DOI No: <http://dx.doi.org/10.29228/Joh30275>

Makale Türü: Araştırma makalesi
Geliş Tarihi: 20.08.2019
Yayın Tarihi: 31.12.2019

Article Type: Research article
Submitted: 20.08.2019
Publishing date: 31.12.2019

Atıf Bilgisi / Reference Information

Bağlı, R. (2019). Tarihsel Perspektif Açısından Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'de “Âşıklık Geleneği” ve “Kültürel Aracı” Olarak Ali Ufki. *Journal of History School*, 43, 1810-1835.

TARİHSEL PERSPEKTİF AÇISINDAN HÂZÂ MECMÛA-I SÂZ Ü SÖZ'DE “ÂŞIKLIK GELENEĞİ” VE “KÜLTÜREL ARACI” OLARAK ALİ UFKİ

Resul BAĞLI¹

Öz

Âşık edebiyatı ile ilgili XV. ve XVI. yüzyıla kadar dayanan kaynaklar bulunmasına rağmen, Âşık musikisi konusunda yazılmış pek fazla kaynak yoktur. Bu konuda, elimizde mevcut en eski kaynak olan 17. yüzyılda İstanbul'da Ali Ufki tarafından yazılan Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'de, âşık tarzında pek çok nota ve âşık şiiri örnekleri bulunmaktadır. Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'de, Osmanlı İmparatorluğu yıllarında saray musikisi ve halk musikisi ayrımı yapılmadan 17. yüzyılda Batı nota sistemi ile yazılan halk müziği örnekleri de mevcuttur. Bu nedenle, Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün Türk halk müziği adına yapılan ilk derleme çalışması ve Ali Ufki'nin de Türk müzikolojisinde önemli bir halk müzik derlemecisi olduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışmada, Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz 'de adı geçen saz şairleri ve onların eserleri ile ilgili inceleme, metinler arası ilişki, sosyo-tarihi bağlam, aktarım ve melodik akış gibi bir indeks ağı âşık sanatı açısından incelenecektir. Ayrıca Ali Ufki'nin kültürel aracı olarak rolüne değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Mecmûa-i Sâz-ü Söz, Âşıklık Geleneği, Saz Âşığı, Kültürel Aracı, Türk Halk Müziği.

¹Dr. Öğrt. Üyesi, Niğde Ömerhalisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, resulbagli@gmail.com, [Orcid: 0000-0002-9325-2455](https://orcid.org/0000-0002-9325-2455)

Ali Ufki as “Minstrelsy Tradition” and “Cultural Transmitter” in Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz in Terms of Historical Perspective

Abstract

Although there are some sources dating back to the 15th and 16th centuries related to minstrel literature, there are not many sources written about minstrel music. The oldest source we have in this regard is a work written by Ali Ufki in Istanbul in the 17th century. In Mecmûa-i Sâz ü Söz there are many notes of minstrel tradition and examples of poetry of minstrelsy. In Mecmûa-i Sâz ü Söz, there are first examples of folk music written with Western notation system in the 17th century without distinguishing between Turkish Folk Music and Turkish Art Music. For this reason, it can be said that Mecmûa-i Sâz ü Söz is the first compilation work on behalf of Turkish folk music and Ali Ufki is the first compiler of folk music. In this study, an index network, such as the norms related to the saz poets and their works, the correlations between the texts, the socio - historical context, the transference and the melodic flow, will be examined in terms of the art of love. The role of Ali Ufki as a cultural mediator will also be mentioned.

Keywords: Mecmûa-i Sâz-ü Söz, Minstrelsy Tradition, Minstrel, Cultural Transmitter, Turkish Folk Music.

GİRİŞ

Müzikoloji’de son yıllarda büyük değişimler yaşandığı görülmektedir. Bir zamanlar belirli sınırlara sahip olan disiplinde günümüzde sınırların giderek ortadan kalkmaya başladığı görülmektedir. El yazmalarının yavaş yavaş gün ışığına çıkmaya başlaması; metinsel eleştiri, biçimsel analiz, paleografî, anlatı tarihi ve arşiv çalışmalarından yapısöküm, anlatı, postkolonyal analiz, fenomenoloji ve performans çalışmalarına kadar pek çok alanda çalışma olanağı sağlamaya başlamıştır.

Yazı kültür, sözlü kültürün üzerinde sözlü geleneğe kanıt olarak tercih edilir ve yazılı kaynaklar sözlü iletişimden kaynaklansa bile sözlü olanlardan daha fazla dikkat çeker (Ong, 1991: 13). Sözlü iletişim bazı yönlerden geleneğin daha iyi anlaşılması açısından okuryazarlığın üstünlüğüne ilişkin varsayımları değiştirmektedir. Sözlü iletişim ve sözlü gelenek daha olumlu ilişkilere sahiptir ve “okuma yazma bilmeyen” kavramının açıkça olumsuz çağrışımlarından kaçınmak için “sözlü olma” terimi kullanılmaya başlanmıştır.

