İDİL

OXFORD BODLEİAN KÜTÜPHANESİ'NDE KAYITLI ALİ UFKÎ'YE AİT İKİ BESTENİN GÜFTE VE MÜZİKAL ANALİZİ

Funda ESİN
Dr. Öğretim Üyesi, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, fesin@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3264-2783

Esin, Funda. "Oxford Bodleian Kütüphanesi'nde Kayıtlı Ali Ufkî'ye Ait İki Bestenin Güfte ve Müzikal Analizi". idil, 97 (2022 Eylül): s. 1365–1375. doi: 10.7816/idil-11-97-09

ÖZ

Ali Ufkî'nin musiki konusunda yazılmış üç yazma eserinden biri Mecmua-ı Saz ü Söz'dür. Kendisine ait on beş beste de dahil olmak üzere, XVI. ve XVII. yüzyıl Osmanlı musikisine dair 544 sözlü ve saz eserinin notaya alındığı bu eser, Türk musiki tarihi açısından belge niteliği taşıdığı için çok önemlidir. Ancak sanatçının, konusu müzik olmayan eserlerinde de başka bestelerinin bulunabileceği ihtimali, saha uzmanlarını yeni araştırmalara yöneltmiştir. Nitekim Şükrü Elçin, Ali Ufkî'nin, Oxford, Bodleian Kütüphanesi'nde kayıtlı Grammatica (Turcia–Latina) adlı eserinde, biri "Varsağı-der makam-ı Uşşak, usûleş Sôfiyâne" diğeri de "Türkî-berâ-yı fenâ Cihan" olmak üzere iki bestenin varlığından söz etmiştir. Söz konusu bu iki beste, inceleme yazımızın ana konusunu oluşturmuştur. Bu çalışmada, önce Ali Ufkî'nin sanatçı kişiliği ve yaşamış olduğu XVII. yüzyılın musiki iklimi hakkında genel bir değerlendirme yapılmış daha sonra söz konusu bestelerin güfte ve müzikal analizine geçilmiş, eserlerin makam, usul ve formuna dair açıklamalarda bulunulmuştur. Bu makalede şu amaçlanmıştır: Ali Ufkî hakkında Gültekin Oronsoy, Şükrü Elçin, Hakan Cevher, Cem Behar ve burada adını sayamadığımız daha birçok bilim insanının kaynak niteliğindeki önemli çalışmalarının yanısıra her gün bir başka yönünün gün ışığına çıkarıldığı yeni araştırma ve incelemeler de şüphesiz onun sanatçı kişiliğinin ve Türk Musikisine yaptığı katkının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ali Ufkî, Notasyon, Güfte, Edvar, Türkü, Varsağı

Makale Bilgisi:
Geliş: 13 Temmuz 2022 *Düzeltme:22 Ekim 2022* *Kabul: 30 Ekim 2022*

© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Ali Ufkî, XVII. yüzyıl Osmanlı musiki hayatını günümüze taşımış, güfte ve beste bağlamında Türk musikisine önemli hizmetlerde bulunmuş bir sanat ve bilim insanıdır. Gerçek adı Wojcicek Bobowski'dir; ancak Avrupa kaynaklarında adı, Albert Bobowski veya Hali Beigh; Latince eserlerde ise Albertus Bobovius olarak geçmektedir (Behar, 1990: 9). Aslen Lehli (Polonyalı) olan Ali Ufki, Osmanlı ordusu 1633'te Kamaniçe kalesini fethederken Osmanlı ordusuyla birlikte savaşa katılan Kırım Tatarları tarafından esir alınarak önce Edirne'ye daha sonra da İstanbul'a getirilir (Behar, 2017: 18) ve muhtedi olduktan sonra Ali Ufki adını alır. Sultan İbrahim (1640-1648) ve IV. Mehmet (1648-1687) dönemlerinde Topkapı Sarayı'nda görev alan (Öztuna, 1969: 35), Enderun'da ilim, fikir ve sanat yeteneğini geliştiren Ali Ufkî, kısa zamanda Türk klasik ve halk musikisini öğrenmenin yanında "Ufkî" mahlasıyla şiirler yazıp, besteler yapmaya başlar (Kut, 1989: 456). Saray'da geçen 19 yıllık zaman sürecinde üstün yeteneği ve padişaha verdiği musiki hizmetinden dolayı "erbaşı" veya "koro başı" unvanına layık görülen Ali Ufkî (Yerasimos ve Berthier, 2012: 17), santür çalmada gösterdiği ustalıktan dolayı "Santûrî Ali Bey" diye de anılır (Saray-ı Enderun, 2013: 49). Lûgat, gramer ve hatırat yazan, tercümeler yapan ve minyatür sanatıyla ilgilenen Ali Ufkî'nin musikiyle ilgili olarak, her biri tek nüsha olan üç el yazması eseri vardır; bunlardan ilki, "Mecmua-i Saz ü Söz", Londra'da British Library'de (Oriantal and India office Collections) olup (Sloane 3114) katalog numarasıyla; ikincisi, "Mecmua-i Saz ü Söz'ün Müsveddeleri" olarak bilinen yazma ile üçüncü eseri "Mezburlar", Paris'te Bibliothéque Nationale de France'ın Şark Yazmaları (Manuscrits Orientax) bölümünde, sırasıyla (Turc 292) ve (Suppl. Turc. 472) katalog numaralarıyla kayıtlı bulunmaktadırlar (Behar, 1990: 37, 47).

İstanbul'da bulunduğu yıllarda dönemin önde gelen devlet adamları ve Hâfız Post, Nazîm Çelebi gibi musikişinastlarla tanışan, zaman zaman da onların meclislerinde bulunan Ali Ufkî, köklü bir musiki kültürüne sahipti. Ayrıca klasik Türk musikisinin temel kaynakları olan edvarlar hakkında da şüphesiz bilgi sahibiydi. Ali Ufkî, edvar geleneğinin musiki kültürümüze kattığı değerlere ilaveten, XVII. yüzyıla kadar Türk musikisinde görülmeyen yenilikçi bir anlayışın da uygulayıcısı olmuştur. Büyük müzik teorisyeni Safiyyüddîn Abdülmü'min Urmevî'nin XIII. yüzyılda yazdığı "Kitâbü'l-Edvâr" ile, daha sonraki devirlerde Urmevî etkisiyle Abdülkâdir-i Merâgi (1360-1435), Lâdikli Mehmed Çelebi, (? -1500), Hızır bin Abdullah (1421-1451) ve Nâsır Abdulbâkî Dede (1765-821) gibi üstatların meydana getirdiği edvarlarda nota yerine genellikle ebced hesabı kullanılırken (Arel, 1945: 393; Ergişi, 2008: 43-54), Ali Ufkî' ilk kez XVII. yüzyıl klasik Türk musikisine dair eserleri porteli Batı müziği notası ile kayıt altına alma başarısını göstermiştir (Ekmekçioğlu, 1992: 7). Aynı hizmet duygusu ve anlayışın bir göstergesi olarak, kendi besteleri de dahil olmak üzere XVI ve XVII. yüzyıllara ait toplam 544 adet notaya alınmış sözlü ve saz eserini, Türk musikisinin ilk nota koleksiyonu kabul edilen ancak güfte, nota ve cönk gibi üç niteliği de içinde barındıran *Mecmua-i Saz ü Söz*'de toplamış (Cevher, 1995: 30; Özcan, 2003: 273), böylece musiki değerlerini kaybolmaktan kurtaran bu eser, Türk musiki tarihinin en önemli belgeleri arasında yer almıştır.

