. Ancak söz konusu eserler edebi ve anlamsal açıdan değerlendirildiğinde bazı eserlerin bağlı olduğu türün karakterini yansıtmadığı anlaşılmaktadır. Bu durumun MSS’de yer alan özellikle ilahi ve tesbih türlerinin edebi anlamda çatı bir başlık olarak kullanılmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

Şöyle ki, edebi anlamda dini türlerin müstakil olarak isim ve vasıflar kazanmasından önce ilahi kelimesi ile hemen hemen her türlü dini şiir kastedilmekte; tevhid, na’t, münacat, tardiyeye, tevşih, durak vs. türler ile kaside, gazel, rubâî, murabba’, semâî gibi nazım biçimleri Türk edebiyatının asli unsurları haline gelince kelimenin anlamı daralarak besteli dini şiir formu olarak daha özel bir tür halinde edebiyat ve musiki ile özdeşleşmektedir (Uzun, 2000: 64). Bundan dolayı MSS’de müstakil bir başlık altında bulunmayan ve yukarıda ifade edilen diğer dini nitelikli türleri MSS’de ele aldığımız dini nitelikli eserler ile edebi açıdan karşılaştırabilmek için bu başlık altında açıklamak yerinde olacaktır.

Dini musikisi türlerinin başında hiç şüphesiz *ilahi* gelmektedir. Kelime olarak Arapça kökenli olup “Allah’a ait olan” anlamındadır. Bir musiki türü olarak ise, sözleri din ile ilgili olmakla birlikte din adamlarının meziyeti hakkında yazılmış ve her makamdan çeşitli usuller ile bestelenmiş manzum eserlerdir (Karadeniz, 2013: 166).

Edebi açıdan ilahi, dini ve tasavvufi duyguları dile getiren, genellikle hece vezni ile yazılmış koşma tarzındaki şiirlerin bestelenmesinden meydana gelen bir türdür

(Özkan, 1987: 83). İlahiler tarikatlarda farklı isimlerle anılmaktadır; Mevlevi tekkelerinde *ayin*, Gülşeni tekkelerinde *tapuğ*, Bektaşî tekkelerinde *nefes*, Halvetî tekkelerinde *durak* gibi isimler bunun göstergesidir (Güzel, 1999: 525).

XIII. yüzyılda *Atabetül' Hakayık* adlı eseri ile Edip Ahmed Yükneki, *Çarhnâne ve Kitab-ı Evsat-ı Mesâcidi'ş Şerîfe* isimli eserleri ile Ahmed Fakih, Yunus Emre'den önce ilk Türkçe şiiri ile Şeyyad Hamza, *Mesnevi*, *Divan- Kebir* vs. eserleri ile Mevlana Celaleddin-i Rumi ve yüzyılın sonlarına doğru dini-tasavvufî nitelikli pek çok şiiri ile günümüze kadar saygınlığını koruyan Yunus Emre'nin dini-tasavvufî edebiyat içerisinde ayrı bir önemi bulunmaktadır (Büyük Türk Klasikleri, 1985: 13). Ancak bu eserler incelendiğinde edebiyat ve musiki terimi olarak “ilahi” kavramının kullanılmadığı gözlemlenmektedir. Bundan dolayı kavramsal olarak “ilahi” kelimesini daha sonraki dönemlerde aramak gerekir.

Nazım türleri belirginleşmeden önce dini içerikli her şiire “ilahi” denirken sonraları tasavvufî konulu ve Türk din musikisi makam-usulü ile bestelenen şiirlere ilahi adı verilmiştir. “İlahi” kavramının bir edebiyat ve musiki terimi olarak kullanıldığı metinler XVII. yüzyıldan öteye geçememektedir. XVII. yüzyıldan önce “ilahi” yerine “savt” kelimesinin kullanılmış olması “*Hacı Bayram-ı Velinin annesinin savt okuduğu*” ile ilgili rivayete dayandırılmaktadır (Ak, 2009: 114-115).

İlahiler, tasavvuf edebiyatının bir uzvu olan ilahi formunun dini musiki tavrında bestelenmesi ile oluşmuştur. Günümüzde genel olarak okundukları yere göre cami veya tekke ilahileri olarak sınıflandırılmaktadır. Hemen hemen her makamda ilahi bestelenebilmekle birlikte fazla tiz seslere çıkmayan ağır makamların çoğunlukla tercih edilmiş olması dikkat çekmektedir. Güfte mecmuaları ve bazı repertuvarlar incelendiğinde ilahilerin daha çok Acem, Acem Aşiran, Bayatî, Bestenigâr, Dügâh, Eviç, Hicaz, Hüseyinî, Hüzam, Irak, Mahur, Neva, Rast, Saba, Segâh, Uşşak ve Tahir makamlarında bestelendiği görülmektedir (Yeprem, 2004: 248).

MSS'de yer alan ilahi türünün, günümüzde olduğu gibi o zaman da dini içerikli güftelerin bestelenmesi ile oluşmuş olan türler olduğu görülmektedir. Bu eserlerin basit ezgilerden oluşmadığı ve girift bir müzikal yapıda oldukları anlaşılmaktadır (Cevher, 1995: 50). MSS incelendiğinde on dört eserin ilahi başlığı çatısı altında nitelendiği anlaşılmaktadır.

MSS’de müstakil bir başlık ile belirtilen diğer bir tür ise *tesbih*’tir. Kelime anlamı olarak “Sübhanallah” kelimesini söylemek sureti ile Allah’ı noksan sıfatlardan tenzih ederek ululamak ve yüceltmek anlamındadır (Ateş, 2011: 529).

Musiki kavramı olarak ise, namazdan sonra bir veya birkaç kişi tarafından dua amaçlı, değişik makamlarda, usullü veya usulsüz olarak ve genel olarak Arapça güftelerin ilahi formunda bestelenmiş şeklidir. Namazlardan sonra yapılan tesbihat’ın bu tür ile doğrudan bağlantılıdır ve M.S. EZGİ geleneksel olan bu teâmüle “Mahfel Sürmesi” adını vermektedir (Ak, 2009: 88-89). Bu bağlamda Mahfel Sürmesini tanımlamak yerinde olacaktır. *Mahfel Sürmesi*, namazlardan sonra tesbihat sırasında bir veya birkaç müezzin tarafından kısım kısım ve nöbetleşe cemaatin salat-u selam getirmesine, tesbih çekmesine, dua etmesine zemin hazırlamak için irticalen ve farklı makamlarda usulsüz olarak okunan Arapça eserlerdir (Akdoğan, 2002: 340).

Tesbihler tekdüze bir melodi ve dua şeklinde tekrarlanarak Allah zikredilmektedir (Demirtaş, 2009: 217). Ayrıca Özkan, tesbihleri, namazdan sonra cami içerisinde tesbih merasimini yapmak için hazırlanmış olan bir temcid olarak nitelemiştir (Özkan, 1987: 84).

Tesbihler MSS’de ilahilere göre müzikal örgü ve anlatımı daha yoğun olduğundan dolayı ilahi çatısı altındaki eserlerden ayrılmaktadır. Konularının tamamı dini içerikli olup MSS’de 18 örneği bulunmaktadır. Sözleri tamamen aruz ölçüsü ile yazılmış olup güfteleri Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesi dillerinde kaleme alınmıştır (Cevher, 1991: 52). Tesbih çatısı altında yer alan eserler Neva, Acem, Saba, Rast, Eviç ve Hisar fasıllarında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 994). İlahi kavramında olduğu gibi tesbih kavramı da çatı kavram olarak düşünülmektedir. MSS’de tesbih olarak nitelenen eserler incelendiğinde, ilahilerde olduğu gibi edebi açıdan başka bir türün karakterini yansıtan eserlerinde bu çatı altında var olduğunu söylemek muhtemeldir. Bu husus tezin son bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

MSS’de müstakil bir tür başlığı altında yer alan, Arapça bir kelime olup “*v-h-d*” kökünden ve Arap dilinde tef’il babından türeyen *tevhid* kelime anlamı olarak, “bir şeyin bir ve tek olduğunu kabul etmek” anlamındadır. Bu tanımdan yola çıkarak dini musiki türü olan tevhid’i ise; Allahın birliğini ifade eden, özellikle tekkelerde icra edilen, ses musikisine dayalı ilahiler olarak tanımlamak mümkündür. Türk İslam edebiyatında

tevhid türündeki manzum ve mensur eserler incelendiğinde bu eserlerin Allahın varlığını, birliğini, kudretini, esma ve sıfatları ile bunların kâinata yansımalarını konu aldığı açık bir şekilde görülmektedir (Uzun, 2012: 24). MSS’de bir örneği bulunan bu tür Rast faslı altında bulunmaktadır. Bu eser günümüzde kullanılan tevhid türü ile benzerlik göstermektedir. MSS’de 216/2 kodlu beste tevhid türüne aittir (Cevher, 1995: 688).

Musiki ve edebiyat kavramı olarak “tevhid” kelimesinin XVII. yüzyıldan daha önce kullanılmış olması muhtemeldir. Bu hususta Ebu’s-Suud Efendi (ö. 1574)’nin XVI. yüzyıl şairlerinden Meâlî’nin kaleme almış olduğu beyite vermiş olduğu fetva bizlere ışık tutmaktadır. Fetvada Ebu’s-Suud Efendi’nin: “*Bir zaviyenin mescidinde bazı kişiler toplanıp, çeşitli nağmelerle Tevhid okurlarken değiştirerek gâh ‘benim canım’, gâh ‘benim gönlüm’ der...*” ifadelerini kullanmış olması bu kavramın XVII. yüzyıldan daha önceki zamanlarda da kullanıldığını kanıtlar niteliktedir (Tatçı, 2012: 126). Tevhidlerde başta kaside olmak üzere gazel, müstezad, musammat, terci-i bend, terki-i bend, mesnevi gibi uzun nazım şekilleri yanı sıra beyit, kıta, rubâî gibi nazım şekilleri de kullanılmaktadır (Uzun, 2012: 24).

Günümüzdeki tasnife göre hem cami hem tekke musikisinin ortak türü olan ve MSS’de var olduğuna dair izler bulunan *na’t*, Allah Teâla’yı yücelten, Peygamber efendimizin vasıfları hakkında Türkçe, Arapça ve Farsça kaleme alınmış manzum eserlerin usulsüz olarak ve çeşitli makamlarda irticali bir şekilde okunan dini musiki türüdür (Özkan, 1987: 83). Na’t’ların icrası, Cuma ve Bayram namazlarından önce okunan Kur’an-ı Kerim’den sonra ve Peygamber efendimize salat-u selam getirip camiye yaptıranın hayırlarının da sayılarak dua edilmesinden sonra na’tan tarafından icra edilmektedir (Özcan, 2006: 437).

Edebiyatımızda ise, Peygamber efendimizi methetmek amacı ile yazılan eserler olmakla birlikte bu eserlerde Peygamber efendimize duyulan sevgi ve saygı dile getirilmektedir. Na’tlarda ayetlere vurgu oldukça fazladır (Güzel, 1999: 535-536). Na’tlarda gazel, mesnevi, murabba’, müstezad, terci-i bend ve terki-i bend, musammat, rubâî gibi pek çok nazım biçimi kullanılmaktadır. İçerik itibarıyla na’tlarda Hz. Peygamber’in isim ve sıfatları, yaratılışının gayesi, örnek ahlakı, üstün vasıfları, fiziki özellikleri, mucizeleri, diğer peygamberlerden üstünlüğü ayet ve hadislerle dayanılarak dile getirilir; son bölümlerde şair günahkârlığını itiraf edip şefaata talebinde bulunur.

Ardından kıyamet gününün tasviri, o çetin günde şefaet yetkisinin yalnız Peygamber'e ait olduğu ve onun âlemlere rahmet olarak gönderildiği vurgulanır (Yeniterzi, 2006: 436).

El yazması güfte mecmuaları incelendiğinde na't güftelerinin bestelendiği görülmektedir.¹¹ Buhûrizâde Mustafa Itri efendinin "Na't-ı Mevlana" olarak anılan eseri türün önemli eserleri arasında yer almaktadır (Özcan, 2006: 437).

Kelime anlamı olarak süslemek, düzenlemek anlamına gelen *tevşih* (Özcan,2012: 48), sözleri Allah'ı ve Hz. Peygamberi yücelten ve Mevlid arasında okunmak üzere kaleme alınmış olan ilahilerdir (Özkan, 1987: 84). Tevşihler güfte bakımından na'tları andırmaktadır. Bunun yanı sıra besteli ve koro halinde okunmaları bu türü na'tlardan ayıran özelliğidir. Sözleri genelde Türkçedir ancak Arapça ve Farsça yazılmış tevşihler de bulunmaktadır. Tevşihler, ilahilerden sonra en çok beste yapılan dini musiki türüdür. Ancak bu eserlerin çoğu günümüze ulaşamamıştır (Özcan, 2012: 48). Çoğunlukla devr-i kebir, zencir, çenber gibi büyük usullerle ölçülmekle beraber sofyan, düyek gibi usullerle ölçülen tevşihlerde bestelenmiştir. Güfteleri genellikle divan sahibi mutasavvıf şairlerin manzum eserlerinden seçilmektedir (Turabi ve Koca, 2017: 127).

Allah'a yakarışı dile getiren, Arapça ve usulsüz olarak okunan makamlı dini musiki türü olan ve MSS'de İlahi başlığı altında örneklerinin bulunduğu düşünülen *münacat*, özü itibarı ile günahkârlık ve pişmanlık duygularını dile getiren bununla birlikte yüce Allah'tan af ve mağfiret istenen şiirlerdir (Kaçar, 2012: 321).

Edebi açıdan münacatlarda genellikle kaside nazım biçimi kullanılmakla birlikte gazel, mesnevi, kıta, rubâî gibi nazım biçimleri ile yazılmış örneklerde bulunmaktadır. Bunlara mensur münacatlar ile tekke-tasavvuf erbabının aynı muhtevadaki ilahilerini eklemekte mümkündür. Aruzun daha çok hezec ve remel bahirlerine ait vezinlerinin görüldüğü münacatların kısa vezin kalıpları yanında musammat gibi gazel ve kasidelerin yazılmasına uygun, ortadan bölünebilen simetrik vezinler kullanılması, tekke şairlerinin yazdıkları ilahilerde ise sekizli hece ölçüsünün tercih edilmesi bunların bestelenmek üzere yazıldığını düşündürmektedir (Macit,2006: 564).

Dini nitelikli edebi eserlerde nitel bir ayırım olmadan önce var olan diğer bir tür ise *durak*'tır. Durak tekkelerde, Mevlevilik dışındaki tarikatların genelinde yapılan zikir

¹¹ Eşrefoğlu Rumi, İsmail Hakkı Bursevi, III. Ahmed gibi pek çok şahsiyetin na't güfteleri mevcuttur.

aralarında okunmak üzere irticali olarak bestelenmiş ilahilerdir. (Ak, 2009: 143). Duraklar, ibadet meclislerinde ve tekkelerde zikir esnasında ism-i celal zikrine geçmeden önce bir veya iki kişi tarafından okunmaktadır (Karadeniz, 2013: 166). Koro halinde okunması durumunda “cumhur durak” adını almaktadır (Ateş, 2015: 181). Tarih boyunca usulsüz olarak bestelendiği söylene de Suphi Ezgi durakların Durak Evferi usulüne göre ölçüldüğü kanaatinde. Güfte mecmuaları incelendiğinde ilk durak örnekleri XVII. yüzyıldan itibaren görülmektedir. Duraklar tekkelere ait bir dini musiki türü olmakla birlikte bazı camilerde Cuma namazından önce bir veya birkaç kişi ile birlikte okunduğu da görülmektedir. Ayrıca durak okurken ilahilerde olduğu gibi içinde bulunulan kameri ayın çeşitli özelliklerine uygun güfteli olanlarının seçilmesine bilhassa dikkat edildiği ifade edilmektedir (Özcan, 1994: 4).

Durak türü ile ilişkili olması dolayısıyla *ism-i celal* türünden bahsetmek gerekmektedir. Tekke musikisi kapsamında değerlendirilen bu tür asıl itibarıyla lafza-i celal olan, Türk kültürüne ism-i celal olarak geçmiş bir kavramdır. Kelime olarak “büyüklük, yücelik” anlamına gelen Celal, Allahın 99 ismi (Esmâü'l- Hüсна) için kullanılan bir kavramdır. İsm-i Celal’i tarikatların kendine has farklı icra şekilleri ile okunduğu bilinmektedir. Kısaca şudur ki; İsm-i Celal musikili bir şekilde Allahın isimlerini anmaktır (Ateş, 2015: 188).

MSS’de tesbih çatısı altında varlığı ihtimal dahilinde olan bir diğer tür ise *tardiyye*’dir. “Radıyallahu Anh”, “Rıdvanullahi Aleyhim” gibi lafızlarla ifade edilen ve “Allah razı olsun” anlamına gelen bu tür ve hatip tarafından irticali olarak okunmaktadır. Hatibin minberde önce Peygamber efendimize ve ailesine salat-u selam getirdikten sonra dört halifeyi ve peşine Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’i anması ve bu sırada müezzinin “radıyallahu anh” diye nida etmesidir. Yalnız bu dini musiki türü günümüzde pek az yerde uygulanmaktadır (Akdoğan, 2002: 344).

Edebi açıdan *tardiyye* türü esasında bir muhammes olmakla beraber kendine mahsus bir vezni oluşu ve ilk kıtasında yer alan kafiy farkı dolayısıyla muhammesin daha hususi bir şekli sayılır. Herhangi bir muhammes aruzun her kalıbı ile yazılabilirken *tardiyye*de kullanılacak vezin yalnız “mefûlü/mefâîlün/feûlün” kalıbıdır. Her kıtasının ilk dörder mısra’ı her birinde değişmek üzere kendi içlerinde, beşinci mısraları ise diğer kıtaların beşinci mısraları ile ortaklaşa kafiyelidir. Birinci kıtanın sonuncu mısra’sının kendinden önceki mısralarla kafiyelenmemesi, *tardiyye*yi muhammesten

farklı kılan diğeri bir özelliktir. Tardıyye sözü esas olarak, mesnevilerde araya değışik bir hava getirmek maksadıyla hikaye kahramanlarının ağızından gazel ve murabba şeklinde söylenen manzumelere verilen addır. Bundan dolayı tardıyye başlığı altında gazel, murabba, hatta kıtalara rastlamak mümkündür (Akün, 1994: 409).

MSS’de tesbih başlığı altında yer alan eserler incelendiğinde Arap dilinde kaleme alınmış eserlerin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Bu bağlamda şuşul türünün açıklanmasında fayda olduğu düşünölmektedir ki bu türün MSS içeriğinde bir örneği bulunmaktadır. Arapçada “meşguliyet-iş hizmeti” anlamına gelen *şuşul*, bir dini musiki türü olarak; Arapça manzum eserlerin ilahi şeklinde bestelenmiş örnekleridir. İlahilere göre daha hareketli eserler olmakla birlikte genellikle Düyek ve Sofyan usulleri üzere icra edilmektedir (Ak, 2009: 151).

Türk bestekârlar tarafından Türk musikisi makamları ve usulleri ile bestelenmiş olmakla birlikte sayısal anlamda ilahilere nazaran oldukça az sayıdadır. Genellikle tekkelerde zikir esnasında icra edilmektedir (Akdoğan, 2010: 264). Özellikle Kadiri, Rifâî, Sa’di, Bedevi ve Şâzeli tekkelerinde zikir anında ve mevlid bahirleri arasında okunmaktadır. Güfte mecmuaları incelendiğinde fazla şuşul örneğine rastlanmamaktadır. Günümüze ulaşan elliye yakın şuşul örneğinin büyük bir bölümünün Zekai Dede’ye ait olduğu bilinmektedir. Hatip Zâkirî Hasan Efendi’nin Pençgâh bestesi¹², Hacı Faik Bey’in Saba bestesi, Zekai Dede’nin Hicaz bestesi vs. bilinen şuşul örneklerindedir (Ateş, 2010: 226).

MSS’de müstakil bir başlık altında yer alan ve bir örneği bulunan ayin-i şerif türü tekke musikisinin en önde gelen türü olarak bilinmektedir. Türk din musikisinde ayin denildiğinde akla ilk gelen dini-tasavvufi yapı şüphesiz Mevleviliktir. MSS’de yer alan ayin-i şerif örneği de Mevlevi ayinlerinin hemen hepsinde yer alan ve ayinlerin üçüncü hanesini oluşturan bölümdür.

Günümüze kadar pek çok ayin bestelenmiş olsa da, bu ayinlerin ilk örnekleri elimize ulaşmayanların haricinde XV. veya XVI. yüzyıla aittir. Bu eserlerin bestekârı bilinmemektedir. Bestekârı bilinen ve elimize ulaşan ilk ayin-i şerif ise XVII. yüzyılda bestelenmiş olan Kûçek Derviş Mustafa Dede’nin Bayati Ayin-i Şerifi’dir.(Tanrıkorur, 1991: 251). Mevlevi ayini tür olarak dini musiki de önemli bir yere sahiptir ve tekke

¹² Hatip Zâkirî Hasan Efendinin bu bestesi MSS’de Tesbih başlığı altında yer almaktadır.

musikisinin en gelişmiş türüdür. Farklı devirlerin ve farklı bestekârların eserlerini bir araya getirmesi bu dini musiki türünün en önemli özelliklerinden biridir (Bayrakçı, 2015: 140).

Günümüzde yukarıda tanımlamış olduğumuz tüm bu türler cami ve tekke musikisi çatısı altında tasnif edilmektedir. Cami musikisi kendi içerisinde besteli ve bestesiz türler olarak ikiye ayrılmakta olup, bestesiz türleri Kur'an-ı Kerim, ezan, kamet, hutbe ve mevlid türleri oluşturmakta; besteli türleri ise, ilahi, tesbih, tekbir, salat u selam, tevşih, mahfel sürmesi, temcid, münacat ve tardiyye türleri oluşturmaktadır. Tekke musikisi türlerini ise, ilahi, tevşih ve na't cami musikisi ile ortak türler olmakla birlikte Mevlevi ayini, tevhid, durak, şüğü, ism-i celal, savt, mersiye ve nefes türleri oluşturmaktadır.

Tablo 4. İlahi Çatısı Altındaki Eserlerin “Fasıl, Makam ve MSS Numarası” Tablosu

FASIL	MAKAM	MSS'NO.
Hüseyni	Hüseyni	54/2
Muhayyer	Hüseyni	81/2
Muhayyer	Muhayyer	85/2
Rast	Rast	231/2
Rast	Rast	233/2
Eviç	Eviç	247/2
Eviç	Eviç	248/1
Aşiran Buselik	Muhayyer	300/1
Aşiran Buselik	Acem Aşiran	300/2
Aşiran Buselik	Aşiran Buselik	300/2
Hisar	Hüseyni	311/1
Hisar	Sünbüle	313/1
Hisar	Hüseyni	315/3
Hisar	Neva	31/3

Tablo 5. Tesbih Çatısı Altındaki Eserlerin “Fasıl, Makam, MSS Numarası” Tablosu

FASIL	MAKAM	MSS’NO.
Neva	Neva	121/3
Neva	Neva	123/2
Neva	Neva	123/3
Acem	Acem Aşiran	170/2
Acem	Acem	171/1
Acem	Acem	171/2
Acem	Acem	171/3
Saba	Saba	186/1
Saba	Saba	186/2
Rast	Rast-ı Pençgâh	233/1
Rast	Rast	235
Eviç	Irak	253/2
Hisar	Neva	315/1
Hisar	Neva	315/2
Hisar	Neva	316/1
Hisar	Neva	316/2
Hisar	Muhayyer	317/1
Hisar	Uşşak	317/2

1. 3. Mecmua-i Saz ü Söz’de Yer Alan Usuller

Usul kavramı için önceleri “*îkâ, devir*” gibi kelimeler kullanılmış olsa da kavramsal olarak usul kelimesi XVII. yüzyılda Türk musikisine yerleşmiştir. Şöyle ki, Ali Ufki Bey’in eserleri incelendiğinde o zamana kadar *îkâ* ve *devir* olarak söz edilen usul kavramını, Ali Ufki Bey doğrudan “usul” kelimesi ile ifade etmiştir. Ali Ufki Bey’in açık bir dil ile bu kelimeyi kullanmış olması akılları doğrudan XVII. yüzyıla götürmektedir (Hatipoğlu ve Sağlam, 2013: 115-116).

Ali Ufki Bey eserlerdeki usulleri lafızlara binaen kayıt altına almaya çalışmış olmasına rağmen bu sistemin yeterli olmadığını tespit etmiş olup, bu usullerin tespitini musiki tarihimiz açısından da bir ilk olan yöntem ile ve Batı notası ile kayıt altına almıştır.

Onun getirmiş olduğu bu yenilik sonucu îkâ sözcüklerinin de değişime uğradığı tespit edilmiştir (Hatipoğlu ve Sağlam, 2013: 117).

Ali Ufki'den sonra Dimitri Kantemir usulleri kendi oluşturduğu ebced yazısı ile belirtmiş, Ufki'den farklı olarak bu usulleri eserlerinde dairesel olarak belirtmiş ve usul kelimesini açık bir ifade ile kullanmıştır. Daha sonraki süreçlerde de bu kuram diğer musikişinaslarca da benimsenmiş olup îkâ kelimesi yerini usul kelimesine bırakmıştır (Hatipoğlu ve Sağlam, 2013: 117).

Musikide icranın temellerinden biri hatta en önemlisi olan usul, vuruşların değerlerinin birbirine eşit olan veya olmayan, fakat kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belirli bir formatta sıralanmaları ile oluşan belirli kalıplar halindeki sayı ve vuruş gruplarına verilen addır. Zamanların ve vuruşların değişik şekilde sıralanması ve vuruş değerlerinin farklı olması çeşitli usulleri meydana getirmiştir. En az bir kuvvetli ve bir zayıf zamanın bir araya gelmesi ile oluşmaktadır (Özkan, 1987: 561).




Her müzikal eserin başında anahtar ve donanım işaretlerinden sonra üst üste yazılı olan rakamlar bulunmaktadır. Bu rakamlardan üst tarafta olan usulün kaç zamanlı olduğunu, alt tarafta olan ise her zaman için alınan birimi göstermektedir. Bu rakamların tümü ölçüyü ifade etmektedir. Portede iki dik çizginin arası bir ölçüyü ifade etmektedir. Bu ölçü arasına usul rakamlarında belirtilen değerlerin tümü girmektedir (Özkan, 1987: 562).

MSS incelendiğinde 16 farklı usul adı ve bu usulleri belirten farklı işaretler görülmektedir. Bu usulleri; Berevşan, Çenber, Fahte, Darb-ı Feth, Devr-i Kebir, Devr-i Revan, Düyek, Evfer, Fer'i, Hafif, Havî, Muhammes, Nim Devir, Nim Sakil, Sakil, Semâi olarak sıralamak mümkündür (Cevher, 1995: 40-42).



Usulleri ifade eden şekiller M. Hakan Cevher 'in Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmûa-i Saz ü Söz adlı Doktora tezi (Cevher, 1995) ve Adnan Atalay'ın (1992: 928) Müzik Ansiklopedisi için yazdığı "Müzik Yazıları" adlı maddeden alınacak olup şekiller için ayrı ayrı dipnot verilmeyecektir.

Berevşân Usulü: XVI. yüzyıldan bu yana kullanılmakta olan bu usul 32 zamanlıdır. Başlangıçta iki tane 6 zaman ve bunu takiben beş tane 4 zamandan oluşmaktadır. Tüm zamanların sonuna iki noktalı ölçü çizgisi çizilmeli ve 32 zaman

sonunda düz ölçü çizgileri çekilmelidir. Berevşân usulü ile ölçülmüş olan eserlerde her mısra iki usulden oluşmaktadır (Özkan, 1987: 675).



MSS’de bu usul için ,  ve  şekilleri kullanılmıştır. Toplam sekiz eser bu usulde bestelenmiştir. Bu eserlerin hepsi peşrev türündedir ve Acem, Eviç, Nevâ, Segâh, Hüseyni ve Nikriz fasıllarında yer almaktadır (Cevher, 1995: 956).

Çenber Usulü: XVI. yüzyıldan bu yana kullanılmakta olan 24 zamanlı bu usul, Fahte usulü başına bir tane 4 zaman getirilmesi ile veya kendi formunda bir Sofyan usulünün getirilmesi ile oluşmaktadır. Başa 2 adet Sofyan, sonra 2 Yürük Semâi ve sonda 1 Sofyan ile oluşmaktadır. Usulü meydana getiren her yapıdan sonra noktalı bir ölçü çizgisi, 24 zaman sonunda çift çizgi çekilmelidir (Özkan, 1987: 653).


MSS’de bu usul için  ve  şekilleri kullanılmıştır. Ayrıca bu usul ile bestelenmiş beş eser bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi Nim-Çenber usulündedir (Cevher, 1995: 40 ve 968). Nim- Çenber usulü 24 zamanlı Çenber usulünün yarısıdır. Bir 4 zaman, bir 6 zaman ve bir 2 zamanın bir araya gelmesi ile oluşmaktadır (Özkan, 1987: 628).

Bu eseler incelendiğinde Çenber usulünün vasıflarını belirten herhangi bir ibare ve ifadeye rastlanmamaktadır. Söz konusu eserler Saba, Rast, Neva ve Beyati fasıllarında bulunmaktadır. Nim-Çenber usulündeki eser ise Beyati faslında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 40 ve 957).

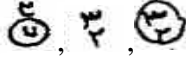
Fahte Usulü: 20 zamanlı olan bu usul, başlangıçta bir 4 zaman sonra iki 6 zaman sonda ise yine bir 4 zamanın meydana gelmesi ile oluşmaktadır. Yani 1 Sofyan + 2 Yürük Semâi + 1 Sofyan ifadesi de bunu karşılamaktadır. Usulü oluşturan her yapıdan sonra noktalı ölçü çizgisi, sonda ise düz ve kalın bir veya iki tane ölçü çizgisi çekilmelidir (Özkan, 1987: 650). Yürük olarak 20/4, Hafif olarak 10/4 ölçüsünde yazılmaktadır (Karadeniz, 2013: 54).

MSS’de bu usul için  ve  şekilleri kullanılmıştır. MSS’de bu usul ile bestelenmiş on dokuz eser bulunmaktadır. Bu eserler Hüseyni, Muhayyer, Neva, Uşşak, Beyati, Acem, Çargâh, Segâh, Mahur, Eviç, Şehnaz, Rast ve Irak fasıllarında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 40 ve 967).

Darb-ı Feth Usulü: XVI. yüzyıldan bu yana kullanılmakta olan bu usul 88 zamanlıdır. Başlangıçta bir Sofyan sonra bir Yürük Semâi sonra üç Sofyan sonra üç Yürük Semâi, iki Sofyan, bir Yürük Semâi sonra üç Sofyan ve üç Yürük Semâi sonra iki Sofyan ve bir Yürük Semâi, son olarak dört Sofyan'dan meydana gelen Nim-Hafif oluşmuş oldukça büyük bir usuldür (Özkan, 1987: 683).

MSS'de bu usul için  şekli kullanılmıştır. On sekiz eser bu usule göre bestelenmiştir. Bu eserlerin hepsi peşrev türündedir. Zamansal olarak bugün kullandığımız usul ile benzerlik göstermektedir (Cevher, 1995: 40). Söz konusu bu eserler Hüseyini, Muhayyer, Uşşak, Acem, Çargâh, Segâh, Rast, Mahur, Eviç, Irak, Uzzal, Nişabur, Buselik ve Saba fasıllarında yer almaktadır (Cevher, 1995: 957).

Devr-i Kebir Usulü: 28 zamanlı olan bu usul XV. yüzyılda bulunmuştur. Usul bir tane Sengin Semâi, iki Sofyan, sonra tekrar bir Sengin Semâi ve iki Sofyan zamanlarının birleşimi ile oluşmaktadır. Bu usulü meydana getiren her bir zamandan sonra noktalı çizgi, 28 zamanın sonuna ise bir kalın veya iki ince çizgi çekilmelidir. Peşrevler, kâr, ilahi ve Mevlevi ayinlerinde kullanılmaktadır (Özkan, 1987: 663).

MSS'de bu usulü belirtmek için  şekilleri kullanılmıştır. Devr-i Kebir usulünde bestelenmiş olan eserler incelendiğinde eserlerin 7 zamanlı olduğu ve 3+2+2 biçiminde dizildiği görülmektedir. Bu da günümüzde kullanılan yukarıda da açıklamış olduğumuz Devr-i Kebir usulü ile uyuşmadığını göstermektedir (Cevher, 1995: 40).

MSS'de Devr-i Kebir usulü olarak adlandırılan kırk dört eser Hüseyini, Muhayyer, Neva, Uşşak, Beyati, Saba, Çargâh, Segâh, Rast, Mahur, Eviç, Nişabur, Uzzal, Sünbüle, Acem, Hisar, Muhayyer ve Hüseyini fasıllarında yer almaktadır (Cevher, 1995: 958-960).

Devr-i Revan Usulü: Usul 26 zamanlıdır. Yürük şekilde 26/4, hafif şekilde 13/4'lük ölçü ile yazılmaktadır. Usul yazılış şekline göre her dörtlük veya sekizlik zaman için bir darp vurulmaktadır. Çeşitli sözlü eserlerinde bestelendiği bu usulün genelde hafif şekli kullanılmıştır (Karadeniz, 2013: 51).

MSS’de bu usul için (E), (Z) şekilleri kullanılmıştır. MSS’de on üç eser bu usule uygun bestelenmiş olup bu eserler Muhayyer, Neva, Beyati, Rast, Eviç, Irak ve Aşiran Buselik fasıllarında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 960).

Düyek Usulü: İki adet Sofyan usulünün birleşmesi ile oluşmaktadır. Sayısal anlamda 4+4 şeklinde ifade edilir. 8 zamanlı olan bu usulün 8/8 ve 8/4’lük mertebeleri kullanılmıştır. 8/4’lük dediğimiz ölçü Ağır Düyek olarak bilinmektedir. Bu usulde hemen hemen her türde eser bestelenmiştir. (Özkan, 1987: 588).


MSS’de bu usul için (U), (r), (O), (P), (Z), (F) gibi çeşitli göstergeler kullanılmıştır. Ancak şekiller arasında tutarsızlık olduğu saptanmıştır. Şöyle ki, Düyek usulü için kullanılmış olan bir şeklin Semâi usulünü de ifade ettiği gözlemlenmektedir. Bugünkü düzümü ile hiçbir alakası bulunmamaktadır. MSS’de bulunan eserlerde 2+2+2+2 şeklinde bir zamanlamanın olduğu görülmektedir. Bazı eserlerin ise Düyek usulünde olduğu isim verilerek belirtilmiştir (Cevher, 1995: 41).

MSS’de yüz otuz yedi eser bu usule göre bestelenmiştir. Bu eserler Hüseyini, Muhayyer, Neva, Uşşak, Beyati, Acem, Saba, Çargâh, Segâh, Rast, Mahur, Eviç, Irak, Nihavend, Uzzal, Nişabur, Şehnaz, Nikriz, Buselik, Aşiran Buselik ve Hisar fasıllarında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 960-966).


Evfer Usulü: Bir Sofyan ve bir Türk Aksağı usulünün birleşimi ile oluşan 9 zamanlı usuldür (Özkan, 1987: 602). Yürük 9/4’lük, Hafif 9/8’lik ölçü ile yazılmaktadır. Her dörtlük veya sekizlik bir zaman için bir darp vurulmaktadır. Bu usulde pek çok saz ve söz eseri bestelenmiştir (Karadeniz, 2013: 43).

MSS’de bu usul için (F) şekli kullanılmıştır. MSS’de bugünkü kullanımından oldukça farklı bir düzümde bulunan bu usulde on yedi eser bestelenmiştir. Bu eserler Hüseyini, Neva, Beyati, Acem, Saba, Segâh, Rast, Mahur ve Irak fasıllarında yer almaktadır (Cevher, 1995: 966).




Fer’i Usulü: Fer’i Muhammes olarak da bilinen, XV. yüzyıldan beri kullanılmakta olan 16 zamanlı bir usuldür. Dört Sofyan usulünün birleşmesi ile oluşmuştur. Her bir Sofyandan sonra noktalı ölçü çizgisi, 16 zamanın sonunda ise düz ölçü çizgisi çekmek gerekmektedir (Özkan, 1987: 644).