Edebiyatta, felsefede, bilimde, müzikte ve hatta okuryazarların sözlü iletişimde düşünme ve anlatım biçimiyle ilgili, sorgulamadan kabul ettiğimiz pek çok niteliğin insanoğlunun kendi doğasından değil, yazı teknolojisinin bilincimize sunduğu olanaklardan kaynaklandığını anlayınca, insan kimliği kavramımızı yeni baştan irdelemek zorunda kalmış bulunmaktayız (Ong, 1991: 14). İnsanoğlu toplum denilen birliği oluşturduktan yüzyıllar sonra yazıya geçmiştir ve bu geçiş hemen tüm toplumu kapsamamıştır. Müzikte yazılı kültür ilk ezgilerin ortaya çıkışından yüzyıllar sonra ortaya çıkmıştır. 1000’li yıllarda başlayan günümüz nota serüveni ne yazık ki Osmanlı’da ancak XVII. yüzyılda münferit bir çalışmada kullanılmıştır. Bunu sağlayan kişi de Albert Bobowski yani Ali Ufki olmuştur.

1610 yılında Polonya’da Galiçya’nın Lwow şehrinde doğan Bobowski, iyi bir ailenin çocuğu olarak da iyi bir eğitim görmüş, Latince, Yunanca, müzik öğrenmişti. Osmanlılara esir düşüp de İstanbul’a getirildiğinde 30 yaşlarındaydı. İhtida edince Ali adını aldı, şiirlerinde de Ufki mahlasını kullandı. Ali Ufki’nin İstanbul’a esir gönderilinceye kadar ki devrede hususi bir öğrenim gördüğü anlaşıyor. Adı geçen musiki antolojisinin Paris’teki müsveddesinde 1623 tarihini taşıyan muhtelif yapraklarındaki ibarelerle Türk Halk Şiirlerinin transkripsiyonları ve Enderun’da öğrendiklerini Batı notası ile kaydetmesi bunun başlıca delilidir (Elçin, 2000: XII). Ali Ufki saray meşkhanesine alınmış, hanende ve santuri olarak uzun yıllar çalışmıştı. Demek ki müzikten anlayan, yetenekli biriydi. Zaten ardında musikiye ilişkin en az üç el yazması bırakmıştır (Behar, 1990: 7).

Mecmua-i Sâz ü Söz², Londra’da Biritish Museum kitaplığında araştırma yapan Türk tarihçisi Çağatay Uluçay tarafından 1948 yılında tesadüf sonucu gün ışığına çıkarılmıştır. Bugüne kadar Türk müziği ve tarihi ile uğraşanlara konu olan bu antoloji XVII. yy ikinci yarısına kadarki klasik ve halk müziği eserlerimizi ilk defa Batı notasına kaydetmesi bakımından büyük bir önem taşımaktadır. 1971 yılında adı geçen kitaplıkta Ali Ufki’nin tam olarak bilinmeyen hayatı ile eserleri üzerine bir araştırma yapan Şükrü Elçin, HMSS’yi yayına hazırlamıştır (Elçin, 2000). HMSS XVII. yüzyıl Türk müzik kültürünün incelenmesine ve daha iyi tanınmasını sağlayan Batı notası ile yazılan fakat Osmanlıca ile uyuşması açısından sağdan sola yazılan önemli bir kaynaktır. Bu eser dini ve ladini türdeki eserlerin tamamını kapsamaktadır. HMSS’deki Türkü ve varsağılar Türk halk müziği eserlerinin Batı notası ile yazılmış ilk

² Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz, HMSS kısaltması olarak kullanılacaktır.

metinleridir. Âşıklık geleneğinin Batı notası ile yazıldığı bu eserde Türk halk müziği eserlerinin konuları aşk, savaş, doğa güzelliklerini içeren ezgilerden oluşmaktadır. Savaş türküleri özellikle o dönemin konuları, yaşanan olaylar ve kişiler hakkında geniş bilgi edinmemizi sağlamaktadır. Bunların yanı sıra, HMSS’de âşıklık geleneği iç içe geçmiş kültürlerin merkezinde olan İstanbul’da, saray çevresine odaklı saz şairlerinin eserlerine ve onlar hakkında bilgi edinmemize yardımcı olmuştur. Bu geleneğin XIX. yüzyılın başlarına kadar bu şekilde devam ettiği düşünülse de XVI. ve XVII. yüzyıllar âşıklık geleneğinde muazzam bir edebi türbülans ve müzikal değişim zamanı olmuştur. Birlerce yıllık bir geçmişe sahip olan Türk kültüründe müzik tarihi açısından HMSS büyük önem taşımaktadır. Bu eser dünya merkezli bir yaklaşıma yöneliktir ve kültürlerarası anlayışın altını çizer.