Al Ufkî'nin dil, din ve musiki gibi üç ana konuda yoğunlaşan eserleri üzerine yapılan araştırmalara göre, sanatçının, Mecmua-i Saz ü Söz'ün dışında bazı eserlerinde de güfte ve bestelere rastlanmıştır. Şükrü Elçin, 1966'da İstanbul'da basılan ve 45+9 yapraktan oluşan, ancak şu anda Oxford Bodleian Kütüphanesinde kayıtlı bulunan Grammatica (Turcia – Latina) adlı Ali Ufkî'ye ait eserde bulunan iki beste ve gûfteden şöyle söz eder: Oxford'ta Bodleian Kütüphanesi'nde "Hyde" kitapları arasında (43) numarada 1666 tarihli Türkçe Latince yazma gramerinde kendi el yazısı ile iki bestesi metin, güfte ve nota olarak birlikte kaydedilmiştir. Bu metin ve bestelerden ilki, eserin ikinci yaprağının (a) yüzünde, "Varsağı-der makam-ı Uşşak, usûleş Sôfiyâne"; ikincisi (3-b)'de "Türkî-berâ-yı fenâ Cihan" başlıklarını taşımaktadır. Sonuncu metin, önemsiz bir iki kelime değişikliği ile ve notasıyla "Mecmûa-ı Sâz ü Söz"de de (38-a)'da bulunuyor. Ancak bugüne kadar yayınlanmamış olmasını düşünerek her iki güfte ve besteyi bir arada musikicilerin istifadesine sunuyoruz." (Elçin, 1977: 206-209).

Aynı şekilde Cem Behar da Ali Ufkî'nin 1643'te yaptığı Komensky'nin "Janua Linguarum Reserata" çevirisinin ortasında bulunan birkaç türkü notası ile Mecmua-yı Saz ü Söz'ün Müsveddeleri diye bilinen mecmuada hem nota hem de dil ile ilgili bilgiler, çeviriler ve alıştırmalar bulunduğunu belirtir (Behar, 1990: 25, 35). Bunda, hayatının otuz yılını Osmanlı toprakları dışında, geri kalan otuz, otuz beş yılını da İstanbul'da Saray'da geçiren Ali Ufkînin, Türk Musikisine hem içeriden hem de dışarıdan bakabilmiş olmasının ve kültürler arasında birleştirici ve tanıtıcı tavrının rolü olduğu düşünülebilir. Burada Oxford, Bodleian Kütüphanesi'nde kayıtlı olan iki güfte ve beste üzerinde durulacaktır.

Türkî-berâ-yı fenâ Cihan

Güfte

1 2

Dost/dâd elinden şu fenanın
Behey nazargâhım dağlar/biroy biroy
Sürerler demi gınânım
Garip içün kimler ağlar/biroy biroy

3

Diller ile vasva gelmez
Câhil olan anı bilmez
Bundan kimse karar kılmaz
Durup rızk u mâli neyler

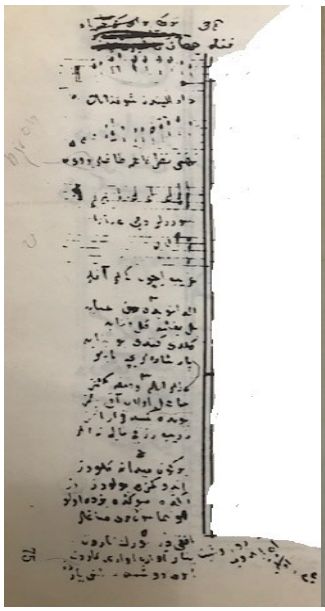
5

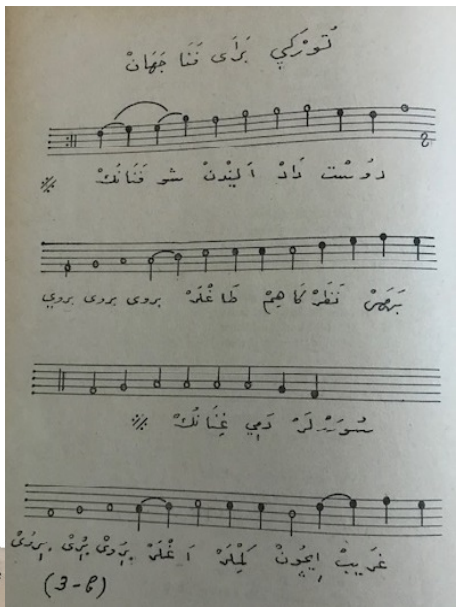
Ufkî der yürek nârdan
Yanar âvâre oldı kârdan/bbb
Ayrı düşse âşık yârdan
Rûz ü şeb âh idüp ingler/bbb

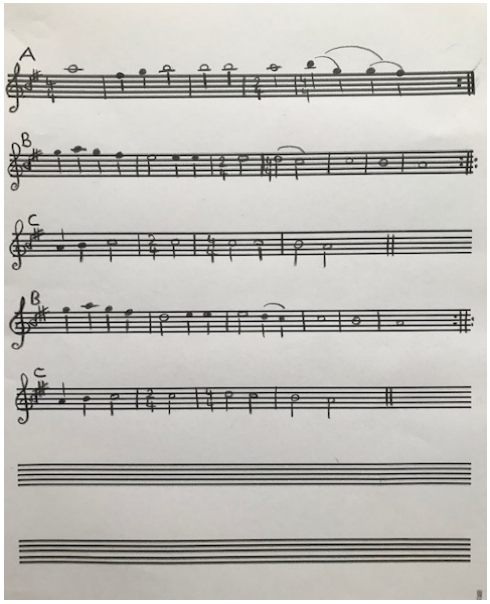
Aldanubda sen gınaya
Bel bağlama gel fenâya/biroy biroy
Geldi geçdi bu binâya
Pâdişahlar nice beğler/biroy biroy