MSS’de bu usul için  şekli kullanılmıştır. İki eser bu usule göre bestelenmiştir. Bu eserlerin ikisi de peşrev’dir. Biri Acem, diğeri ise Çargâh faslında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 41 ve 967).



Hafif Usulü: 64/4 Yürük şekilde, 32/4 Hafif şekilde yazılan 32 zamanlı bir usuldür. Donanımdan önce 4/4 ölçü konmalıdır. Yürük şeklinde her 16. ölçü, hafif şekilde her 8. ölçü çift çizgi ile kapatılmalıdır. Her iki şekilde de her dörtlükte bir darp vurulmalıdır. Bu usule göre pek çok türde eser bestelenmiştir (Karadeniz, 2013: 57).

MSS’de bu usul  şekli ile ifade edilmektedir. Belirtilen şekil aynı zamanda Muhammes usulü içinde kullanılmıştır. Dokuz eser bu usule uygun bestelenmiştir. Bu eser Hüseyini, Neva, Uşşak, Saba, Segâh, Rast, Eviç, Hisar fasıllarında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 41 ve 967).


Hâvî Usulü: 64 zamanlı olan bu usul, başlangıcında iki Sofyan sonra iki Yürük Semâi sonra yedi tane Sofyan ve son olarak Nim Hafif usulünün birleşmesi ile oluşmaktadır. 64/4’lük ve 64/2’lik iki farklı ölçeği bulunmaktadır. 64/2’lik ölçüye Ağır Hâvî usulü denmektedir (Özkan, 1987: 681).

MSS’de  ve  şekilleri ile ifade edilmektedir. Ayrıca  bu şekil MSS’de Nim-Sakil usulünü de ifade etmektedir. MSS’de üç peşrev bu usule uygun bestelenmiştir. Bu eserler Acem, Aşiran Buselik ve Rast faslında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 41 ve 967).


Muhammes Usulü: 32 zamanlı olan bu usul XV. ya da XVI. yüzyıldan bu yana kullanılmaktadır. Sekiz Sofyan’ın bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Her 4 zamandan sonra noktalı ölçü çizgisi, 32 zaman sonuna ise kalın bir ölçü çizgisi çizilmelidir. Peşrev, kâr, ilahi vs. çoğu türde bu usul kullanılmıştır (Özkan, 1987: 670).

Usul MSS’de belirtilirken  ve  şekilleri kullanılmıştır. Belirtilen ikinci ifade Hafif usulü göstermek içinde kullanılmıştır. Bugün kullanılan Muhammes usulü ile sadece rakamsal benzerlik göstermektedir. MSS’de bu usulde bestelenen dört eser incelendiğinde bu usuldeki özel vuruşların dikkate alınmadan notalandığı tespit edilmiştir. Bu eserler Uşşak, Hüseyini ve Neva fasıllarında bulunmakta olup tüm eserler peşrev türündedir (Cevher, 1995: 41 ve 968).



Nim Devir Usulü: 18 zamanlı olan bu usul XV. yüzyıldan bu yana kullanılmaktadır. Başlangıcında bir Yürük Semâi ve üç Sofyan'ın birleşmesi ile oluşmaktadır. Usulü oluşturan her zaman dilimi için noktalı kalın bir çizgi, 18 zaman sonun da ise kalın bir veya iki çizgi çekilmelidir (Özkan, 1987: 649). 18/4 ölçü ile yürük şekilde, 9/4 ölçü ile hafif şekilde yazılmalıdır. 18/4'lük ölçü daha fazla kullanılmaktadır. Bu usul ile pek çok eser bestelenmiştir. Her dörtlük veya sekizlik için bir darp vurulmalıdır (Karadeniz, 2013: 50).

Usul için MSS'de belirtilirken  şekli kullanılmıştır. Murabba' türünde, Hisar faslında bulunan bir eser bu usule göre bestelenmiştir (Cevher, 1995: 42 ve 968).

Nim Sakil Usulü: Başlangıçta bir Sofyan, sonra iki Yürük Semâi ve iki Sofyan'ın birleşmesi ile oluşan usuldür. Görüldüğü gibi 24 zamanlı bir usuldür. Usulü oluşturan her bir zaman diliminden sonra noktalı bir ölçü çizgisi, 24 zamanın sonunda ise kalın bir ya da iki ölçü çizgisi çekilmelidir (Özkan, 1987: 655).

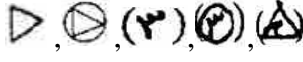
Usulü MSS'de belirtmek için  şekli kullanılmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi bu ifade Hâvî usulü için de kullanılmıştır. MSS'de üç eser bu usule göre bestelenmiştir. Bu eserler Segâh, Rast ve Hüseyini fasıllarında bulunmaktadır ve eserlerin hepsi peşrev türündedir (Cevher, 1995: 42 ve 968).

Sakil Usulü: 48 zamanlı olan bu usul, başlangıcında bir Sofyan sonra bir Yürük Semâi sonra tekrar bir Sofyan ve üç Yürük Semâi ile son olarak dört Sofyanın birleşmesi ile oluşmaktadır. 48/4'lük ve 48/2'lik ölçüler ile ifade edilmektedir. 48/2'lik ölçü Ağır Sakil olarak bilinmektedir (Özkan, 1987: 678).

MSS'de usulü belirtmek için  ve  şekilleri kullanılmıştır. Bugün kullanılan usul ile bir benzerlik göstermemektedir. Bu usul ile bestelenen on yedi eserden bazılarının notalarında kısmi tutarsızlıklar bulunsa da mevcut durum usul yapısını etkilememektedir. Bu eserler MSS'de Rast, Hüseyini, Neva, Uşşak, Acem, Mahur, Eviç, Irak, Nihavend, Nişabur, Nikriz ve Hisar fasıllarında yer almaktadır (Cevher, 1995: 42 ve 969).

Semâi Usulü: Türk musikisindeki iki basit usulden biridir ve 3 zamanlıdır. Oluşumunda farklı zamanlara ihtiyaç duymamaktadır. 3/8'lik, 3/4'lük ve 3/2'lik ölçüleri bulunsa da en fazla 3/4'lük ölçü kullanılmıştır (Özkan, 1987: 570). 3/4'lük ölçü ile Yürük

şekilde, 3/8'lik ölçü ile Hafif şekilde yazılmaktadır. Pek çok saz ve söz eseri bu usule göre bestelenmiştir (Karadeniz, 2013: 39).

Usulü ifade etmek için MSS'de  şekilleri kullanılmıştır. Kullanılan bu ifadelerin usul hakkında istisnai bir durumu ifade etmek amaçlı olmadığı tespit edilmiştir. Bugün kullanılan Yürük Semâi usulüne benzemesinin yanında bugünkü Semâi usulü ile de birebir benzemektedir. Ancak usulün akışı bugün kullanmış olduğumuz Yürük Semâi usulüdür. Usulün günümüze dek değişime uğramış olma ihtimali yüksektir (Cevher, 1995: 42).

MSS'de bulunan yüz yetmiş yedi eser bu usule uygun bestelenmiştir. Bu eserler Hüseyini, Muhayyer, Neva, Uşşak, Beyati, Acem, Saba, Çargâh, Segâh, Rast, Mahur, Eviç, Irak, Nihavend, Uzzal, Nişabur, Sünbüle, Şehnaz, Nikriz, Buselik, Aşiran Buselik ve Hisar fasıllarında bulunmaktadır (Cevher, 1995: 969-977).

Kullanılmış olan tüm bu usullerin yanı sıra MSS'de on sekiz eser Sofyan/Sofyâne usulüne göre bestelenmiştir. Bu usulde 2/4'lük yani (2+2), 4/4'lük yani (2+2+2+2), 8/8'lik yani (3+2+3) ölçülerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Yalnız bu usulü belirten herhangi ifade kullanılmamakla birlikte bu 16 eserin bazılarında Arap harfleri kullanılarak "Sofyâne" yazılmıştır (Uludemir, 1985: 15-17).

Sofyâne usulünde bestelendiği tespit edilen bu eserler Hüseyini, Muhayyer, Neva, Saba, Segâh, Uşşak, Rast ve Hisar fasıllarında bulunmaktadır. Ayrıca bu eserler murabba, ilahi, tesbih, varsağı, şarkî gibi türlerdedir (Cevher, 1995: 977).

Sonuç olarak; Ali Ufki Bey'in notalarını günümüze göre uyarlamak gerekirse Semâi ve Devr-i Revan usulü dışındakiler dört kat daha hızlı, Semâi ve Devr-i Revan usullerinin ise iki kat daha hızlı çevrilmesi gerekmektedir (Uludemir, 1985: 21).

Genel anlamda MSS'de bulunan usuller hakkında yapılan incelemeler sonucunda; kullanılan şekil ve ifadelerin tutarsız olduğu, bazı ifadelerin birden fazla usulü belirtmek için kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bunların yanı sıra aynı usulde bestelendiği ifade edilen eserlerin kendi aralarında usul tutarsızlığı görüldüğü, eserlerin çoğunda usul adı bulunmadığı, çoğu usulün bugünkü kullanımlarından farklı olduğu, eserde bulunan bazı

bestelerin usullerinin belirlenemediği, bazı eserlerin usulünün bulunmadığı tespit edilmektedir (Cevher,1995: 43).



IV. BÖLÜM

MECMUA-İ SAZ Ü SÖZ'DE YER ALAN DİNİ MUSİKİ ESERLERİ

Bu bölümde dini eserler dört ana başlık altında incelenmiş olup, öncelikle eserin notası, MSS'de bulunan yeri, müzikal analizi ve eserin güfte analizi şeklinde bir şema takip edilmiştir.

1. İLAHİLER'E İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR

1. 1. MSS. 54-2 s.239 Numaralı Eserin Analizi

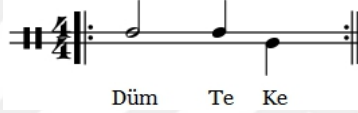
İlahi

Ali Ufki Bey



görülebilmektedir. Nitekim ezgi organizasyonu Hüseyini perdesi ekseninde seyre başlayıp Çargâh perdesini vurgulayarak karara doğru bir seyir özelliği gösterirken ikincil nitelikteki cümle yapısı yine benzer formda Hüseyini perdesini vurgulamak koşuluyla Neva ve Çargâh perdeleri ekseninde bir seyir özelliği ile hareket etmektedir. Tüm bu seyir karakteri eserdeki fasıl-makam birlikteliğini kanıtlar niteliktedir.

Eserin zaman organizasyonu Sofyan usulü içerisinde değerlendirilebilir. Bu yönüyle dönemin kaynaklarından hem Kantemiroğlu edvarındaki hem de Ali Ufki'nin Turc 292 yazmasındaki Sofyan usulü tarifleriyle uyumludur. Kantemiroğlu (Tura, 2001: 166) Sofyan yapıyı düm (2) te-ke (2) biçiminde tarif ederken, Turc 292 yazmasında Ali Ufki düm vuruşuna iki dörtlük te-ke vuruşuna ise birer dörtlük koymak suretiyle kaleme almıştır. Bu bağlamda eserin usul yapısını şöyle göstermek mümkündür:



Eser form olarak iki müzikal ifadenin birleşmesinden meydana gelmiştir fakat eser motif ve cümle bağlamında tutarlı form özelliği göstermekten uzaktır. Nitekim puandorg ile vurgulanan Dügâh perdesinde kadar anlamlı bir müzikal nitelik gösteren birinci cümle, devamında yine kendi içerisinde çıkardığı bir müziksel ifade ile devam etmektedir. Ezgisel yapının form şeması şöyle ifade edilebilir: A+B.

1. 1. 3. Eserin Güfte Analizi

Fâilâtün/Fâilâtün/ Fâilâtün/Fâilün (Bahr-i Remel)

Bahr-i ummân dürriyem yerim mekânım kededir. (vay)

Bunda yerim sora geldim dü cihânım kededir. (vay)

Mevc urub bahr-i ummân taşraya bıraktı beni. (vay)

Dürr-i hemtâ benim ma'den mekânım kededir. (vay)

Çağa çıblak başı açık yalın ayak geldim garib. (vay)

Tâc ü tahtım mâl ü mülküm hanmânım kandedir. (vay)

Gafilen düşdüm tuzağa bende oldum nâgehan. (vay)

Bülbülüm efgâna geldim gülistânım kandedir. (vay)

Bunda geldim garib Ali Ufki derler bana. (vay)

Bundan özge dâhi benim ad ü sâním kandedir. (vay)

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Dürr: İnci tanesi.

Dü cihân: Dünya ve ahiret hayatı.

Mevc: Dalga.

Urmak: Vurmak.

Bahri ummân: Okyanus.

Hemtâ: Eş, benzer, denk.

Ma'den: Her şeyin asli mekânı.

Hanmân: Ev, bark, yurt.

Bende: Bağlanmış olan, Köle, Esir, Hizmetkâr, Kul.

Nâgehan: Ansızın, birdenbire, aniden.

Efgân: Feryad etmek, Izdırap ile haykırmak.

Özge: Başka.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme	Bah	ri	um	mân	dür	ri	yem	yê	rim	me	kâ	nım	kan	de	dir
Hece tipi	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—
Vezin	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lün

- (-ye) hecesinde İmâle (uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde gazel nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güfteye genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Okyanusta bulunan bir inci tanesi gibi bu âlemde savrulur dururum. Benim bu alemdeki asli yerim nerededir (belirsizlik anlamı katmaktadır)? Bu âlemde olduğu gibi dünya ve ahiretimin de nerede olduğu belirsizdir. Okyanusta dalgaların inci tanesini savurduğu gibi bende bu dünyada oradan oraya savrulur dururum. Ben bu dünyada bir inci tanesi gibiyim ve benim asli mekânım nerededir?

Hiçbir şeye sahip olmadan garip olarak geldiğim bu dünyada malım mülküm, yerim yurdum nerededir? Gafil, dikkatsiz bir şekilde tuzağa yakalandım ve ansızın esir durumuna düştüm. Bülbülün asli mekânı olan Gülistana özleminden feryat edişi gibi ben de ana vatanıma, asli mekânıma hasretimden feryat ederim, benim bu alemdeki asli yerim nerededir? Burada bana Garip Ali Ufki derler ve bura dışında benim adımın, sanımın ne olduğu belli değildir.

Ali Ufki Bey bu eser ile esaret hayatını ve bu durumdan hoşnutsuzluğunu ifade etmektedir. Eserde bu hususta bir yakınma ve asli mekânına özlem söz konusu olup benzetmeler kullanarak durumu edebi olarak aktarmıştır. Ayrıca eseri edebi açıdan MSS’de belirtildiği gibi ilahi olarak nitelenmek mümkündür.


1. 2. MSS. 81-2 s. 333 Numaralı Eserin Analizi

İlahi Hüseyini

Ali Ufki Bey

Ey dil bi ze vir bir ha ber
Aşk il le ri ne kim gi der Has ret le yan
dı ci ğer Mev la Aşk il le ri ne kim gi der

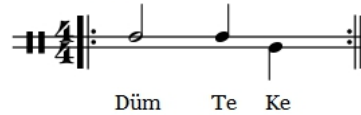
1. 2. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser Mecmuanın 41. yaprağının ön yüzünün alt tarafının sol kenarında dört satır dizek şeklinde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı kullanılmıştır. Başlık olarak “İlahi Hüseyini” yazılmakla birlikte aynı konumda bulunan “Muhayyer” ifadesi karalanmıştır. Eserin güftesi ise notanın altında dört kıtadan oluşmaktadır. Yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır.

1. 2. 2. Eserin Müzikal Analizi

Söz konusu bu eser her ne kadar Muhayyer faslı içerisinde yer alsa da Hüseyini etkili bir karakteri bulunmaktadır. Nitekim ezgi organizasyonu Hüseyini perdesi ekseninde seyre başlamış olup Hüseyini perdesi üzerinde bir Hüseyini beşlisi duyurarak yine aynı perde üzerinde asma karar göstermektedir. Akabinde makamın Muhayyer perdesine kadar genişlediği görülürken karara doğru bir Rastlı kalış yapılmakla birlikte Çargâh ve Segâh perdelerinin vurgulanması ile Dügâh perdesinde tam karar verilmiştir.

Eserin zaman organizasyonu Sofyan usulü üzerinden değerlendirilirken yine dönemin Kantemiroğlu Edvarı (Tura, 2001) ve Turc 292 yazması ile mukayese edildiğinde eserin ilgili usul tarifinden ayrışan bir yönü bulunmamaktadır. Bu bağlamda eserin usul yapısını şöyle göstermek mümkündür:



İlahinin form yapısı ise bağlı olduğu sözel yapı dikkate alındığında iki farklı cümleden oluştuğu görülebilir. Eserin form şeması şöyledir: A+B.

1. 2. 3. Eserin Güfte Analizi

8'li Hece Vezni

Ey dil bize vir bir haber

Aşk illerine kim gider

Hasret ile yandı ciğer (Mevlâ)

Aşk illerine kim gider

İster gönül ol illeri

Müşkin kokar sümbülleri

Solmaz o bağı gülleri

Aşk illerine kim gider

Âşıklara vakt-i seher

Andan nesim aşkı eser

Ol bahçeden alub haber

Aşk illerine kim gider

Ey hâb-ı gaflette kalan

Fırsat geçer bir gün uyan

Baki değil bize cihan

Aşk illerine kim gider

Billah ol ilin yolu

Nûriye candan sevgili

Bağlandı aşkın mahmili

Aşk illerine kim gider

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Aşk illeri: Gönül yolculuğu yapılan yerler.

Dil: Gönül

Müşkin: Misk kokulu, miskli

Vakt-i seher: seher vakti

Andan: Ondan

Ol: Osmanlı Türkçesinde 3. tekil şahıs anlamına gelmektedir.

Hâb- 1 gaflet: Gaflet uykusu

Mahmil: Hediyelerin yüklendiği vasıta.

Eserin vezin yapısı şu şekildedir:

Hece Sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8
Heceleme	Ey	dil	bi	ze	vir	bir	ha	ber
	Aşk	il	le	ri	ne	kim	gi	der
	Has	ret	i	le	yan	dı	ci	ğer
	Aşk	il	le	ri	ne	kim	gi	der

Eserin hece yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde semâî nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ey gönül bize aşk ellerine (gönül yolculuğu yapılan yerler) kimin gideceğine dair bir şey söyle, Mevlânın hasreti ile ciğerimiz yandı, tutuştu. Gönüller aşk ellerinde olmayı arzu eder, o ellerin sümbülleri mis kokar ve orada bulunan güller asla solmaz, bu ellere kim gider! Aşk ellerinde âşık olan kişilere seher vaktinde hoş bir aşk rüzgârı esmektedir. O bahçeden haber alıp aşk ellerine kim gitmektedir!

Ey gaflet uykusuna dalan kişi! Hemen uyan ki aşk ellerine gitmek için elinde bulunan bu fırsatları kaybetme; çünkü bu âlem bizlere sonsuz olarak bahşedilmemiştir. Bir an önce uyan ve çabala ki arzuladığın yere gidesin. Aşk illerine gönderilecek olan hediyeler hazırlandı. Aşk illerine kim gider!

Güfte Osmanlı Devletinin duraklama dönemi olan XVII. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Abdülehad Nûri'ye aittir (Baz, 2004: 208). Zaten bu aidiyet, eserin son

kitasında bulunan Nûri mahlasından da anlaşılmaktadır. Eseri MSS’de belirtildiği gibi edebi açıdan ilahi olarak nitelemek mümkündür.

1. 3. MSS. 85-2 s.343 Numaralı Eserin Analizi

İlahi



Ali Ufki Bey

Yâ i lâ hi sa na ma lum hay ru şer a ma li nâ

Kıl mu va fik em rü ne ef a li na ak va li na

Kıl hi da yet tûb a ley na ir me den a ca li na

1. 3. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz’deki Yeri

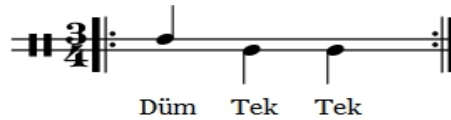
Eser Mecmuanın 43. yaprağının ön yüzünün alt yarısında bir satır dizek şeklinde konumlandırılmıştır. Eserin güftesi notanın hemen altında gösterilmekle birlikte yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır. Donanımda “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti kullanılmıştır. Sayfada bu eserin yanı sıra eserin üst kısmında Solakzâde peşrevinin mülâzeme kısmı ile eserin sol tarafında bir semâi’ye yer verilmiştir.

1. 3. 2. Eserin Müzikal Analizi

Söz konusu bu eser MSS’de Muhayyer faslında yer almakla birlikte Muhayyer makamının işitsel etkisine sahiptir. Nitekim ezgi organizasyonu Muhayyer perdesi üzerinde seyre başlamış olup ilk müzikal cümle Tiz Çargâh perdesini duyurmak sureti ile Muhayyer perdesinde karar göstermektedir. Devamında yine Muhayyer perdesi ekseninde bir seyir özelliği öne çıkmasının yanı sıra sırası ile Hüseyni, Çargâh ve Dügâh perdesinde karar vermektedir. Son müzikal cümle ise Tiz Çargâh ve Hüseyni perdelerini duyurmakla birlikte Tiz Neva ve Tiz Çargâh üzerinden Muhayyer perdesinde karar vermektedir. Ancak kuvvetle muhtemel bu eser tiz perdede değil Dügâh perdesinde karar

vermektedir. Yani notada görüldüğü gibi B cümlesiyle karar vermesi olasıdır. Başta dönemin Kantemiroğlu Edvarı (Tura, 2001) olmak üzere dönem öncesindeki Bedri Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Yusuf bin Nizameddin Kırşehirî, Seydi ve Kadızade Tirevi’de Muhayyer makamı düğâh perdesinde karar kılmaktadır (Levendoğlu, 2002: 131). Ayrıca Kantemiroğlu (Tura, 2001: 69-70) bu makamla ilgili yaptığı tarifte ezgisel seyrin Hüseyini perdesinde başladığını, tiz perdelerde gezindikten sonra yine hüseyini perdesini duyurmak suretiyle Çargâh üzerinden Saba perdesini işleyerek Düğâh perdesinde karar kıldığını belirtmektedir. Seyir bakımından Ali Ufki’deki bu eserin Hüseyini perdesinden başlama ve Saba çeşnisi kuralları harici dönemin kaynaklarıyla benzerlik taşıdığı söylenebilir.

Eserin zaman organizasyonu günümüzdeki Semâi usulüne tekabül etmektedir. Ancak dönemin kaynaklarında bu usul günümüzdeki Yürük Semâi (6/8) veya Sengin Semâi (6/4) usulü gibi tanımlanmıştır. Temel anlamda bir farklılık olmadığı ve aynı karakteri taşıdığı için söz konusu bu yapıyı Semâi olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır. Örneğin Kantemiroğlu (Tura, 2001: 167)’nda Semâi; düm (1) tek (1) tek(1) düm (1) tek (2) biçiminde tarif edilirken Ali Ufki Turc 292’de aynı tanımı bir rakamına karşılık gelen zamana dörtlük nota, ikiye karşılık gelen zamana ise ikilik nota değeri vermek suretiyle kayda almıştır. Uludemir (1985: 16) ise MSS’deki Semâi usulünü 3/8’lik değer üzerinden yazılması gerektiğini belirtmiştir. Bu yapıyı bir merteye yükselttiğimizde aşağıdaki şu usul biçimi karşımıza çıkmaktadır:



Eserin form yapısı üç farklı müzik cümlesinin birleşiminden oluşmakla birlikte biçimsel şema şöyledir: A+B+C.

1. 3. 3. Eserin Güfte Analizi

Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün (Bahr-i Remel)

Yâ İlâhi sana ma'lum hayr u şer a'malinâ

Kıl muvafık emrüne ef'âlinâ akvâlinâ

Kıl hidayet tûb aleyna irmeden a'câlinâ

Ya muhavvil eyle tahvil hüsnü hâle hâlena
Rabbena ihtem ömrinâ bil'hayri irtihâlinâ

İzzetinin hak için Yâ Rab nefis elinden kıl halas
Rahmetinin deryasını âşıklara kılma melâs
Rûz-i mahşerde adl idüp cürmümüz kılma kısas
Yâ muhavvil eydan...

Bizde yoktur bir amel kim lâyük ola zatına
Çağırırılar eli boş bir gün bizi hazretine
Yâ İlâhi yüz karasıyla eyletme katına
Yâ muhavvil eydan...

Nefs-i emmâre katında kılma bizi şermsâr
Kangı derdim ağlayayım bed fiilim sad hezâr
Şol zaman kim emrin ile ide vakti ihtisâr
Yâ muhavvil eydan...

Hayli demdir zikrimi zikr eyler
Gerçi Zâkirî kılmağı ihlâs ile kıldı eli yüzün geri
Nice yüz bin âsi kulların oda böyle böyle bile
Ya muhavvil eydan...

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Şermsâr: Utangaç, mahcup, sıkılğan.

Bed: Kötü, fena.

Sad hezâr: Yüz bin.

Dem: Zaman.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme	Yâ	i	lâ	hî	sâ	na	mâ'	lum	hayr	u	şer	â'	mâ	li	nâ
Hece tipi	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—
Vezin	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lün

- (-hi): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-sâ): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ma'): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (a'): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde muhammes (muhammes-i mütekerrir) nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ey Rabbim, dünya hayatında yapmış olduğumuz işlerin iyi ve kötü oluşunun bilgisini ancak sen bilirsin; bundan dolayı yaptığımız ve yapacağımız tüm fiilleri emrine uygun ve rızanı kazanacak şekilde yapmayı bizlere nasip eyle! Ömrümüz son bulmadan bizlerin doğru yola erişmesini nasip eyle Allahım! Ey Rabbim! Yapmış olduğumuz ve yapacağımız tüm işleri, durumları iyi ve güzel olana dönüştürecek olan yalnızca sensin. Rabbim ömrümüz son bulduğunda bizlere hayırlı, güzel bir ahiret hayatı nasip eyle!

Eserin diğer bölümleri yukarıdaki gibi Allah'a dua ve yakarış şeklinde devam etmekte olup anlamsal olarak hemen hemen aynı olduğu için ele alınmamıştır. Konu olarak ise kulların günahkârlığı, Allahın esirgeyici ve bağışlayıcı niteliği, adaleti, sonsuz rahmet sahibi oluşu, ahiret hayatı vs. ile ilgili konulara değinilmektedir. Genel anlamda güftenin edebi açıdan münacat niteliği taşıyan bir ilahi olduğu söylenebilir.


1. 4. MSS. 231-2 s.729 Numaralı Eserin Analizi

İlahi Der Makam-ı Rast

Ali Ufki Bey

Ya rab bi za tın sır rı dır Bu gül le ri han dan i den
Nur ı sı fa tın sır rı dır Bül bül le ri na lan i den

1. 4. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

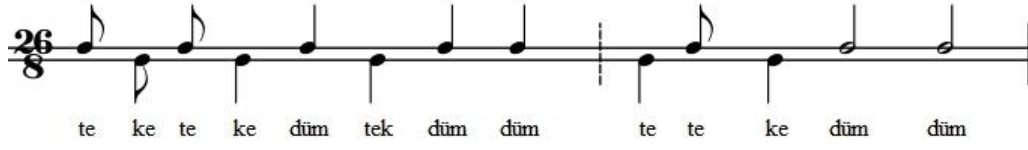
Eser, Mecmua'nın 116. yaprağının arka yüzünün alt tarafında yanlamasına dört satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım bölümünde “” birinci çizgi do anahtarı kullanılmıştır. Güfte notanın hemen altında dört kıta olarak bulunmakla birlikte yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır. Ayrıca bu eserin hemen üzerinde düyek usulünde Alem-i Ârâ peşrevi bulunmaktadır.

1. 4. 2. Eserin Müzikal Analizi

MSS'de Rast faslı içerisinde yer alan bu eser bulunduğu fasıl ile uyum göstererek Rast makamının işitsel etkisine sahiptir. Nitekim ezgi organizasyonu Rast perdesi ekseninde başlayıp Neva ve Gerdaniye perdeleri üzerinden Neva perdesi üzerinde asma karar yapmaktadır. İkinci cümleyi takiben Gerdaniye perdesinden başlamak sureti ile inici bir seyirle Segâh perdesi üzerinden Rast perdesinde karar vermektedir. Makamın alt bölgelere doğru genişleme göstermediğini, tiz bölgelerde ise Gerdaniye bölgesini aşmadığını belirtmek gerekir.

Eserin zaman organizasyonu 5+4+4 yapısı ile günümüzdeki Nim Evsat usulüne tekabül etmektedir. Ancak dönemin müzik kaynaklarından başta MSS ve Evliya Çelebi Seyahatnamesi (Altundağ, 2005) olmak üzere Hafız Post Güfte Mecmuası (Doğrusöz, 1993), Turc 292 (Behar, 2008) ve Kantemiroğlu Edvarında (Tura, 2001) bu usule rastlanılamamıştır. Buna karşın Evliya Çelebi hariç sözü geçen tüm kaynaklarda Evsat usulünün varlığından haberdarız. Kantemiroğlu (Tura, 2001: 164) bu usulü tıpkı

günümüzdeki gibi 26 (5+4+4+5+4+4) zaman içinde tanımlamaktadır. Bu tarifi nota üzerinden şöyle gösterebiliriz:



Bu tanımdan hareketle Ali Ufki'deki bu eseri Evsat usulü olarak işaretlememiz mümkündür.

Eserin form yapısına bakıldığında iki farklı müzik cümlesinden oluştuğu görülebilir. Form şeması ise şöyledir: A+B.

1. 4. 3. Eserin Güfte Analizi

8'li Hece Vezni

Yâ Rabbi zâtın sırrıdır

Bu gülleri handân iden

Nur-ı sıfâtın sırrıdır

Bülbülleri nalan iden

İzz-ü Celâlin sırrıdır

Arz-ı Cemâlin sırrıdır

Va'de visâlin sırrıdır

Âşıkları hayrân iden

Cân-ı cihânı terk ider

Dâr-ı diyarı kor gider

Gayri murâdâtı nider

Maksûd-i vasl'ı cân iden

Vahdet şerabın nûş ider
Vuslat kelamın gûş ider
Kalbi sivâdan boş ider
Cananını mihmân iden

Aşkınla bu gönlüm evi
Yokdur Murad-ı dünyevî
Şems-i cemâlin pertevi
Dir Ufki'yi sûzân iden

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

İzz: Yücelik, ululuk, güçlülük.

Handân: Güldürmek, mesrur etmek.

Nalân: İnleyen, feryad eden.

Murâd: İstek, arzu.

Maksûd-i Vasl: Ulaşılmak istenen, arzulanan.

Cân: Sevgili.

Nûş: İçmek.

Gûş: İşitmek.

Sivâ: Başka, gayri.

Mihmân: Misafir, konuk.

Pertev: Işık, nur.

Sûzân: Yakan, yakıcı.

Eserin vezin yapısı şu şekildedir:

Hece Sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8
Heceleme	Ya	Rab	bi	zâ	tın	sır	rı	dır
	Bu	göl	le	ri	han	dan	i	den
	Nur	ı	sı	fâ	tın	sır	rı	dır
	Bül	bül	le	ri	na	lan	i	den

Eserin hece yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde ilahi nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ya Rabbi, maşukları mesrur eden şey, ilâhî hakikatleri idrak ve müşahede eden manevi meleke, senin varlığındır, âşıkı feryat ettiren manevi meleke ise senin mübarek sıfatındır. Âşıkı mesrur eden manevi meleke ise senin azametini, güzelliğini göstermen ve âşığın maşuğuna kavuşmasıdır.

Eğer ulaşılmak istenen veya arzulanan şey sevgili ise seven kişi hiç düşünmeden bu âlemi terk eder ve diğer istek ve arzularında hiç düşünmeden vazgeçer. Sevgilisini misafir eden âşık, Allahın birliğini temsil eden şarabı (tasavvufi anlamda) içmiş gibi olur ve sevgilinin sözlerini işitir. Ayrıca gönlünün dışında kalan her şeyi boş verir.

Son kıtada ise, Ufki ve onun gönlünü yakan şeyin sevgilinin güzelliğinden bir güneş gibi çıkan nur olduğu ifade edilir. Artık maşuğun dünyevî hiçbir arzusu kalmamıştır. Burada ifade edilen aşk ifadesi, Allah aşkını temsil etmektedir. Sevgili olandan kasıt ise Allah'tır. Kulun, Allaha olan aşkı eserde işlenmektedir.

Güftede tasavvufî nitelikler ön planda olmakla beraber eseri edebi açıdan ilahi olarak nitelemekte herhangi bir sakınca bulunmamaktadır.

1. 5. MSS. 233-2 s. 735 Numaralı Eserin Analizi

İlahi Der Makam-ı Mezbur Usuleş Sufiyane



Ali Ufki Bey

Hayy faz lın i le ya rab be na kal dır ki va mız dan ke sel

Ha lim ne ola na gah ba na der ler se bir gün ir te gel şuride hal et ti beni

hay me ded vay kur bi e cel su yi a mel

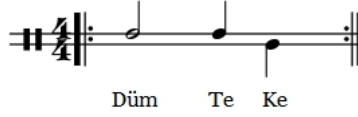
1. 5. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmua'nın 117. yaprağının ön yüzünün orta kısmında tek satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Eserin donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti kullanılmıştır. Yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır. Ayrıca eserin üst kısmında Rast Pençgâh makamında bir tesbih bulunmaktadır.

1. 5. 2. Eserin Müzikal Analizi

MSS'de Rast faslı içerisinde yer alan söz konusu bu eser Rast makamının temel seyir özelliklerini taşımakla birlikte Rast ve Segâh perdelerini duyurarak ezgisel hareketliliğe başlayıp devamında Gerdaniye perdesi üzerinden inici bir seyir özelliği gösterip Neva, Segâh ve kısmen Dügâh ana perdelerini duyurmak suretiyle Rast perdesinde karar kılmaktadır. Ayrıca burada makamın tiz bölgede Muhayyer perdesine, pes bölgede ise Irak perdesine kadar genişlediğini görmek mümkündür.

Eserin zaman organizasyonu Ali Ufki'nin de belirttiği gibi Sofyan usulünde olup bir motif dışında tüm zamansal yapının bu dört zamanlı oluşuma tekabül ettiği görülmektedir. Eserin usul yapısı şöyledir:



Söz konusu eserin form yapısı ise iki farklı müzik cümlesinden oluşmaktadır. Form şeması ise şöyledir: A+B.

1. 5. 3. Eserin Güfte Analizi

Müstef'ilün/Müstef'ilün/Müstef'ilün/Müstef'ilün (Bahr-i Recez)

Fazlın ile Yâ Rabbenâ kaldır kıvâmızdan kesel

Hıfz ile şeytan vermesin son demde imana hael

Halim ne ola nağâh bana derlerse bir gün irtel gel

Şûride hâl etti beni hay meded vay kurb-i ecel sûy-i amel

Ömr-i azizim bilmedim yok yerlere kıldım hebâ

Yoldan beni alıkodu nefsi-i hevâ aş ü sadâ

Âhir nefeste değerini eyleme dilimden cüdâ

Şûride eydan...

Kendi kendime zulm edip iblisin oldum hemrâhı

Ab-ı lütfun ile ağart Yâ Rab rûy-i siyahı

Dergâhına nice varam yüzüm kara elim tehâ

Şûride eydan...

Cürm ü cinâyetim çoktur halim nola isyân ile

Binde bir işim bitmedi gidem tahkik noksan ile

Cümle ibâdınla Ya Rab gönder bizi imân ile

Şûride eydan...

Ömrün çoğu ey Zâkir zikr-i hak ile geçip gitti

Makbûl-i hak olmazsa derler mi ola bî-edeb

Ya Rab umarım afvını ğufrânım eyle sebab

Şûride eydan...

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Kesel: Tembellik, gevşeklik.

Nâgâh: Zamansız, vakitsiz, ansızın.

Îrte: Hem gündüz, hem gece anlamına gelmektedir.

Şûride: Perişan, âşık, yanmış tutuşmuş.

Kurb: Yakın olma hali.

Sûy- i amel: Kabahat, suç, kötü iş.

Ömr-i Aziz: Değerli yaşam, izzetli hayat.

Hebâ: Yitirmek, yazık etmek.

Cüdâ: Ayrılık, ayrı düşmek.

Hemrâh: Yoldaş.