Kültürel ilişkilerin çeşitliliği temsil edilen her topluluğun dünyasındaki kültürel geleneğe katkı sağlar. Âşıklık geleneğinin heterojen topluluklar arasında güçlü gelişmesi kültürün sürekliliği ile bağlantılıdır. Âşıkların, bilgi ve becerilerini artırmada ve tecrübelerini çıraklarına aktarmada görgü ve kulaktan kulağa öğretim yöntemini kullandıkları ve eserlerini meydana getirirken bunlardan büyük ölçüde yararlandıkları düşünülürse; âşık addedilen kişilerin bir ustaya bağlılıkları kadar gezgin olmalarının da sanat hayatına büyük katkısının olduğu açıktır (Şenel, 2007: 11). Sözlü anlatı türünde saz şairleri, anlatıları ve performansları sırasında değişim ve iletişim alanları yaratarak standartlaştırılmış bir dil yaratmaktan ziyade yerel farklı ve benzersiz bir resmi standartları oluşturan ayrıcalıklı bir süreç çizerler. Zaman içerisinde yayılmaya başlayan sözlü gelenek unsuru olan âşık sanatları farklı bir topluluk oluşturma süreci uygular. Saz şairlerinin eserleri ve türküler gibi anonim edebiyat ürünlerinin “halk şiiri” deyimini içerisine toplamak genel geçer bir durum haline gelmiştir. Âşıklar profesyonel sanatçılar olması, kuvvetli bir geleneğe bağlı bulunmaları, yüksek sınıf edebiyatının tesirinde kalmaları bunların eserlerini anonim halk edebiyatından az çok ayırmıştır. Halk şiirini yaratanlar, köy kent dolaşp sazlarıyla çalarak ve söyleyerek yayanlar, saz şairleri olmuştur (Başgöz, 1968: 7). Saz şairleri Türk Dünyasında yüzyıllardır müzikal hikâye anlatımları ile eserlerini gelecek kuşaklara aktaran âşıklardır. Derin bir kültürel hayal gücüne sahip olan saz şairleri yaşam döngü törenlerinde, düğünlerde ve şenliklerde önemli rol oynamaktadırlar.

Âşıklık geleneği tarihte sözlü anlatımla başlar. Bu durum aşıklığın kökenlerini ampirik olarak yerleştirmeyi zorlaştırır. Zamanla âşıklık geleneği şarkı söyleme ve hikâye anlatımı ile güçlü bir duruma gelir. Âşıklar seyahat

ettikleri dönemlerde ait oldukları toplumun ve dilin ötesine geçerek geniş bir topluluğun duygularını yansıtan müzik ve hikâye aktarıcısı olurlar. Âşıklar yeni tanıştıkları bölge kültürlerine zamanla ayak uydurarak bölgesel geleneklere de uyum sağlar ve yerel anlatıları öğrenirler. Mikro bölge müzikal özelliklerini zamanla geniş kitlelere aktararak yayılmasında öncüdürler. Enstrümantal ve vokal geleneklerini, repertuvarlarını geliştirirler. Zamanla yerleşik duruma geçen âşık tek bir performans topluluğunun yerel bir parçası olarak kalır. Yeni karşılaştığı topluluğun desteğini almak ve onların coşkusu uyandırmak için yerel gelenekleri kullanan âşık karmaşık bir kültürel manipülasyon politikasına da maruz kalır.

Âşıklık geleneği yüzlerce yıllık tecrübe ile filtrelenmiş, şekillendirilmiş şiirsel ve müziksel anlatı ifadesi ile çok yönlü bir sanattır. Bu gelenek Anadolu'nun kültürel çeşitliliği ve zenginliğinin bir ifadesidir. Âşık tarzı şiir geleneği destan türüne giren metinler 15. yüzyıldan günümüze kadar süren 500 yıllık bir süreç içerisinde var ola gelmektedir. Türk sözlü şiirinin en eski türlerinden birisi olan destanlar, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar âşıklar tarafından çoğu zaman irticalen meydana getirilmekte ve sözlü kültür ortamlarında seyirci ile yüz yüze olarak müzik eşliğinde icra edilmekteydi. Destanlar daha sonra bu ortamda bulunanlarca ya ezberlenerek veya yazıya geçirildikten sonra başkalarınca okunmak yahut da yazıya geçmiş destanların kopya edilmesi suretiyle yayılıyor ve tüketiliyordu (Çobanoğlu, 2000: 4). Kulaktan kulağa sözlü kültür mirası olarak aktarılan âşıklık geleneğinde zaman içerisinde kısmen miras kaybedilmeye başlanır. Ali Ufki'nin eseri yaşadığı döneme ait kültürel özelliklerin kaybolmadan yazılı mirasa aktararak günümüze ve gelecek yüzyıllara aktarılmasına imkân sağlamıştır. Saz şairlerinin eserleri kendi duygularının dışındaki duyguları ve düşünceleri eserlerinde aktarma fikrine odaklıdır. HMSS'de görüldüğü gibi, saz şairlerinin eserleri bir kültürün değerlerini, varsayımlarını ve fikirlerinin eserleri olduğu düşüncesini içerir ve geniş çapta kabul görmüş tarihsel bir gerçek olarak kabul edilebilir.