4

Bir gün meydana gelürüz
İtdümizi hep buluruz
Engde sonda biz de ölür(üz)
Unutmasun bizi sağlar







Mecmua-ı Saz ü Söz, (Elçin, 1976: 75 -2)

Oxford nüshası (Elçin, 1977: 208)

(Eserin günümüz notasına göre yazılmış şekli)

Güftenin Biçim ve İçerik Yönünden İncelenmesi

IV. Mehmet zamanında saray sazendeleri arasına giren, aynı zamanda Saray'da devlet memurluğu gibi önemli görevlerde bulunan Ali Ufkî'nin, yabancılık duygusunu unutturacak derecede kendisine karşı gösterilen bunca şefkat ve ilgiye karşın, kanımızca esirlik duygusunun da etkisiyle olacak, zaman zaman kederli bir ruh haline büründüğü ve bu ruh halinin, bestelerine de aynen yansıdığı görülmektedir. Güftenin dış yapısı hakkında şunlar söylenebilir: Sözlü olarak oluşan metin, nazım birimi olarak dörtlükler halindedir. Birçok türküde görülen "kavuştak" dizesine yer verilmemiştir. Uyak düzeni (xaxa, bbba, ccca… şeklinde olup 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanılmıştır. Şiirsel ahenk, bazı dörtlüklerde yarım, bazılarında da tam uyaklarla sağlanmış ve uyaklar, ek halindeki rediflerle desteklenmiştir. Metinde, her ne kadar "nazargâh, gınâ, âvâre, kâr, rûz ü şeb*"* gibi Arapça ve Farsça sözcük ve tamlamalara yer verilmiş olsa da genel olarak dil ve anlatım anlaşılır niteliktedir. Bu yabancı kaynaklı sözcüklere temel anlamlarının dışında tasavvufi düşünceyi çağrıştıran yeni anlamlar yüklenmiştir. İkinci dörtlükteki "bina" sözcüğü bir mecazdır; bununla

dünya kastedilmiştir. Metinde XVII. yüzyıl Türkçesinin söyleyiş özellikleri gereği "idüp, itdümizi, engde, sonda" gibi sözcüklerde ses ve hece düşmeleri olmuştur. Ayrıca dördüncü bölümde, hece sayısına uygun düşsün diye "ölür" sözcüğünün sonunda, birinci çokluk kişi eki "-miz" kullanılmamıştır.

Türküler, kendiliğinden (irticalen) oluşan kültürel değerlerimizdir. Bunlar şüphesiz yaşanılan her türlü olay karşısında sanat endişesi güdülmeksizin gönüllerden dökülen nağmelerdir. Bu sözlü verimlerin, genellikle din dışı konuları içermesinin yanında aynı zamanda tasavvufi düşüncenin insanlara aktarılmasında da bir köprü vazifesi gördüğü bilinmektedir (Kamiloğlu, 2016: 44). İçinde "fenâ, gınâ, garip, rızk u mâl" gibi tasavvufi terimlerin yanında, İslam kültürüyle ilgili deyim ve kavramları çağrıştıran ifadelerin de kullanıldığı Türkî-berâ-yı fenâ Cihan, bu özellikte bir türküdür. Burada, bir mutasavvuf olmadığı halde söz konusu kavramlar aracılığıyla şiirine katmaya çalıştığı duygu ve düşünce derinliği bir bakıma Ali Ufkî'nin hayat felsefesine dönüşmüştür.

"Türkî-berâ-yı fenâ Cihân" güftesinin oluşumunda, Osmanlı toplumunun kültürel yapısı ve devrin düşünce sistemlerinden gelen etkileşimin birinci derecede rolü olduğu bir gerçektir. Nitekim metnin, başlangıçta kendisine cazip gelen dünya nimetlerinden az çok uzaklaşan ve manevi huzuru tasavvufun neşvesinde (keyfinde) bulan bir inanç ve anlayışın, Müslüman ve kaderci bir ruh hali temelinde geliştirilmiş olması ve güftenin, içerik yapıyla örtüşen unsurlarla örülmesi bu konudaki yargımızı doğrulamaktadır. Burada duygular içten ve samimi bir yaklaşımla dile getirilerek sanatçı kişilik ve hayata bakış tarzı esere çok iyi sindirilmiştir.

Birinci dörtlükte geçen "dâd" sözcüğü, gerçek dost olan ilahi sevgili, "fenâ" da o sevgiliye ulaşmanın onunla bütünleşmenin son aşaması olan yok olma (ölme) olduğuna göre, kötü huy ve vasıflarını bırakıp onların yerine iyi alışkanlıklar kazanamayan ve her türlü sıkıntı ve acılara katlanarak ruhsal olgunlaşmasını tamamlayamayanlar, fenâ derecesine ulaşamaz (Kara, 1995: 334; Yıldız, 2019: 68). Dünya malı kul için zenginlik ifade etmez. Kul, sadece Allah'a muhtaç olduğunu bilmekle gerçek zenginliğe (gınâya) erişebilir (Uludağ 2012: 146; Ayverdi, 2011: 931, 1064). Gariplik, yalnızlıktan çok kişinin, içinde bulunduğu çevreye ait olmadığını hissettiği durumlarda ortaya çıkan bir duygudur; ancak tasavvufa göre, gerçek vatanından (Allah'tan) uzak olarak bu maddi dünyada yokluk içinde yaşayan kimse de gariptir. Bu anlamda kendini garip ve kimsesiz hissedenlerin bir ağlayanı, teselli edeni olmasa da onların en büyük zenginliği, gönüllerindeki Allah sevgisidir.

İkinci dörtlükte yaşamın geçiciliği üzerinde durulur. İnsan, dünyanın kandırma ve aldatmadaki hünerine karşı tedbirli olmak durumundadır. Dünyaya hizmet edeni dünya kendine köle eder; dünya hayatına bel bağlamak, insanı mutsuz kılabilecek kötülüklerin de yolunu açar. İbretle bakanlar için bir hikmet yeri olan dünyaya tutkuyla bağlanan nice padişahlar ve beyler geldi ama hiçbirinin bu mekânda bir konuk olduklarını ve dünyanın kimseye baki kalmadığını düşünemeden göçüp gittiler.