Rûy: Yüz.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme	Faz	lın	i	lê	yâ	rab	be	nâ	kal	dır	kı	vâ	mız	dan	ke	sel
Hece tipi	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—
Vezin	Müs	tef	i	lün	Müs	tef	i	lün	Müs	tef	i	lün	Müs	tef	i	lün

- (-lê): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde mesnevi nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ey Rabbim, üzerimize çöken bu tembelliği fazileti ile kaldıracak olan yalnızca sensin, bizleri Şeytan'dan muhafaza eyle ki, Şeytan son nefesimizde imanımıza bir eksiklik vermesin. Ya Rabbi bana zamansız, ansızın bir ecel gelirse ben neyerim, benim halim ne olur! Eğer halim böyle olursa kötü amellerimden perişan olurum Allahım bu durumda sen bana yardım eyle, rahmetin ile muamele eyle!

Allahım! Ben bu dünyada izzetli bir yaşam süremedim ve ömrümü boş işlerle uğraşarak geçirdim, senin rızana nail olacak işler yapmadım ve senin bana bahsettiğin bu ömrü yoktan yere heba ettim. Nefsim beni senin razı olacağın işlerle hemhal olmaktan alıkoydu. Allahım son nefesimde adının dilimden düşmesine razı olma, son nefesimde iman ile ahirete gitmemi nasip eyle! Eğer halim bu şekilde devam ederse ve ansızın ecel gelirse kötü amellerimden perişan olurum Allahım, bu duruma sen bana yardım eyle, rahmetin ile muamele eyle!

İblis ile arkadaşlık ederek (rızana uygun amellerde bulunmayarak) kendi kendime zulüm edip durdum. Bu halim ile ahirette yanına nasıl geleceğim! Sen sonsuz lütfun ile benim bu günahlarımı affeyle Allahım! Eğer halim böyle olursa kötü amellerimden perişan olurum. Allahım bu duruma sen bana yardım eyle, rahmetin ile muamele eyle!

Zâkirî Hasan Efendi'ye ait olan bu eserin diğer kıtalarında da kulun günahkârlığı, yapmış olduğu amellerden pişmanlığı ve Allahın rahmeti, mağfireti ve lütuf sahibi oluşu dile getirilmektedir. Eserde ahirete iman ile gidebilmek için Allah Teâlâ'ya bir dua ve yakarış söz konusudur. Bu anlamda eserin edebi açıdan münacat niteliği taşıyan bir ilahi olduğu söylenebilir.



1. 6. MSS. 247-2 s. 770 Numaralı Eserin Analizi

İLÂHÎ

Ali Ufki Bey

Ka mu i şim ha ta es tağ fi rul lah
Ke rem kıl ey hü da es tağ fi rul lah
Ku lun kul lu ğa la yık o la san dım
Ya nıl dım ben ge da es tağ fi rul lah

1. 6. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

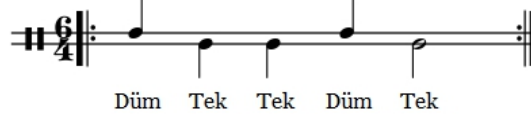
Eser, Mecmuanın 124. yaprağının ön yüzünün alt tarafına yanlamasına dört satır dizek biçimine konumlandırılmıştır. Eserin güftesi ise notanın hemen altında bulunmakla birlikte yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır. Ayrıca donanım bölümünde “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti kullanıldığı tespit edilmektedir. Bu eserin üst kısmında ise bir adet peşrev bulunmaktadır.

1. 6. 2. Eserin Müzikal Analizi

MSS'de Eviç faslında yer alan bu eser, yürüyücü nitelikteki Çargâh, Neva ve Hüseyni perdeleri üzerinden Eviç perdesi ekseninde bir seyir özelliği gösterip yine benzer nitelikteki Muhayyer, Gerdaniye, Hüseyni ve Neva perdeleri üzerinden Eviç perdesinde asma karar vermektedir. Akabinde yine makamın doğası gereği Eviç ekseninde kalmak kaydı ile Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh ve Neva perdeleri üzerinden Dügâh perdesini de öne çıkararak Irak perdesinde tam karar vermektedir. Eserin dönemin Eviç makam çizgisine uygun bir seyir özelliği gösterdiği söylenebilir.

Eserin zaman organizasyonu günümüzdeki Semâi usulüne tekabül etmektedir. Ancak hem Turc 292 hem de Kantemiroğlu Edvarında (Tura, 2001) bu usul günümüzdeki Yürük Semâi (6/8) veya Sengin Semâi (6/4) usulü gibi tanımlanmıştır. Temel anlamda

bir farklılık olmadığı ve aynı karakteri taşıdığı için söz konusu bu yapıyı Semâi olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır. Eserin usul yapısı dönemin kaynaklarından hareketle şöyle tanımlanabilir:



Eserin form yapısı sözel yapı da dikkate alındığında iki farklı müzikal bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B.

1. 6. 3. Eserin Güfte Analizi

11'li Hece Vezni

Kamu işim hata estağfirullah

Kerem kıl ey Hüdâ estağfirullah

Kulun kulluğa layık ola sandım

Yanıldım ben gedâ estağfirullah

Fazilet sandığı ilmimi nefsim

Hicab oldu bana estağfirullah

Nedametle nadamet dersini aldım

Tutup semt-i fenâ estağfirullah

Alub gönlüm sivadan yüz çevirdim

Dönüp haktan yana estağfirullah

Anub taksirini Mevla'ya özr et

Di dâim Ufki estağfirullah

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Kamû: Tüm, bütün, hep.

Gedâ: Yoksul, dilenci.

Hicâb: Utanma, sıkılma. Tasavvufta ise, Allah sevgisi veya bilgisinde insana engel olan bağ anlamındadır.

Nedamet/Nadâmet: Pişmanlık.

Sivâ: Başka, gayri, diğer.

Eserin hece yapısı şu şekildedir:

Hece Sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Heceleme	Ka	mu	i	şim	ha	ta	es	tağ	fi	rul	lah
	Ke	rem	kıl	ey	hü	dâ	es	tağ	fi	rul	lah
	Ku	lun	kul	lu	ğa	la	yık	o	la	san	dım
	Ya	nıl	dım	ben	ge	da	es	tağ	fi	rul	lah

Eserin hece yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde koşma nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ya Rabbi, yapmış olduğum tüm ameller kusurludur. Üstelik tüm bu amelleri işlerken sana layık olacağım ameller işlediğimi düşünerek yaptım. Ancak sonradan hata ettiğimi ve yanlışlarımın olduğunu idrak ettim. Sen bu günahkâr ve fakir kuluna lütuf eyle ve beni bağışla Allahım! Hayatım boyunca senin rızana erişeceğimi düşünerek yapmış olduğum tüm amellerin tamamen hatadan ibaret olduğunu anladım ve sana mahcup oldum ancak bu işlerimden duymuş olduğum pişmanlık ile dersimi aldım. Sen bu kulunu bağışla Allahım!

Ya İlahi, sana yöneldim ve sana tüm kusurlarımı söyledim. Her şeyden (kötü amel) kendimi alıkoydum ve senden daima bağışlanma diliyorum. Ne olur beni bağışla ve dualarımı kabul eyle!

MSS’de ilahi olarak isimlendirilmiş olan bu eserin edebi açıdan incelendiğinde münacat niteliği taşıyan bir ilahi olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü eserde Allah’a günahların bağışlanması amacı ile dua ve yakarış söz konusudur.

1. 7. MSS. 248-1. s. 771 Numaralı Eserin Analizi

İlahi Sultan Murad Han Tab-1... Der Makam-ı Mezbur Usuleş Devr-i Revan

Ali Ufki Bey

U yan ey göz le rim gaf let ten u yan



U yan uy ku su çok göz le rim u yan

Az ra i lin kas tı ca na dır i nan

U yan ey göz le rim gaf let ten u yan

U yan uy ku su çok göz le rim u yan

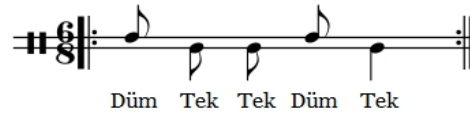
1. 7. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz’deki Yeri

Eser, Mecmuanın 124. yaprağının arka yüzünde bulunan bir buçuk satır dizekten oluşmaktadır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti kullanılmıştır. Eserin güftesi ise birinci dizeğin altında bulunmaktadır. Yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır. Sayfa da ayrıca iki eserin notası daha bulunmaktadır.

1. 7. 2. Eserin Müzikal Analizi

MSS'de Eviç faslında yer alan bu eser, yürüyücü nitelikteki Uzzal, Neva ve Hüseyini perdeleri üzerinden Eviç perdesi ekseninde bir seyir özelliği göstermektedir. Yine aynı seyir üzerinden bu sefer Muhayyer perdesi üzerinden kısa bir asma karar sergilemek sureti ile sırası ile Muhayyer, Gerdaniye, Eviç ve Hüseyini perdelerini duyurarak Eviç perdesi üzerinde yarım kararlı bir kalış yapmaktadır. Akabinde yine Uzzal, Neva ve Hüseyini perdeleri üzerinden Eviç perdesini duyurmak sureti ile Muhayyer ve Neva perdeleri üzerinden inici bir seyir özelliği göstermektedir. Devamında Gerdaniye ve Rast perdeleri arasındaki makam dizisine bağlı tüm sesleri vurgulayarak Irak perdesinde tam karar vermektedir. Ezgi organizasyonu dönemin Eviç makamının seyir özelliklerini karşılar niteliktedir.

Eserin başlığından da anlaşılacağı üzere Ali Ufki Bey usulü Devr-i Revan olarak belirtmiş buna mukabil usul işareti olarak dizek başına üç rakamını yerleştirmiştir. Gerek Kantemiroğlu Edvarında (Tura, 2001) gerekse Ali Ufki'nin Turc 292 yazmasında bu usul yedi zamanlı ve katları şeklinde tarif edilmiş olup darp sayıları usulün kullanım biçimleri arasında bir takım farklılıklar söz konusudur. Ancak söz konusu ilahinin zaman organizasyonu günümüzün Yürük Semâi, dönemin ise Semâi usulüne tekabül etmektedir. Eserin usul yapısı dönemin kaynaklarından hareketle şöyle ifade edilebilir:



Eserin form yapısı sözel yapı da dikkate alındığında iki farklı müzikal bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B.

1. 7. 3. Eserin Güfte Analizi

11'li Hece Vezni

Uyan ey gözlerim gafletten uyan

Uyan uykusu çok gözlerim uyan

Azrail'in kastı canadır inan

Uyan ey gözlerim gafletten uyan

Uyan uykusu çok gözlerim uyan

Seherde uyanırlar cümle kuşlar

Dil'lü dillerince tesbihe başlar

Tevhid eyler dağlar taşlar ağaçlar

Uyan eydan...

Semavatın kapılarını açarlar

Müminlere rahmet suyun saçarlar

Seherde kalkana hülle biçerler

Uyan eydan...

Benim Murad kulun suçumu afv it

Suçum bağışlayıp günahım ref it

Rasulun sancağı dibinde afv it

Uyan eydan...

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Hülle: Cennet elbisesi.

Ref: Ortadan kaldırma, hükümsüz kılma.

Eserin vezin yapısı şu şekildedir:

Hece Sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Heceleme	U	yan	ey	göz	le	rim	gaf	let	ten	u	yan
	U	yan	uy	ku	su	çok	göz	le	rim	u	yan
	Az	ra	i	lin	kas	tı	ca	na	dır	i	nan
	U	yan	ey	göz	le	rim	gaf	let	ten	u	yan
	U	yan	uy	ku	su	çok	göz	le	rim	u	yan

Eserin hece yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde koşma (yedekli) nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki; bu şiirin sahibi III. Murad'dır. Şair bu şiirin ilk kıtasında gaflet halinde olduğunu düşünerek geçmiş hayatının muhasebesini yapmakta ve kendini uyarmaktadır. İkinci kıtada, âlemde bulunan tüm varlıkların Allah Teâlâ'yı tesbih ve tevhid ettiklerini belirterek yine kıtanın son kısmında "Uyan..." diyerek kendisini uyarmaktadır.

Üçüncü kıtada şair, Allaha ve Peygambere tam anlamı ile inanan kullara sema kapılarının açılarak Allahın rahmetinin saçılacağı ifade etmektedir. Yine burada seher vaktinin önemine vurgu da yapılmaktadır. Esasen burada seher vaktinde bağışlanma dileminin önemine vurgu yapılmaktadır.

Son kıtada ise şair, dünyanın fani oluşu, malın, mülkün, saltanatın geçici oluşunu ifade etmekte ve Allah'a sığınarak ondan bağışlanma istemektedir ve "Rasul'ün sancağı dibinde haşret" diyerek kıyamet gününde Peygamberin sancağı altında toplanmayı Allahtan arzu etmektedir ve son olarak yine kendini "Uyan..." şeklinde uyararak şiirine son vermektedir. Eseri MSS'de belirtildiği gibi edebi açıdan ilahi olarak nitelemek mümkündür.

1. 8. MSS. 317-3 s. 923 Numaralı Eserin Analizi


İlahi

Ali Ufki Bey

Bah ri um man dür ri yem ye rim me ka nım an de dir

Bun da ye rim so ra gel dim dü ci ha nım an de dir vay

1. 8. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmua'nın 159. yaprağının ön yüzünün alt kısmında yanlamasına iki satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım bölümünde “” birinci çizgi do anahtarı kullanılmıştır. Eserin güftesi notanın hemen altında beş kıtadan ibarettir. Yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır.

1. 8. 2. Eserin Müzikal Analizi

Hisar faslında yer alan bu eser hem dönemin hem de günümüzün makam tariflerine uygun olarak Neva makamının işitsel etkisi altındadır. Ezgi organizasyonu Neva perdesi ekseninde seyre başlamaktadır. Hüseyini, Eviç, Gerdaniye ve Çargâh perdelerini duyurmak sureti ile Neva perdesi çevresinde seyir özelliği göstermeye devam etmektedir. Akabinde Çargâh perdesi çevresinde Hüseyini, Çargâh ve Segâh perdeleri üzerinden Dügâh perdesinde tam karar vermektedir.

Eserin zaman organizasyonu küçük bir ritmik deformasyona rağmen Sofyan usulüne tekabül etmektedir. Usul yapısı şöyledir:

Düm Te Ke

Eserin form yapısı geniş kurulumlu tek bir cümle üzerinden devam etmektedir. Form şeması şöyle gösterilebilir: A.

1. 8. 3. Eserin Güfte Analizi

Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün (Bahr-i Remel)

Bahr-i ummân dürriyem, yerim mekânım andedir (vay)

Bunda yerim sora geldim, dü cihânım andedir (vay)

Mevc urub bahr-i ummân taşraya bıraktı beni (vay)

Dürr-i hemtâ benim ma'den mekânım andedir (vay)

Çağa çıblak başı açık yalın ayak geldim garib (vay)

Tâc ü tahtım mâl ü mülküm hanmânım andedir (vay)

Gafilen düştüm tuzağa ben de düşdüm (vay)

Bülbülüm efgâna geldim gülistânım andedir (vay)

Bunda geldim garib Eşrefoğlu Rumi derler bana (vay)

Bundan özge dâhi benim ad ü sâním andedir (vay)

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Dürr: İnci tanesi.

Dü cihân: Dünya ve ahiret hayatı.

Mevc: Dalga.

Arub (urub): Erkeğini seven kadın.

Bahri ummân: Okyanus.

Hemtâ: Eş, benzer, denk.

Ma'den: Her şeyin asli mekânı.

Hanmân: Ev, bark, yurt.

Nâgehan: Ansızın.

Efgân: Feryad etmek.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme	Bah	ri	um	mân	dür	ri	yem	yê	rim	me	kâ	nım	kan	de	dir
Hece tipi	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—
Vezin	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lün

- (-ye) hecesinde İmâle (uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde gazel nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Bu eser MSS'nin 54. sayfasında “Garib Ali Ufki” mahlası ile de bulunmaktadır. Güftenin asıl sahibi Eşrefoğlu Rûmî'dir. Ali Ufki Bey yalnızca mahlası değiştirerek eseri aynen aktarmaktadır. Yalnız bu iki eserin ezgi organizasyonu birbirinden farklıdır.

Okyanusta bulunan bir inci tanesi gibi bu âlemde savrulur dururum. Benim bu âlemdeki asli yerim nerededir (belirsizlik anlamı katmaktadır)? Bu âlemde olduğu gibi dünya ve ahiretimin de nerede olduğu belirsizdir. Okyanusta dalgaların inci tanesini savurduğu gibi bende bu dünyada oradan oraya savrulur dururum. Ben bu dünyada bir inci tanesi gibiyim ve benim asli mekânım nerededir?

Hiçbir şeye sahip olmadan garip olarak geldiğim bu dünyada, malım mülküm, yerim yurdum nerededir? Gafil, dikkatsiz bir şekilde tuzağa yakalandım ve ansızın esir durumuna düştüm. Bülbülün asli mekânı olan Gülistana özleminden feryat edişi gibi bende ana vatanıma, asli mekânıma hasretimden feryat ederim, benim bu âlemdeki asli yerim nerededir? Burada bana Garip Eşrefoğlu Rûmî derler ve bura dışında benim adımın, sanımın ne olduğu belli değildir. Son olarak eseri MSS'de belirtildiği gibi edebi açıdan ilahi olarak nitelemek mümkündür.




1. 9. MSS. 300-2 s. 892 Numaralı Eserin Analizi

İlahi Der Makam-ı Acem Aşiran

Ali Ufki Bey

Mev lam se nin a şık la rın dev ran i der ler hu i le
Yo lun da ki sa dık la rın sul ta nım hay Cev lan i der ler hu i le

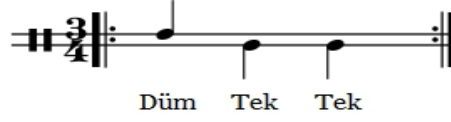
1. 9. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 150. yaprağının arka yüzünün alt tarafında tek bir satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Ayrıca donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı, “” bir bemol işareti ve “” bir usul işaretinin kullanıldığı görülmektedir. Eserin güftesi notanın hemen altında bulunmakla birlikte yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanıldığı görülmektedir.

1. 9. 2. Eserin Müzikal Analizi

Eser her ne kadar Aşiran Buselik faslı içerisinde yer alsada, Ali Ufki Bey'in de belirttiği üzere Acem Aşiran makamı özelliklerini taşımaktadır. Ezgi organizasyonu Neva ve Hüseyni perdelerini duyurmak sureti ile Acem perdesi ekseninde seyre başlamaktadır. Akabinde ezgi inici olarak Gerdaniye, Hüseyni, Neva ve Çargâh perdeleri üzerinden dönemin Nihavend günümüzün ise Kürdi perdesinde asma karar göstermektedir. Devamında yine inici karakterde Hüseyni, Neva, Çargâh ve Neva perdelerini duyurmak sureti ile diğer bir deyişle inici bir Kürdi beşlisi üzerinden Dügâh perdesinde asma karar göstermektedir. Karara doğru giden motifte ise Acemde Çargâh beşlisinin sesleri kullanılmak ve yedende Hüseyni Aşiran perdesi gösterilmek sureti ile Acem Aşiran perdesinde tam karar verilmektedir.

Ali Ufki Bey'in de donanımda 3 rakamı ile belirttiği üzere eserin Semâi usulünde olduğu görülebilir. Usul yapısını şu şekilde tarif etmek mümkündür:



Eserin form yapısı iki farklı müziksel cümle bölümünden oluşmaktadır. Form şeması ise şöyledir: A+B.

1. 9. 3. Eserin Güfte Analizi

8'li Hece Vezni

Mevlam senin âşıkların

Devrân iderler hû ile

Yolunda ki sadıkların (Sultanım hây)

Cevlan iderler hû ile

Aşkın şarabından içüp

Fâni halâyıktan geçüp

Vaslın hevâsından uçub (Sultanım hay)

Meydân iderler hû ile

Gör bülbülün sadâsını

Gül şevkinin kavgasını

Açıp gönüller pasını (Sultanım hay)

Handan iderler hû ile

Güller alup elden varak

Bülbüller okurlar sabak

Herşeyde görüp Nur-i Hak (Sultanım hay)

İz'ân iderler hû ile

Aşk bülbülünün bağına
Kim düşer şevk ırmağına
Çıkıp muhabbet tağına (Sultanım hay)
Seyrân iderler hû ile

Bunca merâtib geçmeğe
Dost illerine uçmağa
Hakka irüp râz açmağa (Sultanım hay)
În'am iderler hû ile

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Cevlân: Dolaşma, gidip gelme, gezinme.

Halâyık: Yaratılan herşey, mahlûkat, cariye.

Şevkî: Diken, dikene ait olan şey.

Handân etmek: Güldürmek, mutlu etmek.

Sabak: Ders, Hikâye, Masal.

Îz'an: Boyun eğmek, kabullenmek.

Seyrân: Gezinme, ferahlama, seyretmek.

Râz: Sır, gizli saklı olan şey.

Eserin vezin yapısı şu şekildedir:

Hece Sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8
Heceleme	Mev	lam	se	nin	a	şık	la	rın
	Dev	ran	i	der	ler	hu	i	le
	Yo	lun	da	ki	sa	dık	la	rın
	Cev	lan	i	der	ler	hu	i	le

Eserin hece yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde ilahi nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güfteye genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Güfte XVII. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Aziz Mahmud Hüdâî'ye aittir (Parmaksız, 2015: 200). Ancak bu güfteyi Ali Ufki Bey bazı değişiklikler yaparak MSS'de aktarmaktadır.

Mevlam, senin aşkın ile yanıp tutuşan ve sana sadakat ile bağlı kulların sürekli seni ismini zikretmektedir. Senin aşkın ile sarhoş olanlar bu dünyada geçici olan her şeyi bir kenara atıp seni anmaktadır. Bülbülün gülün dikenine rağmen onu arzu etmesi gibi senin aşkın ile yanan kullarında kalplerindeki kötülüklerden arınarak senin adını anıp mesrur olmaktadır.

Bülbüller güllerin yaprağında bulunan her bir zerreyi her bir işareti ders okur gibi birbirleri ile yarışmasına okumaktadır ve bu yapraklarda bulunan her bir zerre de Allahın nurunu görerek boyunlarını eğip Allah'ı anmaktadır. Güle olan aşkından dikenlerin arasına düşen bülbül gibi Allah aşkı ile yanan kulda çekmiş olduğu bu hasretin mükâfatı olarak ferahlamış bir şekilde Allah'ı anmaktadır. Bunca acıya katlanmasının mükâfatı olarak ahirette cennet ile ödüllendirilen kul Allah'a şükür ederek onu anmaktadır.

Ali Ufki Bey'in de belirttiği gibi eseri edebi açıdan ilahi olarak nitelenmek mümkündür. Şunu da belirtmek gerekir ki, eser gelen olarak tasavvufi bir niteliğe sahiptir. Eserde yer alan bülbül, gül, dost illeri gibi kavramları bu hususa delil olarak gösterilebilir.



1. 10. MSS. 302-2 s. 896 Numaralı Eserin Analizi

İlahi Medh-i Salat

Ali Ufki Bey



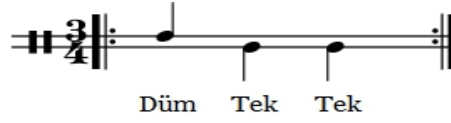
1. 10. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 151. sayfasının arka yüzünün alt kısmında yanlamasına iki satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir bemol işareti kullanıldığı görülmektedir. Eserin güftesi notanın hemen altında beş kıtadan oluşmaktadır. Yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanıldığı görülmektedir. Eserin hemen üst kısmında ise Kemanî Mustafa Ağa'nın peşrevi bulunmaktadır.

1. 10. 2. Eserin Müzikal Analizi

Aşiran Buselik faslında yer alan bu eser ezgi organizasyonu açısından inici bir karaktere sahip olup Muhayyer, Tiz Buselik, Gerdaniye, Eviç ve Hüseyini perdeleri üzerinden Neva perdesinde geçici bir süre kalış göstermektedir. İlk motif Muhayyer perdesi üzerine yönelirken yine söz edilen perdeleri kullanmak sureti ile özellikle Çargâh ve Buselik sesleri üzerinden Dügâh perdesinde tam karar vermektedir. Dönemin önemli kaynaklarından Kantemiroğlu (Tura, 2001: 105)'na göre Aşiran Buselik makamı gerek kalın gerekse ince sesli perdelere Buselik makamı gibi hareket edip Aşiran perdesinde karar kılmaktadır. Ancak bu eserin ses organizasyonu görüldüğü üzere Dügâh perdesinde karar vermektedir. Ancak yine de bu esere Buselik demek oldukça zordur; zira yine Kantemiroğlu (Tura, 2001: 81-82)'na göre Buselik makamı Dügâh perdesinde başlamak suretiyle kendi perdesi üzerinden Çargâh perdesine çıkıp Hüseyini makamında olduğu gibi tiz perdelere dek hareket edebilmektedir. Buradaki en belirleyici faktör kuşkusuz karar perdesidir. Bu eser ise Dügâh veya Hüseyini perdeleri üzerinden değil bizzat Muhayyer perdesinin çekim merkezi üzerinden başlaması eseri Aşiran Buselik makamına daha çok yaklaştırmaktadır.

Eserin zaman organizasyonu doğrudan Semâî usulüne karşılık gelmektedir. Usul yapısını şöyledir:



Form yapısı ise iki farklı soru-cevap motifi içinde tek bölümlü bir müzikal yapıdan oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A.

1. 10. 3. Eserin Güfte Analizi

11'li Hece Vezni

Acep ayrılır mı kullar virdinden

Mevla bilir kullarının derdinden

İki fehreşter tutar ardından

Sabah namazını kıldığı zaman

Müselman oldur ki beş vaktin kıla

Anun içi dışı nur ile dola

Yarın şefaatchi Muhammed ola

Öğle namazını kıldığı zaman

Yerden göğe saf saf olur melekler

Meleklerle müşteridir felekler

Hak katında kabul olur dilekler

İkinci namazını kıldığı zaman

Cenneti hak kendi lütuf ile bezer

Müminlere seyr ider içinde gezer

Kirâmen kâtibin sevâbın yazar

Ahşam namazını kıldığı zaman

Nurdan eğerlenmiş ânun burağı

Mevla yakın ider âna ırağı

Ta kıyamete dek yanar çerâğı

Yatsı namazını kıldığı zaman

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Vird: Devamlı yapılan zikir.

Felek: Âlem.

Çerağ: Kandil.

Eserin vezin yapısı şu şekildedir:

Hece Sayısı	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Heceleme	A	ceb	ay	rı	lır	mı	kul	lar	vir	din	den
	Mev	la	bi	lir	kul	la	rı	nın	der	din	den
	İ	ki	feh	reş	te	ler	tu	tar	ar	dın	dan
	Sa	bah	na	ma	zı	nı	kıl	dı	ğı	za	man

Eserin hece yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde koşma nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Eserde genel olarak namaz ibadetinin önemi edebi bir dille aktarılmaktadır. Birinci kıtada sabah namazı, ikinci kıtada öğle, üçüncü kıtada ikindi, dördüncü kıtada akşam, beşinci kıtada yatsı namazı tasvir edilmektedir.

Ayrıca birinci kıtada kulların Allah'ı zikretmekten ayrılmaması gerektiği, Allahın kullarından haberdar olduğu ve meleklerin kulların fiillerini takip ettiği ifade edilmektedir. İkinci kıta, Müslümanın beş vakit namaz kılması gerektiği, bu ibadetleri yapan bir kulun içinin dışının nur olacağı yani kötülüklerden arınacağı, böyle bir kula ahirette Peygamberin şefaatçi olacağı ifade edilmektedir. Üçüncü kıtada meleklerin de kullar gibi yerden göğe saf saf olup Allah'a ibadet ettiği, bunun yanı sıra yerin ve göğün de meleklerle eşlik ederek Allah'ı tesbih ve tevhid ettiği ifade edilmektedir.

Dördüncü kıtada Cennet tasvir edilmekte ve sevap-günah yazmakla mükellef olan meleklerden bahsedilmekte, son kıtada ise, Peygamberin Miraç mucizesinden bahsedilmektedir. Eseri Ali Ufki Bey'in de belirttiği gibi edebi açıdan ilahi olarak nitelemek mümkündür.

1. 11. MSS. 311-1 s. 909 Numaralı Eserin Analizi

İlahi

Ali Ufki Bey

A

Ey gö nül ney ler sin sen bu ci ha nı vay

B

Ka la san ma sa na bu mül ki fa ni

1. 11. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 156. yaprağının ön yüzünde yanlamasına bulunan üç sütundan sağda bulunan üç satır dizek olarak konumlandırılmıştır. Eserin donanım kısmında “**ب**” birinci çizgi do anahtarı bulunmaktadır. Yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır. Eserin güftesi notanın hemen altında beş kıtadan oluşmaktadır.

1. 11. 2. Eserin Müzikal Analizi

MSS'de Hisar faslında yer alan bu eser temel olarak Hüseyini makamının özelliklerine sahiptir. Bağlı olduğu makam gereği eser Hüseyini perdesi ekseninde seyre başlamakla birlikte güçlü perdeyi önceleyen yürüyücü seslerin inici bir karakter sergilediği görülmektedir. Devamında kısmen durucu nitelikli Çargâh, Neva ve Segâh perdelerini duyurmak sureti ile eser Dügâh perdesinde tam karar vermektedir.

Eserin zaman organizasyonu hem dönemin hem de günümüzün usul kalıplarından herhangi biri ile uyum göstermemektedir. Ölçü açısından bakıldığında ise motif ve cümleler arası eşit olmayan ritmik bölünmelerin olduğu görülmektedir. Buna karşın ritmik deformasyonu göz ardı ettiğimizde eserin toplamda 24/4'lükten yani 24 zamandan oluştuğu varsayılabilir. Ancak söz konusu zamanın eşit bölümlenmesi mümkün olmadığı gibi tutarlı bir bölümlenmede ilk cümlenin 13, ikinci cümlenin ise 11 zamana tekabül ettiği görülmektedir. Yalnız eserin icrada Düyek veya Sofyan karakterli olduğunu söylemek mümkündür.

Eser form olarak birbirinden bağımsız iki farklı müzik yapısından oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B.

1. 11. 3. Eserin Güfte Analizi

Mefâîlün/Mefâîlün/Feûlün (Bahr-i Hecez)

Ey gönül neylersin sen bu cihanı vay

Kala sanma sana bu mülk-i fâni

Ne alır gidersen dünya evinden

Söyüne bir gün ömrün şemdâ'nı

Kanı şol âleme sultan olanlar

Koyuban gittiler nâm u nişânı

Felekler tâcını başından almış

Türâb etmiş nice sâhib kıranı

Hakiki gafil olma pek aç gözünü

Ecel irer virmez birgün amânı

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Söyünmek: Sönmek, parlaklığı gitmek.

Şemda'n: Şamdan, Mumluk.

Sâhib kıran: Başarılı hükümdar anlamında kullanılmaktadır.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme	Gö	nül	nê	ey	ler	sin	sen	bû	ci	hâ	nî
Hece tipi	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—
Vezin	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün	Fe	û	lün

- (-ne): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ler): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde semâî (gazel biçiminde) nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Eser genel anlamda bir uyarı niteliği taşımaktadır. Şöyle ki, ilk iki beyitte dünya hayatının geçici oluşu, dünya varlıklarının değersizliği ve bizlere verilmiş olan bu hayatın bir gün son bulacağı, bundan dolayı bizlere bahşedilmiş olan bu ömrü boş bir şekilde tüketmememiz gerektiği ve her an hakkı aramamız gerektiği vurgulanmaktadır. Bu hususlar benzetmelerden faydalanılarak ifade edilmektedir.

Üçüncü ve dördüncü beyitlerde ise yukarıda ifade edilen hususlar “hükümdarların sonsuz olmadığı, onların mülklerinin ve makamlarının onlara hiçbir fayda sağlamadığı”

örneği verilerek dünya malının değersizliği ve bu dünyanın bir sonu oluşu hususu pekiştirilmektedir. Son beyitte ise tekrar uyarı yapılarak insanın hak olan şeyden haberdar olması, bu hususta dikkatli olması gerektiği ve ölümün her an var olduğu bundan dolayı insanın her zaman hakkı araması ve hak olanı savunması gerektiği ifade edilmektedir. Ayrıca eseri MSS’de belirtildiği gibi edebi açıdan ilahi olarak nitelemek mümkündür.

1. 12. MSS. 313-1 s. 912 Numaralı Eserin Analizi

İlahi Sünbüle

Ali Ufki Bey



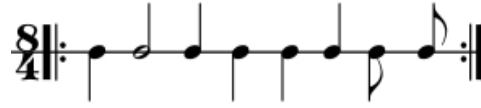
1. 12. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz’deki Yeri

Eser, Mecmuanın 157. yaprağının arka yüzünde yanlamasına bulunan üç sütundan en sağda iki satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Eserin donanım kısmında “**ص**” birinci çizgi do anahtarı kullanılmıştır. Güftesi bulunmamaktadır.

1. 12. 2. Eserin Müzikal Analizi

Eser her ne kadar Hisar faslında yer alsada Ali Ufki Bey eserin Sünbüle makamında olduğunu belirtmiştir. Nitekim eserde, makamının doğası gereği Saba perdesine ilişkin bir bilgi verilmesede seyir karakteri olarak Muhayyer perdesi ekseninde seyre başlaması Ali Ufki Bey’in belirttiği makama uyumluluk göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim Kantemiroğlu (Tura, 2001: 84) bu makamı perde sahibi bir makam olarak tanımlayıp Sünbüle perdesini Muhayyer ile Tiz Segâh arasındaki yarım perde olarak tanımlamaktadır. Yine Kantemiroğlu Sünbüle makamını tanımlarken Muhayyer perdesinde başladığını, Tiz Hüseyini perdesine dek çıktığını, Tiz Segâh veya kendi perdesi üzerinden Gerdaniye, Acem, Hüseyini perdelerine düşerek Saba makamı akışlıyla son bulduğunu belirtmektedir. Ali Ufki’deki bu eserin de kısmen bu makam tarifıyla uyduğu söylenebilir.

Eserin usul yapısı Sofyan karakterden ziyade Düyek olarak düşünülebilir. Nitekim dönemin kaynaklarından Kantemiroğlu (Tura, 2001: 166) bu usulü düm (1) tek (2) tek (1) düm (2) tek (2) biçiminde tarif ederken Ali Ufki, Turc 292’de Düyek usulünü şu şekilde notaya almıştır:



Burada Düyek usulü her iki eserde de 8 zamanlı bir yapıya tekabül ederken darplar arasında kuşkusuz farklar göze çarpmaktadır. Uludemir (1985: 16) ise bu usulü 2/4’lük bir zaman dilimi içinde dört vuruşlu bir yapı olarak tanımlamaktadır. Nitekim söz konusu bu eserin hem dönemini hem de günümüzü yansıtan şekilde 8 zamanlı bir Düyek usulüne karşılık geldiğini söylemek mümkündür.

Eser form olarak bir bölüm içerisinde dar kurulumlu iki farklı soru-cevap cümlesinden oluşmaktadır. Form şeması şu şekildedir: A.

1. 13. MSS. 315-3 s. 917 Numaralı Eserin Analizi

(?)



Ali Ufki Bey

A
Al lah Al lah Al lah hu i ley ke ne tev ve hu

B
Ah e sir ge sul tan nım Ha rab ol du va ta nım

C
Gel kal dır a da ve ti Ar tır kıl ma hab be ti

1. 13. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz’deki Yeri

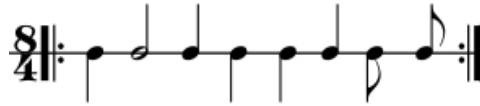
Eser, Mecmuanın 158. yaprağının ön yüzünün alt kısmında yanlamasına altı satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Ayrıca eserin donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir bemol işareti kullanılmıştır. Güftenin ilk kısmı her bir

dizeğin altına bölüm bölüm yazılmakla birlikte, diğer kısım notanın hemen altına yazılmıştır.

1. 13. 2. Eserin Müzikal Analizi

Hisar faslında yer alan bu eser tipik bir Hüseyini makamının işitsel etkisine sahiptir. Ezgi organizasyonu Dügâh, Çargâh, Neva ve Eviç perdeleri üzerinden Hüseyini perdesi ekseninde seyre başlamaktadır. Devamında inici bir Uşşak dörtlüsü ile Dügâh perdesinde kalış gösterirken bir sekizli atlayarak Muhayyer, Gerdaniye ve Eviç perdeleri üzerinden Hüseyini perdesinde kalış göstermektedir. Akabinde Çargâh ve Neva perdelerinde asma karar yapmakla birlikte Neva, Çargâh ve Segâh perdeleri üzerinden Dügâh perdesinde tam karar sergileyen bir eser ile karşılaşmaktayız.