Âşıklar, sözlü düellolara katılan, hikâyeler anlatan, şiir okuyan ve genellikle bir enstrüman eşliğinde türküler söyleyen kişilerdir. Böylelikle, sözlü uygulama esnasında müzikal ve sözlü gelenek izleyicisine adapte olarak dil, din ve kültürler arası sınırları aşar. Âşık sanatları basılı metin aksine her izleyicinin diline kültürüne ilgi alanlarına geçmişine ve güncel olaylara uyar. Ali Ufki'nin metinlerinden de anladığımız gibi âşık metinleri o döneme ait tarihi ve sosyolojik bilgilere ulaşmamızı sağlamaktadır. Saz şairleri ve âşıklarının eserlerini anlamak için kültürel bağlamı ortaya çıktıkları yerden yorumlamak gerekir. Müzikolojiye göre müzikal sanat yapıları, insan yaratıcı eylemlerinin

kodlanması ve yazılı yansımalarıdır buna bağlı olarak da kültürel bağlamın benzer bir yorumuyla anlaşılır. Saz şairi, kültürü yorumun merkezine alır. Söz ve musiki, âşıklık geleneği içinde birbirinden ayrı düşünülemeyecek kadar birbirine yakın, hatta birbirini tamamlayan geleneksel unsurlardır. Âşık sanatının, halk yaşantısından kopmadan, kuşaktan kuşağa taşınmasında ve âşıkların kültürel kimliklerinin ortaya konulmasında söz/müzik unsurunun katkısı çok büyüktür. Âşık sanatının, varlığını korumasında ve tarih boyunca kuşaktan kuşağa taşınmasında usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel öğretim yöntemlerinin katkısı ne kadar çoksa, söz ve musiki unsurlarının, doğal öğretim ve aktarım yöntemleri içinde taşıdığı önem de o derece büyüktür. Zira, âşık edebiyatı/halk edebiyatı gelenek ve tarzına uygun olarak şiir söyleyecek bir âşık, sözü musiki ile birleştirmenin kurallarını da en başta öğreniyor. Sözü, musiki ile birleştirebilmek ise, öncelikle bir çalgı (saz) çalmakla mümkün. Çalgı çalmanın da, ezgiyle birlikte şiir okumanın da kuralları olduğundan; âşıkların, geleneklerini ve geleneksel tarzlarını koruyabilmeleri, büyük ölçüde bir disiplin içerisinde ustalaşmalarına bağlı (Şenel, 2007: 10-11). Saz şairleri, çaldıkları enstrüman ile bölgesinin çok kültürlü müzikal kimliğini yansıtan topluluk kurucularıdır. Saz şairi, geleneksel halk enstrüman şarkıcısı, anlatıcı, doğaçlama aktörü ve bir şair olarak çoklu rolü üstlenir. Tüm bunlara ek olarak âşık enstrümanın gelişimi ve çalgı tekniklerini geliştiren kişi rolünü de üstlenmiş durumdadır. Âşıklık geleneğinde, şiir söylemede olduğu gibi musikide de usta malı kullanılır. Âşıklar gerek kendi şiirlerini gerekse eski usta âşıkların şiirlerini hazır ezgi kalıplarına döşeyerek icra ederler. Bir ustaya bağlanan çırak, ustasından sadece söz söylemeyi değil, sözü melodi ile birleştirmenin inceliklerini de öğrenir (Şenel, 1991: 553). Saz şairleri eskiden kalma görgü ile sanatın yaşayan bir müzesi konumundadır. Âşık müziği müzikal performans uygulamalarını ve çoklu söylemleri yansıtır. Âşıklık geleneği, belirli bir kültürel işlevi yerine getirmek için geleneğin yarattığı kültürel bir işlevselliktir. Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde yüzyıllardır âşık ünvanı taşıyan ve çaldığı saz ile kendisine ait olan ya da başkalarının şiirlerini terennüm eden şair-çalgıcılara rastlamak mümkündür. Özellikle teknolojinin yaygınlaşmaya başladığı dönemlere kadar kahvehanelerde, panayırlarda, düğünlerde, özel toplantılarda, 1950’li yıllara kadar sıkça rastlanmasına rağmen gittikçe azalan toplumsal değerlerini kaybetmeye başlamıştır. Âşıklar, Osmanlı İmparatorluğu memleketlerinde, hatta Tanzimat’tan sonra bile, XX. asır başlarına kadar, mühim bir mesleki zümre halinde devam etmekte ve İmparatorluk’un her tarafında bunlara tesadüf olunmakta idi. ...imparatorluk’un içtimai yapısı içinde, bu sazşairleri’in, hükümetin kontrolü altında teşkilatlanmış hususi bir