Üçüncü dörtlükte en mükemmel yaratı olan insanın bazı gerçekleri kavrama ve yorumlamadaki yetersizliği üzerinde durulur. Maddi hayatın ölümle sonlanan sırrını açıklamada diller yetersiz kalır. Mana derinliğinde dolaşmayanların da bunu anlaması mümkün değildir. Kimsenin bir sonuca varamadığı bu ilahi gerçek ortadayken insan için dünya malının ve rızkının da bir anlamı yoktur.

Dördüncü dörtlükte sorumluluk düşüncesi işlenmiştir. İnsanların, sosyal birer varlık olarak toplum hâlinde yaşamaları, onlara birbirlerine karşı sayılamayacak derecede haklar ve sorumluluklar yüklemiştir. Bir gün mutlaka tadacağı ölüm gerçeğini unutup, yaşarken uygun olmayan davranışlarından dolayı nedamet duymayanlar, mahşer günü bir araya geldiklerinde yaptıklarının hesabını vereceklerdir. Geride kalanlara düşen ise yaratanın huzurunda verilen bu sınavdan bir ders çıkarmak olacaktır.

Son dörtlükte ele alınan tema aşktır. Sanatçı, mahlasının da geçtiği metnin son bölümünde, diğer bölümlerde olduğu gibi duygularını, tasavvufi bir ruh hali içinde ifade etmiş ve tasavvufi düşünüş tarzının aşk nazariyesinden yararlanarak yüreğinin ateşler içinde kavrulduğunu, aşkın dayanılmaz acılarıyla kendinden geçip derbeder bir hayat sürdüğünü ve ayrı düştüğü sevgiliye kavuşmanın daha çok acı ve eziyet çekmekle mümkün olabileceği inancıyla gece ve gündüz ah edip ağlamakta olduğunu dile getirilmiştir.

Bestenin Müzikal Analizi

Osmanlı musiki geleneğinde eserler, Batı notasyonu ile yazılmadan önce birtakım özel işaretlerle kayıt altına alınmaya çalışılmış, fakat dönemin müzik anlayışı gereği değiştirme işaretlerinin yer aldığı donanım kısmına pek değinilmemiştir (Fevzi, 2018: 1894). Bunun nedeni de Türk müziğinin uzun bir süre bir meşk geleneğine bağlı olarak

devam etmesi ve eserlerin hangi makamda hangi ses ya da seslerle icra edileceğinin zaten bilincinde olmalarıdır. Bu durum notasyona geçiş süreçlerinde de aynen devam etmiştir (Fevzi, 2018: 1904). Ancak kendisinin de içinde bulunduğu Enderun meşkhânesinde eserlerin icrasında başvurulan bu meşk sisteminin kalıcılık açısından tam bir güvence veremeyeceği gerekçesiyle notasyon sistemine geçiş fikri öne çıkmıştır. Bu anlamda Ali Ufkî, ilk adımı atarak Batı tarzı yeni bir nota yazım sistemi geliştirmiş ve XVI.- XVII. yüzyıllara ait sözlü ve saz eserlerini yazıya dökerek belgelemiş, kendisinden sonra da bu geleneği kendi bulgusu olan bir notalama yöntemiyle Kantemiroğlu devam ettirmiştir (Öncel, 2015: 215). Ali Ufkî'nin geliştirdiği nota yazım sisteminin oluşmasında şüphesiz, İstanbul'a gelmeden önce Batı musikisi öğrenimi görmüş olmasının, hatta Ortaçağ Musiki kuramı hakkında da (Say, 2006: 111-112) yeterince donanımlı oluşunun etkisi olduğu söylenebilir. Nitekim bunun izleri kullandığı yazıya da yansımıştır. Onun yaşadığı dönemde Avrupa, zaten nota yazısına geçmiş bulunmaktaydı; Ufkî, XVII. yüzyıl Avrupa'sında kullanılan nota biçimlerini, kendi yazı sistemine aynen uygulamıştır; bu nota yazım sistemi aynı zamanda dizekli nota yazılarının da ilk örneğini oluşturmuştur (Feyzi, 2018: 1893-1897). Söz konusu yazının Avrupa notasından farkı ise notaların, beş çizgili porte üzerinde Osmanlıcaya uygun olarak, sağdan sola yazılması ve anahtar olarak da Osmanlıca harflerin kullanılmasıdır (Öztuna, 1974: 99; İlhan, 1994: 24; Ergişi, 2008: 44).

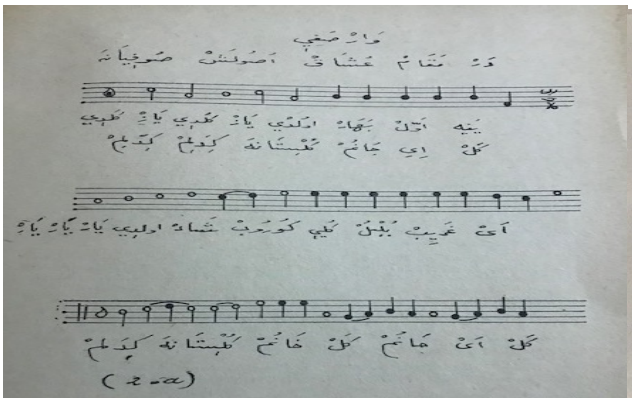
Ali Ufkî, Mecmua-ı Saz ü Söz'de yer alan eserleri notaya alırken bir takım arıza, düzeltme, dönüş ve anahtar gibi işaretler kullanmıştır. Bu işaretlerin hangi müzikal unsurları karşıladığı ve hangi anlamda kullanıldığı saha uzmanlarınca ele alınarak yorumlanmıştır (Oransay, 1964:154-155; Sanal, 1964:130; Uludemir, 1986: 16-19; Ekmekçioğlu,1992: 45; Cevher, 1995: 36). Ancak Ali Ufkî'nin, inceleme konumuz olan iki eserde, kendisine özgü işaretler sisteminden sadece iki tanesine yer verdiğini görmekteyiz. Sözgelimi "Türkî-berâ-yı fenâ Cihan"da bazı röprizlere başvurmuştur. Bunlardan biri, ilk portenin sonunda yer alan ve ilk portenin bir kez daha tekrar edilmesi gerektiğini bildiren :II işaretidir. İlk portenin altında :II: şeklinde bir röpriz daha bulunmaktadır; ancak bu röpriz, birinci porteyi ifade ediyormuş izlenimi uyandırsa da aslında ikinci portenin röprizli çalınması gerektiğini ifade etmektedir; çünkü birinci portenin sonunda zaten kendine ait bir röpriz işareti yer almaktadır. Ancak Hakan Cevher'in, Ali Ufkinin başka bestelerinde rastladığı ve dizeğin dört kez tekrarı anlamına gelen :II: :II: röpriz işaretlerine getirdiği yoruma dayanarak ((Cevher, 1995: 36), inceleme metnimizde geçen :II: röprizinin de üç kez tekrarı ifade edebileceğini söyleyebiliriz. Ayrıca eserin üçüncü portesinin sonunda yer alan II işaretinin ise gerek görüntüsü gerekse eserin melodik yapısı gereği dönüş yapılması gereken bitiş kısmı olduğunu düşünebiliriz. Söz konusu röpriz işaretlerine dayanarak eserin dönüş trafiğinin :II :II: II :II: II şeklinde olduğunu söyleyebiliriz.