Eserin zaman organizasyonu (2+2+2+2) düzümünde ve 8 zamanlı bir yapı içinde MSS’de yer alan aynı yapıdaki diğer muadilleri göz önüne alındığında Düyek usulüne tekabül ettiği söylenebilir. Söz konusu eser icra edildiğinde hem dönemin kaynaklarında (Turc 292 ve Kantemiroğlu Edvarı) belirtilen hem de günümüzde uygulanagelen Düyek usulü kolaylıkla algılanabilmektedir. Eserin usul yapısını şöyle göstermek mümkündür:



Eser form yapısı olarak bir bölüm içinde üç farklı cümlelerin birleşiminden oluşmaktadır. Eserin form yapısı şöyledir: A+B+C.

1. 13. 3. Eserin Güfte Analizi

Mefûlü/Mefâîlün (Bahr-i Hecez)

Allah Allah Allah hû

İleyke netevvehu

Ah esirge sultanım

Harab oldu vatanım

Gel kaldır adâveti

Artır kıl mahabbeti

Hırs u tamâma mağlup

Oldu sivâdu'l kulüb

İns inse olub dur esir

Ana baba evlat haşir

Gel eydan...

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Adavet: Düşmanlık, kin.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme	Al	lah	Al	lah	Al	lah	hû
Hece tipi	—	—	•	•	—	—	—
Vezin	Mef	û	lü	Me	fâ	î	lün

- (-Al): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-lah-Al): hecesinde Ulama yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde serbest bir biçimde kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Tanımlanmış herhangi bir biçim ve uyak örgüsüne bağlı değildir. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Eserde husumetin insanlar arasındaki sevgi bağlarını yok ettiğinden, bu husumet duygusundan dolayı insanların nefsanî arzularına yenik düştüğünden ve bu kötü duyguların insanların kalplerini kararttığından bahsedilmektedir. Ayrıca bu husumetten dolayı insanların birbirlerinin esaretine girdiği yani sürekli birbirleri ile mücadele içerisinde oldukları ifade edilmektedir. Dahası bu husumetin insanların vatanlarını yerle bir ettiği; anne, baba ve çocukları birbirinden ayırdığı aktarılmaktadır.

Güftede bu husumetin yok olması ve insanlar arasındaki sevgi bağlarının daim olması için yalnızca Allaha yönelerek dua edilmektedir ve Allahın insanları bu düşmanlık duygusundan esirgemesi için yine Allaha yakarılmaktadır. MSS’de de belirtildiği gibi eseri edebi açıdan ilahi olarak değerlendirmek mümkündür.

Ayrıca eserde dil yapısı olarak yanlış kullanılmış olan Arapça bir kelime yer almaktadır. Şöyle ki, güftede yer alan “*netevvehu*” kelimesinin anlamca güfte içeriğine uygun olan herhangi bir anlamı karşılamadığı, bu kelimenin doğrusunun “*neteveccehu*” kelimesi olduğu tespit edilmiş olup anlam olarak “*yönelmek*” kelimesine karşılık gelmektedir. MSS’ de yer alan bu ve buna benzer hataların kasten veya taksirli olarak yapıldığı hususunda kesin bir hükme varmak mümkün gözükmemektedir.


1. 14. MSS. 300-1 s. 891 Numaralı Eserin Analizi

İlahi

Ali Ufki Bey



1. 14. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz’deki Yeri

Eser, Mecmuanın 150. yaprağının arka yüzünün üst yarısında yanlamasına dört satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım bölümünde “

 birinci çizgi do anahtarı kullanılmaktadır. Sayfanın diğer yarısında ise Acem Aşiran makamında bir ilahi bulunmaktadır. Eserin güftesi bulunmamaktadır.

1. 14. 2. Eserin Müzikal Analizi

MSS’de Aşiran Buselik faslında yer alan bu eser, Muhayyer, Gerdaniye, Eviç ve Neva perdelerini duyurmak sureti ile Hüseyini perdesi üzerinde yarım karar göstererek yine Hüseyini, Neva, Çargâh ve Buselik perdeleri üzerinden Neva perdesinde asma karar verilmektedir.

Akabinde inici nitelikli yerinde Buselik beşlisini duyurmak sureti ile Çargâh beşlisinde asma karar yapılmaktadır. Devamında Neva ekseninde Çargâh ve Buselik perdeleri üzerinden Dügâh'ta Buselik etkisi ile karar verilmektedir.

Her ne kadar Aşiran Buselik ya da günümüzdeki ismi ile Buselik Aşiran makamı Hüseyini Aşiran perdesinde karar kılsa da, bu eserin Dügâh perdesinde tam karar verdiği görülebilir. Ali Ufki Bey'in notaya almış olduğu diğer Aşiran Buselik eserlerin tümü Hüseyini Aşiran perdesinde karar vermektedir. Eserin karakteristik olarak daha çok Muhayyer makamı etkisinde olduğunu söylemek mümkündür.

Eserin usul yapısı metrik bakımdan kısmen tutarlı değildir. Nitekim ilk motif 7 zamanlı ilerlerken devamındaki her bir ezgisel kesit 6 zamanlı devam etmektedir. Söz konusu veriler eserin usulünü belirlemede yetersiz kalmaktadır.

Eser form olarak geniş kurulumlu bir cümle ve onu bütünleyen bir bölümden oluşmaktadır. Form yapısı şu şekildedir: A.

Söz konusu eserin Oransay'ın tezinde (1972: 73) durak olarak nitelenebileceği ifade edilmektedir. Ancak bu durum kesinlik ifade etmemektedir.

2. TESBİHLER'E İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR


2. 1. MSS. 121-3 s. 445 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih

Ali Ufki Bey

Hak te a la se ni bi ze ca nım
nu ru ğuf ran ey le miş
Üm me ti ne Mus ta fa nın se ni
ih san ey le miş
Mer ha ba hay şeh ri rah met ca nım
Mer ha ba hay şeh ri nur

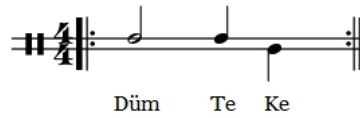
2. 1. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 61. yaprağının ön yüzünün sol kenarında bir satır dizek şeklinde konumlandırılmıştır. Eserin donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı kullanılmıştır. Eserin güftesi notanın hemen altında bulunmakla birlikte yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır. Sayfanın kalan kısmında ise Solakzâde semâî bulunmaktadır.

2. 1. 2. Eserin Müzikal Analizi

Neva faslında yer alan bu eserin seyir bakımından günümüzdeki Buselik makamına karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Nitekim Safiyyüddin'den başlamak üzere Merağî, Şirvânî, Ladikli ve Hacı Büke gibi tarihi kaynaklarda Neva makamı Buselik dizisi içinde tarif edilmiştir (Levendoglu, 2002: 136). Dönemin kaynaklarından Kantemiroğlu (2001)'nin yaptığı Neva tarifi ise günümüzedekine benzerdir. Keza MSS'deki Neva karakterli eserlerde Buselik etkiden söz etmek oldukça zordur. Söz konusu eserin ezgi organizasyonuna bakıldığında ilk motifte Zirgüle¹³ perdesini duyurmak sureti ile Buselik ekseninde seyre başladıktan sonra Dügâhta Buselik dörtlüsü üzerinden karar vermektedir. İkinci satırda yine Buselik ve Çargâh perdeleri üzerinden Neva ve Hüseyini perdelerini duyurmak sureti ile inici Buselik dörtlüsü ile Dügâh perdesinde karar göstermektedir. Üçüncü satır ile başlayan eserin ikinci bölümünde Gerdaniye, Eviç ve Neva perdeleri üzerinden Hüseyini perdesinde asma karar gösteren ezgi, Çargâh ve Neva perdelerini duyurmak sureti ile Dügâh perdesinde karar gösterirken devamındaki seyir (dördüncü satır) bir önceki cümlelerin tekrarı niteliğindedir. Eserin son iki satırı ise ilk iki satırın aynısıdır.

Eserin zaman organizasyonu hem dönemi hem de günümüze uygun olarak Sofyan usulüne tekabül etmekte olup ritmik yapıyı şöyle tanımlamak mümkündür:



Eserin form yapısı ise iki farklı toplam üç bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+ B+A.

2. 1. 3. Eserin Güfte Analizi

Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün (Bahr-i Remel)

Hak Teâlâ seni bize (cânım) nur u ğufrân eylemiş

Ümmetine Mustafa'nın seni ihsan eylemiş

¹³ Burada Segâh yerine Buselik perdesini kabul etmemizin amacı girişte kullanılan Zirgüle perdesidir. Bu perdenin kullanıldığı yerde ilgili makamın iki derecesinin Buselik olma ihtimali kuvvetle muhtemeldir.

Merhaba hay şehri rahmet cânım

Merhaba hay şehri-i nur

Dahi ta'zim eyleyü ben (cânım) şehri ğufrân eylemiş

Ümmetine Mustafa'nın seni ihsan eylemiş

Merhaba hay şehri-i rahmet

Merhaba hay şehri-i nur

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Gufrân: Affetmek, merhamet etmek.

İhsân: Bağışlama, bağışta bulunma.

Ta'zim: Büyüklüğünü dile getirme.

Şehr: Ay, otuz günlük zaman dilimi.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme Hak te â lâ sê ni bî zê nû ru guf rân ey le miş

Hece tipi — • — — — • — — — • — — — • —

Veze Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

- (-se): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-bi): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ze): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin nakarat bölümü ise;

Heceleme Mer ha bâ Hay şeh ri rah met

Hece tipi — • — — — • — —

Veze Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

veznine uygun olarak yazılmıştır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde gazel nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Eserde Ramazan ayının Müslümanlar için bağışlanma vesilesi olarak Allah tarafından bizlere armağan olarak gönderilmiş bir ay olması ifade edilmektedir. Ramazan ayı eserin nakarat bölümünde rahmet ayı olarak nitelenmektedir. Ali Ufki Bey eseri MSS adlı eserinde Tesbih olarak nitelenmektedir. Ancak eser edebi açıdan incelendiğinde Ramazan ilahisi olduğu söylenebilir.

Şunu belirtmek gerekir ki, “Sübhanе’l-Melikü’l-Hannân” isimli eserde Ali Ufki Bey Ramazan ayının on beşinci gecesinden itibaren “Merhaba” bölümlerinin “Elveda” olarak değiştirileceğini ifade etmektedir. Bu bilgiden yola çıkarak elimizdeki bu eserin Ramazan ayının ilk on beş gecesinde icra edildiğini söylememiz mümkündür.

2. 2. MSS. 123-2 s. 450 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih Der Makam-ı Nevâ

Ali Ufki Bey

A


Doğ du Ka be de Ah med Hak Ra su lü Mu ham med
Gel di a le me rah met bul du üm me ti dev let

B

Ca na ya ha bib şev ki ni et na sib
Ben sa na a şık ol mu şam re şık

2. 2. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 62. yaprağının ön yüzünün sağ alt kenarında bir satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “ﺭﺍﻫﻤﺘﻰ” birinci çizgi do anahtarı ve

“” bir usul işareti kullanılmıştır. Eserin güftesi notanın hemen altında bulunmakla birlikte yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır.

2. 2. 2. Eserin Müzikal Analizi

Neva faslında yer alan bu eser, karar haricinde makamın doğal seyir özelliklerini göstermektedir. Ancak görüldüğü gibi her iki bölümde de yarım ve tam kararlarını Segâh perdesinde vermektedir. Eser, bağlı olduğu fasıl gereği Neva perdesi ekseninde seyre başlamaktadır. İlk müzikal cümlenin yarısından itibaren Dügâh, Rast, Segâh, Çargâh ve Neva perdelerini duyurmak sureti ile Segâh perdesinde asma karar göstermektedir. Ezgisel yapı ikinci satırda Eviç ve Gerdaniye perdeleri üzerinden Hüseyini ve Neva perdelerini duyurmak sureti ile makamın asma karar perdesi olan Segâh perdesinde bitiş göstermektedir. Kantemiroğlu Edvarı (Tura, 2001: 58)’nda tanımlanan Segâh tanımından yola çıkarak eserin Segâh makamında olduğunu söylemekte herhangi bir sakınca bulunmamaktadır.

Ali Ufki dizek başına Düyek usulünü simgeleyen bir işaret koymasına karşın zamansal yapının söz konusu usulün değerlerini karşılamadığı görülmektedir. Eserin zaman organizasyonu ağırlıklı olarak 10 zamanlı (3+3+2+2) düzümlü bir yapı içinde yer alırken ne dönemindeki ne de günümüzdeki herhangi bir usul yapısıyla benzerlik veya uyum göstermemektedir. Tesbih türünün usul açısından genel karakteri olan serbest yapı bu eserde kendini hissettirmektedir.

Eserin form yapısını iki temel bölüm içinde değerlendirmek olasıdır. Form şeması şöyledir: A+B.

2. 2. 3. Eserin Güfte Analizi

Mef’ûlü/Mefâîlü/Mefâîlü/Feûlün (Karışık kalıplar arasında)

Doğdu Kâbe’de Ahmed hak Rasûlü Muhammed

Geldi âleme rahmet buldu ümmeti devlet

Câna ya habib şevkini et nasib

Ben sana âşık olmuşam reşîk

Medhini oku yâre komaya seni nâre

Her kim salavat vire doğru cennete gire

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Reşîk: Boyu, endamı güzel olan.

Şevk: Şiddetli istek, aşırı heves.

Medh: Övgü.

Eserin takti' şu şekildedir:

Hece	Doğ	dû	Ka	be	dê	Ah	med	hak	Râ	sû	lü	Mu	ham	med
Hece	—	—	•	•	—	—	•	•	—	—	•	•	—	—
Tipi														
Vezin	Mef	û	lü	Me	fâ	î	lü	Me	fâ	î	lü	Fe	û	lün

- (-du): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-de): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-med): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-hak): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-Ra): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde mesnevi nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Eserde genel anlamda Hz. Muhammed'e bir övgü, sevgi, saygı ve onun doğumuna bir vurgu söz konusudur. Hz. Muhammed'in âlemlere rahmet olarak gönderildiği ve onun hak peygamberi olduğuna vurgu yapılmaktadır. Son beyitte ise Hz. Muhammed'e övgü ve salavat getirmenin önemi ve ona salavat getirenlerin doğrudan cennete gideceğini belirten bir ifade yer almaktadır. Ali Ufki Bey'in tesbih olarak nitelediği bu eserin edebi

açıdan tevşih özelliği taşıdığı söylenebilir. Oransay (1972: 25)'da bu hususu çalışmasında belirtmektedir.

2. 3. MSS. 123-3. s. 451 Numaralı Eserin Analizi



Diğer

Ali Ufki Bey

Ha bib se nin ce ma lin ke şe fa gid dün ya de ğil mi

E ş i ğ i nin ta ş ı na ba ş ın ko yan lar be ni a dem de ğil mi

2. 3. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 62. yaprağının ön yüzünün sol altında iki satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti kullanılmıştır. Eserin güftesi dizeklerin altında yer almasının yanı sıra yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır.

2. 3. 2. Eserin Müzikal Analizi

Neva faslında yer alan bu eser her ne kadar asma karar perdesinde bitiş özelliği gösterse de tipik bir Neva makamı özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Nitekim Nâyî Osman Dede, Tanburi Küçük Artın, Marmarinos ve Seyyid Mehmet Emin tarafından verilen tariflerde Neva makamının karar sesi Neva perdesi olarak gösterilmiştir (Levendoglu, 2002: 141). Kantemiroğlu (Tura, 2001: 61)'da yaptığı Neva açıklamasında makamın karar seslerinden birinin Neva perdesi olduğunu belirtmektedir. Keza bu eserin ezgi organizasyonu makamın doğası gereği Neva perdesi çevresinde seyre başlayıp devamında Dügâh, Segâh, Çargâh, Rast ve Hüseyini perdelerini duyurmak sureti ile Neva perdesinde yarım karar vermektedir. İkinci satırda Gerdaniye ve Eviç perdelerini göstererek Gerdaniye ve Segâh arasındaki sıra sesleri duyurmak sureti ile benzer bir şekilde bir önceki cümlenin ardıl motifini tekrar ederek bu kez Hüseyini perdesinde asma karar gösterir. Ancak eserin yeniden başa dönerek ilk bölümle sonlanması kuvvetle

muhtemeldir. Bu nedenle ezgisel yapının kararını Neva perdesi olarak işaretlemek yanlış olmayacaktır.

Eserin zaman organizasyonu her ne kadar kendi içinde tutarlı bir birim zamana karşılık gelmesede Ali Ufkî'nin dizek başına koyduğu şekilden Cevher (1995: 42)'e göre Nim Sakil, Uludemir (1985: 13-14)'e göre de Sakil usulünde olduğu anlaşılmalıdır. Günümüzde 48 zamanlı bir yapıya tekabül eden Sakil usulü Uludemir (1985: 14)'e göre MSS'de 12/4'lüğe; Nim Sakil ise 6/4'lüğe karşılık gelmektedir. Dönemin kaynaklarından gerek Turc 292 gerekse Kantemiroğlu'nda Sakil usulünden söz edilse de hiçbir yerde usulün tarifine yer verilmemiştir. Bu kaynaklarda incelenen eserlerden usulün 24 veya 48 zamanlı olduğu anlaşılmalıdır. Söz konusu eserlerde ilk bölümün belirtilen usul gereği 12 zamanı tutturduğu, ikinci bölümün ise bu rakamın katları veya bölenleriyle uyumlu olmadığı saptanmıştır. Tüm bu usul karmaşasını bir kenara bırakarak eserin icrada Sofyan karakterli olduğunu söylememiz mümkündür.

Eserin form yapısı nota üzerinden ele alındığında iki bölümden oluştuğu görülmektedir. Ancak eserin tekrar ilk bölümle bitiş gösterdiği varsayıldığında şöyle bir form yapısı ortaya çıkmaktadır: A+B+A.

2. 3. 3. Eserin Güfte Analizi

Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün (Bahr-i Hecez)

Habib senin cemâlin ke-şefagi'd-dünya değil mi?

Ya Rasulullah kemâlin belağa'd-dilâ değil mi?

Kimi Ahmed kimi Muhammed kimi Mustafa değil mi?

Eşiğinin taşına başın koyanlar beni âdem değil mi?

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Belağa'd-dilâ: Temiz, pürüzsüz bir gönül.

Benî Âdem: Âdemoğlu.

Ke-şefagi: Doğuşu veya doğduğu an gibi. "Ke" edat olarak kullanılmaktadır.

Eserin takti' şu şekildedir:

Hece	Ha	bîb	sê	nin	ce	mâ	lin	kê	şe	fâ	gi'd	dün	yâ	dê	gil	mî
Hece	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—
Tipi																
Vezin	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün

- (-se): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ke): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-fa): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ya): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-de): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde murabba' nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ey Sevgili, senin güzellik ve rahmet ile tecellin güneşin dünyaya doğduğu an gibi değil mi? Ey Rasul, senin mükemmel oluşun müjdelerin en güzeli, en büyüğü değil mi? Bu müjde kimi zaman Ahmed, kimi zaman Muhammed, kimi zaman Mustafa olarak değil mi? Senin mübarek yoluna baş koyanlar ise insanoğlu değil mi?

MSS'de Tesbih türü olarak belirtilen bu eser edebi anlamda incelendiğinde tevşih türünün özelliğini taşıdığını söylemek mümkündür. Çünkü eser, Hz. Muhammed'in doğumunu ve ona olan övgüyü ve tazimi ifade etmek üzere kaleme alınmıştır. Oransay (1972: 35)'da bu hususu çalışmasında belirtmektedir.

2. 4. MSS. 170-2 s. 572 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih Acem Aşiran Terkîb-i Arabî Bâ Türkî

Ali Ufki Bey



Hüve ha bi bel le zi
le hü'l faz li ve'l û lâ
Hü ve'ş şe fi ul le zi
Al lah yeş fe u yev mel ce za
Ser di ya rat tı a nı ol
hay yü fer di's sa med cüm le mi ze kıl
ih za ru zi mah şer de me
ded is mi pâ ki ne di ye lim
ya üm me ti Mu ham med

D

mütic te ba mür te za

mug te da mün te hâ

te â lev *B* yâ i bâ da'l

lah Al lah sal lü a le'l

Mus ta fa

2. 4. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 85. yaprağının arka yüzünün alt yarısında dört satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “ ♩ ” birinci çizgi do anahtarı, “ ♭ ” bir usul işareti ve “ ♭ ” bir bemol işareti kullanılmıştır. Eserin güftesi dizeklerin altında yer almakla birlikte yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır. Bu eserin üst kısmında ise bir adet semâi bulunmaktadır.

2. 4. 2. Eserin Müzikal Analizi

Acem faslında yer alan bu eser günümüzdeki Acemaşiran makamından daha çok dönemdeki ilgili makamın özellikleriyle benzerlik göstermektedir. Nitekim Kantemiroğlu (Tura, 2001: 105)'na göre Acemaşiran makamı Acem makamının terkihi olup ince ve kalın perdelerde Acem makamı gibi hareket edip Acemaşiran perdesinde karar kılar. Ancak Kantemiroğlu (Tura, 2001: 76) Acem makamıyla ilgili verdiği bir bilgide acem makamının hem Dügâhta hem de acem perdesinde karar verebildiğini belirtmektedir.

Tüm bu bilgilerden hareketle eserin ezgi yapısı Hüseyini ve Gerdaniye sesleri kullanmak sureti ile Acem perdesi ekseninde seyre başlamaktadır. Devam eden ikinci

satır da ezgisel yapıda kısmen benzer özellik göstererek bu perdelere Neva ve Çargâh perdelerini ekleyerek Acem perdesinde asma karar vermektedir. Devamındaki üçüncü satırda Acem ile Dügâh arasında inici bir seyir söz konusudur. Eserin dördüncü satırında ise Muhayyer perdesi üzerinden Acemde Çargâh beşlisini duyurmak sureti ile yine Acem perdesinde asma karar verilmektedir. Eserin devamda beşinci ve altıncı satırın yarısına kadar ki bölümde yürüyücü olarak Neva, Hüseyini, Gerdaniye ve Muhayyer; durucu olarak Çargâh perdesini duyurmak sureti ile yine Acem perdesinde asma karar verildiği görülmektedir. Altıncı satırın ikinci yarısından itibaren dokuzuncu satırın sonuna kadar Muhayyer perdesi üzerinden Acemde Çargâh beşlisini duyurmak sureti ile yine Acem perdesinde asma karar veren ezgisel yapılara yeniden tanık oluyoruz. Onuncu satırdan itibaren kısmen farklı bir müzikal örüntü öne çıkmaktadır. Ancak bu yapının seyri yukarıda yer alan seyir yapısından farklı değildir. Yine Acem ile Dügâh perdesi arasında (onuncu, on birinci, on ikinci satır ve on üçüncü satırın ilk üç birimi) inci bir seyir ezgiye hâkim olurken son yapıda (on üçüncü ve son satır) Muhayyer perdesi üzerinden Acemde Çargâh beşlisini duyurmak sureti ile Acem perdesinde asma kalıpla karar vermektedir. Bu doğrultuda eseri Acem veya Acemaşiran makamıyla nitelemekte herhangi bir sakınca bulunmamaktadır.

Ali Ufki dizek başına günümüzdeki sebare işaretini koyarak eserin usul yapısını düyek olarak belirlemiştir. Yer yer görülen zaman deformasyonlarına rağmen eserin ritmik yapısını 8/4'lük (2+2+2+2) düzümü üzerinden Düyek usulüne bağlamak mümkündür.

Görüldüğü gibi eser geniş ve çok bölümlü bir form özelliğine sahiptir. Tesbih temelde dördü farklı toplam altı bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B+C+B+D+B.

2. 4. 3. Eserin Güfte Analizi

Hüve habîbellezi lehu'l-fazli ve'l ûlâ

Hüve's-şefîullezi Allahu yeşfeu'yevm'el-cezâ

Serdi yarattı ânı ol hayyü ferdi's-samed

Cümlemize kıl ihzâ rûz-i mahşerde meded

İsm-i pâkine diyelim yâ ümmeti muhammed

Müctebâ, mürtezâ, mugtedâ, müntehâ

Teâlev yâ İbâdallah

Allahu sallu alel Mustafa

Eser serbest bir biçimde kaleme alınmış olup herhangi bir aruz veya hece ölçüsü kalıbına uymamaktadır. Bundan dolayı yalnızca anlamsal olarak değerlendirilmiştir. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

O öyle bir sevgilidir ki, yücedir ve fazilet sahibidir. O hesap gününde Allah Teâlânın şefaatinin kabul edecek olan şefaatçidir. Peygamber efendimizi hiçbir kimseye veya hiçbir şeye muhtaç olmayan, diri olan, aşkın ve yüce bir varlık olan Allah Teâlâ yaratmıştır. Allahım, cümlemizi hidayete erdir, haşır olduğumuz gün bizlere yardım eyle!

Ey Allahın kulları gelin! Allah rasûlünün pak olan ismine seçkin olan, razı olunan, kendisine tabi olunan ve son olan Muhammed ümmeti diyelim. Allahım! Seçkin olan Mustafa'ya (Rasulullah) salât u selam olsun.

MSS'de tesbih olarak nitelenmekte olan bu eserde Peygamber efendimize olan sevgi-saygı ve ta'zim hususu işlenmesinin yanı sıra Kur'an-ı Kerim'den En'am suresi 51. ayet (6: 51), Zümer suresi 44. ayet (39: 44) gibi şefaat hususundaki ayetlere vurgu yer almaktadır. Na't türünün edebi anlamdaki genel karakterini yansıttığı için bu eseri Na't olarak nitelemekte herhangi bir sakınca bulunmamaktadır. Allah "Subhan" lafzı ile her türlü noksan sıfattan tenzih edilmediği için bu eserin tesbih olarak nitelenmesi mümkün gözükmemektedir. Bu hususu Oransay (1972: 40)'da vurgulamaktadır.

2. 5. MSS. 171-1 s. 574 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih Der Makam-ı Acem

Ali Ufki Bey

A

Süb ha ne'l han nâ nü'l men nan

Süb ha ne'd dey yâ ne'l guf ran

B

El ma' ruf bi'l ih san




El mev su fu bi'l guf ran

C

Mer ha ba mer ha ba mer ha ba ya şeh ri

Ra ma zan Mer ha ba

2. 5. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 85. yaprağının ön yüzünün üst kısmında bulunan iki satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı, “” bir usul işareti ve “” bir bemol işareti bulunmaktadır. Eserin güftesi dizeklerin altında bulunmakta olup yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır.

2. 5. 2. Eserin Müzikal Analizi

Acem faslında yer alan bu eser hem günümüzdeki hem de dönemindeki Acem makamının özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Ezgisel yapı bilhassa Gerdaniye perdesini duyurmak sureti ile Acem perdesi ekseninde seyre başlayarak Acem perdesinde asma karar vermektedir. Devam eden ikinci satırda, ilk cümlelerin birinci motifi tekrar ederken bu defa ezginin yönü güçlü durumundaki Neva perdesine kayarak yine Neva perdesinde asma karar vermektedir.

Üçüncü satırda ezgisel yapı yine Gerdaniye, Hüseyini ve Muhayyer perdelerini duyurmak sureti ile Acem perdesinde asma kalış yapmaktadır. Ardındaki yapı ise Gerdaniye, Acem, Neva, Hüseyini ve Çargâh perdeleri üzerinden Neva perdesinde asma karar vermektedir. Akabindeki son iki satır ise, günümüzdeki Bayati makamı etkisinde gezinmek sureti ile Dügâh perdesinde Uşşak çeşnili tam karar vermektedir.

Eserin zaman organizasyonu günümüzdeki Nim Sofyan usulü ile denk düşse de başta Evliya Çelebi Seyahatnamesi (Altundağ, 2005) olmak üzere Hafız Post Güfte Mecmuası (Doğrusöz, 1993), Turc 292 ve Kantemiroğlu (Tura, 2001) gibi dönemin kaynaklarında böyle bir usul ismine ve tarifine rastlanılmamıştır. Ali Ufki de söz konusu eserin başına usulün 2 birim olduğunu bildiren bir işaret bırakmıştır. Zira bu işaret MSS’de Düyek usulünü tanımlamak için kullanılmıştır. Bu bağlamda eserin usul yapısını Uludemir (1985: 16)’in de vurguladığı gibi (2+2) düzüm üzerinden Düyek usulüne bağlamak mümkündür.

Eserin form yapısı sözel yapıdan hareketle içinde benzer cümle yapılarının bulunduğu toplam üç bölümden oluşmaktadır. Form şeması ise şöyledir: A+B+C.

2. 5. 3. Eserin Güfte Analizi

Mefâilün/Mefâilün (Bahr-i Hecez)

Sübhâne’l hannânü’l mennân

Sübhâne’d deyyân el-ğufrân

Mefûlü/Mefâilün(Bahr-i Hecez)

El-ma’rûfu bi’l-ihsân

El-mevsûfu bi’l-ğufuran

Merhaba, merhaba, merhaba

Şehr-i Ramazan merhaba.

Eserin takti' şu şekildedir:

Eserin birinci bölümünde:

Heceleme	Süb	hâ	nel	han	nâ	nü'l	men	nân
Hece tipi	•	—	—	—	•	—	—	—
Veziin	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün

- (Süb): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-nâ): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.

İkinci bölümünde ise:

Heceleme	El	mâ'	rû	fu	bi'l	ih	sân
Hece tipi	—	—	•	•	—	—	—
Veziin	Mef	û	lü	Me	fâ	î	lün

- (-ma): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ru): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.

ölçüleri kullanılmıştır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde mesnevi nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Güftede noksanlıkların ve kusurların her türlüünden münezzeh olan Allah Teâlâ'nın isimleri ve sıfatları zikredilmektedir. Allahın bu isim ve sıfatları ile onun merhamet sahibi oluşu, kullarına sınırsız nimet vermesi ve onlara sınırsız iyilik ve ihsanda bulunması, kullarına adalet ile hükmedişi, affedici niteliği, özellikle Allah Teâlâ'nın bağışlayıcılık ile nitelendirilmesi ve isimlendirilmesi hususu vurgulanmaktadır.

Nakarat bölümünde ise, Ramazan ayına idrak etmiş olmanın sevinci anlatılmaktadır. MSS'de güftenin yanına "Ramazanın on beşinci gecesinden sonra

Merhaba yerine “Elveda, elveda, elveda Ya şehri teravih elveda” şeklinde okunacağına dair Ali Ufki Bey tarafından not düşülmüştür. Tüm bu hususlardan da anlaşılacağı üzere söz konusu eserin edebi açıdan Ramazan ayı içerisinde okunan bir tesbih olduğu söylenebilir.

2. 6. MSS. 171-2 s. 575 Numaralı Eserin Analizi

Diğer Farisi

Ali Ufki Bey

A

Şeh ri Ra ma zan mi re ved

B

Dem sâ zân hem nâk mi şe ved

Ah el ve da vah el ve da

Mâ hı Ra ma zan el ve da

C



Da red ya kin az mü se fer

Ta rık şud ez gam o ka mer

Ah el ve da vah el ve da

şehr-eyzan

2. 6. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 86. yaprağının ön yüzünün orta kısmında tek bir satır dizek şeklinde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir bemol işareti kullanılmıştır. Eserin güftesi notanın hemen altında dağınık bir biçimde bulunmaktadır. Yazı dili olarak ise Farsça kullanılmıştır.

2. 6. 2. Eserin Müzikal Analizi

Acem faslında yer alan bu eser hem günümüzdeki hem de dönemindeki Acem makamının özelliklerini taşımaktadır. Ezgisel yapı başta Dügâh, Gerdaniye, Hüseyni, Neva ve Çargâh perdelerini duyurarak Acem perdesi ekseninde seyre başlayıp yine Acem perdesi üzerinden Hüseyni ve Neva perdelerini sekvens yapı halinde güçlü bir şekilde duyurmak sureti ile Dügâh perdesinde karar göstermektedir. Akabindeki bölüm Dügâh ve Gerdaniye perdeleri üzerinden Acem perdesinde asma karar gösterirken eserin birbirini tekrar eden iki motifin Acem perdesinde asma karar yaparak bittiği görülmektedir. Ancak kuvvetle muhtemel eser nota işaretli B bölümüyle yani “ah elveda vah elveda” sözlerini izleyen müzik cümlesiyle bitiş göstermektedir.

Usul yapısı her ne kadar zaman tutarsızlıklarına sahip olsa da (örneğin ilk satırdaki cümle 7, üçüncü satırdaki cümle 9 zamanlıdır) icrada eserin günümüzdeki Sofyan usulünün karakterini yansıttığını söyleyebiliriz.

Eserin form yapısı üçü farklı toplam dört bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyle göstermek mümkündür: A+B+C+B.

2. 6. 3. Eserin Güfte Analizi

Fâilâtün/Fâilâtün (Bahr-i Remel)

Şehr-i Ramazan mîreved

Demsâzân hemnâk mîşevved

Ah elveda, vah elveda

Mâh-ı Ramazan elveda

Dâred yakîn azm ü sefer

Tarık şud ez gâm o kamer

Ah elveda, vâh elveda

Şehr-i eydan...

Âh ez hicrân-ı dostân

Meynâle kûh-u bustân

Âh elveda eydan...

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Mîreved: Gidiyor.

Hicrân: Ayrılık.

Kûh: Dağ.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme	Şeh	ri	Râ	mâ	zan	mî	rê	ved
Hece tipi	—	•	—	—	—	•	—	—
Vezin	Fâ	i	lâ	tün	Fâ	i	lâ	tün

- (-Ra): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ma): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-mi): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-re): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde murabba' nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ramazan ayı geçiyor, gamlanır arkadaşlar.

Ah elveda! Vah elveda! Ramazan ayı elveda!

Yola çıkacağından emindir ay, onun gamından karalara büründü.

Ah elveda! Vah elveda! Ramazan ayı elveda!

Ah Dost! Senin hasretinden dağ ve bostan inliyor.

Al elveda, vah elveda Ramazan ayı elveda.

Ramazan ayının bitiyor olmasından dolayı bir üzüntü hali eserde yansıtılmaktadır. Ramazanın bitiyor olmasından ay o kadar emindir ki, bu yüzden karalara bürünmüştür. Ayrıca Ramazan ayının bitiyor olmasından dolayı arkadaşların üzerine bir hüznün çökmüştür. Ah Dost! Senin gidişinden dolayı dağ ve bostan inliyor diyerek benzetmeler yapılmıştır. “Ah elveda” terennümleri ile Ramazan ayına veda edilmektedir.

MSS’de her ne kadar tesbih olarak tanımlansa da eserin edebi açıdan Ramazan ilahisi olduğu aşikârdır. Ayrıca güftede yer alan “Elveda” ifadesinden yola çıkarak eserin Ramazan ayının son günlerinde okunduğunu ifade etmek mümkündür.



2. 7. MSS. 171-3 s. 576 Numaralı Eserin Analizi

Diğer Arabi

Ali Ufki Bey

A

Süb ha ne'l le zi es ra bi'l
Er se le hu bi'l hü dâ i

Ha bi bül Mus ta fa
le'l mat lu bul a' lâ

B

Süm me ev ha mâ mâ ev ha vec te

bâ hü ver te za i le'l kâ

fe til ve ra ey Sal lal lâ


C



hu a leyh sal lal

la hu a leyh sal lal la hu a

leyh ve sel li mü tes li mâ

2. 7. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 86. yaprağının ön yüzünün son kısmında iki satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanımda bölümünde “” birinci çizgi do anahtarı,

“” bir usul işareti ve “” bir bemol işareti kullanılmıştır. Eserin güftesi dizelerin altında yer almakta olup yazı dili olarak Arapça kullanılmıştır.