zümre teşkil ettiğini ve cemiyetin bazı belli sınıflarının bedii ihtiyaçlarını karşılayan hususi bir organizm mahiyetinde olduğunu çok açık bir surette görürüz (Köprülü, 1962: 9). Saz şairlerinin ezgileri olan âşık müziği ritm, araçsal eşlik, metinsel baskı konuları açısından her zaman araştırılmaya uygun alan olarak güncelliğini sürdürmektedir. Mevcut bilgilere göre âşık tarzı destan türü metinlerin ilmi bir anlayış ve ihtiyaçla derlenmesi faaliyeti, 19. yüzyılın sonlarında İğna Kunoş'la başlamıştır. İğna Kunoş 1888 yılında Adakale Türklerinden “Budin Türküsü” ve “Osman Paşa Destanı” (Kunoş 1978 s. 24-29) gibi destanları derlemiştir. Ancak destanları kaynak kişilerinin isimlendirmeleriyle “türkü” olarak nitelendiren Kunoş’un metin derleme ve bu metinlerin “Ballad” türüne olan yakınlık veya benzerliğine işaret etmenin dışında (Kunoş 1978 s.30) destanlarla ilgili olarak ortaya koyduğu başka bir şey yoktur (Çobanoğlu, 2000: 4-5). Âşık tarzı destan ve türkülerle ilgili ilk derleme faaliyetleri İğna Kunoş’a ait olmasına rağmen, türkülerin ilk yazılı kaynak ve belgeleri Ali Ufki’nin HMSS’sindedir. Âşıklık geleneği ile ilgili incelenmesi gereken en önemli belge Ali Ufki’nin kitabıdır diyebiliriz.

XVI. ve XVII. Yüzyılda Türk Müziği ve Saz Şairliği

Türk musiki tarihi incelendiği zaman XVII. yüzyıla kadar olan süreçte, Ladikli Mehmet Çelebi’nin er-Risâletü’l-fethiyye (ö.1494), Nureddin Abdurrahmân Câmî’nin Risâle-i Mûsikî’si, Kadızâde Tîrevî’nin Mûsikî Risâlesi (1414-1493), Fethullah Şîrvani’nin Mecelletun fi’l- Musika (1417-1486) ve Ahmedoğlu Şükrullah³ (1388-1489?) vd. isimlerin Türk musikisi üzerine önemli eserleri bulunmaktadır. XVI. ve XVII. yüzyıllar Osmanlı müzik geleneğinde İran, Arap ve Moğol kültürlerinin etkisini görülmekle beraber kendine özgü icra geleneği ve kuramın kökeninin oluşmaya başladığı bir dönemdir. XV. ve XVI. yüzyıla kadar giden kaynaklarda, her ne kadar âşık edebiyatı konusunda fikir sahibi olunabilse de Âşık musikisi hakkında pek fazla bilgi yoktur. Müzik monograflarının çoğu hala ulusal yönelimli perspektiflere adanmıştır, ancak, bu kadar genişleyen bir ortak girişimi açıklayan gelecek odakları daha çok makro ve mikro düzeyle ilgili çapraz-ulusal yaklaşımları içeren karşılaştırmalı perspektiflere atıfta bulunabilir. Bu nedenle, âşık musikisini direk olarak ilgilendiren, çok değerlikli ve çok katmanlı olan HMSS'deki müzikler, ana hatlarıyla paradigmatik ve geniş kapsamlı bir

³ Safiyüddin Urmevî’nin Türk Musikisi Nazariyat kitabı olan “İlmü’l-Edvâr” adlı eserini Eski Anadolu Türkçesi ile ilk tercümesini yapmıştır.

“küresel müzik tarihi” yazmanın perspektifleridir. XVI. ve XVII. asırlarda bir yandan şehirlerde ve kasabalarda Bektaşî ananesi kuvvetle yerleşiyor, Hacı Bektaş’ın mensuplarının tekkeleri kuruluyor. Diğer taraftan, İran Şii hükümdarlarına siyaseten tabi Anadolu Alevileri, kendi şiirlerini çıkartıyorlar. Bektaşî şairleri daha az siyasi, daha çok fıkri bir karakter taşıyorlar. Halk şiirinin altın devri olan bu asırlarda diğer tarikatlara mensup halk şairlerini de görürüz (Boratav, 2000: 92-93).

Müzik şiir ilişkisi bağlamında yaratılan ezgiler sözlü gelenek yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır. Sözlü geleneklerde, cönk adı verilen defterlerle, âşıkların hafızaları ile bazı tarihi kayıtlarla ve divanlarla az-çok bilgi edinebildiğimiz saz şiirinin ilk devirleri hakkında tam bilgimiz yoktur. Divan edebiyatı mensuplarının bu şiiri yaratan şairlere düşmanlık beslemesi, tezkirelerinde onların biyografilerine ve eserlerine yer vermemesi yüzünden de 16. asırdan Karacaoğlu, Kerem Dede, Kul Mehmet, Öksüz Ali, Hayali, Armutlu, Çırpanlı, Kul Çulha, Köroğlu ve Koroğlu gibi bazılarını 3-5 şiiri ile tanımak zorundayız (Sakaoğlu, 1989: 107). Saz şairleri, âşık ezgilerinin melodik köken noktasını belirleme konusunda göreceli olarak taahhüt dışı bir duruş sergiler. Böylece hem türkünün sahibi olan âşık ile ilgili araştırılmamış konu kalmaz hem de tarihsel vurgulara önemli bir kaynak oluşturur. Âşıklık geleneğinde şu üç soru büyük önem taşımaktadır.