Türkî-berâ-yı fenâ Cihan, muhayyer makamındadır. Bu makam, Mecmua-i Saz ü Söz'de, hüseyni faslından sonra yer alan fasl-ı muhayyer kısmında bulunmaktadır. Bunun devamında yer alan bazı makamlar "hüseyni" ailesi içinde düşünülebilecek bir ses dizisine sahip olmaları nedeniyle bu makamların temelinde de hüseyni makam dizisinin ağırlığı olduğu öne çıkmaktadır (Kınık, 2011: 463-464). Zaten muhayyer makamı da hüseyni makamının seyir özelliği olarak inici halidir. Diğer bir ifadeyle muhayyer makamı daha çok tiz seslerde ve orta ses sahasında seyir özelliği olan bir makamdır. Muhayyer makamı, özünde hüseyni makamının özelliklerini barındırdığına göre Ali Ufkî'nin de genellikle türkü formunda oluşturduğu eserlerinde hüseyni ve muhayyer makamlarını tercih ettiği söylenebilir.

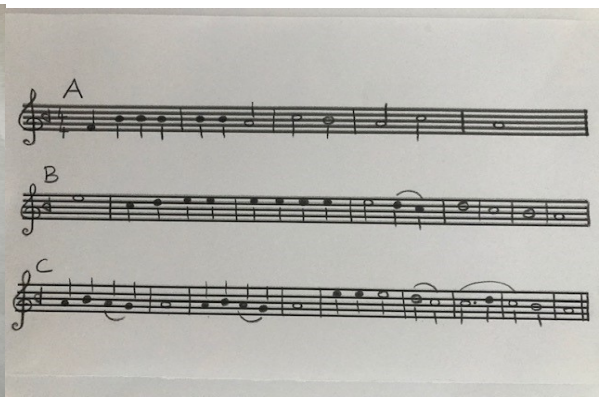
Makamın karar (bitiş)sesi, lâ (dügâh) notasıdır ve bu nota aynı zamanda dügâh sesinde bir ses kalışını da ifade etmektedir. Eser yukarıda da belirtildiği gibi o dönemin nota okuma ve yazma geleneği gereği sağdan sola doğru yazılmış ve belirli bir döneme kadar bu gelenek devam etmiştir. Bu eserin nota okuma anahtarı 1. portenin sağ alt köşesinde 1. çizgi do anahtarını çağrıştıran bir görünümdedir. Ancak bu eserin notası 1. çizgi do anahtarı olarak okunduğunda, eserin karar sesi re (yegâh) notası ile son bulmaktadır. Hâlbuki, Ali Ufki bu eserini muhayyer faslı bölümüne yerleştirdiğine göre bu eser kesinlikle muhayyer makamı ses yapısındadır. Bununla bağlantılı olarak da eserin karar sesinin la (dügâh) notası ile bitmesi gerekmektedir. İşte bu detaylar ile bağlantılı olarak eserin bitiş notasının dügâh olduğunu doğrulayan en önemli detay bu eserin dördüncü çizgi fa anahtarı ile yazıldığını göstermektedir. Bu eseri Ali Ufkî'nin yazmış olduğu haliyle yorumlayacak olursak, özellikle notaların ritmik süreleri ve eserin melodisi gereği her bir period cümlesinin röpriz işaretleriyle kendi içerisinde kesintisiz bir bağlamda olduğunu söyleyebiliriz. İşte bu detaylar ile bağlantılı olarak eserin genellikle sofyan usulünde ve ara ara nim sofyan usulünde de devam ettiği anlaşılmaktadır. Bazı notaların üzerinde yer alan bağ işaretlerinin ise bir ya da birden fazla sazlar eşliğinde çalındığında bağlı çalma tekniği olarak dikkate alınması gerektiği sonucunu çıkarabiliriz.

Eserin A cümlesinin (1. porte) ilk ölçüsü muhayyer makamının 1. derecede güçlü sesi notası olan muhayyer notası ile başlayarak tiz segâh notalarında ısrar edilmiş ve muhayyer notası devamında ise son ölçüde eviçte eksik segâhlı kalış yapılmıştır. :II şekli ile A cümlesi iki kez tekrar edilmiştir (A A). B cümlesinin (2. porte) ilk ölçüsünden itibaren ise 2. ve 3. ölçüsünde hüseynide uşşaklı kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüden itibaren nevâ notasına eviç notasından itibaren devam edilmiş olsaydı buradaki kalışı nevâda rastlı kalış olarak düşünebilirdik. Ancak ezgisel olarak nevâ sesinin çargâh, segâh ve dügâh seslerindeki kalışlar için bir bağlantı olduğunu söyleyebiliriz (4.5.6.7.ölçüler). Ayrıca 2. ölçüdeki hüseyni notalarından itibaren ise yerinde hüseynili kalış yapıldığı görülmektedir. Aynı zamanda :II: işareti ile B cümlesinin üç kez tekrarlanabileceğini düşünebiliriz (B B B). Porteler arası bağlantı cümlesi olarak değerlendirebileceğimiz C cümlesi (3. porte), gerek melodinin ilerleyişi gerekse son satırda belirtilen II işareti nedeniyle aynı zamanda eserin bitiş kısmını da belirlediğini söyleyebiliriz. Diğer bir deyişle, muhayyer makamının karar sesi olan dügâh notasına doğru eserde bitiş hissini kuvvetlendiren segâh ve daha çok çargâh seslerinde ısrar edildiği de görülmektedir (C). C cümlesinden sonra tekrar B cümlesinin (4. porte) yer aldığı görülmektedir. Ancak bu sefer B cümlesinin 1. ölçüsünden itibaren ikinci ölçüsünün ilk notası olan nevâ notasına devam edilerek nevada rastlı kalış yapıldığını söyleyebiliriz. Bu detay haricinde B cümlesinin 2. portedeki gibi devam ettiği görülmektedir. Dördüncü satırdaki B cümlesinden sonra, biraz önce belirtildiği gibi eserin bitiş hissinin daha çok hissedilebildiği C cümlesi ile tamamlanabileceğini düşünebiliriz. Böylece eserin dört satırını AA+BBB+C+BBB+C şeklinde de ifade etmiş oluruz.