2. 7. 2. Eserin Müzikal Analizi

Acem faslı içerisinde yer alan bu eser hem dönemindeki hem de günümüzdeki Acem makamı ile benzerlik göstermektedir. Eser bağlı bulunduğu makamın doğası gereği Acem perdesi ekseninde seyre başlayıp Hüseyini ve Çargâh perdeleri üzerinden Dügâh perdesinde Uşşaklı bir kalış sergilemektedir. Devam eden üçüncü satırda ezginin Muhayyer eksenine yükseldiği görülmektedir. Burada ses aralığı Tiz Çargâh perdesine kadar genişlemektedir. Muhayyer yapı, yerini Acem eksenli bir motife bırakırken (beşinci ve altıncı satır) Hüseyini, Neva ve Çargâh perdelerini duyurmak sureti ile yine Dügâh perdesinde Uşşaklı bir asma karar göstermektedir. Bu yapının devamı olan yedinci satırda seyir Neva ekseninde devam ederken yine Hüseyini, Neva ve Çargâh perdelerini duyurmak sureti ile Dügâh perdesinde Uşşak çeşni ile tam karar vermektedir.

Ali Ufki usulü tanımlamak adına dizek başına 10 rakamını belirten bir işaret koysa da eserin ritmik yapısını yer yer zaman deformasyonlarına rağmen 4+4+4+6 usul kesiti içerisinde değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Böylece eserin zaman organizasyonu ne döneminde ne günümüzde belirlenmiş bir usul kalıbını karşılamakta yetersizdir. Ancak icra açısından eserin Sofyan usulünün karakterini taşıdığını söylemek mümkündür.

Eser form yapısı olarak geniş kurulumlu üç farklı bölümden oluşmaktadır. Form şeması ise şöyledir: A+B+C.

2. 7. 3. Eserin Güfte Analizi

Müfteilün/Fâilün/Müfteilün/Fâilün (Bahr-i Münserih)

Sübhânellezî esrâ bi'l-habîbü'l Mustafa

(Sümme evhâmâ mâ ev hâ vec'tebâhu ve'rtezâile'l-kâfeti'l-verâ

Ey sallallahu aleyh

Sallallahu aleyhi vesellimû teslimâ)

Erselehû bi'l-hüdâ ile'l- matlûbu'l âlâ

(Sümme evhâmâ mâ ev mâ vec'tibâhu ve'rtezâile'l-kâfeti'l-verâ

Ey sallallahu aleyh

Sallallahu aleyhi vesellimû teslimâ).

Eserin takti' şu şekildedir:

Eserin takti' yapılırken birinci kıtanın ilk mısra'ı ve ikinci kıtanın ilk mısra'ı ele alınmıştır. Diğer bölümler terennüm olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca diğer bölümler herhangi bir aruz kalıbına uymamaktadır.

Hece	Süb	hâ	nel	lê	zî	e	sê	ri'l	ha	bî	bû	Mus	ta	fâ
Hece	—	•	•	—	—	•	—	—	•	•	—	—	•	—
Tipi														
Vezi	Müf	te	i	lün	Fâ	i	lün	Müf	te	i	lün	Fâ	i	lün

- (-hâ): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-nel): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-se:) hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-bî): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-bu): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde serbest bir biçimde kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Tanımlanmış herhangi bir biçim ve uyak örgüsüne bağlı değildir. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

En sevgili Hz. Muhammed Mustafa'yı İsrâ ile ödüllendirmiş olan yüce Allah her türlü noksan sıfatlardan münezzehtir. Allah, Peygamber efendimizi arzu edilen yüce maksada kılavuz olarak göndermiştir. Daha sonra ise ona vahiy etti, onu seçkin kıldı ve bütün varlıklara Nebî eyledi. Bütün varlıkların onun nübüvvetine iman etmesine razı oldu. Allahın selamı onun üzerine olsun. Sizlerde ona ve onun getirdiklerine teslim olun. Rasulullah'a yakışır bir şekilde güzel bir selam ile sizlerde onu selamlayın.

Söz konusu bu eserde Kur'an-ı Kerimden mülhem ayetlere atıflar yer almaktadır. Şöyle ki, eserde yer alan “ *Sümme evhâ mâ evhâ*” ifadesi Necm suresi 10. ayetten mülhem olduğu gibi eserde yer alan “ *Sallallahu aleyhi vesellimu teslima*” ifadesi Ahzab suresi 56. ayetten mülhemdir. Ayrıca eserde İsrâ olayına da vurgu yapılmaktadır.

Şunu da belirtmek gerekir ki, eserde yer alan “ *sümme evhâ mâ mâ ev mâ vectibâhu...*” koyu renk ile gösterilen “ *mâ*” ibaresi terennüm amaçlı kaleme alınmıştır. Çünkü Arap dilinde böyle bir kalıp kullanımı uygun olmamakla beraber söz konusu kelime herhangi bir anlam taşımamaktadır.

Eserin başında Allah noksanlıklardan hepsinden “ *Subhan*” lafzı ile tenzih edilmektedir. Bundan dolayı eser tesbih olarak nitelenebilir. Diğer yandan eserde Peygamberin gönderiliş amacı ve ona sevgi-saygı göstermenin önemi de vurgulanmaktadır.



2. 8. MSS. 186-1 s. 610 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih Der Makam-ı Sabâ

Ali Ufki Bey

Nef si şey tâ na u yub
Se nin ke re min çok dur
iş le dik bi hadd gü nah
B af vey le ey pa di şah
Rah me ti ni u ma gel dik
bi zi mah rum ko ma ya Al lah
Rab be nâ ya rab be na
Ya Al lah ya rah man ya
Ta gab bel min nâ es sı yam
a li mi ya al la mi

2. 8. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

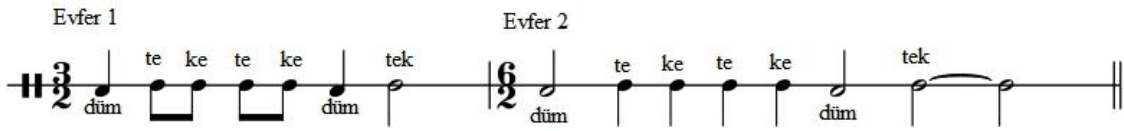
Eser, Mecmuanın 93. yaprağının arka yüzünün alt kısmında tek bir satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti bulunmaktadır. Eserin güftesi notanın hemen altında yer almaktadır ve yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi ve Arapça kullanılmıştır.

2. 8. 2. Eserin Müzikal Analizi

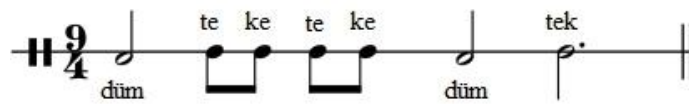
Saba faslı içerisinde yer alan bu eser hem dönemini hem de günümüzdeki Saba makamının özelliklerini taşımaktadır. Her ne kadar nota üzerinde Saba perdesi

belirtilmese de Kantemiroğlu (Tura, 2001: 72)'nun da belirttiği gibi bu eserde Çargâh ile Neva arasındaki yarım perde makama ismini veren Saba perdesidir. Bu bağlamda ezgi organizasyonu bağlı makamın doğası gereği Dügâh perdesini duyurmak sureti ile Çargâh çevresinde hareket ederek Dügâh perdesinde karar vermektedir. Devam eden üçüncü ve dördüncü satırda yine Çargâh perdesinde Zirgüleli Hicaz çeşnili yarım karar yapmaktadır. Son iki satırda yer alan ezgisel yapı ise ilk bölümün aynısıdır.

Ali Ufki dizek başına 18 rakamını belirten bir usul işareti koymak suretiyle (4+5+4+5) kesitli ritmik yapı ortaya koymaktadır. Bu usul düzeni dönemin 9 zamanlı Evfer usulünü karşılar niteliktedir. Nitekim Kantemiroğlu (Tura, 2001: 166) yaptığı Evfer tarifinde usulü düm (2) te-ke (1) te-ke (1) düm (2) tek (3) biçiminde tanımlarken Ali Ufki Turc 292 yazmasında bir 3/2'lik diğeri ise 6/2'lik olmak üzere iki tip Evfer tarifi yapmıştır. Her iki usulü de şöyle göstermek mümkündür:



Gerek Kantemiroğlu gerekse Turc 292'de örneklenen Evfer usulü üç ve üçün katları üzerinden hesaplanmıştır. Fakat düzum açısından ayrışmaktadır. Söz konusu bu eserin ise yapı itibariyle Kantemiroğlu'nun Evfer tarifiyle uyum gösterdiği söylenebilir. Yine Kantemiroğlu'nun verdiği açıklama üzerinden eserin usul organizasyonunu şöyle göstermek mümkündür:



Eserin form yapısı ikisi farklı toplam üç bölümden oluşmaktadır. Şeması ise şöyledir: A+B+A.

2. 8. 3. Eserin Güfte Analizi

Müfteilün/Fâilün/Müfteilün/Fâilün (Bahr-i Münserih)

Nefs-i şeytana uyup işledik bi hadd günah

Senin keremin çoktur afv eyle ey Padişah

Rahmetini uma geldik bizi mahrum koma ya Allah

Rabbena ya Rabbena tagabbel minnâ es-sıyâm

Mefûlü/Mefâilün/Mefûlü/Feûlün

Ya Allah, Ya Rahman, Ya Alîm, Ya Allâm

Ya Sultân, Ya Sübhân, Ya zü'l- lutfi ve'l ihsân

Ente'l Kayyûmu ellezi lâ yemûtu li imân

Rabbenâ ya Rabbenâ Allahu tagabbel minnâ es-sıyâm.

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Kerem: İyilik, lütuf, ikram.

Tekabbel: Kabul etmek.

Sıyâm: Oruç.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme Nef si şey tâ nâ u yûp iş le **dik** bî hadd gü nâh

Hece tipi — • • — — • — — • • — — • —

Vezin Müf te i lün Fâ i lün Müf te i lün Fâ i lün

- (-şey): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-dik): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.

İkinci kıta ise:

Heceleme Yâ Al lah Yâ Rah mân Yâ Â lîm Yâ Al lâ mî

Hece — — • • — — — — — • • — —

Tipi

Vezin Mef û lü Me fâ î lün Mef û lü Fe û lün

- (-lah): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-Yâ): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-Yâ): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-Al): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
veznine uygun biçimde kaleme alınmıştır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde serbest bir biçimde kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Tanımlanmış herhangi bir biçim ve uyak örgüsüne bağlı değildir. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ya Rabbi, biz günahkâr kulların nefsimize uyararak pek çok kötü amel işledik, ancak sen lütuf, rahmet, merhamet sahibisin, affetmeyi seversin bizleri affeyle! Ya Rabbi, senin rahmetini umarak dua kapına sığındık bizi rahmet ve merhametinden mahrum eyleme! Ey yüceler yücesi Rabbim, tutmuş olduğumuz oruçları kabul eyle!

İkinci kıtada ise, Allahın isimleri zikredilerek, onun lütuf ve ihsan sahibi oluşu dile getirilmekte, ahirete iman ile gidebilmek ve tutulan oruçların kabulü için Allaha dua edilmektedir. Eserin Ramazan ayında icra edilmiş olması muhtemeldir.

Eser analiz edildiğinde ilk kıtada Allaha yalvarma, yakarma ve niyaz etme amaçlı kaleme alındığı görülmektedir. Ali Ufki Bey bu bölümde Allah'ın kudret ve azameti karşısında kendi acizliğini ortaya koymakta ve günahlarının bağışlanması için Allaha yalvarmaktadır. İkinci kıtada da bir yakarış ve dua söz konusu olup Allahın isimlerinin zikredilmektedir. Eserde Allah'ın “*Subhan*” lafzı ile tenzih edilmemesi dolayısıyla eseri tesbih olarak nitelemek uygun değildir. Anlam evreni açısından değerlendirildiğinde eser münacat olarak görülse de, edebi açıdan na't veya durak olarak nitelenebilir. Bu hususa Oransay (1972: 47)'da çalışmasında değinmektedir.


2. 9. MSS. 186-2 s. 611 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih

Ali Ufki Bey

A
Şeh ri Ra ma zan mi re ved ah el ve dâ vah el ve da
B
Müs lü ma nan ba hic ra şe ved çün be reft an şe rif
Di de iy şan en der ne ger ah el ve da vah el ve da
ka mer

2. 9. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 93. sayfasının arka yüzünün sol kenarında bir satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı kullanılmıştır. Eserin güftesi notanın hemen altında bulunmakta olup yazı dili olarak Farsça kullanılmıştır.

2. 9. 2. Eserin Müzikal Analizi

Saba faslında yer alan bu eser, tipik bir Saba makamı özelliğine sahiptir. Eser, ilgili makamın seyir özelliklerini duyurmak sureti ile Çargâh perdesi ekseninde seyre başlayıp Dügâh perdesinde karar vermektedir. Akabindeki ikinci satırda, Gerdaniye, Acem ve Hüseyini perdeleri üzerinden Dügâh perdesinde tam karar göstermektedir.

Eser zaman organizasyonu bakımından Semâi usulüne tekabül etmektedir. Eserin usul yapısı ikinci merteye üzerinden şöyle gösterilebilir:

Düm Tek Tek

Eser biçim olarak bir bölüm içerisinde iki farklı cümlenin birleşiminden oluşmaktadır. Form şeması ise şöyledir: A+B.

2. 9. 3. Eserin Güfte Analizi

Fâilâtün/Fâilâtün (Bahr-i Remel)

Şehr-i Ramazan mireved

Müslümanan bâ-hicrân şeved

Ah elveda vah elveda

Dîde iyşân ender neger

Çün be reftân şerîf kamer

Ah elveda vay elveda

Be-resân mârâ bâ- Yezdân

Der nezâr şehr-i Ramazan

Ah elveda...

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Bâ-hicran: Keder sahibi, kederli.

Dîde: Göz, görme.

Ender: “İçinde” anlamındadır.

Der: İçinde.

Eserin takti’ şu şekildedir:

Heceleme Şeh ri Râ mâ zan mî rê ved

Hece tipi — • — — — • — —

Vezin Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

- (-ri): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ma): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

- (-re): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde serbest ve eşit düzenli bir biçimde kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Tanımlanmış herhangi bir biçim ve uyak örgüsüne bağlı değildir. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ramazan ayı gidiyor,

Elveda! Yâ Şehr-i Ramazan.

Müslümanlar ayrılık halindedir.

Müslümanlar endişeli, hüzünlü bir şekilde bakıyor,

Elveda! Yâ Şehr-i Ramazan.

Çünkü bu şerefli ay gitti.

Bizi Allah'a ulaştırdı (Ramazan ayı).

Elveda! Yâ Şehr-i Ramazan.

Ramazan ayı zarif ve duygulu bir aydır.

Fars dilinde kaleme alınmış olan bu eserde Ramazan ayının gidiyor olmasından duyulan hüznün ifade edilmektedir. Müslümanların bu ayın bitmesinden dolayı endişe halinde oldukları aktarılmaktadır. Bunların yanı sıra Ramazan ayının şerefli bir ay oluşu ve bu ayda Müslümanların yapmış oldukları ibadetler ile Allah katında daha samimi kul oldukları ifade edilmeye çalışılmıştır. “Elveda” terennümleri ile Ramazan ayına veda edilmektedir.

Eser de MSS’de her ne kadar tesbih olarak zikredilse de edebi açıdan Ramazan ilahisi olduğu söylenebilir. Güftede yer alan “Elveda” ifadesinden yola çıkarak eserin Ramazan ayının son günlerinde okunduğunu ifade etmek mümkündür.



2. 10. MSS. 233-1 s. 734 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih Der Makam-ı Rast Pençgâh Usuleş Evfer

Ali Ufki Bey

Şe fi ül hal ki fi'l mah şer Mu ham med sâ hi bül min ber
E bu bekr Ö mer Os man e mi rül mü mi nin Hay dar
Rıd va nu'l la hi a ley him La i la he il lal lah
Hü ve's sâ ki a lel kev ser
Mu ham med Hak Re su lül lah

2. 10. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 117. yaprağının ön yüzünde bulunan ilk parçadır. Tek bir satır dizelik biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti bulunmaktadır. Eserin güftesi notanın hemen altında bulunmakta olup yazı dili olarak Arapça kullanılmıştır.

2. 10. 2. Eserin Müzikal Analizi

Bu eser her ne kadar Rast faslında yer alsada Ali Ufki Bey'de eserin makamını Rast-ı Pençgâh olarak belirtmiştir. Dönemin kaynaklarından Kantemiroğlu (Tura, 2001: 49) da Pençgâh makamını Rast makamına uyan, ona tabi olan bir terkip olarak tanımlamaktadır. Eserin ezgi organizasyonu makamın doğası gereği Rast perdesi ekseninde seyre başlayıp güçlü ses olan Neva perdesini duyurmak sureti ile Rast perdesinde tam karar vermektedir. Akabindeki ikinci satırda ezginin seyri Gerdaniye perdesi çevresine kayarken Eviç ve Hüseyini seslerini duyurmak kaydı ile Neva perdesinde Rastlı bir asma kalış sergilenmektedir. Ardında yer alan seyir ise eserin Pençgâh yapısını gösterir niteliktedir. Neva etkili motif Hicaz/Uzzal perdesiyle Rast perdesinde Pençgâhlı bir kalış gösterirken Neva ve Hüseyini perdesi üzerinden Rast

perdesinde Rastlı bir tam kalış sergilemektedir. Dönem kaynaklarından da yola çıkarak söz konusu eserin makamını Pençgâh olarak belirlemek uygun olacaktır.

Ali Ufkî eserin usulünü Evfer olarak belirtmiştir. Bu usulün adı başta Evliya Çelebi Seyahatnamesi olmak üzere Hafız Post Güfte Mecmuası, Turc 292 yazması ve Kantemiroğlu Edvarında yer almaktadır. Kantemiroğlu (Tura, 2001: 166) bu usulü toplam 9 zaman dilimi içinde düm (2) te-ke (1) te-ke (1) düm (2) tek (3) biçiminde tarif ederken, Turc 292’de bu usul iki biçimde tarif edilmiştir. Bunlardan ilki 3/2 diğeri ise 6/2’lidir. Her iki eserde de Evfer üç ve üçün katları olarak ortaya çıkarken usul düzümleri arasında anlamlı bir fark söz konusudur. Ancak söz konusu eserin ritmik yapısı bu kaynaklarda belirtilen Evfer usulünden zaman açısından olmasa bile düzüm açısından oldukça farklıdır. Nitekim bugün olduğu gibi dönem kaynaklarında bu usulü belirleyen üçlü birim sonda yer alırken burada başta yer almakta ve (3+2+2+2) biçiminde bir yapı ortaya çıkmaktadır.

Eser form olarak biri dar kurulumlu üç bölümden oluşmaktadır. Eserin form şeması şöyledir: A+B+C.

2. 10. 3. Eserin Güfte Analizi

Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün (Bahr-i Hecez)

Şefü’l-halki fi’l-mahşer Muhammed sâhibü’l minber

Ebu bekir Ömer Osman emiru’l mü’minin Haydar

Rıdvanullahi aleyhim

La ilahe illallah Muhammed hak Rasulullah

Hüve’s sâkî ale’l-kevser

La ilahe illallah Muhammed hak Rasulullah

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Sâkî: Su veren, içecek sunan.

Eserin takti' şu şekildedir:

Hece Şe fi ul hal ki fil mah şer Mu ham med sâ hi bul min ber
Hece • — — — • — — — • — — — • — — —
Tipi
Vezin Me fâ î lün Me fâ î lün Me fâ î lün Me fâ î lün

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde serbest bir biçimde kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Tanımlanmış herhangi bir biçim ve uyak örgüsüne bağlı değildir. Güfteye genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Mahşer gününde varlıkların şefaâtçisi olan arş-ı âzam sahibi Muhammed, Hz. Ebu Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve müminlerin emiri Hz. Ali, Allah Teâlâ onların cümlesinden razı olsun. O, kevser havuzunun başında bulunan saki'dir. Allahtan başka İlah yoktur ve Hz. Muhammed Allahın kulu ve elçisidir.

Güfte tahlilinde görüldüğü gibi eserde Peygamber efendimizden ve Hulefâ-i Râşidin'den hoşnutluk ifadesinin “*Rıdvânullahi aleyhim*” yer alması dikkat çekmektedir. Anlam evreni açısından eserin tardıye türünde olduğunu düşünülse de, söz konusu eser Hatip Zâkiri Hasan Efendi'ye ait bir şughul örneğidir.


2. 11. MSS. 235 s. 740 Numaralı Eserin Analizi


Tesbih Der Makam-ı Rast-ı Pençgâh

Ali Ufki Bey

No la ca nım gi bi ba şım da
Ha tem ü temm ü tam du rur haz
gö tür sem dá im dá im
re ti şâ hı ru sü lün
Al lah Al lah Al lah yâ Al lah
Al lah Al lah Al lah yâ Al lah
Gü li gü za rı nü büv vet ol
ke rem ol ke rem sa hi bi dir
Al lah Al lah Al lah Al lah ya Al lah
Ah med dur rı ma yü zü ni
(Bahtiyar)
sür rı ka de mi ne a
nun Al lah Al lah ya Al lah

2. 11. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 118. yaprağının ön yüzünde bulunan tek bir satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve

“” bir usul işareti bulunmaktadır. Eserin güftesi notanın hemen altında yer almakta olup yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır.

2. 11. 2. Eserin Müzikal Analizi

Rast faslında yer alan bu eseri Ali Ufki Bey her ne kadar Rast-ı Pençgâh olarak tanımlasa da notanın hiçbir yerinde Pençgâh karakterine ait Uzzal/Hicaz perdesini yazmamıştır. Oysa bir önceki Rast-Pençgâh eserde bu perde tanımlıdır. Ancak yine de söz konusu eserin Neva çevresinde seyre başlayıp inici-çıkıcı bir seyir özelliği arz etmesinden dolayı Pençgâh olarak değerlendirilebilmekle birlikte Çargâh ve Uzzal/Hicaz perdelerinin hangi durumda dönüşümlü kullanıldığı sorusu ne yazık ki cevapsız kalacaktır.

Ezgi organizasyonu bağlı olduğu makam gereği güçlü ekseninde seyre başlamakla birlikte Neva perdesinde yarım karar vermektedir. Akabinde yer alan ikinci ve üçüncü satırda yine aynı perde üzerinden dizi seslerini duyurmak sureti ile Rast perdesinde karar kılmaktadır. İlerleyen bölümlerde (dördüncü satır), ezgisel yapının Gerdaniye çevresine kaydığı görülmektedir. Yine Gerdaniye, Muhayyer, hatta Tiz Segâh perdelerini duyurmak sureti ile Neva perdesinde yarım karar verilmektedir. Devamında ise Neva perdesinde yarım karar verilmek sureti ile bağlı olduğu dizi sesleri üzerinden Rast perdesinde tam karar ile eser sona ermektedir.

Eserin zaman organizasyonu yer yer ölçü kaybına rağmen 8/4'lüğün (2+2+2+2) düzümü içinde Düyek usulüne tekabül ettiği söylenebilir.

Tesbih form yapısı olarak ikisi farklı toplam üç bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B+A.

2. 11. 3. Eserin Güfte Analizi

Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün (Bahr-i Hecez)

Nola canım gibi başımda götürsem daim, daim (Allah Allah Ya Allah)

Gül-i gülzârı nübüvvet ol kerem, ol kerem sahibidir (Allah Allah Ya Allah)

Hâtem ü temm tam durur hazreti şâh-ı rusûlün, rusûlün (Allah Allah Ya Allah)

Ahmed (bahtiyar) durrima yüzünü sürri kademine ânun, ânun (Allah Allah Ya Allah)

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Gülzâr: Gül bahçesi.

Eserin takti' şu şekildedir:

Hece	No	lâ	câ	nım	gi	bî	bâ	şım	da	gô	tür	sem	dâ	im	dâ	im
Hece	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—
Tipi																
Vezin	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün

- (-bî): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-gô): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-dâ): hecesine Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde serbest bir biçimde kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Tanımlanmış herhangi bir biçim ve uyak örgüsüne bağlı değildir. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Söz konusu güftenin sahibi Sultan I. Ahmed'dir. Bu durum güfte içerisinde yer alan mahlastan da anlaşılmaktadır. Güftenin ilk mısra'ında Peygamber efendimize her an duyulan özlem ifade edilmektedir. Diğer bölümlerde ise Peygamber efendimize duyulan ta'zim; yani onu yüceltme, tevkîr; yani onu methetmek ve ona hürmet göstermek gibi hususlar işlenmektedir. Ayrıca eserde onun kerem sahibi oluşuna da vurgu yapılmaktadır. Güftede bulunan "Allah, Allah, Yâ Allah" yapısı ise terennüm özelliği taşımaktadır.

Eser Peygamber efendimize olan övgüyü dile getirmek ve onun vasıflarını ifade etmek amacı ile Sultan I. Ahmed tarafından kaleme alınmış bir na't örneğidir.

2. 12. MSS. 253 s. 788 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih-i Arabi

Ali Ufki Bey

A
Fevz nâ bi'l ley lil vitr ve bi'l me nâ

B
fi'z za fer Al la hu

lem mâ be de et bi'l maz ha ri en vâ ru hay rul be şer


C
Ne biy yû nâ Mu ham med en vâ ru hay ru'l be şer

D
Hâ zâ ne biy yû'l Mus ta fa Hâ zâ şe ri fû'l şü re fâ

C
Hâ zâ bi zem ze mi'ş şî fâ

C
Ha bî bü nâ Mu ham med en vâ ru hay ru'l be şer

2. 12. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 127. yaprağının ön yüzünün altında iki satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı bulunmaktadır. Güfte dizeklerin hemen altında yer almasının yanı sıra yazı dili olarak Arapça kullanılmıştır.

2. 12. 2. Eserin Müzikal Analizi

MSS'de Eviç faslında yer alan bu eseri karakteri itibarıyla Irak makamı ile özdeşleştirmek daha doğru olacaktır. Nitekim ezgisel yapı ilgili makamın güçlü sesi Dügâh perdesi çevresinde seyre başlamaktadır. Aynı zamanda bu motifte Uşşak bir etki

duymak mümkündür. Devam eden birinci satırın sonu ve ikinci satırda Hüseyini, Eviç, Neva ve Dügâh perdeleri üzerinden Irak perdesinde karar vermektedir.

Söz konusu ezgisel yapıyı takiben (üçüncü satır) ezginin seyri Neva perdesi üzerinden Eviç perdesi eksenine kayarken makamın dizi sesleri kullanılmak sureti ile yine Irak perdesinde karar verilmektedir. Devamında bu kez ezgi motifinin Hicaz perdesi yardımı ile Neva çevresinde seyrettiği ve güçlü perdesi olan Dügâh üzerinden Irak perdesinde karar verdiği görülmektedir. Akabinde yer alan beşinci satırda ise ezgisel yapı yine Uzzal/Hicaz perdesini duyurmak sureti ile Eviç ekseninde uzun bir seyir özelliği göstermektedir.

Devamında yer alan yapıda yine kısmen benzer olmakla birlikte makamın dizi seslerini inici bir biçimde duyurmak sureti ile güçlü perdede yarım karar verirken son satırda ezginin seyri Neva perdesi üzerinden Eviç perdesi eksenine kayarak makamın dizi sesleri kullanılmak sureti ile Irak perdesinde tam karar göstererek eser sona ermektedir.

Eserin zaman organizasyonu ne döneminde ne de günümüzde tanımlı bir usul yapısına denk düşmemekle birlikte form yapısı olarak dördü farklı toplam beş bölümden oluşmaktadır. A+B+C+D+C.

2. 12. 3. Eserin Güfte Analizi

Müstef'ilün/Müstef'ilün/Müstef'ilün/Müstef'ilün (Bahr-i Recez)

Fevznâ bi'l-leyli'l-vitri ve bi'l menâfisi'z-zaferi

Allahu lemmâ bed'e't bi'l mazhari envâru hayru'l-beşer

Nebiyünâ Muhammed envâru hayru'l beşer

Hâzâ nebiyyü'l-Mustafa, Hâza şerîfü'l-Şürefâ

Hâza bi zemzemi'ş-şifâ, envâru hayru'l-beşer

Habîbünâ Muhammed envâru hayru'l beşer

Eserin takti' şu şekildedir:

Hece Fevz nâ bi'l ley li'l vit ri vê bil mē na fî zi'z zâ fe rî

Hece — — • — — — • — — — • — — — • —

Tipi

Vezein Müs tef i lün Müs tef i lün Müs tef i lün Müs tef i lün

- (-bi'l): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-vê): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-mê): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-na): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-fî): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-zâ): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde serbest bir biçimde kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Tanımlanmış herhangi bir biçim ve uyak örgüsüne bağlı değildir. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ey Allahım! Arafat gecesinde bizleri kurtuluşa erenlerden, gayret ve mücadelelerinde zafere erenlerden eyle! Allahım! İnsanlığın en hayırlısının nurları ortaya çıktığında bizleri mücadelelerinde zafere erenlerden eyle! İnsanlığın en hayırlısının nurları ise efendimiz ve peygamberimiz olan Hz. Muhammeddir. Bu nur nebîmiz Muhammed Mustafa (s.a.v)'dir. Bu nur şerefliğin en şereflişidir. Bu nur zemzem ile şifadır. Sevgilimiz Hz. Muhammed (s.a.v) insanlığın en hayırlı nurudur.

Güfte tahlilinden anlaşılacağı üzere eseri tesbih olarak nitelemek mümkün değildir. Eser Allaha yakarış ve Peygamber efendimize yapılan bir övgü niteliği taşımaktadır. Eserde bazı bölümlerde anlam olarak tutarsızlıklar göze çarpmaktadır. Oransay (1972: 70) söz konusu bu eserin şughul türünde olduğunu ifade etmektedir. Bu minvalde edebi açıdan değerlendirildiğinde eserin şughul olduğunu söylemek mümkündür.



2. 13. MSS. 315-1 s. 915 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih Der Makam-ı Nevâ

Ali Ufki Bey

Süb ha nel me li kül
Süb ha nel me li **B** kül
A' lâ En tel
Mev lâ En tel
a liy yül a' la
A' ke ri mül mev la
Le ke iz zü ve'l û lâ
Al la hu le kel lüt fû vel a
B' tâ Al la hü ül tûf le
nâ vâ' fû an nâ vah şür nâ
Al la hu tah te li vâ i Mus ta fa

2. 13. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 158. sayfasının ön yüzünde bulunan ilk parçadır ve iki satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti bulunmaktadır. Eserin güftesi dizeklerin hemen altında yer almaktadır. Yazı dili olarak ise Arapça kullanılmıştır.

2. 13. 2. Eserin Müzikal Analizi

Hisar faslında yer alan bu eser karakteri itibarı ile Neva makamı içerisinde yer almaktadır. Eser birinci ve ikinci satırda, makamın doğası gereği Neva perdesi çevresinde seyir başlayıp dizi seslerini kullanmak sureti ile Dügâh perdesinde kalış göstermektedir. Akabindeki ezgisel yapı farklı bir müzikal anlatım ile Uşşak dörtlüsü sesleri üzerinden Dügâh perdesinde tam karar verilmektedir. Devam eden dördüncü satırda seyir baskın bir Neva etkisi üzerinden dizi seslerini duyurmak sureti ile Dügâh perdesine doğru kayarken benzer bir yönelimin eserin sonuna kadar devam ettiği görülmektedir.

Dizek başında verilen işaret eserin Düyek usulünde olduğunu belirtmektedir. Her ne kadar zaman organizasyonunda yer yer ritmik deformasyonlar göze çarpsa da usulü 8/4'lüğün (2+2+2+2) düzümü üzerinden Düyek usulüne bağlamak mümkündür.

Eserin form yapısı iki temel bölümden oluşmak kaydıyla birbirinin varyantı olan toplam dört bölümden oluşmaktadır. Eserin form şeması şöyledir: A+B+A¹+B¹.

2. 13. 3. Eserin Güfte Analizi

Mefâîlün/Mefâîlün (Bahr-i Hecez)

Sübhâne'l melikü'l âlâ

Ente el-aliyyül âlâ

Sübhâne'l melikü'l Mevlâ

Ente el-kerîmül Mevlâ

Leke izzü ve'l ûlâ Allah

Leke'l lütfu ve'l- a'tâ Allah

Ültüf lenâ va'fu annâ vahşurnâ

Allahu tahte livâ-i Mustafa

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme Süb hâ ne'l mê li kü'l â lâ

Hece tipi • — — — • — — —

Vezin Me fâ i lün Me fâ i lün

- (-Süb): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-mê): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde murabba' nazım biçimi ile kaleme alınmış bir semâi olduğu anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Kusurların ve noksanlıkların her türlüünden münezzehe olan yücelerin yücesi Allahım, sen mülkün gerçek sahibi ve kâinatın mutlak hükümdarısın. Sen lütuf ve ihsanı bol olan Mevlamızsın ve kusurların hepsinden münezzehe olansın.

Kıymet, itibar ve şeref yalnız yüceler yücesi olan Allah'tandır. Bağışlama, ihsan ve cömertlik sahibi olan ise yalnızca Allah'tır. Allahım bizleri bağışlayıcılığın, rahmetin ve merhametin ile haşır eyle! Ahirette Peygamber efendimiz Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v)'in sancağı altında toplanmayı bizlere nasip eyle!

Görüldüğü üzere eser MSS'de de ifade edildiği gibi edebi açıdan tesbih türündedir. Çünkü eserde Allah yüceltilmekte ve her türlü noksanlıktan "Subhan" lafzı ile tenzih edilmektedir.

2. 14. MSS. 315-2 s. 916 Numaralı Eserin Analizi

?

Ali Ufki Bey



A

Süb ha ne'l me like me li
Üi tūf bi nâ va' fū an
kü ma' bud fī
nâ ver ham nâ
kûl li me kân

B

Ente Mev lâ nâ
El ma' ru fī bi'l ğuf rân El
mev sū fū bi'l ğuf rân
Yâ lâ tif
Yâ rah man
ül tūf il ahire

2. 14. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 158. yaprağının ön yüzündeki ikinci parçadır. Sayfada iki satır dizek biçiminde konumlandırılmakla birlikte donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti bulunmaktadır. Güfte dizeklerin hemen altında bulunmaktadır ve yazı dili olarak Arapça kullanılmıştır.

2. 14. 2. Eserin Müzikal Analizi

MSS'de Hisar faslı içerisinde yer alan bu eserin büyük ölçüde Neva makamı özelliklerine sahip olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda ezgisel yapı güçlü olan Neva perdesini duyurmak sureti ile makamın dizi seslerinde dolaşarak Hicaz perdesi üzerinde Ferahnak çeşni ile karar perdesine doğru bir yönelim göstermektedir.

Ancak devam eden dördüncü satırda, seyrin yönü Gerdaniye perdesine kayarken yine aynı motifte Hüseyini perdesi üzerinde gelişen inici bir Hüseyini etki kendisini hissettirmektedir. Beşinci satırda ise ısrarla bir Hüseyini ve Çargâh vurgusu ile makamın dizi sesleriyle Dügâhta Uşşak dörtlüsü ile tam karar verilmektedir. Dönemin kaynakları ile uyuşmamakla birlikte söz konusu eserde güçlü bir Hüseyini yapının hâkim olduğu görülmektedir. Bundan dolayı eserin makamını Hüseyini olarak kabul etmekte bir sakınca bulunmamaktadır.

Eserin zaman organizasyonu belirgin ritmik deformasyonlara rağmen MSS'de yer alan diğer Düyek usulleriyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Burada 8 zamanlı metrik yapı (2+2+2+2) düzümünde hareket etmektedir.

Eserin form yapısı üç farklı bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B+C.

2. 14. 3. Eserin Güfte Analizi

Müstef'ilün/Müstef'ilün/Müstef'ilün/Müstef'ilün (Bahr-i Recez)

Sübâne'l melike melikü'l-mâ'bud fi küllü mekân

El ma'rûfu bi'l ğufrân, el mevsufu bi'l ğufrân

Ya Latif Ya Rahman ültüf ilâ âhirahû

Ültüf binâ va'fu annâ verhamnâ ente mevlânâ

El ma'rûfu bi'l ğufrân, el mevsufu bi'l ğufrân

Ya Latif Ya Rahman ültüf ilâ âhirahû

Eserin takti' şu şekildedir:

Hece	Süb	hâ	ne'l	mê	lî	kê	me	lî	ki'l	mâ'	bud	fi	kül	lî	me	kân
Hece	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—
Tipi																
Vezin	Müs	tef	i	lün	Müs	tef	i	lün	Müs	tef	i	lün	Müs	tef	i	lün

- (-ne'l): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-mê): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-lî): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-kê): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-lî): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-bud): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-lî): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde serbest bir biçimde kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Tanımlanmış herhangi bir biçim ve uyak örgüsüne bağlı değildir. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Her yerde tapınılanların sahibi, hükümranı olan Allah her türlü noksanlıktan münezzehtir. Yani burada Ali Ufki Bey, Allah'ın sahte ilahlarında sahibi olduğunu vurgulamaktadır. Allah, bağışlaması ile bilinendir ve o günahları bağışlamak ile sıfatlandırılmıştır. O, en ince işlerin bile inceliklerini bilendir. O, esirgeyen ve bağışlayandır.