1. Şair besteci (âşık) önceden var olan bir melodiyi benimsiyor mu?
2. Melodinin şiirsel yapısını taklit ederek yeni bir metin icat etmiş mi?
3. Ürettiği yeni eser diğerleri ile doğru orantılı mıdır?

Bireysel insan eylemlerini anlamak için kültürel bağlamları ortaya çıktıkları yerden yorumlamak gerekir. Bu yorumlamayı müzikolojiye uygularken, müzikal sanat yapıtları, insan yaratıcı eylemlerinin kodlanması veya yazılı yansımaları büyük önem taşır. Dolayısıyla kültürel bağlam benzer bir yorumla anlaşılmalıdır. Yerli müzikler yerel kültürün bir parçasıdır. Âşık tarzının teşekkül ettiği XVI. ve XVII. asırlar, Türk Klasik Edebiyatının en yüksek inkişaf derecesine vardığı, asırlarca örnek olarak kullandığı İran edebiyatına karşı beraberlik ve üstünlük kalkacak kadar şuurlandığı bir devirdir (Köprülü, 1962: 39). Aynı yüzyıllarda Türk müzikolojisine ışık tutması açısından HMSS büyük önem taşımaktadır. HMSS’nin ortaya çıkması XVI-XVII. yüzyıl saz şairleri ile ilgili bilgilerin o döneme ait müzik yaratma anlayışının ortaya çıkması ve daha önceki yüzyıllarda müziğin kökenleri hakkındaki bilgilere erişilme imkânı sağlamıştır. Müzik kültürlerinin başlangıcına dair düşünceler genel olarak müziğin kökeninin düşünülmesi ile paralel işler. Şiir ve müzik

sanatlarını birleştiren ve sazında ezgisini tellendiren âşıkların oluşturdukları kendi besteleri, modern anlamda halk şarkılarıdır. Saz şairleri yaşadıkları dönemlerde poli-kültürel –meşkhane- Türk müziğinin tüm türlerinin sergilendiği düşünülecek olursa- anlayış içerisinde küresel bir müzik tarihinin yazılmasını sağlayarak toprakları aşan bir iletişim kurulmasında başat görev görmüşlerdir. Saz şairi kavramı ulusal şiir ve müzik için en yaygın köken efsanesini sağlamıştır. Bu nedenle ulusal müziğin kökenlerine dair neredeyse tüm tartışmalar, bireysel yaratıcı tarihsel kaynaklarda yeni ilişkiye girmeye başlamıştır.

XVII. yüzyılda Âşık Ömer’de gördüğümüz “şairname” yazma geleneği, yüzyılımızın başına kadar sekiz aşığın dokuz şiirinde hemen hemen 241 hanelik bir ad yığını olarak devam etmiştir (Sakaoğlu, 1989: 107). XVII. yüzyıl saz şairleri hece vezni ile yapılmış milli nazım biçimlerinin yanı sıra aruz vezni ile divan nazım biçimlerini de kullanmışlardır. Bazen Arapça ve Farsça terkipler bile kullanılmışlardır. Bunun yanı sıra yüksek zümre mensupları da saz şairlerinden etkilenmişlerdir. Onlar da saz şairlerinin kullandıkları deyimlerden yararlanmışlardır⁴. Destan, Türkü, koşma⁵, Varsağı, Koçaklama, ağıt vb. gibi tür ve şekillerde eser itibariyle zayıf oldukları görülür. Adeta bir hazırlık devri karakteri gösteren bu asırdan sonra Türk saz şiirinin altın devrine ulaştığını görürüz. Kemiyet ve keyfiyet itibariyle saz şiiri en büyük şairlerini XVII. yüzyılda vermiştir (Elçin, 1976: 10). Klasik şiirin saz şairleri üzerindeki gerçek tesiri, XVII. yüzyılda başlar. Daha sonraki asırlarda, bunun büsbütün arttığı görülür. XVI. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlayan Âşık Tarzı XVII. Asırda ilerleyerek bu asrın sonuna doğru oluşumunu tamamlar. Özellikle Gevheri ve Âşık Ömer’den sonra âşık tarzı, eski halk edebiyatı ve halk müziği unsurlarının zayıflaması sonucu yerine tekke edebiyatı ve klasik edebiyat unsurlarına bırakacaktır. O döneme dek ozan olarak anılan saz şairleri, XVII. yüzyıl ile birlikte âşık olarak isimlendirilmeye başlar. Bazı saz şairlerinin isimlerinin kul lakabını koymaya başlamaları Bektaşilik etkisiyledir (Köprülü, 1989: 186). Klasik edebiyatın bu etkisi XIX. asrın ikinci yarısına kadar devam eder. Öyle ki; mana üslup yanında vezin ve şekil olarak da etki görülür. Klasik nazım

⁴ Geniş bilgi için bkz: Nihat Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi İstanbul 1987 cilt II s. 703.