Varsağı-der makam-ı Uşşak, usûleş Sôfiyâne



(Oxford nüshası (Elçin, 1977: 209)



(Eserin günümüz notasına göre yazılmış şekli)

Güfte

Yine evvel bahar oldı yaz geldi/yaz geldi
Gel iy cânım gülistana gidelim/gidelim
Ey/Garib bülbül güli görüp şâd oldı /yar yar yar
Gel ey cânım (gel hanum) gülistana gidelim

Şimdi dağlar yeşillendi dumandır/dumandır
Rûz ü şeb bülbülün kârı figandır/figândır
Ey/her köşe cennet olduğu zamandır/yar yar
Gel ey cânım gülistana gidelim.

Sümbülün perişan kaddi ham oldı/ ham oldı
Çemende nergisün çeşmi nem oldı/nem oldı
Ey/zevk eyleyüben içecek dem oldı/yar yar
Gel ey cânım gülistana gidelim

Güftenin Biçim ve İçerik Yönünden İncelenmesi

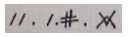
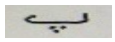
Konunun işleniş tarzını göz önünde bulundurarak, eserde, Divan ve Halk şiirinin daha önceleri yazılmış bahar konulu şiirlerde kullanılan üsluba ve içerik unsurlarına bağlı kalındığı görülmektedir.

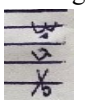
Bahar; yazılı ve sözlü edebiyatta en çok işlenen konulardandır Osmanlı döneminde başta kasideler olmak üzere birçok şiir türünde görülen bahar tasvirleri mecaz ve istiarelere dayalı sanatlı bir anlatımla ele alınmıştır. Özellikle "çiçek, ağaç, kuş, hayvan*"* gibi dış dünyaya ait kavramlar, bu anlatım tarzının birer sembolü olmuşlardır (Güler, 2002: 5-9). Diğer bir ifadeyle baharla ilgili kavramlar, maddi görünürlüğünden çok zihinde uyanan hayalleriyle ele alınmış ve kavramların, klasik estetik içinde yüklendiği manevi anlamlar öne çıkarılmıştır. Nitekim "gül, bülbül, gülistan, dağ, sümbül, nergis, çemen" gibi sembollerle örülü olan şiirde özellikle "gül", bahçenin sultanı, çiçeklerin de başı durumundadır. Klasik şiir estetiğinde "Gül'ün Bülbül'e" olan aşkından dolayı "bülbül" ile birlikte kullanılmıştır. Güle kavuşmak için baharın gelmesini bekleyen bülbülün, gülün baharda açmasıyla birlikte aşkından ağlayıp feryat etmesi ve gülün de dikenleriyle ona acılar çektirmesi şeklinde yorumlanan bu imgesel aşk, metnin tamamına hâkim bir duygu olarak dikkati çekmektedir. Sembolik bir ifade olan "Gülistan=gül bahçesi" ve "çemen" kavramlarıyla hem çiçeklerden gelen güzel kokuların yayıldığı mekân hem de bahçe ile sevgili arasında kurulan ilgiye bağlı olarak, bahar mevsiminde, içinde sevgilinin bulunmadığı bir bahçenin, hiçbir anlam taşıyamayacağı anlayışı da metnin bütünlüğü içinde yerini almıştır (Kalender, 2002: 20). Aynı şekilde renk, koku, şekil boyutlarıyla olduğu kadar dağınıklık, perişanlık ifadesi olarak sevgilinin dağınık saçlarına benzetilen "sümbül" ve şekil bakımında göze benzetilen ve aynı zamanda aşığın, hasta, süzgün ve dalgın bakışlı halini sembolize eden "nergis", şiirin dokusuna uygun düşecek şekilde işlenmiştir.

Bahar betimlemesi yapılırken bazı benzetmelerden de yararlanılmıştır. Gözlemlenen varlıkların çeşitliliği ve çevre güzelliğinin, insan elinden çıkamayacak derecede mükemmel oluşu karşısında gizli bir hazineyi andıran harikulade görüntüleriyle tabiatın, cenneti kıskandıracak kadar güzel olduğu söylemine yer verilmiştir.

Bahar, Osmanlı için mutlu olmanın ve yaşamdan haz almanın önemli kaynaklarından biridir. Osmanlının kültür ve sanat kaynaklarından beslenmiş olan metinde, duygular yaşandığı devrin şiir anlayışına göre dizelere taşınırken diğer bir yandan baharın insanlar üzerindeki sosyolojik ve psikolojik bağlamdaki olumlu etkilerine dikkat çekilmiş ve kış boyunca kapalı mekanlarda zaman geçiren halkın baharın gelmesiyle birlikte dışa açılması, içinde meclislerin kurulduğu, eğlencelerin düzenlendiği bahçelere ve mesire yerlerine gidilerek oralarda gönüllerince eğlenip yiyip içmeleri (Işın, 1999: 38), bir huzur ve mutluluk anı olarak değerlendirilmiştir.

Bestenin Müzikal Analizi

Ali Ufkî'nin, yukarıda da üzerinde durulduğu gibi, Batı müziğinde kullanılan işaretlerden birçoğunu Türk müziğinde de kullandığı ve bunları Osmanlıca harfler ile ifade ettiği bilinmektedir. Ufki, eserlerinde, dört farklı diyez işaretleri ve  üç farkı bemol işaretlerinden  hepsini değil de bazlarına yer vermiştir.; ayrıca, natürel si notası için sert bir sessizi ifade eden  harfini ve beş komalık bemol  görüntüsü ile ifade edilen si notası için de yumuşak bir sessiz harfi temsil eden  işaretini kullanmış, bunun yanında natürel si notasını köşeli  harfiyle, si bemol notasını da batıda kullanıldığı şekliyle belirtmiştir (Ekmekçioğlu,1992:43). Buna göre, yukarıdaki ifadelerle bağlantılı olarak, üç farklı bemol ifadesi ile bir komalık bemol ve beş komalık bemol şeklinden bahsedildiğini, üçüncü bemol işareti olarak ise Ufkî'nin Osmanlıca bir harf olarak  işareti ile beş ve bir komalık bemol işaretlerini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Türk müziğinde kullanılan beş komalık si notası için sert sessiz harfi ifade eden  işareti kullanıldığına göre yine aynı nota için yumuşak bir sessiz harfi ifade eden  harfinin de kullanıldığını ve bunun bir komalık bemol işaretini temsil ettiğini düşünebiliriz.