Sen bizim Mevlamızsın. Bizlere lütuf eyle, bizleri bağışla ve merhamet eyle! Allah, bağışlaması ile bilinendir ve o günahları bağışlamak ile sıfatlandırılmıştır. O, en ince işlerin bile inceliklerini bilendir. O, esirgeyen ve bağışlayandır.


Güfte Allah'ı yücelttiği ve onu her türlü noksanlıklardan “*Subhan*” lafzı ile tenzih ettiği için eseri edebi açıdan tesbih olarak değerlendirmekte herhangi sakınca bulunmamaktadır.

2. 15. MSS. 316-1 s. 918-919 Numaralı Eserin Analizi


Tesbih-i Arabî

Ali Ufki Bey


A




Süb ha nel me li kül han nan



Ya Mev lâ




El han nan el men




nan


B



El han nan




El men nan es sul

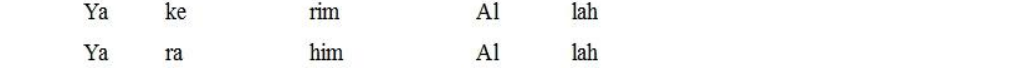


tân Ya Mev lâ

C



Ya ke rim Al lah



Ya ra him Al lah

Ya a ziz
us tur u yu be na
El a man min ze va lil i
man Sub bu hun
Rab bil me lâ i ke
ti ver ruh

2. 15. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 158. yaprağının arka yüzünün üst yarısında üç satır dizek şeklinde biçimlendirilmiştir. Donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti bulunmaktadır. Güftenin dizeklerin altında yer almasının yanı sıra yazı dili olarak Arapça kullanılmıştır.

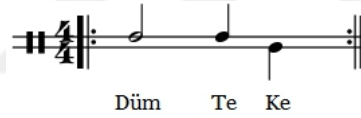
2. 15. 2. Eserin Müzikal Analizi

Hisar faslında yer alan bu eser karakteri itibarı ile Neva makamının seyir özelliklerine sahiptir. Ancak eser başlangıçta (ilk iki satır) daha çok Çargâh perdesi ekseninde bir seyir özelliği gösterip Uşşak dörtlüsü üzerinden Dügâh perdesinde karar vermektedir. Devamında yer alan üçüncü ve dördüncü satırda ezginin seyri bağlı olduğu makamın doğası gereği Neva makamına kayarken yine Uşşak dörtlüsü ile Dügâh perdesinde karar göstermektedir.

Akabindeki yapı (beşinci ve altıncı satır) seyrin karakterini Hüseyini perdesi üzerinden belirlerken takip eden cümlelerin Uşşak dörtlüsünü duyurmak sureti ile Dügâh perdesinde karar vermektedir. Devamındaki sekizinci satırda ise ezgisel yapı bu kez Hüseyini perdesini duyurarak karara yönelmektedir. Bu yönelim sayesinde onuncu satırın sonuna kadar müzikal yapı Hüseyini etkisi üzerinden gelişim göstermektedir.

Devam eden on bir ve on ikinci satırda ezgi, Neva çevresinde devam ederken yine Hüseyini beşlisini duyurmak sureti ile Dügâh perdesinde karar vermektedir. Eserin sona erdiği yapının (son iki satır) ilk motifinde Nevada Rast etkisi üzerinden Uşşak dörtlüsü duyurularak Dügâh perdesinde karar verilmektedir. Tüm bu ezgi organizasyonu da göz önünde bulundurularak eserin Uşşak makamında olduğunu söylemek mümkündür. Kantemiroğlu (Tura, 2001: 51)'nin da Uşşak makamı hakkındaki tanımı bu tespiti destekler niteliktedir.

Eserin zaman organizasyonu hem dönemin hem de günümüzün Sofyan usulüne bağlı olarak 4 zamanlı ve (2+2) düzümünde hareket etmektedir. Usul yapısı şöyle gösterilebilir:



Eser form yapısı olarak geniş kurulumlu toplam dört bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B+C+D.

2. 15. 3. Eserin Güfte Analizi

Sübân el-Melikü'l-Hannan Yâ Mevlâ

El-Hannan el-Mennan es-Sultân Ya Mevlâ

Ya Kerim Allah Ya Aziz ustur uyûbenâ el amân min zevâli'l-imân

Subbûhun bi'l- melâiketi ve'r-rûh

Sübân el-Melikü'l-Hannan Yâ Mevlâ

El-Hannan el-Mennan es-Sultân Ya Mevlâ

Ya Rahîm Allah Ya Aziz ustur uyûbenâ el amân min zevâli'l-imân

Guddûsun bi'l- melâiketi ve'r-rûh

Eser serbest bir biçimde kaleme alınmış olup herhangi bir aruz veya hece ölçüsü kalıbına uymamaktadır. Bundan dolayı yalnızca anlamsal olarak değerlendirilmiştir. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Merhamet sahibi olan Allah her türlü noksan sıfatlardan münezzehtir. Kâinata var olan her şeyin sahibi olan Allah merhamet sahibidir, o kullarına sınırsız nimet verendir. Ey Kerim ve Aziz olan Allahım! Meleklerin ve Ruhun¹⁴ noksan sıfatlardan tenzih ettiği Allahım! Ayıplarımızı ört! İmanımızın yok olmasından yalnızca sana sığınırım.

Merhamet sahibi olan Allah her türlü noksan sıfatlardan münezzehtir. Kâinata var olan her şeyin sahibi olan Allah merhamet sahibidir, o kullarına sınırsız nimet verendir. Ey Kerim ve Aziz olan Allahım! Meleklerin ve Cebrail (a.s)'in yücelmiş olduğu Allahım! Ayıplarımızı ört! İmanımızın yok olmasından yalnızca sana sığınırım.

Güfte Allah'ı yücelttiği ve onu her türlü noksanlıklardan “*Subhan*” lafzı ile tenzih ettiği için eseri edebi açıdan tesbih olarak değerlendirmekte herhangi sakınca bulunmamaktadır.

¹⁴ Ruh: Güftede yer alan bu ifade Kur'an-ı Kerim'den mülhemdir. Kadir suresinde yer alan bu ifade ile Cebrâil (a.s) kastedilmektedir. Bu eserde de Ruh ifadesi Cebrâil (a.s) olarak değerlendirilmektedir.

2. 16. MSS. 316-2 s. 920 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih-i Arabî

Ali Ufki Bey

Es se la mü a ley ke yâ
Es se la mü a ley ke yâ
şeh rel lüt fi vel ih san
şeh rel af vi vel ğuf rân
En te şeh rül a zî mü
ün zi le fi hil fur kân

2. 16. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

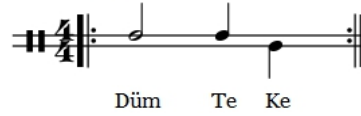
Eser, Mecmuanın 158. yaprağının arka yüzünün alt yarısında aşağıdan yukarıya tek bir satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “ ٤ ” birinci çizgi do anahtarı bulunmaktadır. Güfte notanın hemen altında yer almakla birlikte yazı dili olarak Arapça kullanılmıştır. Sayfada ayrıca bir tesbih'in notası ile bir ilaç tarifi verilmektedir.

2. 16. 2. Eserin Müzikal Analizi

Hisar faslında yer alan bu eser müzikal karakteri itibariyle günümüzün Neva makamını kısmen karşılar niteliktedir. Zira ezgisel yapıdaki güçlü perde etkisi kendini pek fazla göstermese de dizinin dördüncü derecesinin gizli bir çekim merkezi olduğu hissedilir niteliktedir. Nitekim ezgisel yapı Çargâh perdesi üzerinden güçlü perde olan Neva perdesini duyurmak sureti ile Hüseyini ve Çargâh perdeleri üzerinden Dügâh perdesinde karar vermektedir. Akabindeki beşinci ölçü çizgisi ile seyirin inici karakterde Nevada Rast etkisi ile Çargâh perdesi üzerinden yine Dügâh perdesinde karar verdiği görülmektedir. Aynı yapıyı eserin devamında da takip etmek mümkündür. Ancak eser

döneminin Uşşak makamı ile örtüşmektedir. Kantemiroğlu (Tura, 2001: 51)'in Uşşak makamı tarifi de bu hususu göstermektedir. Bundan dolayı söz konusu eseri Uşşak makamında değerlendirmek daha uygun olacaktır.

Eserin zaman organizasyonu kısmi ritmik deformasyonlara rağmen hem dönemi hem de günümüzle uyuşan Sofyan usulü içinde değerlendirilebilir. Yapıyı şöyle tanımlamak mümkündür:



Tesbihin form yapısı birbirinden bağımsız iki farklı bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B.

2. 16. 3. Eserin Güfte Analizi

Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün (Bahr-i Remel)

Es-selâmu aleyke yâ şehre'l-lutfi ve'l-ihsân

Ente şehrü'l-azîmu ünzile fihi'l-furkân

Es-selâmu aleyke yâ şehre'l-afvi ve'l-ğufrân

Merhaba şehri's-siyâm, Merhaba şehri'l-ihsân

Ente şehrun kerîmun vâ'de fihi'l-Kur'ân

Ente şehre'l-azîmu ünzile fihi'l-furkân

Ardu annâ veşfi' annâ yevme'l haşri ve'l-mîzân

Merhaba şehri's-siyâm, Merhaba şehri'l-ihsân

Eserin takti' şu şekildedir:

Hece Es se lâ mû a' ley kê yâ şeh re'l lut fi ve'l ih sân
Hece — • — — — • — — — • — — — • —
Tipi
Vezi Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

- (-mû): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ley): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-kê): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-re'l): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-fi): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-ih): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde murabba' (murabba'-i müzdeviç) olduğu anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Selam bağışlanma ayı olan Ramazan ayıdır.

Sen Kurân-ı Kerim'in indirildiği yüce bir aysın.

Selam af ve merhamet ayı olan Ramazan ayıdır.

Hoş geldin Oruç ayı! Hoş geldin bağışlanma ve merhamet ayı!

Sen Kur'ân-ı Kerim'in bizlere vaat edildiği yüce bir aysın.

Sen Kurân-ı Kerim'in indirildiği yüce bir aysın.

Ahirette haşır olduğumuz da bizlere şefaate eyle!

Hoş geldin Oruç ayı! Hoş geldin bağışlanma ayı!

Güftede Ramazan ayına girmiş olmaktan duyulan sevinç ifade edilmektedir. Eser konu olarak bu ayın bağışlanma, rahmet ve merhamet ayı oluşuna, Kur'an-ı Kerim'in bu ayda tamamlanmış olmasına değinmektedir. Dua cümlesi ile de güfte son bulmaktadır.

Arapça kaleme alınmış olan bu eser MSS’de tesbih olarak ifade edilmektedir. Ancak söz konusu bu eserin edebi açıdan Ramazan ayına vurgu yapan bir şügul olduğunu söylemek mümkündür. Hatta eserde yer alan “Merhaba” ifadesinden yola çıkarak bu eserin Ramazan ayının ilk on beş gününde icra edildiğini söylemekte mümkündür. Oransay’ın da (1972: 85) bu eserin şügul olduğunu belirtmesi tespitimizi güçlendirmektedir.



2. 17. MSS. 317-1 s. 921 Numaralı Eserin Analizi

Tesbih-i Arabî

Ali Ufki Bey

Al la hüm me yâ ce li lü
Nah me dü ke yâ a zi zü

yâ ceb bâr yâ Al lah Al lah yâ ce li
yâ gaf far yâ Al lah Al lah yâ a zi

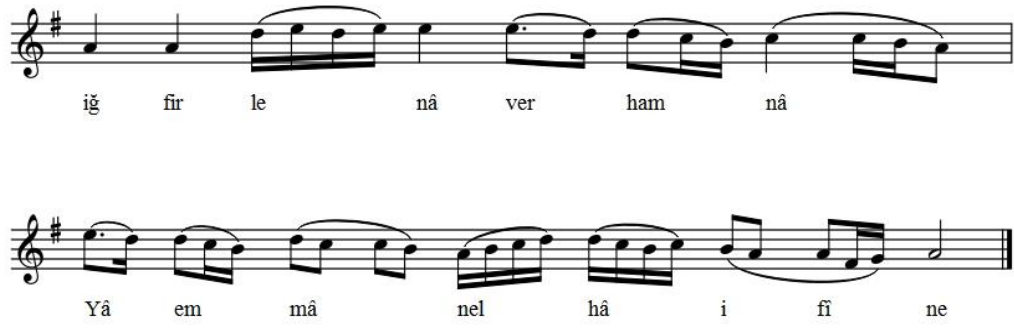
lü yâ ceb bâr
zü yâ ceb bâr

B
ci' nâ bâ be ke yâ Al lah Al lah



1. 2.

Ner cü af ve ke yâ rey yân yan
Ya ma' şu ka'l a şı kın Allah lah
Ya mat lü be't ta li bin Al lah
Ya mah bü be'l a ri fin Al lah

C
Yâ mü ci bes sâ i lî ne



2. 17. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

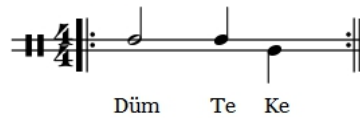
Eser, Mecmuanın 159. yaprağının ön yüzünde bulunan ilk parçadır. Sayfa da iki satır dizek biçiminde konumlandırılmış olup donanım kısmında “” birinci çizgi do anahtarı ve “” bir usul işareti kullanılmıştır. Güfte dizelerin hemen altında bulunmaktadır. Yazı dili olarak Arapça kullanılmıştır.

2. 17. 2. Eserin Müzikal Analizi

Hisar faslında yer alan bu eser seyir karakteri olarak Muhayyer makamına tekabül etmektedir. Ezgi makamın doğası gereği Muhayyer perdesi ekseninde seyre başlarken Tiz Segâh, Çargâh ve Neva perdelerine dokunarak makamın dizi seslerinde dolaşmak sureti ile Uşşak dörtlüsü ile Dügâh perdesinde karar vermektedir.

Devamında yer alan dördüncü satırda Tiz Çargâh, Neva ve hatta Hüseyni perdeleri üzerinden yine Muhayyer perdesi ekseninde bir seyir özelliği sergilerken Hüseyni perdesinde asma karar göstermektedir. Altıncı satır ile başlayan son bölümde ezginin seyri Hüseyni perdesine kayarken Hüseyni beşlisi ile Uşşak dörtlüsünü duyurmak sureti ile Dügâh perdesinde karar verilmektedir.

Eserin zaman organizasyonu kısmi ritmik deformasyonlara rağmen hem döneminin hem de günümüzün Sofyan usulüne karşılık gelmektedir. Usul yapısı şöyle gösterilebilir:



Eserin form yapısı üç farklı bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir:
A+B+C.

2. 17. 3. Eserin Güfte Analizi

Allahümme Ya Celîlü Ya Cebbâr

Ya Allah, Allah yâ Celîlü ya Cebbâru ci'nâ bâbeke Ya Allah

Nercû afveke yâ Reyyân

Nahmedüke ya Azîzü ya Gaffâr

Yâ Allah, Allah yâ Âzîzü yâ Cebbâr

Yâ mâşûk el-aşîkîn Allah

Yâ matlûb el-tâlibîn Allah

Yâ mahbûb el-ârifîn

Yâ mucîbe's-sâilîne iğfirlenâ verhamnâ yâ emmâne'l-hâifîn

Eser serbest bir biçimde kaleme alınmış olup herhangi bir aruz veya hece ölçüsü kalıbına uymamaktadır. Bundan dolayı yalnızca anlamsal olarak değerlendirilmiştir. Güfteye genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Ey Celil ve Cebbar olan Allahım!

Allahım! Celil ve Cebbar olan Allahım! Kapına geldik.

Ey Reyyan! Affını arzu ediyoruz.

Ey Aziz! Ey Gaffar! Sana şükür ediyoruz.

Aziz ve Cebbar olan ey büyük Allahım!

Ey âşıkların maşuku! Ey arzu edenlerin arzusu! Ey ariflerin sevgilisi!

Ey isteyenlerin duasına icabet eden! Ey kendinden korkanların güvencesi! Bizleri bağışla ve bizlere rahmetin ile muamele eyle!

Eser analiz edildiğinde genel olarak Allaha yalvarma, yakarma ve niyaz etme amaçlı kaleme alındığı görülmektedir. Ali Ufki Bey Allah Teâlânın kudret ve azameti karşısında kendi acizliğini ortaya koymakta ve günahlarının bağışlanması için Allaha yalvarmaktadır. Eser de yer yer Allahın isimlerinin zikredilmiş olması ve tazim edilmiş olması tesbih türünü akıllara getirebilir ancak edebi anlamda “*Subhan*” lafzının bulunmaması tesbih olarak nitelememizin önünde bir engeldir. Anlam evreni değerlendirildiğinde eser münacat nitelikli olsa da bu eserin edebi açıdan na’t olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü eser içerisindeki lafızlar Kur’an-ı Kerimde yer alan pek çok ayete vurgu yapmaktadır.

2. 18. MSS. 317-2 s. 922 Numaralı Eserin Analizi

Diğer

Ali Ufki Bey


A

Süb ha nel me li kil men nan
Süb ha nel me li kil men nan
bi'r rah me ti
bi'l kud re ti

B

ve'r Rıd van
ve's Sul tân
İr ham şey hi Ya Rah mân
ves tur ay bî Ya Set târ
İr ham le nâ va' fir le na
zü nü be na Ya Mev la na

2. 18. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 159. yaprağının ön yüzünün ortasında tek bir satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım kısmında “” üçüncü çizgi do anahtarı

kullanılmıştır. Güfte notanın hemen altında yer almaktadır ve yazı dili olarak Arapça kullanılmıştır.

2. 18. 2. Eserin Müzikal Analizi

Hisar faslı içerisinde yer alan bu eser, seyir itibarı ile Uşşak makamıyla yakınlık göstermektedir. Ezgi organizasyonu ilgili makamın karar perdesi ekseninde seyir başlayarak Çargâh ve Hüseyini perdesini duyurmak sureti ile Uşşak dörtlüsü ile Dügâh perdesinde karar vermektedir. Devam eden dördüncü satırda ezgi yapısı Hüseyini, Gerdaniye ve Acem perdeleri üzerinden karara yönelirken Hicaz ve Çargâh değişiminde bu kez yoğun bir Çargâh vurgusunun etkisi ile Dügâh perdesinde tam karar göstermektedir.

Eserin zaman organizasyonu ne dönemine ne de günümüze ait tam bir usul yapısına tekabül etmemektedir. Nitekim Ali Ufki Bey’de dizek başında usule ilişkin herhangi bir işaret belirtmemiştir. Sözleri takip eden ilk bölüm toplam 22/4’lük bir zaman dilimine denk gelirken, ikinci bölümde bu sayı 25/4’lüğe tekabül etmektedir. Eldeki bu verilerden hareketle eserin usulüne dair bir çıkarımda bulunmak oldukça zordur.

Eser form olarak sözel yapıyı takiben geniş kurulumlu iki bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B.

2. 18. 3. Eserin Güfte Analizi

Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün/Mefâîlün (Bahr-i Hecez)

Sübhâne’l Meliki’l-Mennân bi’r-Rahmeti ve’r-Rıdvân

(İrham şeyhî Ya Rahmân vestur aybî Ya Settâr

İrham lenâ va’firlenâ zünûbenâ Ya Mevlânâ)

Sübhâne’l Meliki’l-Mennân bi’l- Kudreti ve’-Sultân

(İrham şeyhî Ya Rahmân vestur aybî Ya Settâr

İrham lenâ va’firlenâ zünûbenâ Ya Mevlânâ)

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme	Süb	hâ	nel	mê	li	kü'l	men	nâ	ni	bi'r	rah	mê	ti	ve'r	Rıd	vân
Hece	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—	•	—	—	—
Tipi																
Vezin	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün	Me	fâ	î	lün

- (-Süb): hecesinde Zihaf (Kısaltma) yapılmalıdır.
- (-mê): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.
- (-mê): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin aruz yapısı ve uyak örgüsü incelendiğinde semâî (gazel biçiminde) nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Rahmeti ve hoşnutluğu ile ihsanda bulunan Allah her türlü noksan sıfattan münezzehtir. Ey Rahman şeyhime merhamet eyle! Ey gizleyen! Ayıplarımı ört! Ey Mevlamız, günahlarımızı bağışla ve bizlere merhamet eyle!

Kudreti ve hükümranlığı ile ihsanda bulunan Allah her türlü noksanlıktan münezzehtir. Ey Rahman şeyhime merhamet eyle! Ey gizleyen! Ayıplarımı ört! Ey Mevlamız, günahlarımızı bağışla ve bizlere merhamet eyle!

Eserde Allah Teâlâ'ya dua, tazim, yakarış, ondan af ve mağfiret dileme hususu ön planda yer almaktadır. Eseri anlam evreni çerçevesinde münacat olarak değerlendirmek mümkün olsa da edebi açıdan Allah Teâlâ'yı yücelttiği ve onu her türlü noksanlıklardan "Subhan" lafzı ile tenzih ettiği için tesbih olarak değerlendirmek daha uygundur.

3. TEVHİD'E İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR

3. 1. MSS. 216 s. 688 Numaralı Eserin Analizi

Tevhid
Şeyh Ufkî
Der Makam-ı Rast


Ali Ufkî Bey

A

B

Tekvin

3. 1. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

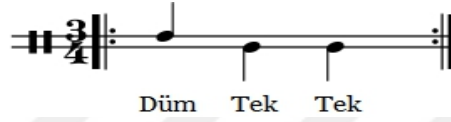
Eser, Mecmuanın 108. sayfasının arka yüzünün sonunda bir satır dizek ve sayfanın yanlamasına bir satır dizek ile birlikte iki satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım bölümünde nota anahtarı belirtilmemiş olup “” bir usul işareti kullanılmıştır. Eserin güftesi bölümler halinde “Lâ ilâhe illallah” lafzından oluşmaktadır. Ayrıca bölümler Arap rakamları ile belirtilmektedir.

3. 1. 2. Eserin Müzikal Analizi

MSS’de Rast faslında yer alan ve tevhid olarak kayıtlara geçen bu eser Rast makamının karakteristik özelliklerine sahiptir. Nitekim ezgisel yapı karar perdesi ekseninde seyir başlamakla birlikte yine Rast perdesinde karar vermektedir.

Devamında seyir makamın güçlü perdesi olan Neva perdesi eksenin kayarken başta Nevada Rast yapmak kaydıyla Gerdaniye ve Eviç perdeleri üzerinden Rast beşlisini duyurmak sureti ile Rast perdesinde tam karar vermektedir.

Eserin zaman organizasyonu Semâî usulüne tekabül etmektedir. Eserin usul yapısı şöyledir:



Eser form olarak geniş kurulumlu iki farklı bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B.

3. 1. 3. Eserin Güfte Analizi

Lâ İlâhe İllallah

Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Güfte Allahtan başka ilah olmadığını ifade etmekte olup tevhid kelimesini anlamsal olarak karşılamaktadır. Ancak edebi olarak bu türde yer alan eserlerin konu olarak üç ana bölümden oluştuğunu belirtmiştik. Eserde Kelime-i Tevhid yirmi beş defa tekrarlanmakta olup herhangi bir konu ayrımı bulunmamaktadır.

Eserde geçen bu ifade aynı zamanda İslam dinin temel şartlarından biridir. Bu ifade ile ulûhiyet, yaratıcılık, ilahlık, mutlakıyet yalnızca Allaha ithaf edilmektedir. Her ne kadar edebi olarak konu ayrımı bulunmasa da anlamsal olarak karşıladığı için eseri tevhid olarak nitelemek mümkündür.

Oransay (1972: 52)’ın bu eser hakkındaki düşüncesi oldukça önemlidir. Şöyle ki o, tezinde Ali Ufki Bey’in bu eseri belki de Katolik kilisesinin Gregor ezgileri

anlayışından esinlenerek bestelediği, tevhid ve tekvin okunması için formül ezgi niteliğinde bir eser olarak kaleme aldığını ifade etmektedir.

4. AYİN-İ ŞERİF'E İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR

4. 1. MSS. 84-2 s. 342 Numaralı Eserin Analizi

Devrân-ı Dervîşân Zevîyyü'ş-Şân

Ali Ufki Bey


A

Ey Her ki he zâr â fe rin Bu ni ce sul tân o lur

B

Ku lu o lan ki şî ler Hüs rev i Ha kan o lur Hüs re vi Ha kan o lur

4. 1. 1. Eserin Mecmua-i Saz ü Söz'deki Yeri

Eser, Mecmuanın 42. sayfasının arka yüzünün sonunda tek bir satır dizek biçiminde konumlandırılmıştır. Donanım bölümünde “” bir usul işareti kullanılmış olup herhangi bir nota anahtarı kullanılmamıştır. Güfte dizeğın hemen altında yer almaktadır. Yazı dili olarak Osmanlı Türkçesi kullanılmıştır.

4. 1. 2. Eserin Müzikal Analizi

Muhayyer faslı içerisinde yer alan bu eser genel karakteri itibarı ile her ne kadar çok fazla tiz seslerde seyir özelliği göstermese de Muhayyer makamının özelliklerine sahip olduğu söylenebilir. Ezgi organizasyonu bağı olduğu makamın doğası gereği tiz durak civarında seyre başlamış olup, ezgisel yapı Hüseyni perdesinde yarım karar verirken Eviç, Hüseyni ve Çargâh perdeleri üzerinden Neva perdesinde asma kalış göstermektedir. Devamındaki yapı makamın güçlüsü ile birlikte Hüseyni beşlisinin dizi seslerini duyurmak sureti ile Dügâh perdesinde karar vermektedir.

Eser zaman organizasyonu açısından ilk bakışta günümüzün Yürük Semâi döneminin ise Semâi usulüne karşılık geldiği söylenebilir. Nitekim ilk bölüm söz konusu

yapıyı karşılar nitelikteyken ikinci üçlü bölünmeyi bozmaktadır. Sonuç olarak eserin usul yapısı tanımlanabilir nitelikte değildir.

Eserin form yapısı sözel yapı gereği olarak iki farklı bölümden oluşmaktadır. Form şeması şöyledir: A+B.

4. 1. 3. Eserin Güfte Analizi

Müfteilün/Fâilün/Müfteilün/Fâilün (Bahr-i Münserih)

Ey ki hezâr âferin bu nice sultan olur

Kulu olan kişiler Hüsrev-i Hakân olur

Sen malına tapma gel köşk saray yapma gel

Şol dürüşüb yabduğun sonuca virân olur

Ayağının tozuna sürme çekmiş gözüne

Nesne görmez gözü kim valîh-i hayrân olur

Şerbetünün katresi her kim içer cur'asın

Gönlü cevher tolu olur sinesi umman olur

Sana derim ey dede salma div-i dünyada

Nefsi div-i zapt iden dinde Süleyman olur

Her kim Molla Hünkâra inanuban yüz süre

Yohsul ise bay ola bay ise yohsul olur

Hâlıkımı isteyen dil halk ile olmuş değil

Halka gönül bağlayan sonuca peşimân olur

Eg başını ...(?) dün ol günü iste bugün

Allah'ı bulan kişi emir-i aşıkân olur

Tutar isen buyruğun terk idesin ayrugun

Taşa demür toplayan sıdk ile imân olur

Güfte içerisindeki bilinmeyen kelimeler şunlardır:

Hezâr: Bin (Sayı)

Hüsrev: Hükümdar, Şah, Padişah

Şol: Şu, o (Sıfat ve Zamir)

Vâlih: Şaşmak, hayret içerisinde kalmak

Katre: Damla

Cur'a: Yudum

Dîv: Şeytan

Bay: Zengin, mal mülk sahibi

uban/üben: Zarf fiil ekidir.

Eserin takti' şu şekildedir:

Heceleme Ey ki he zâr â fe rin **bû** ni ce sul tan o lûr

Hece tipi — • • — — • — — • • — — • —

Vezin Müf te i lün Fâ i lün Müf te i lün Fâ i lün

- (-bû): hecesinde İmâle (Uzatma) yapılmalıdır.

Eserin uyak örgüsü incelendiğinde gazel nazım biçimi ile kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Güftede genel olarak ifade edilen duygu ve anlam sarmalı şöyledir:

Güfte 1364 senesinde vefat eden Ahmed Eflâkî'ye ait olup eskiden beri Mevlevî ayinlerinde kullanılmaktadır. Bu eserin Mevlevî ayinlerinde kullanılmasında ses ve söz güzelliğinin yanı sıra eserin Sultan Veled hakkında yazılmış olması etkili olmuştur (Şafak:2017:153).

Eser genel olarak Sultan Veled'e ithafen yazılmış olan bir methiye niteliği taşımaktadır. Eser anlam olarak şu şekildedir:

Binlerce kez tebrikler! Bu nasıl bir sultandır ki, ona tabi olanlar, ona hizmetkârlık yapanlar padişah olur. Dünya malına ve mülküne bu kadar değer verip de saraylar, köşkler yapmak için çabalama. Bu çabanın sonu yıkık-dökük, viran olur. Bu çabalayıp yaptıkların sonunda elbet yıkılır. Her kim senin ayağının tozu ile gözüne sürme çekerse gördükleri karşısında hayrete düşer. Senin (Sultan Veled) şerbetinden bir damla yudumlanın gönlü cevher ile dolar, göğsü (o bir damla ile) okyanus gibi olur.

Sen şeytanı dünya da sanma. Nefsani arzularına sahip çıkmayı başaran dinde Hz. Süleyman gibi olur. Bugün her kim Sultan Veled'e inanırsa ve onun dergâhına yüz sürerse, fakir ise bey, bey ise sultan olur. Yaratıcısını isteyen hiçbir kimseyi istemez ve kimseye ihtiyaç duymaz. Eğer isterse bunun sonunda ancak pişmanlık yaşar. Eğer ki sen buyruğa kulak veriyorsan gerisini bırak. Taş demir toplasan bile doğru bir iman ile yaşarsın.

SONUÇ

XVII. yüzyıl Osmanlı toplumunda musikinin kültürel ve toplumsal karşılığını bulduğumuz Ali Ufki Bey'in kaleme almış olduğu Mecmua-i Saz ü Söz isimli bu eseri basit bir nota repertuvar kitabı olarak görmek büyük bir yanılğı olacaktır. Aksine bu nadide eser o dönemden günümüze ulaşmış olan birinci sınıf kaynak değeri taşımaktadır.

Yüzyıl içerisinde nazari anlamda XV. yüzyılda bırakılmış olan çizgiye erişilememiş olursa da ameli anlamda oldukça değerli eserler kaleme alınmıştır. Tez konusu edindiğimiz bu eser söz konusu eserlerden biri hatta en önemlisidir. Çünkü Mecmua-i Saz ü Söz isimli bu eser, genelde dönemin Türk musikisi anlayışını, özeld e ise dönemin Türk Din Musikisi anlayışını günümüze aktarması açısından hayatiyet arz etmektedir.

Kavramsal olarak tevhid, tesbih ve ayin gibi kelimelerin XVII. yüzyıldan önce kullanıldığı bilinse de, ilahi kelimesinin bir edebiyat ve musiki kavramı olarak kullanılışı XVII. yüzyıldan öteye geçmemektedir. Bu bağlamda Ali Ufki Bey'in ilahi kelimesini teknik anlamda kullanan şahısların ilklerinden biri olduğu düşünülmektedir.

Dini-kültürel bir takım uygulamalar ve telaffuz farklılığı Ali Ufki Bey'in isimlendirilmesindeki farklılığın esas sebebi olarak önümüze çıkmakla birlikte onun yaşamış olduğu yıl aralığı hakkında çıkarmış olduğumuz en geniş ve en makul sonuç 1610-1677 yılları aralığıdır. Kaynakların çoğunda 1675 yılı gösterilmekle beraber söz konusu bu tarih hakkında kesin bir ifade kullanılması mümkün görülmemektedir.

Bu çalışmada Ali Ufki Bey'in Türk musikisi hakkında kaleme almış olduğu "Hâza Mecmua-i Saz ü Söz" isimli eserin içerisinde yer alan dini musiki eserleri çeşitli yönleri ile ele alınmıştır. Bu eserde tespit edilen ilahi, tesbih, tevhid ve ayin-i şerif türlerine ait toplam 34 adet eser müzikal ve edebi analize tabi tutulmuştur.

Ele alınan dini musiki eserlerine müzikal açıdan yapılan analiz fasıl, makam, usul ve form bağlamında gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda yapılan analizde öncelikle söz konusu eserlerde kullanılmış olan nota anahtarları, ârıza ve usul işaretleri Ali Ufki Bey'in kaleme aldığı şekilde orijinal metinden incelenmiş, daha sonra sırası ile fasıl, makam, usul ve form analizleri sonuçlara yansıtılmıştır.

Bu minvalde yapılmış olan müzikal analiz neticesinde şu hususlar tespit edilmiştir:

MSS’de yer alan dini musiki eserlerini nota anahtarı, usul ve ârıza işaretleri hususunda değerlendirdiğimizde Ali Ufki Bey’in bu eserleri kaleme alırken genellikle nota anahtarı kullandığı ve “birinci çizgi do anahtarı” kullandığı tespit edilmiştir. Bu hususta tek farklılık tesbih başlığı altında “MSS. 317-2 s. 922” numarası ile bulunan son eserde “üçüncü çizgi do anahtarı” kullanılması ve tevhid ile ayin-i şerif çatısı altında bulunan eserlerde nota anahtarı kullanılmamasıdır.

Eserler usul işaretleri açısından değerlendirdiğinde Ali Ufki Bey tarafından Mecmua-i Saz ü Söz’de on altı farklı usul ismi zikredilmiş olup bu usulleri ifade etmek amacı ile birbirinden farklı pek çok usul işareti kullanılmıştır. Bunun yanı sıra bazı işaretlerin birden fazla usulü karşıladığı tespit edilmiştir. Ayrıca dini nitelikli bu eserlerde kullanılmış olan usuller kritik edildiğinde usuller için kullanılmış olan işaretlerin genel anlamda tutarsız olduğu saptanmıştır.

MSS’de yer alan dini musiki eserleri için de bu durum geçerlidir. Ele alınan otuz dört eserin on dokuzunda usul işareti kullanıldığı, on beş eserde herhangi bir usul işareti kullanılmadığı tespit edilmiştir. Bu dağılım eserler tasnif edildiğinde ilahilerde beş eserde usul işareti kullanılıp dokuz eserde kullanılmadığı; tesbihlerde on iki eserde usul işareti kullanılıp altı eserde herhangi bir işaret kullanılmadığı; tevhid ve ayin-i şerif türlerinde bulunan birer eserde usul işareti kullanıldığı şeklinde sonuçlara yansımaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi MSS’nin genelinde bulunan usul karmaşası dini musiki eserlerine de yansımıştır. Söz konusu eserlerde on farklı usul işareti kullanılmış olup bu işaretler birbiri arasında tutarsızlık göstermektedir. Bu tutarsızlık bir işaretin birden fazla usul için kullanılmış olmasından ve aynı usulü belirtmek için birden fazla usul işareti kullanılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Bir diğer konu dini musiki eserlerinde bulunan ârıza işaretleri meselesidir. Ele alınan eserler incelendiğinde otuz dört eserin yalnızca yedisinde ârıza işareti kullanıldığı tespit edilmektedir. Dini musiki eserlerinde yer alan nota anahtarları, usul ve ârıza işaretleri ile ilgili ayrıntılı tablo eklerde (bkz. Tablo 6) gösterilmiştir.

Yapılan fasıl ve makam analiz neticesinde söz konusu eserlerin bir kısmı günümüz fasıl anlayışından farklı olarak Mecmua-i Saz ü Söz’de yer aldığı faslın makamı

dışında başka bir makamda bestelenmiş olması dikkat çekmektedir. Bu bağlamda analize tabi tutulan eserlerin on altı tanesi bağlı olduğu fasıl ile makamsal açıdan uyum sağlarken, on sekiz eser bağlı olduğu fasıl ile makamsal açıdan uyum sağlamamaktadır.