⁵ “Koşmak” kelimesi “güfteye zam ve terdif etmek” anlamında kullanıldığı için Divanü Lügat-it-Türk’ te “recez, kaside” tarif edilen bu koşugları Türk şiirinin en eski döneminin bir başka deyişle beste ile güftenin ayrıldığı zamanların bir kalıntısı olarak kabul etmek gerekmektedir (Özarslan, 2002: 400).

şekillerinden gazel, divan, semai, kalenderi, satranç, murabba, müstezad, muhammes, müseddes'in kullanıldığı göze çarpar⁶.

Meşkhane'de Saz Şairleri

Osmanlı İmparatorluğu yıllarında sarayda müzisyenlerin eğitim gördükleri odalara meşkhâne adı verilirdi. Müzikal kazanımları rasyonalize etme kabiliyetini sergileyen uygun stratejilerle bunu halka tanıtan saz Âşıkları müzikal yansımaların varlığını meşkhâne'de olgunlaştırırdı. HMSS'den anladığımız kadarıyla Ali Ufki'nin sarayda yaşadığı dönemde saz şairlerinin yeteneklerini sergileme alanları meşkhane'dir. Meşkhaneler sözlü kültürün aktarımının en iyi uygulandığı mekânlar arasında olmuştur. Saz âşıklarının müzikal ortamları olan meşkhaneler, âşıkların ritüellerinin karmaşık ve derin gücünün ortaya çıktığı mekânlardır diyebiliriz. Meşkhâneler müziğin anımsatıcı potansiyelinin oluştuğu ve müziğin çağrışım gücünün ortaya çıktığı mekânlar olmuştur. Ali Ufki meşkhâneyi şu şekilde tanımlamıştır; Topkapı sarayında bulunan meşkhâne, çalgıcıların eğitim gördükleri odadır ve gün boyu açık durur. İki türlü çalgıcı vardır: Bir kısmı Saray'da, bir kısmı savaş alanlarında yeteneklerini sergilerler. Sarayın çalgı ustaları dışarıdan gelir ve sabahları saat dokuzda divan toplantısı bittiğinde bu çalgıcılar meşkhane'ye girerler. Ders görecektir olan çoğlanları da odalarından çıkıp buraya gelirler. Bazen bir tek kişi yalnız başına çalgı çalar ve arkasından hepsi birden, ama daha önce belirttiğim gibi aynı melodiyi çalarak ona katılırlar. Burada şarkılar, ezberlenmiş olan belli makamlara göre doğaçlama çalınır ve bir yandan da davul vuruşlarıyla tempo tutulur. En çok rağbet gören müzik parçaları murabba, kâr, nakş ve semâ'i gibi birbirinden farklı makamlardadır. 24 farklı zaman ölçüsü vardır ve bunlar mısraların uzun veya kısa oluşuna göre değişir. Buna karşın tesbih, ilahi ve tevhit diye adlandırılan dini şarkılarda, diğer müzik parçalarındaki gibi bir zaman ölçüsü yoktur (Noyan, 2013: 48-49).

Osmanlı imparatorluğunun İstanbul'unda çok kültürlü ortamda sözlü bir kültür söz konusu olduğunda zorlu bir kült kavramı bu toplumda âşıklar tarafından yer değiştirmekteydi. Âşıklar, tarihi ve kültürel anlatılarının kontrolünü sağlar ve müzik kimliklerini başkalarına komisyonlaştırır. Buna

⁶ Mecmua-i Saz ü Söz'de oldukça çok rastlanan Murabba'lar ve ihtivaları ile yukarıdaki fikir doğrulanmaktadır. Ayrıca bkz. Şükrü Elçin, Halk Edebiyatına Giriş. Ankara 1986 s.10