Uşşak makamında olan eserde ilk portenin sağında  şeklinde işaretler yer almaktadır. Bu işaretlerden en üstte olanın bir komalık si (segâh) notasını karşıladığını; ortada yer alan işaretin de ikinci çizgi sol anahtarını ifade ettiğini söyleyebiliriz. En alttaki çarpı işareti görünümündeki şekle gelince, bunu, bir diyez işareti olarak düşündüğümüzde, bu işaretin bulunduğu yerde fa diyez (ırak) notasının olabileceğini varsayabiliriz. Uşşak makamının donanımını düşünecek olursak, bu diyeze benzer işaretin sadece 1. portedeki fa notası için bir anlam taşıyabileceğini söyleyebiliriz. Zaten uşşak makamının ses yapısı gereği fa diyez (eviç ya da ırak) yerine natürel fa (acem) notası ağır basmaktadır.

Ufkî'nin bu eserini yazıldığı gibi değerlendirecek olursak gerek notaların ritmik görünümleri gerek ise melodisi yönünden eserin sofyan usulünde olduğunu söyleyebiliriz. Zaten eserin bu ritimde olduğu belirtilmiştir. Ancak ilk portenin ilk dört notası göründüğü gibi okunduğunda ilk ölçü çizgisi belirtilirken ilk notadan itibaren 8. notada ritim vuruşu eksik kalmaktadır (noktalı 2'lik olarak düşünülse de). Ancak burada 9. nota 1'lik nota görünümü yerine 2'lik nota olarak düşünüldüğünde ritimde olması varsayılan bir rahatlama söz konusudur. Buna benzer bir durum son portenin 16. notasından itibaren de görülmektedir. Burada ise 16. nota 2'lik, 17. nota ise 4'lük notalar olarak görünmektedir. Bu notalar göründüğü ritim süresine göre okunduğunda ¾'lük tempoda okunmuş olunur; eserin sofyan usulünde olduğu düşünülürse o zaman 16. notayı noktalı ikilik nota olarak düşünmemiz gerektiğini söyleyebiliriz. İkinci portede bu durumlar söz konusu değildir ve bu porte sofyan ritminde devam etmektedir.

Uşşak makamında olan bu eserin her portesi kendi içerisinde birbiriyle bağlantılı olarak bir period cümlesini ifade etmektedir (A B C). Eserin ilk portesinde ırak perdesiyle giriş yapılıp çargâh, segâh seslerinde ısrar edilerek, yerinde bir uşşaklı kalış yapılmıştır (A periodu). İkinci portenin ilk dört ölçüsünde hüseyni (mi) notalarında ısrar edilip çargâhta çargâhlı kalındığı; beşinci ölçüsünde ise makamın güçlü sesi diye ifade edilen nevâ (re) sesinde kalınarak bu sesten itibaren çargâh ve segâh sesleriyle devam edilmek suretiyle yerinde uşşaklı kalındığı görülmektedir (B periodu). Üçüncü portede ise ilk dört ölçüde yerinde uşşaklı kalışlar yapılmış, beşinci ölçüden itibaren ise hüseyni notasında ısrar edilerek nevâ ve çargâh sesleriyle yerinde uşşaklı kalınarak eser bitirilmiştir (C periodu).

Sonuç

Musiki tarihimizin en önemli nazariyat kaynakları şüphesiz edvarlardır. XVII. yüzyıla kadar Türk musikisi nazariyatı ile ilgili bilgiler hep edvarlar aracılığı ile elde edilmiştir. Ancak edvar geleneği XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı toplumunda başlayan "Batılılaşma-Modernleşme" sürecinde etki gücünü yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Bunun doğal sonucu olarak ortaya çıkan yeni form yapıları, ezgisel ve ritmik buluşların yolunu açarak usul ve makamlara zenginlik katmış, ama buna karşılık makam ve usul sayısında da bir azalma olmuştur. Her şeye rağmen 17. yüzyıl, Türk musikisinin büyük gelişme gösterdiği bir dönem olmuş, müzikoloji, bestekârlık ve icracılık alanında önemli mesafeler alınmış ve dönem musikisine ışık tutan başka edvarlar da yazılmıştır.

Devrin musiki anlayışı gereği eserler, meşk geleneğine bağlı olarak icra edilmekteydi. Usta-çırak ilişkisiyle kazanılan ve tamamen ezbere dayanan bu aktarım sistemi, her ne kadar bir kısım eserlerin günümüze kadar ulaşmasında rolü olmuşsa da güfte ve melodik yapının zaman içinde kaybolma ya da unutulma riskine karşı kesin bir güvence sayılamazdı; bu nedenle, eserlere hem kalıcılık hem de icra kolaylığı sağlamak için notasyon sistemine geçilmesi gerekli olmuştur. Enderun'da görevliyken, daha İstanbul'a gelmeden önce Batı nota bilgisi edinmiş olan Ali Ufkî, meşkhânede, şarkıların, ezberlenmiş belli makamlara göre doğaçlama olarak çalınışı sırasında nota bilmeyenlerin çektikleri sıkıntıyı şöyle dile getirmiştir:

> *Bu insanların, müziğin notalarını ve sözlerini hep yeniden söyleyebilmeleri, insanı hayrete düşürüyor. Ben ustamın verdiği dersi dinledikten sonra, hemen o anda sesleri nota halinde kaydeder ve oldukları gibi, hiçbir değişikliğe uğratmadan öğrenirdim. Oysa diğerleri nota hakkında bilgileri olmadığından, her müzik parçasını büyük bir çaba harcayarak ezberlemek zorundaydılar. Doğaldır ki sonra da bu ezberlediklerini unutuyorlardı. Buna karşın ben aylar sonra verilen dersi sesle ve çalgıyla tekrarlayabildiğimden, hem ustalar, hem de benimle birlikte derse katılan öğrenciler çok şaşırdılar ve bu sanatı onlara da öğretmem için bana yalvardılar (Ali Ufkî Bey, 2013: 49).*

Bu anlayıştan yola çıkan Ali Ufkî, ilk defa Batı tarzı yeni bir nota yazım sistemi geliştirerek Türk musikisinde notasyon geleneğini başlatmış, XVI. ve XVII. yüzyıllara dair notaya aldığı çok sayıda sözlü ve saz eserini, Mecmua-ı Saz ü Söz'de toplamak suretiyle onların tarihsel ve kültürel kimliklerinin korunması ve kalıcı olmalarını sağlayan önemli bir hizmette bulunmuştur.