Yapılan tasnif göz önünde bulundurulduğunda ilahi çatısı altında analize tabi tutulan eserlerden yedi tanesi bağlı olduğu fasıl ile makamsal açıdan uyum sağlarken, kalan yedi eser bağlı olduğu fasıl ile makamsal açıdan uyum sağlamamaktadır. Tesbih çatısı altında analize tabi tutulan eserlerin yedi tanesi bağlı olduğu fasıl ile makamsal açıdan uyum sağlarken, kalan on bir eser bağlı olduğu fasıl ile makamsal açıdan uyum sağlamamaktadır. Tevhid ve ayin-i şerif çatısı altındaki eserler ise bağlı oldukları fasıllar ile makamsal açıdan uyum sağlamaktadır.

MSS'de bulunan dini musiki eserlerinde kullanılmış olan makamlar Kantemiroğlu Edvarı, TURC 292 Yazması, Evliya Çelebi Seyahatnamesi, N. Oya Levendoğlu'nun doktora tezi gibi kaynaklardan faydalanılarak dönemin ve günümüz makam anlayışı mukayese edilmiş ve bu doğrultuda makamlar tespit edilmiştir.

Mukayeseli olarak yapılmış makam analizi neticesinde söz konusu dini musiki eserlerinde Acem, Acemaşiran, Aşiranbuselik, Buselik, Eviç, Hüseyini, Irak, Muhayyer, Neva, Pençgâh, Rast, Saba, Segâh, Sünbüle, Uşşak makamları olmak üzere toplam on beş makamın kullanıldığı tespit edilmiştir. İstatistiksel açıdan değerlendirildiğinde tüm eserler içerisinde %14'lük kısmı Hüseyini makamı, %12'lik kısmı Acem makamı, %11'lik kısmı Muhayyer makamı, her biri ayrı ayrı %9 olmak üzere Rast, Uşşak ve Neva makamları, her biri ayrı ayrı %6 olmak üzere Eviç, Saba ve Pençgâh makamları, her biri ayrı ayrı %3 olmak üzere Acemaşiran, Aşiranbuselik, Sünbüle, Buselik, Segâh, Irak makamları istatistiksel değerleri oluşturmaktadır.

Dini musiki eserleri arasında yapılmış olan tasnif gözetildiğinde ilahi çatısı altında yer alan eserlerde Acemaşiran (1 eserde), Aşiranbuselik (1 eserde), Eviç (2 eserde), Hüseyini (4 eserde), Muhayyer (2 eserde), Neva (1 eserde), Rast (2 eserde) ve Sünbüle (1 eserde) karakterli makamlar kullanılmıştır. Tesbih çatısı altında yer alan Acem, Buselik, Irak, Pençgâh, Saba, Segâh ve Uşşak karakterli makamlar ilahi çatısı altında bulunan eserlerde kullanılmamıştır.

Tesbih çatısı altında yer alan eserlerde Acem (3 eserde), Buselik (1 eserde), Hüseyini (1 eserde), Irak (1 eserde), Muhayyer (1 eserde), Neva (2 eserde), Pençgâh (2

eserde), Saba (2 eserde), Segâh (1 eserde) ve Uşşak (3 eserde) karakterli makamlar kullanılmıştır. Bir eser ise hem Acem hem Acemaşiran makamının dönemsel karakterini taşıdığı için ikisi ile de nitelenebilmektedir. Ayrıca ilahi çatısı altında kullanılmış olan Acemaşiran, Aşiranbuselik, Eviç, Rast ve Sünbüle makamları tesbih çatısı altındaki eserlerde kullanılmamıştır.

Son olarak tevhid çatısı altındaki eserde Rast makamı, ayin-i şerif çatısı altındaki eserde ise Muhayyer makamı kullanılmıştır. Yapılan makam analizi neticesinde ortaya çıkan bulguların tümü ayrıntılı bir şekilde ekler bölümünde tablolar halinde (bkz. Tablo 7, Tablo 8, Tablo 9, Tablo 10) gösterilmiştir.

Makam analizinde yapılmış olan dönemsel mukayese bizlere söz konusu makamların günümüze dek evrimini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bu evrim bizlere Türk musikisinin gelişimini ve dinamikliğini göstermesi açısından hayatiyet arz etmektedir. Zaman içerisinde geliştirilen nota sistemleri sayesinde makamlar arasındaki ayırım ve tasnifin daha sağlıklı bir hal aldığı ve makam özelliklerinin daha da belirginleştiği tartışılmaz bir gerçektir. Ancak dönemin makam anlayışı ile günümüz makam anlayışı arasında keskin bir ayırımın olduğunu söylemekte mümkün değildir. Çünkü her makamın geçmişten günümüze var olan karakteristik bir yapısı bulunmaktadır. Tüm bu hususlar çalışmamızda yapmış olduğumuz makam analizleri incelendiğinde rahatlıkla anlaşılmaktadır.

Çalışmada ele alınan müzikal analizin bir diğer boyutu ise usul analizi meselesidir. Usul analizi yapılırken de makam analizinde belirtilen kaynaklara ek olarak Hafız Post'un Güfte Mecmuası ve Uludemir'in MSS'deki Usuller hakkında kaleme aldığı dergi makalelerinden faydalanılarak dönemin ve günümüz usul anlayışı mukayese edilmiş ve bu doğrultuda usuller tespit edilmiştir.

MSS'de kullanılmış olan usullerin bazıları günümüz kullanımları ile benzerlik gösterirken bazı usullerin günümüz kullanımlarından tamamen farklı bir düzümde bulunduğu yapılan analiz sonucu anlaşılmaktadır. Bu husus söz konusu usullerin günümüze dek değişime ve gelişime uğramış olma ihtimalini akıllara getirmektedir.

Bu değişim ve gelişimi ifade etmek için Semâi, Düyek ve Evfer usulünün zamansal dönüşümünü örnek olarak göstermek yerinde olacaktır. Şöyle ki Semâi usulü Kantemiroğlu Edvarı, Turc 292 gibi dönemin kaynaklarında günümüzdeki Yürük Semâi

(6/8) veya Sengin Semâi (6/4) usulü gibi tanımlanmıştır. Temel anlamda bir farklılık olmadığı ve aynı karakteri taşıdığı için söz konusu bu yapı tezimizde Semâi olarak ifade edilmiştir.

Aynı doğrultuda bir diğer gelişim Düyek usul için de geçerlidir. Bu usul Kantemiroğlu Edvarında düm (1) tek (2) tek (1) düm (2) tek (2) biçiminde tarif edilirken, Ali Ufki Turc 292’de 8/4’lük bir düzümde göstermiştir. Her ne kadar vuruşlar arasındaki farklar göze çarpsa da usul hem dönemini hem günümüzü yansıtan şekilde 8 zamanlı bir yapıya sahip olduğu için tezimizde Düyek olarak tanımlanmıştır.

Diğer bir husus Evfer usulü ile ilgilidir. Nitekim Kantemiroğlu yaptığı Evfer tarifinde usulü düm (2) te-ke (1) te-ke (1) düm (2) tek (3) biçiminde 9 zaman dilimi içerisinde tanımlarken, Ali Ufki Turc 292’de bu usulü iki biçimde tarif etmiştir. Bunlardan ilki 3/2’lik diğeri ise 6/2’lik biçimdedir. Her iki kaynakta da Evfer usulü üç ve üçün katları olarak ortaya çıkarken usul düzümleri arasında anlamlı bir fark söz konusudur. MSS’de bu usul ile iki eser kaleme alınmışsa da eserlerden birinin bu usulü karşılar nitelikte olduğu tespit edilmiştir.

Yapılmış olan usul analizi neticesinde şu hususlar tespit edilmiştir:

Mukayeseli olarak yapılmış usul analizi neticesinde söz konusu dini musiki eserlerinde Sofyan, Semâi, Evsat, Yürük Semâi, Düyek, Evfer usulleri olmak üzere toplam altı farklı usulün kullanıldığı tespit edilmiştir. İstatistiksel olarak tüm dini musiki eserleri içerisinde %34’lük bölümü Sofyan usulü, % 18’lik bölümü Semâi usulü, %3’lük bölümü Evsat usulü, %3’lük bölümü Yürük Semâi usulü, %21’lik bölümü Düyek usulü, %6’lık bölümü Evfer usulü ve %6’lık bölümü ise serbest bir usul yapısının oluşturduğu saptanmıştır. İlahilerden bir eser ise icrada iki usulün karakterini yansıttığı için değerlendirmeye alınmamıştır.

Dini musiki eserleri arasında yapılmış olan tasnif gözetildiğinde ilahi çatısı altında yer alan eserlerde Sofyan, Düyek, Evfer, Semâi usullerinin kullanıldığı anlaşılmıştır. Ayrıca ilahi çatısı altında bulunan MSS. 300-1 s. 891 numaralı eserin zaman organizasyonu ne dönemindeki ne de günümüzdeki herhangi bir usul yapısıyla benzerlik veya uyum göstermemektedir. MSS. 311-1 s. 909 numaralı eserin ise usulü Türk musikisinde tanımlanmış herhangi bir usul yapısına uyum sağlamamakla birlikte eser icra edildiğinde Düyek veya Sofyan usulünün karakteri ile örtüştüğü anlaşılmaktadır. Son

olarak ilahi çatısı altında bulunan dört eserin zaman organizasyonunda kısmi anlamda tutarsızlık olduğu tespit edilmiştir.

Tesbih çatısı altında bulunan eserler usul açısından incelendiğinde bu eserlerde Sofyan, Düyek, Evfer Semâi usullerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu eserler incelendiğinde eserlerin bazılarında serbest bir yapının hâkim olduğu gözlenmektedir. Söz konusu serbest yapı tesbihlerde görülen karakteristik bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum eserler incelendiğinde daha net bir şekilde anlaşılacaktır. Ayrıca bu çatı altında bulunan MSS. 123-3 s. 451 ve MSS. 171-2 s. 575 numaralı iki eser incelendiğinde ne dönemindeki ne de günümüzdeki herhangi bir usul yapısı ile benzerlik veya uyum göstermediği anlaşılmaktadır. Bu eserlerin icrada Sofyan usulü karakteri ile kısmi benzerlik gösterdiği tespit edilmiş olup bahsi geçen serbest yapı bu eserlerde de kendini hissettirmiştir. Dahası MSS. 123-3 s. 450 ve MSS. 253 s. 788 numaralı eserlerin zaman organizasyonunun ne döneminde ne günümüzde belirlenmiş bir usul kalıbını karşılamakta yetersiz kaldığı anlaşılmıştır.

Usuller ile ilgili son olarak tevhid çatısı altındaki eserin zaman organizasyonunun Semâi usulüne tekabül ettiği; ayin-i şerif çatısı altındaki eserin ise zaman organizasyonunun ilk bakışta günümüz Yürük Semâi döneminin Semâi usulüne karşılık geldiği ancak söz konusu bu usul yapısının eserin tümüne yansımadığından dolayı eserin usul yapısının tanımlanır nitelikte olmadığı sonucuna varılmıştır. Yapılan usul analizi neticesinde ortaya çıkan bulguların tümü ayrıntılı bir şekilde ekler bölümünde tablolar halinde (bkz. Tablo 7, Tablo 8, Tablo 9, Tablo 10) gösterilmiştir.

Müzikal analiz ile ilgili son husus ise söz konusu eserlerdeki formlar hakkında olmuştur. Eserler form bağlamında değerlendirildiğinde ilahi çatısı altında yer alan eserlerde dar kurulumlu müzik cümleleri ve motiflerinin kullanılmış olduğu saptanmıştır. Ayrıca ilahilerin tesbihlere göre daha az bölümlü ve daha küçük anlatımlı müziksel ifadelerden oluştuğu gözlenmiştir. Ayrıca söz konusu eserlerin bazıları motif ve cümle bağlamında tutarlı bir form yapısı gösterirken, bazı eserlerin tutarlı bir form yapısına sahip olmadığı anlaşılmıştır. İlahi çatısı altında yer alan en küçük form yapısının soru-cevap cümlesi şeklinde tek bölüm müzik cümlesinden oluşurken, en büyük form yapısı yine soru-cevap cümlesi şeklinde üç bölüm müzik cümlesinden oluştuğu tespit edilmiştir.

Tesbih çatısı altındaki eserlerde ise ilahilerin aksine geniş kurulumlu müzik cümleleri ve motiflerin yer aldığı, daha çok bölümlü ve daha uzun anlatımlı müziksel ifadelerden oluştuğu saptanmıştır. İlahi çatısı altındaki eserler ile ortak olarak bu eserlerin bazılarında da motif ve cümle bağlamında tutarsızlıklar saptanmıştır. Ayrıca söz konusu eserlerde bulunan en küçük form yapısının soru-cevap şeklinde iki bölüm müzik cümlesinden oluştuğu, en büyük müzik cümlesinin ise yine soru-cevap cümlesi şeklinde dördü farklı toplam altı bölüm müzik cümlesinden oluştuğu tespit edilmiştir.

Tevhid ve ayin-i şerif çatısı altındaki eserlerin ise geniş kurulumlu ancak kısa anlatımlı müzik yapılarından oluştuğu gözlenmiştir. Söz konusu eserlerin her ikisi de motif ve cümle bağlamında tutarlı bir form özelliği göstermekle birlikte iki eserin de soru-cevap cümlesi şeklinde iki bölüm müzik cümlesinden oluştuğu tespit edilmiştir.

Ele alınan dini musiki eserlerine edebi açıdan yapılan analiz neticesinde şu hususlar tespit edilmiştir:

Edebi analiz sonucunda Ali Ufki Bey'in kaleme almış olduğu söz konusu eserlerin bazılarında günümüz dini musiki türleri açısından bir takım farklılıklar saptanmıştır. Bu farklılığın XVII. yüzyıl musiki hayatında günümüzde olduğu gibi ayrıntılı bir tür ayrımının bulunmamasından ve ilahi ile tesbih kavramının çatı bir kavram olarak kullanılmış olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Şöyle ki, Ali Ufki Bey tarafından ilahi veya tesbih olarak nitelenmiş eserlerin hemen hemen yarısı ifade edilen dini musiki türü ile edebi açıdan uyum sağlamaktadır. Uyum sağlamayan eserlerin ise üç tanesi ramazan ilahisi, üç tanesi na't, iki tanesi şughul, bir tanesi durak, iki tanesi tevşih, bir eserin ise na't veya tevşih türleri ile bağdaştığı tespit edilmiştir. Tevhid ve ayin-i şerifin ise bağlı oldukları tür ile uyum sağladıkları saptanmıştır.

Söz konusu eserler vezin ve nazım biçimi açısından değerlendirildiğinde ilahi çatısı altında bulunan eserlerde hece ve aruz vezninin kullanıldığı, tesbih çatısı altında bulunan eserlerde yalnız aruz vezninin kullanıldığı, tevhid çatısı altında bulunan eserde herhangi bir vezin kullanılmadığı, ayin-i şerif çatısı altındaki eserde ise aruz vezni kullanıldığı tespit edilmiştir.

İlahi çatısı altında bulunan eserler vezin ve nazım biçimi bağlamında değerlendirildiğinde altı eserin aruz vezni ile altı eserin hece vezni ile kaleme alındığı,

iki eserin ise güftesinin bulunmadığı saptanmıştır. Aruz vezni ile kaleme alınmış eserlerde remel, recez ve hecez bahirlerinin kullanıldığı; hece vezni ile kaleme alınmış eserlerde 8'li ve 11'li vezinlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Nazım biçimi olarak ise gazel, mesnevi, semâi, muhammes, ilahi, koşma, gazel biçiminde semâi ve serbest ölçülerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tesbih çatısı altında bulunan eserler vezin ve nazım biçimi bağlamında değerlendirildiğinde herhangi bir aruz veya hece veznine uymayan üç eser dışında kalan on beş eserin aruz vezni ile kaleme alındığı tespit edilmiştir. Ayrıca söz konusu eserlerde remel, recez, hecez, münserih ve karışık kalıplar arasında yer alan bahirlerin kullanıldığı saptanmıştır. Nazım biçimi olarak ise gazel, mesnevi, murabba', semâi biçimlerinin kullanıldığı ve yedi eserin serbest bir biçimde kaleme alındığı tespit edilmiştir. Makamsal karakter açısından tesbihlerde görülen serbest yapının edebi yapıya da yansıdığı gözlenmektedir. Bu etkileşim bizlere musiki-edebiyat ilişkisini göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Son olarak tevhid türündeki eserin vezin ve nazım biçiminin bulunmadığı; ayin-i şerif türündeki eserin ise aruz vezninin münserih bahri ve gazel nazım biçimi ile kaleme alındığı tespit edilmiştir. Edebi analiz ile ilgili tüm bu bulgular ekler kısmında tablolar halinde (bkz. Tablo 11, Tablo 12, Tablo 13, Tablo 14) ayrıntılı olarak verilmiştir.

Tüm bu eserler içerisinde aruz vezni ile kaleme alınmış güfteler incelendiğinde hemen hemen hepsinde imale, zihaf, ulama gibi aruz kusurlarının varlığı dikkat çekmektedir. Söz konusu aruz kusurlarının sebebi aruz'un Türk diline uyarlanmasından kaynaklıdır. Dahası hece sıralamasındaki düzensizlikler sözsel cümleler ile müzikal cümlelerin uyumsuzluğuna sebebiyet vermektedir. Bahsi geçen bu durumların önüne geçmek mümkün gözükmemektedir.

Çalışmada ele alınan dini musiki eserlerinin anlam evrenleri değerlendirildiğinde eserler arasında keskin bir farklılığın bulunmadığı saptanmıştır. Yapmış olduğumuz tasnifi gözeterek eserlerin anlam evrenleri hakkında çıkardığımız sonuç şudur:

İlahi başlığı altında yer alan ve güftesi bulunan on iki eser anlam evreni açısından değerlendirildiğinde söz konusu eserlerde Allah sevgisinin tasavvufi unsurlar gözetilerek ifade edildiği anlaşılmış; anlamsal açıdan münacat niteliği taşıyan ve dua cümleleri içeren eserlerin çoğunlukta olduğu tespit edilmiştir. Bazı eserlerde Allah'ın bağışlayıcılığı,

adalet, rahmet ve merhamet sahibi oluşu gibi niteliklerinin konu olarak işlendiği, bazı eserlerde de dünyanın sonlu oluşu, insanın günahkârlığı, ahiret hayatı, namaz ibadetinin önemi, dünya malının değersizliği gibi konuların işlendiği görülmüştür.

Tesbih başlığı altında yer alan on sekiz eser anlam evreni açısından değerlendirildiğinde ilahilerde bulunan anlam evrenlerinin çoğunu kapsadığı, bu başlık altındaki eserlerin Allah'ı her türlü noksanlıktan münezzehe oluşu, ramazan ayına vurgu, Hz. Muhammed'e olan sevgi, saygı ve tazim hususu gibi konuları işlemeyle ilahi çatısı altında bulunan eserlerden ayrıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca tesbih çatısı altındaki bazı eserlerin Kur'an-ı Kerim'de yer alan ayetleri vurgulaması onları ilahilerden farklı kılan bir diğer nitelik olarak tespit edilmiştir.

Tevhid çatısı altındaki eserin anlam evreninin Allah'ı birleyen nitelikte olduğu; ayin-i şerif altındaki eserin anlam evreninin ise Sultan Veled'e ithafen kaleme alınmış bir methiye niteliği taşıdığı saptanmıştır.

Güftelerin birçoğu anonim nitelikli olup, bazı güftelerin Hatip Zâkirî Hasan Efendi, Eşrefoğlu Rumi, Ahmed Eflâkî, Abdülehad Nuri, I. Ahmed, III. Murad ve Aziz Mahmud Hüdâî'ye ait oldukları tespit edilmiştir. Ali Ufki Bey'e ait güftelerinde bulunduğunu ifade ettikten sonra onun Eşrefoğlu Rumi'ye ait olan bir eserde birtakım değişiklikler yaparak kendi kaleme almış gibi nakletmiş olması dikkat çekmektedir.

Son olarak Mecmua-i Saz ü Söz'de Yer Alan Dini Eserlerin İncelenmesi başlığı altında kaleme almış olduğumuz bu çalışma ile dini musiki eserlerinin geçmişten günümüze kadar ki süreçte hem müzikal açıdan hem edebi açıdan oldukça gelişmiş bir yapıya sahip olduğu ve bu dini eserlerin sanatsal değer açısından oldukça yüksek bir konumda olduğu kanaatine varmış bulunmaktayız.

KAYNAKÇA

- Ak, Ahmet Şahin. *Türk Din Musikisi(Cami ve Tekke Musikisi)*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.
- . *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2014.
- Akdoğan, Bayram. «Din Görevlilerine Musiki Eğitimi Verilmesi Hakkında Örnek Bir Metot.» *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* XVII, no. 2 (2002): 315-353.
- . *Türk Din Musikisi Dersleri*. Ankara: Bilge Ajan & Matbaa, 2010.
- Aksoy, Bülent. «Osmanlı Dünyasında Dini Musiki-Din Dışı Musiki İlişkileri.» *Yeni Türkiye Dergisi*, no. 57 (Mart-Nisan 2014): 498-507.
- Aksoy, Hasan (2004). *Mevlid*. DİA. C. 29, s. 482-484
- Akün, Ömer Faruk (1994). *Divan Edebiyatı*. DİA. C. 9, s. 389-427. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Akyüz, Vecdi (2000). *İkâmet*. DİA. C.22, s. 16-17. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ali Ufki. (tarih yok). *Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS Turc 292*. Mart 15, 2017 tarihinde Gallica BnF: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150086> adresinden alınmıştır.
- Altundağ, Ayşe. 2005, Evliya Çelebi Seyahatnâmesinde Türk Mûsikîsi ile Alakalı Bilgiler, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi. (Yayımlanmamıştır).
- Atalay, Adnan (1992). *Müzik Yazıları*. Müzik Ansiklopedisi. C.3, s. 890-946. Ankara: Başkent Yayınevi.
- Ateş, Erdoğan (2010). *Şuğul*. DİA. C. 39, s. 226. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2011). *Tesbih*. DİA. C.40, s. 529. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- . *Türk Din Musikisi*. İstanbul: Rağbet Yayınları, 2015.
- Ayangil, Ruhi. «XVII. Yüzyılda Türk Musikisi.» *Yeni Türkiye Dergisi*, no. 57 (Mart-Nisan 2014): 468-480.
- Bayrakçı, Ömer Faruk. «Türk Din Musikisinde "Mevlevi Ayini" Formuna Genel Bir Bakış.» *Osman Gazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2015: 139-152.

- Baz, İbrahim. 2004, Abdülehad Nûr-i Sivâsî'nin Hayatı, Eserleri ve Tasavvufî Görüşleri, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi (Basılmamıştır).
- Behar, Cem. *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1990.
- . *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1990.
- . *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- . *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- . *Saklı Mecmua-Ali Ufki'nin Bibliothèque Nationale de France' taki [Turc 292] Yazması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Behar, Cem. «Wojciech Bobowski(Ali Ufki)'nin Hayatı ve Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler.» *Tarih ve Toplum*, 1991: 17-22.
- Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri. 1985, "Tekke Şiiri", İstanbul, Ötüken Neşriyat ve Söğüt Yayıncılık, s. 11-17.
- Cevher, Hakan.1995, Ali Ufki Bey ve Haza Mecmua-i Saz ü Söz(Transkripsiyon-İnceleme), İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Çetin, Abdurrahman (1995). *Ezan*. DİA. C.12, s. 36-38. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Demirtaş, Yavuz. «Türk Din Musikisi Formları.» *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2009: 213-227.
- Elçin, Şükrü. *Mecmûa-i Saz ü Söz*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Emecen, Feridun. *Osman II*. DİA. C.33, s.453-456. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eravcı, Hacı Mustafa (2009). *Selim Giray*. DİA. C. 36, s. 428-429. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet. *Türk Musikisi Antolojisi*. Cilt I. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1942.

- Erguner, Süleyman (2007). *Osman Dede, Nâyî*. DİA. C.33, s. 461-462. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gönül, Mehmet. Altıntuğ, Onur. «Dinler ve Musiki.» *İstem Dergisi*, sayı. 24 (2014): 43-62.
- Güzel, Abdurrahman. *Dini- Tasavvufî Türk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- . Torun, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.
- Hatipoğlu, Vasfi. Sağlam, Atilla. «Türk Musikisinde Usul Geleneğinin Değerlendirilmesi.» *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitimde Kuram Ve Uygulama*, 2013: 113-134.
- İlgürel, Mücteba (1989). *Ahmed I*. DİA. C.2, s. 30-33. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İnançer, Ömer Tuğrul. «Musikişinas Türk Hükümdarları.» *Yeni Türkiye Dergisi*, no. 57 (Mart- Nisan 2014): 1182-1195).
- Judetz, Eugenia Popescu. «Osmanlı' da Fasıl.» *Yeni Türkiye Dergisi*, no. 57 (Mart-Nisan 2014): 1144-1152.
- Kaçar, Gülçin Yahya. *Türk Musikisi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi, 2012.
- Karadeniz, Ekrem. *Türk Musikisinin Nazariye Esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Karakaya, Fikret. *Ali Ufki Bey*. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010.
- Koca, Fatih. «Dini Musiki Formları Olarak Salat-ü Selam Kültürü.» *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi XVIII*, no. 1 (2014): 117-153.
- Koç, Turan. *İslam Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları, 2012.
- Levendoğlu, N. Oya. 2002, XIII. Yüzyıldan Bugüne Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri, Ankara, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Macit, Muhsin (2006). *Münâcât*. DİA. C. 31. s. 563-565. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Mutçalı, Serdar. *Mini Kamus(Arapça-Türkçe)*. İstanbul: Dağarcık Yayınları, tarih yok.

- Oransay, Gültekin. 1972, Ali Ufki ve Dini Türk Musikisi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doçentlik Tezi. (Basılmamıştır).
- . «Santurcu Ali Ufki Beğ Konusunda Birkaç Düzeltme.» *Türk Folklor Araştırmaları*, no.325 (Ağustos 1976):223-224.
- Özcan, Abdulkadir (2003). *Mehmed IV*. DİA. C.28, s. 414-418. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2009). *Solakzâde Mehmed Hemdemî*. DİA. C.37, s. 370-372. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, Nuri (1992). *Bektaşî Musikisi*. DİA. C. 5, s. 371-372. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (1994). *Durak*. DİA. C. 10, s. 4. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2004). *Mersiye*. DİA. C.29, s. 219-221. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2006). *Murad IV*. DİA. C. 31, s. 183. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2006). *Na't*. DİA. C.32, s.437. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2012). *Tevşih*. DİA. C. 41, s. 48. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- . «XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dini Musiki.» *Yeni Türkiye Dergisi*, no. 57 (Mart-Nisan 2014): 882-894.
- Özkan, İsmail Hakkı. *Türk Musiki Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1987.
- (1995). *Fasıl*. DİA. C. 12, s. 207-209. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2012). *Usul*. DİA. C.42, s. 199-201. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öztelli, Cahit. «Ali Ufki, Karacaoğlan ve İstanbul.» *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 1969: 5308-5309).
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- . *Türk Musikisi Teknik ve Tarih*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı, 1987.

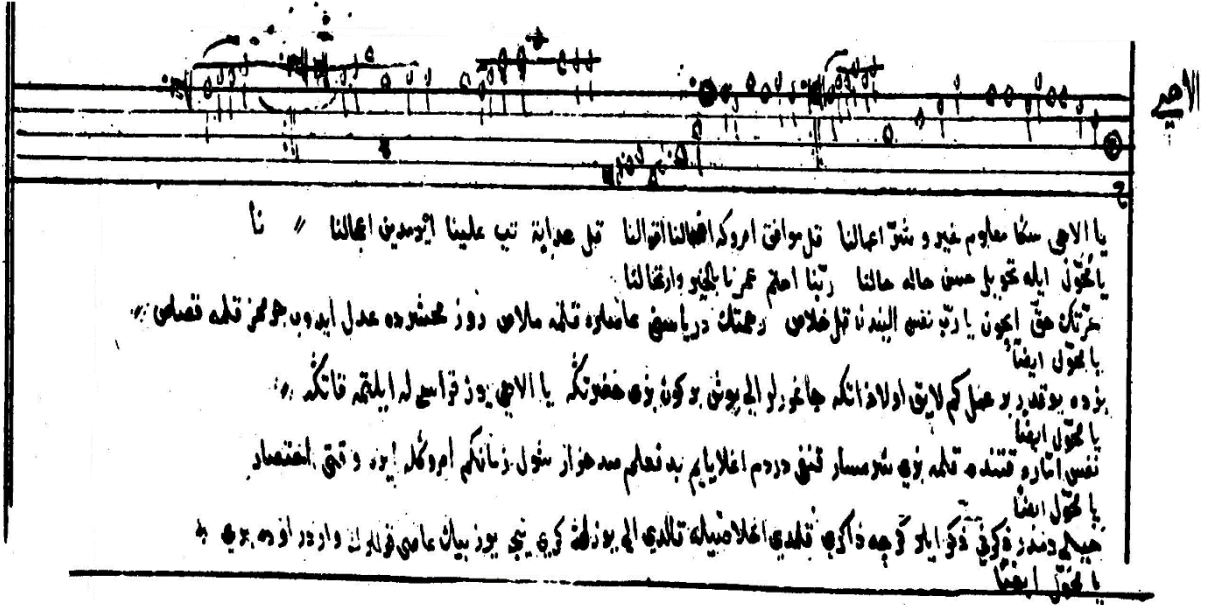
- Parmaksız, Mehmet Nuri. «Eserleri Bestelenen XVII. Yüzyıl Türk Divan Şairleri.» *İdil Dergisi* 4, no. 15 (2015): 181-228.
- Sezikli, Ubeydullah (2011). *Temcid*. DİA. C. 40, s. 410. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şafak, Yakup. «Mevlevi Ayinlerinde Sultan Veled'den Alınan Şiirler.» *Doğu Esintileri, İnanoloji, Fars Dili ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, no. 6 (Ocak 2017): 147-173.
- Şengel, Ali Rıza. *İlahiler(Türk Musiki Klasikleri)*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 1979.
- Tanrıkorur, Cinuçen (1991). *Âyin*. DİA. C.4, s. 251-252. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- . *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. Ankara: Dergah Yayınları, 2003.
- Tarlan, Ali Nihad. *Divan Edebiyatında Tevhidler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1936.
- Tatçı, Mustafa. «Yunus Emre» *İslami Türk Edebiyatı Sempozyumu*. İstanbul: Sütun Yayınları, s. 97-162.
- Tura, Yalçın. *Kantemiroğlu-Musikiyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı, İnceleme Edvar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Turabi, Ahmet Hakkı. «Hz. Peygamber Döneminde Musiki ve Türk Din Musikisinde Hz. Peygamber.» *Diyanet Aylık Dergi*, 2009: 7-8.
- (ed.). *Türk Din Musikisi El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2017.
- Uludağ, Süleyman. *İslam Açısından Musiki ve Sema*. İstanbul: İrfan Yayınevi, 1976.
- Uludemir, Muammer. «Mecmuâ-i Sâz ü Söz' de Usuller» *Musiki Mecmuası Dergisi*, no. 408 (1985): 12-15.
- . «Mecmuâ-i Saz ü Söz' de Usuller II.» *Musiki Mecmuası Dergisi*, no. 410 (1985): 15-17.
- . «Mecmuâ-i Saz ü Söz' de Usuller III.» *Musiki Mecmuası Dergisi*, no. 411 (1985): 19-22.

- Uzun, Mustafa (2005). *Mi'râciyye*. DİA. C. 30, s. 135-140. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2012). *Tevhid*. DİA. C.41, s. 24. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (1996). *Gazi Giray II*. DİA. C. 13, s. 452-453. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2000). *İlahi*. DİA. C.22, s. 64-68. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. «Osmanlılar Zamanında Sarayda Musiki Hayatı.» *Belleten* (Türk Tarih Kurumu) XLI, no. 161 (Ocak 1977): 79-114.
- Üngör, Etem Ruhi. «Türk Musikisi ve Çalgılar.» *Teni Türkiye Dergisi*, no. 57 (Mart-Nisan 2014): 1155-1166).
- . «Gültekin Oransay'ın Sekizinci Defa Tuş Oluşu.» *Musiki Mecmuası*, 1987: 26-31.
- Yeniterzi, Emine (2006). *Na't*. DİA. C. 32, s. 436-437. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yeprem, Sefa. *Türk Cami Musikisi ile Mukayeseli Olarak İstanbul Gayri Müslimlerinde Mabed Musikisi(Doktora Tezi)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Yerasimos, Stephanos. Berthier, Annie. çev.Berkay Ali. *Topkapı Sarayında Yaşam*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012.
- Yıldırım, Ali. Şimşek, Hasan, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2005.
- Yılmazer, Ziya (2006). *Murad IV*. DİA. C.31, s. 177-183. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

الاهی عسوسی

ج او دل بزه ویر بر خبر
عشق ایلارینه کیم کیدر
عسرتله یاندی حکر
عشق ایلارینه کیم کیدر
استوکل اول ایلاری
مشکن قور سنیلاری
صولتر او باغک کلاوی
عشق ایلارینه کیم کیدر
عاشقاره وقت هر
اندن نسیم عشق اسر
اول بجه دن الو خبر
عشق ایلارینه کیم کیدر
او خواب غفلتده قلان
فرمت کچر کون اویان
باقی دکل بزه جهان
عشق ایلارینه کیم کیدر
بالله اول ایلیک یوی
نوریه جاندن سوکوی
باغلندی عشقک کجلی
عشق ایلارینه کیم کیدر

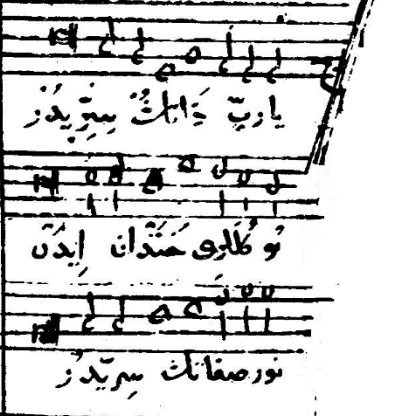
1. 3. MSS. 85-2 s. 343 Numaralı Eser



یا الاهی سکا معلوم غیر و بنو اعمالنا قیل موافق اموکد افغانا انزالنا قیل عبادتہ تب علینا ایومدین اجمالنا ﴿ نا
یا بخول ایله تجویب حسن حاله حالنا ربنا احکم عمرنا لیلو وارغانلنا
خزتان حق ایچون یارتو نفس الیندن قیل خلاص رحمتک دریا سقی حاشاوه تلمه ملای روز محشرده عدل ایروون جوهر تلمه قصاص
یا بخول ایضا
زده بو قدر بر عقل کم لایق اولد اذ انکم جانمور لو ای یوش بکون بوی خفوننگه یا الاهی یوز تو اسله ایلمتیه قاننگه
یا بخول ایضا
نفس اناره قشده تلمه بوی شومسار قشق دردم اغلایایم بد نعلم سد هواز شول زمانکم اموکله یوزه وقتی اختصار
یا بخول ایضا
حیل دندزه کونی ذوق ایتر لچه داکر قلمدی اغلاصیله تلمدی الی یوزلمه کوی نیج یوز بیان عامی قولون وارد اولوب بوی
یا بخول ایضا

(Elçin, 2000: 85).