Ali Ufkî'nin her biri tek yazma nüsha olan musikiyle ilgili "Mecmua-ı Saz ü Söz", "Mecmua-ı Saz ü Söz'ün Müsveddesi" ve "Mezmurlar"ın dışında sözlük, Türkçe konuşma kılavuzu, dilbilgisi metinleri yazdığı, hatta bazı dini metinlerin Türkçeye çevirisi gibi farklı alanlarda da eserler verdiği bilinmektedir (Elçin, 1976: X-XV; Behar, 2016: 9) Son dönemlerde yapılan araştırmalar, donanımlı bir kişiliğe sahip olan bu zatın, konusu müzik olmayan bazı

eserlerinde de birtakım bestelerinin bulunduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu makalenin inceleme konusu olan "Varsağı-der makam-ı Uşşak, usûleş Sôfiyâne" ve "Türkî-berâ-yı fenâ Cihan" başlıklı besteler ((Elçin, 1977: 206-209) ile Cem Behar'ın Komensky'nin "Janua Linguarum Reserata" çevirinde saptadığı belgeler ve muhtemelen sanatçının keşfedilmeyi bekleyen başka bestelerinin de ortaya çıkarılmasıyla XVII. yüzyıl Osmanlı / Türk musikisi daha da bir aydınlığa kavuşacaktır.

Kaynaklar

Ali Ufkî/ Albertus Bobovius. Saray-ı Enderun Topkapı Sarayı'nda Yaşam. Çev. Türkis Noyan. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013.

Açıl, Berat. "Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler". İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi 5 (2015): 1-28.

Arel, Hüseyin Saadettin. "Türk Musikisi Kimindir?". Türklük Dergisi 5 (1945): 393-413.

Ayverdi, İlhan. Misalli Büyük Türkçe Sözlük. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2011.

Behar, Cem. Musikiden Müziğe Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

_____. Ali Ufki ve Mezmurlar. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1990.

Cevher, Hakan. Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz. Basılmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, 1995.

Ekmekçioğlu, Sare Ebru. Türk Müziğinde Geçmişten Günümüze Nota Yazıları. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 1992.

Elçin, Şükrü. Ali Ufkî Hayatı, Eserleri ve Mecmûa-i Sâz ü Söz (Tıpkıbasım). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. 1976.

_____. Ali Ufkî'nin Bilinmeyen Besteleri. Halk Edebiyatı Araştırmaları. Ankara: Ankara Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları. 1977.

Ergişi, Fatih. Türk Müziğinde Nota (lama) Sistemlerinin İncelenmesi. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon: Kocatepe Üniversitesi, 2008.

Feyzi, Ahmet. "Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota". Rast Müzikoloji Dergisi 2 (2008): 1890-1913.

Güler, Kadir. "XVI. Yüzyıl Dîvân ve Halk Şiirinde Bahar Kavramı". DPÜ SBE Dergisi 6 (2002): 347-361.

Işın, Ekrem. İstanbul'da Günlük Hayat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

İlhan, Serap. Türk Müziğinde Nota. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1994.

Kamiloğlu, Ramazan. "Türk Halk Müziğindeki Türkülerin Bazılarında Geçen Tasavvufi Temalar". İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi 2 (2016): 43-51.

Kalender, Arzu. Taze Can Buldu Cihan. Osmanlı Şiirinde Bahar. Yayınlanmamış Yüksek Mastır Tez., Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002.

Kara, Mustafa. Fenâ. TDV İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 12. 333-335 1995.

Kınık, Mehmet. "Türk Halk Müziği Kültüründe Birleştirici Unsur Olarak Hüseyni Dizisi ve Hüseyni Türküler". Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 16 (2011): 455-469.

Köprülü M. Fuat. Türk Edebiyatında İlk Mutasavvuflar. Ankara: Diyanet Yayınları, 1984.

Kut, Turgut. Ali Ufkî Bey. TDV İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2. 456-457 1989.

Oransay, Gültekin. "Türkiye'nin Beş Yüz Yıllık Küğ Yaşamından Belgeler II.". Musiki Mecmuası 197 (1964): 154-155.

Öncel, Mehmet. "Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri". Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 2(2015): 207-222.

Özcan, Nuri. Mecmua-i Saz ü Söz. TDV İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. 28. 272-274. 2003.

LYRICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF TWO COMPOSITIONS OF ALI UFKÎ REGISTERED IN OXFORD BODLEIAN LIBRARY

Funda Esin

ABSTRACT

One of Ali Ufkî's three manuscrips on music is Mecmua-ı Saz ü Söz. Fifteen compositions, which are placed in the Mecmua-ı Saz ü Söz, belong to him. In addition, 544 vocal and instrumantal works expressing in the 16th and 17th century Ottoman music were notated in the Mecmua-ı Saz ü Söz. This work is very important document in terms of Turkish music history. However, there also works of the artist whose subject is not music. Therefore, experts on this subject have turned to new researches. Thus, Şükrü Elçin was reached mentioned the the work of Ali Ufkî called Gramatica, which is registered in the Oxford Bodleian library. Thus, he mentioned the existence of "Varsağı-der makam-ı Uşşak and "Türkî-berâ-yı fenâ Cihan" in the Gramatica which was written by Ali Ufkî. Here, these two compositions are the main subject of our review. In this study, firstly, information is given about 17th century musical climate and the artist personality of Ali Ufkî. A general evaluation has been made about his understanding of music. In addition to music and lyrics analysis, maqam and rhythm analyzes are also made about two notes in this works. The aim of this article is to: Many scientists such as Gültekin Oronsoy, Şükrü Elçin, Hakan Cevher and Cem Behar have done important studies about Ali Ufkî. Many scientists whose names we can not mention have made important studies on this subject. Studies are source on this subject. In addition, new research and examinations that can be rediscovered every day will provide a better understanding of contribution to Turkish music.

Keywords: Ali Ufki, notation, lyrics, edvar, folk, song