الاهی در مقام راست



یا ربِّ ذالک سیریدز
تو کلامی خندان ایدن
نور صفاتک سیریدز
بلبلری نالان ایدن

عز جلالک سیریدز
عز جمالک سیریدز
وعده و مالک سیریدز
حاشقاری حیران ایدن

جاننی جهاننی ترک ایدز
دار دیاری تورکیدر
خیره مرادانی نیدر
مقصود وصل جان ایدن

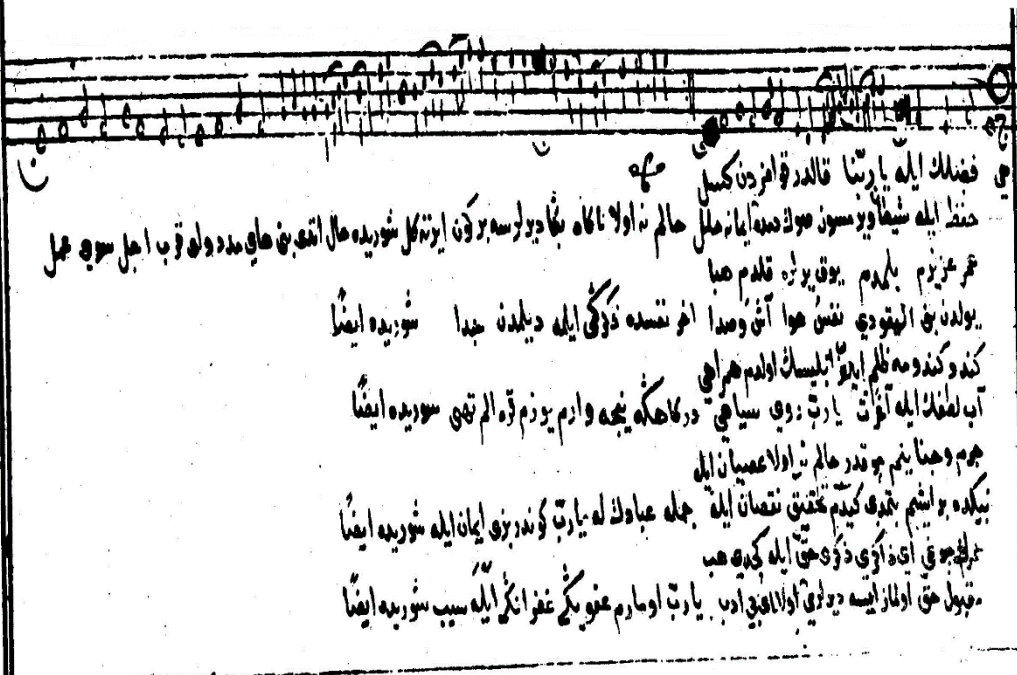
وحدت شیرانی نوش ایدز
وصلت کلان کوش ایدز
قلبی سوادن نوش ایدز
حاناننی نهان ایدز

عشقکه بو کلام اوی
بو قدر مراد دنوی
شمس جمالک برنوی
در افق سوزان ایدن

۲

(Elçin, 2000: 231).

الهي در مقام
مرغوز اولوش موفيان



فضلك ايله يارينا قالدر قافردن كسل
حفظ ايله شيطا و يوسون موك صده ايمان ملل عالم ناولا نكاه بجا و برسه بر كون ايتنكل شوريله حال اتين بن هاي مدد اوله قرب اجل سورج عمل
عمر عزيم بلامم يوق برزه قادم صبا
بولدن بن الهتودي نفس هوا آق و صدا اخر نسه ذككي ايله ديلدن جدا شوريله ايضا
كند و كند و م علم ايلو ايليسك اولدم هراهي
آب لعلك ايله آفت ياربت روي سياهي درگاهكه نيجه واردم يوزم قره الم تهني شوريله ايضا
هرم و هينايم چو ندر عالم ناولا عميان ايله
نيكده براشم بقوي كيدم تحقيق نقصان ايله جمله عبادك له ياربت كوند زني ايمان ايله شوريله ايضا
مردم چو اي اذوي ذوق ايله كچه هب
مقبول حق اولمازيسه دوروي اولايي ادب ياربت اوسارم غفونك غفرانك ايله سيب شوريله ايضا

(Elçin, 2000: 233).

الاعجاب

تو ایتم خطا استغفر الله

کرم قیل او خدا استغفر الله

قولک قولوغه لایق اولاملارم

یا کلام بن کدا استغفر الله

فضلت صاندیغی من تقسیم

حاج اولدی تکا استغفر الله

ندا منله ندامت درسن الدم

طوبت شمت قنا استغفر الله

آوب تو کلم سوادن یوز جوردم

دوینب حقدن تکا استغفر الله

آوب تقصیرینی مولانه عذر ایت

ده دایم افعی استغفر الله

تم

(Elçin, 2000: 247).

1. 7. MSS. 248-1 s. 771 Numaralı Eser

الایچی سلطان مراد خان طایب شاه
در مقام مریود اولولها دوزروان

او یان ای کوزوم غفلتدن او یان او یان او یغو بیجوق کوزوم او یان غز وایلك قصدی جامه دور اینان او یان ای کوزوم غفلتدن او یان
سجده او یان اولجه قوشد دالود لریم قسیم باشو توهید ابر مانغا مانیا اناخل او یان ایضا
سوانک قبولی اچارل هومناور دمه یون منجلی سجده قاتله حله چکر ادا نا
بم مراد اولک سوچوی عمو ایضا صوچم باغتلایون قشام دفع انت و سولک سنجلی دینده حقوات
او یان او یغو بیجوق کوزوم او یان

جانا بی عجانله کچ غمه صله هی یاز یاز من هی یاز یاز من
تیر غمکله سیننه تجو همی دله عی ایضا
رحم ایت صفا بن وایلك آهق اله هی ایضا

(Elçin, 2000: 248).

الاجیه

بجز عثمان در نیم روم مکانی آنده در کما
 نو نه دور دور کلام دو جهان آنده کورده

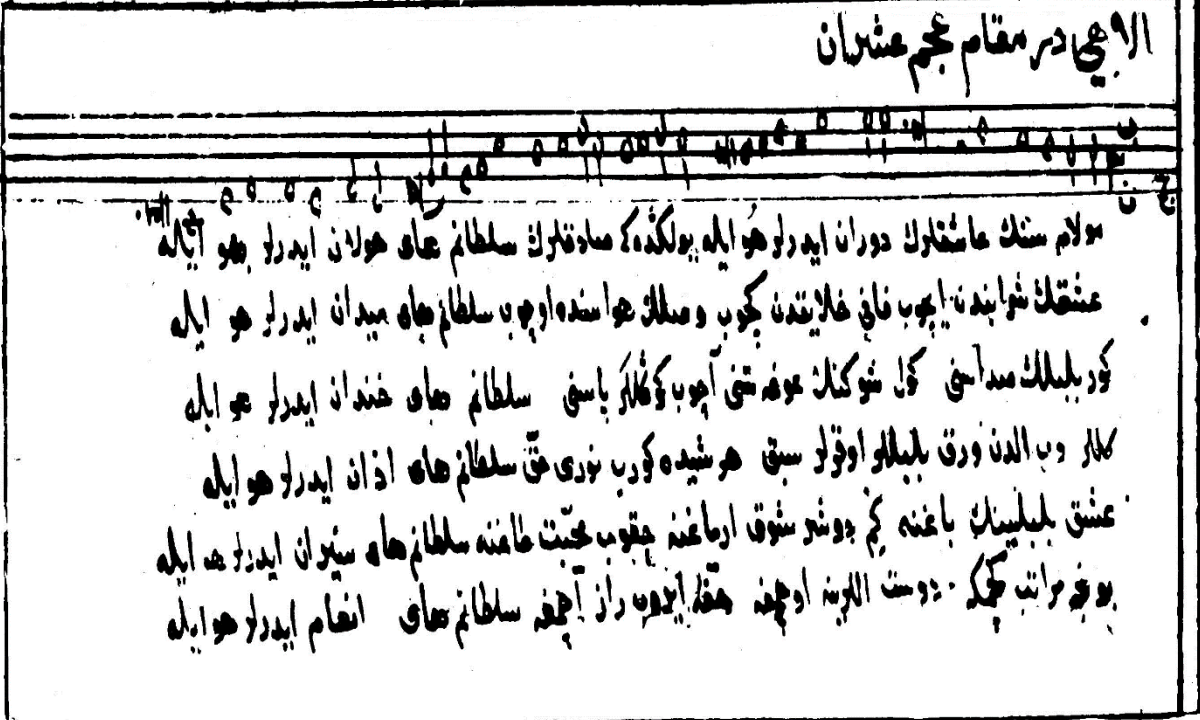
سوج اوروب بجز عمان طنبویه و اقصای
 در ی هبتا نیم معدن و مکانی آنده در

فرب
 چه جیلاق باغی ایچو یالک ایلیق کلیم
 نایغ و تخم مال ملک خانانم آنده در
 ناکول
 عازلیق دوشدم نوزانه بخله دوشدم
 لریم انقاه کلیم کلیم آنده در

بوند کلام انشون انصار رویی صید یونیا
 بوند اوزده طاقی نیم آدو نایم آنده در

Handwritten signature and decorative flourish.

الاجي در مقام عجم عشيران



مولام سنك عاشقك دوران ايدرلو هو ايله بولگده كه سادق تارك سطانم عاي هولان ايدرلو هو ايله
عشقك شو ايندن ايجوب فاني غلايتدن كجوب و سلكه هواسنده اوچوب سلطانم عاي ميدان ايدرلو هو ايله
كورد بيليك سداسني كول شوكلنك عوفه تني اچوب و كلكار ياسني سلطانم عاي خندان ايدرلو هو ايله
كلار و ب الدن ورق بيليلو او قولو سبق هر شيدده كورب نوري حق سلطانم عاي اذان ايدرلو هو ايله
عشق بيليليك باغنه كيم دوندر شوق ارماعنه چقوب حجت طامنه سلطانم عاي سينان ايدرلو هو ايله
بوچ مراتب چكك دوست الورينه اوچمه هقه ايرون راز اچمه سلطانم عاي انعام ايدرلو هو ايله

(Elçin, 2000: 300).

السرمدی صلوة

عجب آبرو یوری قولور و دندن
مولا بلور قولورنک دودندن
ایک نهرشته لر قولور اره ندی
صبح نمازینی قلدوغی زمان
مسلمان اولدرکه بنی وقتن قله
انوک ایچی دیشی نوریله طوله
یارک تیفغای محمد اوله
اوله نمازینی ایضا
یردن کوک صغی صغی اولور ملک
ملکوه مشقیدر فلک
حق قتنده قبول اولور ملک
ایلندی نمازینی قلدوغی زمان
جنتی حق کند و لطفله نور
مومنلر سیرایدن ایچنده نور
کاماکاتینن ثوابی یازر
احشام نمازینی قلدوغی زمان
نوردن اولمش انوک بو آبی
مولا یقین ایدر اما ابرایی
تاقیآتمه دک یاو چو آبی
یتسو نمازینی قلدوغی زمان
م م

(Elçin, 2000: 302).

1. 12. MSS. 313-1 Numaralı Eser

الأصح سنبله ٨ 377,0,9

The image shows a handwritten musical score on a staff. The title 'الأصح سنبله ٨' is written in Arabic script above the staff, and the number '377,0,9' is written to the right. The staff itself contains several lines of musical notation, including notes, rests, and bar lines. The notation is written in black ink on a white background.

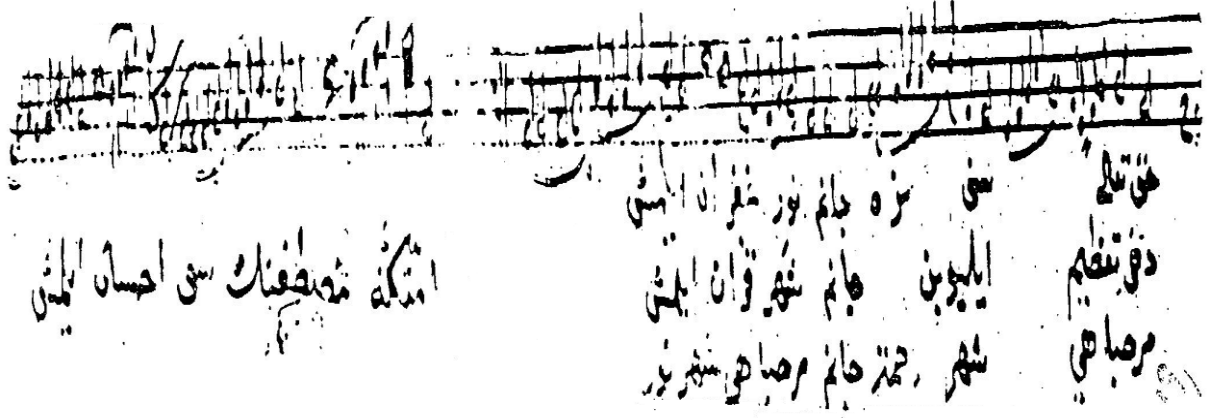
(Elçin, 2000: 313).

آله الله هو
الذي نتو
آه اسود سلطانم
خواب اولدو وطانم
كل قالد عد او بي
ار تو غل حبيق
٢
حوص و طمانه مغلوب
اولدو سو و القلوب
سو انسه او لوبم ابيو
انا بابا اولاد حبيو كل ايضا
٣
Dizgin - fang h...

(Elçin, 2000: 315).

2. TESBİHLER

2. 1. MSS. 121-3 s. 445 Numaralı Eser

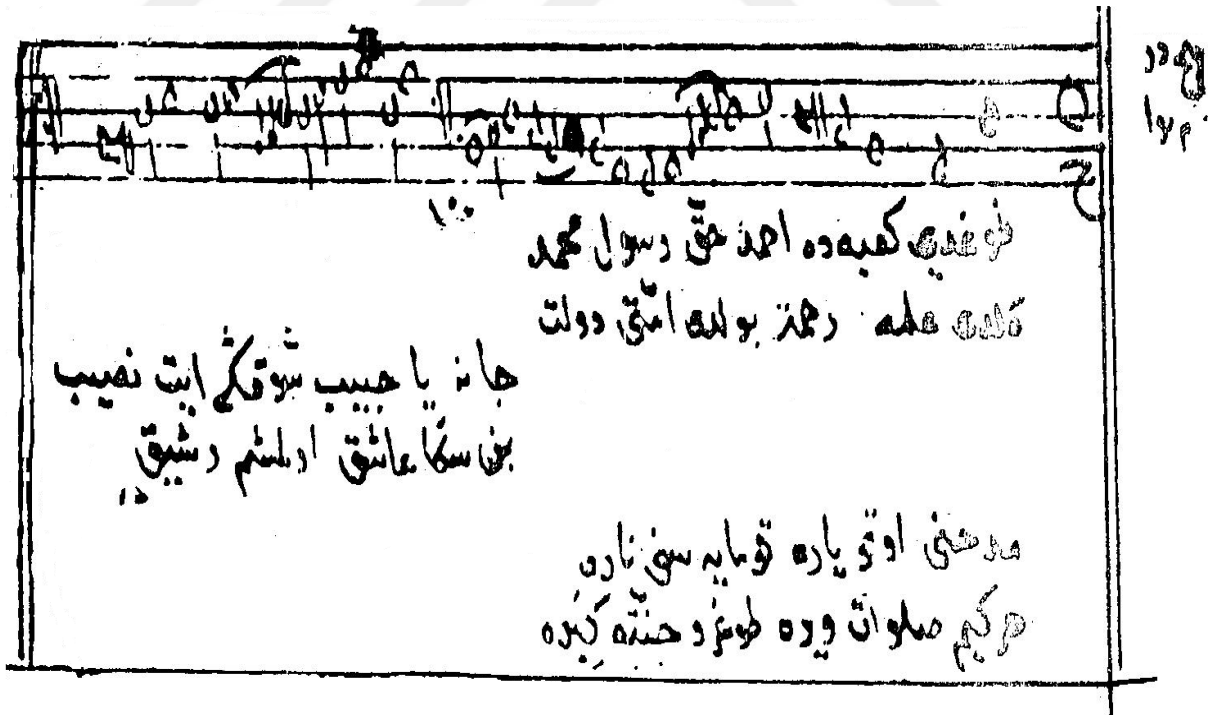


Handwritten musical notation on a staff with lyrics in Ottoman Turkish script. The lyrics are:

حق تعالی
دوق تنظیم
مرصاهی
سعی سزه جانم نور شمع ان ایلیش
ایلیرین جانم شمع قران ایلیش
شهر حمزه جانم مرصاهی شهر نور

(Elçin, 2000: 121).

2. 2. MSS. 123-2 s. 450 Numaralı Eser



Handwritten musical notation on a staff with lyrics in Ottoman Turkish script. The lyrics are:

فوقدی کعبه ده احمد حق رسول محمد
کله علمه رحمة بولده امتی دولت
جان یا حبیب شوقکم ایت نصیب
بنی سکا عاشق اولسئم رشیق
مده حق او تو یاره تو پایه سنی ناره
هر کیم صلوات ویره کوه و حننه کیره

(Elçin, 2000: 450).

2. 5. MSS. 171-1 s. 574 Numaralı Eser

سبحان الختان المنان سبحان الديان العفوان المعروف بالاحسان الموصوف بالافغان مرحبا مرحبا
رمضان يا شهر رمضان مرحبا شهر تراوي الوداع شهر تراوي الوداع يا
رمضان اوشه خدك نصردينه اول مقام له مرحبا برينه الوداع الوداع الوداع يا
مرحبا يا شهر رمضان مرحبا شهر تراوي الوداع

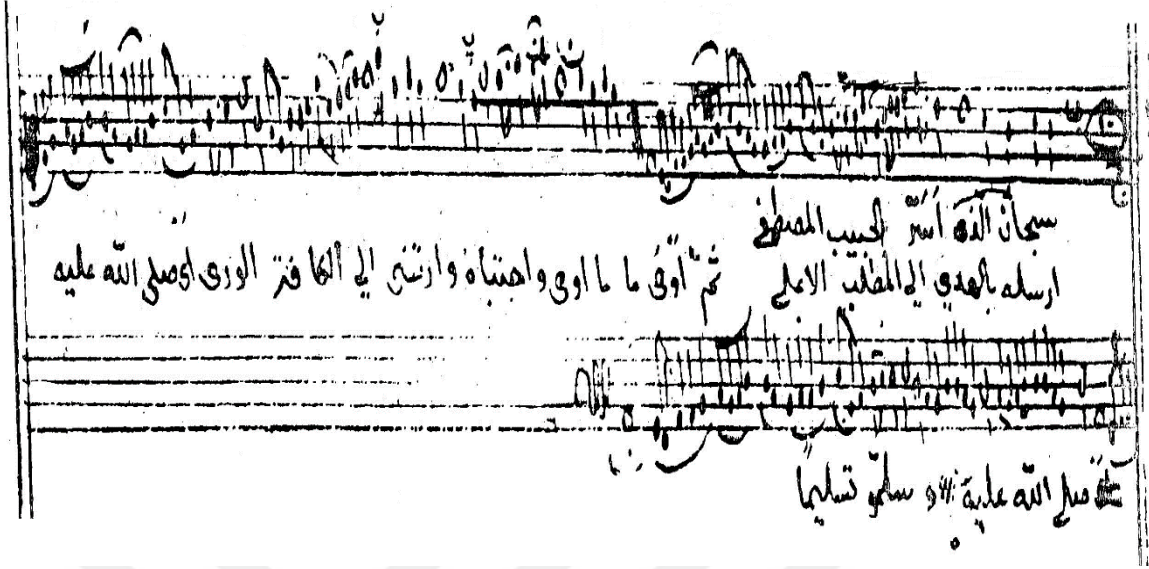
(Elçin, 2000: 171).

2. 6. MSS. 171-2 s. 575 Numaralı Eser

شهر رمضان ميروود دسازان شتال مينود دارد يقين خيز م سغير تارك شه از فخم آه قمر آه الوداع واه الوداع شهر ايضا
آه از هوان دوستان مينالد توه و بوستان آه الوداع ايضا

(Elçin, 2000: 171).

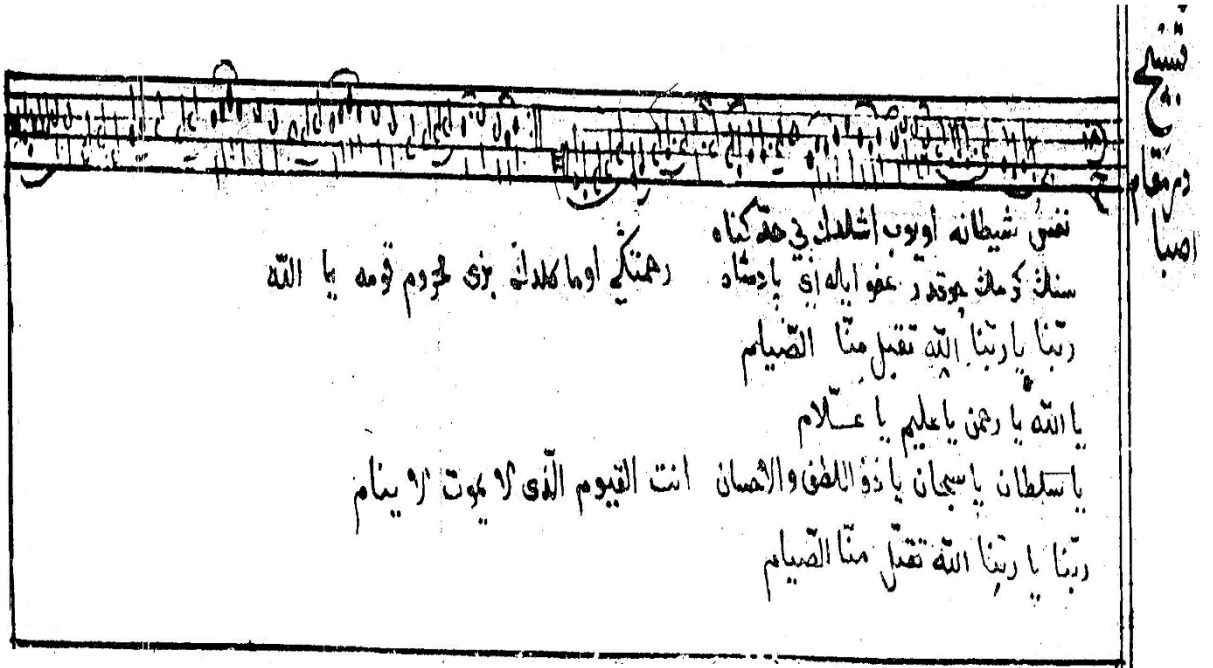
2. 7. MSS. 171-3 s. 576 Numaralı Eser



سبحان الله أسير الحبيب المصطفى
ارسله بالهدى إلى المظنن الأمل
ثم أوفى ما ما أوفى واجتهابه وارثنى إلى الكافرة الورى أوصلى الله عليه
تعالى الله عليه وسلم تسليما

(Elçin, 2000: 171).

2. 8. MSS. 186-1 s. 610 Numaralı Eser



نفس شيطانه أوبوب أشعلك في حدة كناه
سنة كرمك جود ر عفو اياه إي بادشاه
ربنا ياربنا الله تقبل منا الصيام
يا الله يا رحمن يا عليم يا سلام
يا سلطان يا سبحان يا ذو اللطف والأصان انت القيوم الذي لا يموت لا ينام
ربنا ياربنا الله تقبل منا الصيام

شبه
دم
اصبا

(Elçin, 2000: 186).

2. 9. MSS. 186-2 s. 611 Numaralı Eser

شهر رمضان مبروراه الوداع واه الوداع
ربه ابراهن الخه نكر آه الوداع واه الوداع

(Elçin, 2000:186).

2. 10. MSS. 233-1 s. 734 Numaralı Eser

حق الله بالامل هو زاني قل فصل
نه يواش اول اصل نه ياوز اول اصل

(Elçin, 2000: 233).

2. 11. MSS. 235 s. 740 Numaralı Eser

amalinah-mirsiyah

تسبیح در مقام راست پنجگاه

فولها من کنی اشهدہ کو توستم دایم دایم الله الله يا الله
 سنام و توتم نام دور حضرت شاه ارسلك رسلك الله الله يا الله
 انما دوومه يوزك سورقه منه انوك انوك الله الله يا الله
 انستنه

كل كلوار نبوة اولكم اولكم صاحب در الله الله يا الله

(Elçin, 2000: 235).

2. 12. MSS. 253 s. 788 Numaralı Eser

تسبیح غری

فولنا بالليل انور و النافس الطمير انوار حیر البشر يا محمد
 هذا نبي المصطفى هذا شريف المصطفى هذا من الشفا انوار حیر البشر يا محمد
 انوار حیر البشر يا محمد

(Elçin, 2000: 253).

2. 13. MSS. 315-1 s. 915 Numaralı Eser

303, 1, 50

am-azalya-mirsiyah

تسبیح در مقام نواز

سبحان الملك الاعلى انت العلى الاعلى
 سبحان الملك الولى انت الكویم الولى
 لك عز و الاولي الله لك اللطف
 و العطا الله القو لنا و اعف عنا و احسننا الله تحت لواء مصطفی

(Elçin, 2000: 315).

2. 14. MSS. 315-2 s.916 Numaralı Eser

سبحان الملك السعبد في كل مكان المصرو بالفرا ا
الطف بنا دعنا وارحمنا أنت بر لا تكلمنا
المصرو بالفرا يا لطيف يا رحمن الطف لنا آمون

(Elçin, 2000: 315).

2. 15. MSS. 316-1 s. 918-919 Numaralı Eser

سبحان الملك حنان يا مولاه الحسان المسمان الحسان المسمان
السلطان يا مولاه يا كريم الله يا رحيم الله
يا عزيز استغوثوبنا الا
ننازوال الايمان مسوح قدوس رب الملائكة والروح
Nothing variation in arabic

(Elçin, 2000: 316).

2. 18. MSS. 317-2 s.922 Numaralı Eser

سبحان الملك المسنان بالرحمة والرفقوا ن
سبحان الملك المسنان بالقدره والسطان
ارهم شيخنا راجين
واسد عيني يا ستار
ارهم لنا واعفولنا ونومنا يا مولانا الشرفنا

(Elçin, 2000: 317).

3. TEVHİD

3. 1. MSS. 216 Numaralı Eser

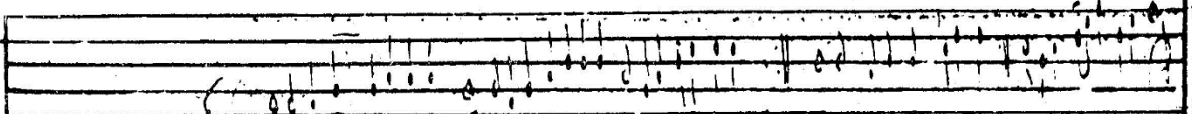
تسبيح
سبحان الملك المسنان بالرحمة والرفقوا ن
سبحان الملك المسنان بالقدره والسطان
ارهم شيخنا راجين
واسد عيني يا ستار
ارهم لنا واعفولنا ونومنا يا مولانا الشرفنا

(Elçin, 2000: 216).

4. ÂYİN-İ ŞERİF

4. 1. MSS. 84-2 s. 342 Numaralı Eser

دۆزان دتر ویشان دزوی الشان



تۆهۆك هزار افريق به بۆنجه سلطان اولور
سن مائیکه طایفه کل بۆنجه سواه یایجه کل
ایغینک تۆزینه سوره چکش تۆزینه
شربتیک قهره سن هرکیم ایزر چرخین
سکادرم ای دده صالنه دزوی دنیاده
هرکیم مولا خناره اینانون بوز سوره
خالقی استیق دل خلق ایل اولمش دکل
اک باشک ایسم دون اول کوی استمه بوکون
طوتار اینی بو بون تۆک ابده سوا پروغن

قوی اولان کشیو حسرووی حقان اولور حسروه حقان اولور
شول دره سوپ پادوغاک صوکیچ ویران اولور صوکیچ ویران اولور
نشنه تۆرم قوزیک واله و حیران اولور واله حیران اولور
تۆکلر جوم طولا اولور سینه سه عمان اولور سینه سه عمان اولور
نقسه دزوی قسبط ایدن دینه سلیمان اولور دینه سلیمان اولور
یوخسل ایسه بای اوله بای ایسه یوخسل اولور بای ایسه یوخسل اولور
خالقه کۆکل باغلیق صوکیچ ویشان اولور صوکیچ ویشان اولور
ایله بولان کیشی امیرهاشخان اولور امیرهاشخان اولور
ماشه دمور قویلا یان صدق ایل ایمان اولور صدق ایل ایمان اولور

(Elçin, 2000: 84).

Tablo 6. İlahi Çatısı Altında Kullanılan Nota Anahtarları- Usul ve Ârıza İşaretleri

Sıra No.	Eser No.	Nota Anahtarı	Usul İşareti	Ârıza İşareti
1	MSS. 54-2 s. 239	२	---	---
2	MSS. 81-2 s. 333	८	---	---
3	MSS. 85-2 s. 343	३	३	---
4	MSS. 231-2 s. 729	४	---	---
5	MSS. 233-2 s. 735	५	५	---
6	MSS. 247-2 s. 770	६	६	---
7	MSS. 248-1 s. 771	७	७	---
8	MSS. 317-3 s. 923	८	---	---
9	MSS. 300-2 s. 892	९	९	९
10	MSS. 302-2 s.896	८	---	९
11	MSS. 311-1 s. 909	५	---	---
12	MSS. 313-1 s. 912	५	---	---
13	MSS. 315-3 s. 917	६	---	९
14	MSS. 300-1 s. 891	५	---	---

Tablo 7. İlahi Çatısı Altındaki Eserlerin Fasil-Makam- Usul-Tür Tablosu

Sıra No.	Eser No.	FASIL	MAKAM	USUL	TÜR
1	MSS. 54-2 s. 239	Hüseyni	Hüseyni	Sofyan	İlahi
2	MSS. 81-2 s. 333	Muhayyer	Hüseyni	Sofyan	İlahi
3	MSS. 85-2 s. 343	Muhayyer	Muhayyer	Semâi	İlahi
4	MSS. 231-2 s. 729	Rast	Rast	Evsat	İlahi
5	MSS. 233-2 s. 735	Rast	Rast	Sofyan	İlahi
6	MSS. 247-2 s. 770	Eviç	Eviç	Semâi	İlahi
7	MSS. 248-1 s. 771	Eviç	Eviç	Yürük Semâi	İlahi
8	MSS. 317-3 s. 923	Hisar	Neva	Sofyan	İlahi
9	MSS. 300-2 s. 892	Aşiran Buselik	Acem Aşiran	Semâi	İlahi
10	MSS. 302-2 s.896	Aşiran Buselik	Aşiran Buselik	Semâi	İlahi
11	MSS. 311-1 s. 909	Hisar	Hüseyni	Düyek veya Sofyan (İcrada)	İlahi
12	MSS. 313-1 s. 912	Hisar	Sünbüle	Düyek	İlahi
13	MSS. 315-3 s. 917	Hisar	Hüseyni	Düyek	İlahi
14	MSS. 300-1 s. 891	Aşiran Buselik	Muhayyer	Belirlenemez	Durak

Tablo 8. Tesbih Çatısı Altındaki Eserlerin Fasıl-Makam- Usul-Tür Tablosu

No.	Eser No.	FASIL	MAKAM	USUL	TÜR
1	MSS.121-3 s. 445	Neva	Buselik	Sofyan	Ramazan İlahisi
2	MSS.123-3 s. 450	Neva	Segâh	Serbest	Tevşih
3	MSS.123-3 s. 451	Neva	Neva	Sofyan (İcrada)	Tevşih
4	MSS.170-2 s. 572	Acem	Acem veya Acem Aşiran	Düyek	Na't
5	MSS.171-1 s. 574	Acem	Acem	Düyek	Tesbih
6	MSS.171-2 s. 575	Acem	Acem	Sofyan (İcrada)	Ramazan İlahisi
7	MSS.171-3 s. 576	Acem	Acem	Sofyan	Tesbih
8	MSS.186-1 s. 610	Saba	Saba	Evfer	Na't veya Durak
9	MSS.186-2 s. 611	Saba	Saba	Semâi	Ramazan İlahisi
10	MSS.233-1 s.734	Rast	Pençgâh	Evfer	Şuğul
11	MSS. 235 s.740	Rast	Pençgâh	Düyek	Na't
12	MSS. 253 s.788	Eviç	Irak	Belirlenemez	Şuğul
13	MSS.315-1 s. 915	Hisar	Neva	Düyek	Tesbih
14	MSS.315-2 s. 916	Hisar	Hüseyini yapı hâkimdir.	Düyek	Tesbih
15	MSS.316-1 s. 918/919	Hisar	Uşşak	Sofyan	Tesbih
16	MSS.316-2 s.920	Hisar	Uşşak	Sofyan	Şuğul
17	MSS.317-1 s.921	Hisar	Muhayyer	Sofyan	Na't
18	MSS.317-2 s. 922	Hisar	Uşşak	Belirlenemez	Tesbih

Tablo 9. Tevhid Çatısı Altındaki Eserin Fasıll-Makam- Usul-Tür Tablosu

No.	Eser No.	Fasıl	Makam	Usul	Tür
1	MSS.216 s. 688	Rast	Rast	Semâî	Tevhid

Tablo 10. Ayin-i Şerif Çatısı Altındaki Eserin Fasıll-Makam- Usul-Tür Tablosu

No.	Eser No.	Fasıl	Makam	Usul	Tür
1	MSS. 84-2 s. 342	Muhayyer	Muhayyer	Belirlenemez	Ayin-i Şerif'in Üçüncü Hanesi

Tablo 11. İlâhi Çatısı Altındaki Eserlerin Edebi Yapı Tablosu

Sıra No.	Eser No.	Vezin Yapısı	Bahir	Tür	Nazım Biçimi
1	MSS. 54-2 s. 239	Aruz	Remel	İlahi	Gazel
2	MSS. 81-2 s. 333	Hece (8'li)	---	İlahi	Semâî
3	MSS. 85-2 s. 343	Aruz	Remel	İlahi	Muhammes
4	MSS.231-2 s. 729	Hece (8'li)	---	İlahi	İlahi
5	MSS.233-2 s. 735	Aruz	Recez	İlahi	Mesnevi
6	MSS.247-2 s. 770	Hece (11'li)	---	İlahi	Koşma
7	MSS.248-1 s. 771	Hece (11'li)	---	İlahi	Koşma(Yedekli)
8	MSS 317-3 s. 923	Aruz	Remel	İlahi	Gazel
9	MSS.300-2 s. 892	Hece (8'li)	---	İlahi	İlahi
10	MSS.302-2 s.896	Hece (11'li)	---	İlahi	Koşma
11	MSS.311-1 s. 909	Aruz	Hecez	İlahi	Semâî (Gazel Biçiminde)
12	MSS.313-1 s. 912	Güftesiz	Güftesiz	İlahi	Güftesi
13	MSS.315-3 s. 917	Aruz	Hecez	İlahi	Serbest biçimde
14	MSS.300-1 s. 891	Güftesiz	Güftesiz	Durak	Güftesiz

Tablo 12. Tesbih Çatısı Altındaki Eserlerin Edebi Yapı Tablosu

Sıra No.	Eser No.	Vezin Yapısı	Bahir	Nazım Biçimi	TÜR
1	MSS.121-3 s. 445	Aruz	Remel	Gazel	Ramazan İlahisi
2	MSS.123-3 s. 450	Aruz	Karışık kalıp	Mesnevi	Tevşih
3	MSS.123-3 s. 451	Aruz	Hecez	Murabba'	Tevşih
4	MSS.170-2 s. 572	Uyumsuz	Uyumsuz	Uyumsuz	Na't
5	MSS.171-1 s. 574	Aruz	Hecez	Mesnevi	Tesbih
6	MSS.171-2 s. 575	Aruz	Remel	Murabba'	Ramazan İlahisi
7	MSS.171-3 s. 576	Aruz	Münserih	Serbest	Tesbih
8	MSS.186-1 s. 610	Aruz	Münserih	Serbest	Na't veya Durak
9	MSS.186-2 s. 611	Aruz	Remel	Serbest	Ramazan İlahisi
10	MSS.233-1 s.734	Aruz	Hecez	Serbest	Şuğul
11	MSS. 235 s.740	Aruz	Hecez	Serbest	Na't
12	MSS. 253 s.788	Aruz	Recez	Serbest	Şuğul
13	MSS.315-1 s. 915	Aruz	Hecez	Semâi	Tesbih
14	MSS. 315- 2 s. 916	Aruz	Recez	Serbest	Tesbih
15	MSS.316-1 s. 918/919	Uyumsuz	Uyumsuz	Uyumsuz	Tesbih
16	MSS.316-2 s.920	Aruz	Remel	Murabba'	Şuğul
17	MSS.317-1 s.921	Uyumsuz	Uyumsuz	Uyumsuz	Na't
18	MSS.317-2 s. 922	Aruz	Hecez	Semâi	Tesbih

Tablo 13. Tevhid Çatısı Altındaki Eserin Edebi Yapı Tablosu

Sıra No	Eser No	Ve zin Yapısı	Bahir	Nazım Biçimi	Tür
1.	MSS.216 s. 688	Uyumsuz	Uyumsuz	Uyumsuz	Tevhid

Tablo 14. Ayin-i Şerif Çatısı Altındaki Eserin Edebi Yapı Tablosu

Sıra No	Eser No	Ve zin Yapısı	Bahir	Nazım Biçimi	Tür
1.	MSS.84-2 s. 342	Aruz	Münserih	Gazel	Ayin-i Şerifin Üçüncü Hanesi