bağlı olarak da müzikleri bilinen müzisyenler saray müzik kültüründe önemli bir yere sahipti. Âşık müziğinin göçü ile müzikal süreklilik zorlanır ve müzikal hafıza yeniden ifade edilerek yeni bir anlam kazanır. Saz şairlerinin, âşıklık geleneği içerisinde müzik kimliğinin şekillendirilmesinde önemli bir rolü vardır. Müziğin nasıl melezleştiği, mekân anlayışının nasıl değiştiğini anlamada önemli bir noktadadır. Şiir metinleri müziği, hareketi yakalamak için ideal bir araç ve kimliği ortaya koymak için gereklidir. Ali Ufki'nin sarayda yaşadığı yıllarda Saray-ı Enderun'da icra edilen müzikleri notaya alması müziklerin yeniden yapılandırılması ve konumlandırılması anlayışını da beraberinde getirmiştir. Saz şairlerinin ezgileri, müzikolojide yaygın olan bir zamanlar saray dışında müzik fenomenleri arasındaki yapay sınırı ortadan kaldıran küresel bir bilinç oluşturulmuştur. Sarayda yapılan müziklerde kimlik yeniden düzenlenir, sınırlar yeniden yapılandırılır ve yeni alanlar yaratılır. Hareket ve değişim, dolayısıyla ezgisel göç yoluyla sembolik olarak deneyimlenen ve yeniden yerleştirilen ezgiler, yerleşmeye ve yerel küresel mekânlar ile ezgilerin ortaya çıktığı topraklar arasındaki ilişkiyi düzenler. Âşıkların seyahatleri ile yayılan sözlü anlatı geleneği, göç gerçekleştirdiği dilleri ve kültürleri de içeren bir hayali topluluk inşa ederek alternatif bir model sunar. Âşıkların meşkhânedeki performansları mekânı paylaşan kişileri birbirine bağlar ve bu ortam topluluğun birbirine kültürel bağlanmasını sağlayan canlı bir literatürdür. Sözlü anlatımda kültürler kendi aralarında kültürel ilişkileri ulusal ve yerelde çok kültürlü topluluklara ait olarak müzakere eder. Sözlü anlatıların bütünlüğünü kaybetmeden değişebilme yeteneği vardır. Bu nedenle geniş bir bölgede yerleşmiş varyantları söylenir ve her bölgede yeniden yaratılır. Sözlü müzikal kültürün icra mekânı meşkhâne, içinde gömülü olan çok uluslu topluluğun geleneksel sanatlarda kültürlerarası diyalogu geri getirme rolünü üstlenir.

Müzikal geleneklerde olumlu yaşam tarzı ifade etme arzusu vardır ve bu geleneğin her saz aşığının kendi yaratıcılığını kendi çerçevesindeki başarısını kazanmasında ısrarcıdır. Âşık geçmişin en iyisini öğrenmeli ve ona kendi kişisel vizyonunu eklemelidir. Bu anlamda her âşık performansı sanatçıların birbirleriyle ve müziğin çaldığı sesle etkileşimleriyle anlam kazanır. Meşkhâne, âşık müzik performansına sarayın nasıl hükmettiğini, şarkıcı olarak geleneksel rollerinin yaratıcı bir şekilde yeniden yapılandırılması, geleneğin mistikliğine derinlemesine kültürel ve ahlaki bir yapıya sahip idealize edilmiş bir şahsiyete nasıl sahip olduklarını açıklıyor. Meşkhâne, Müziğin çeşitli ifade biçimlerinin koordine edilebileceği, zevk alınabileceği tarihsel ve kültürel bağlamlara işaret eden bir bağlam oluşturulacağı mekân olmuştur.

Meşkhânedeki saz şairlerinin çaldıkları enstrümanlar ile ilgili şu bilgilerde dönemin saz şairleri ile ilgili daha fazla bilgi sahibi olmamızı sağlayacaktır.

Türk Saz Şiiri Tarihi”ni Orta Asya Türk edebiyatıyla başlatmak bir gelenek haline gelmiştir. Bunda, Türklerin ilk edebi ürünlerini ortaya koyarken kopuzlarının refakatinde çalınıp söylemeleri düşüncesi ön planda yer almaktadır. Gerçekten, çoğunu Divan-ü Lügat it Türk (DLT)’de bulabildiğimiz, bir kısmı ise daha önceki yüzyıllara ait yazılı belgelerde yer alan bu şiirlerin tamamı kopuz veya benzeri bir saz refakatinde mi söylenmiştir? DLT’deki şiirlerin hepsinin bir saz refakatinde söylendiğini kabul edebilir miyiz? Bize göre her şiir, kendine uygun bir nağme ile seslendirilebilir; bu arada kendine en uygun olan çalgı aleti de bu icrayı daha zevkli, daha sevimli hale getirmekte büyük bir yardımcı olarak yer alabilir (Sakaoğlu, 1989: 106).

Bu bağlamda HMSS’de Ali Ufki sarayda yaşadığı dönemde türkülerin çöğür ve çeşde enstrümanları ile çalındığını belirtmiştir. Ali Ufki meşkhâne çalınan enstrümanlar hakkında şunları belirtmiştir; En güzel ve en makbul şarkılarına, kemençe, şeştar, kanun, çitara, santur (tekerleme türküsünün birinci kıtasında geçen “hay santurun kırık şen teli” mısrası enstrümanın o dönemde yaygın olarak kullanıldığını bize göstermektedir) gibi çalgılarla eşlik edilir ama bunlar bizim ülkemizde olanlardan çok farklıdır. Ayrıca miskal, ney nefir, zurna ve bizdeki lavtaya benzeyip Farsça adı ud olan çalgılar da vardır. Yukarıda sözü edilen türkülerin kulağa daha hoş gelmesi için başka tuhaf cinsten çalgılar da kullanılır. Bunlara çöğür, gallafon, tel tanbura ve çeşde adı verilir (Noyan, 2013: 50). Âşıklar, düz konuşmayla şiir söylemeyi “dilden söylemek”, saz eşliğinde şiir söylemeyi de “telden söylemek” şeklinde ifade etmişlerdir. Bununla âşığın şiirine eşlik eden sazın, şiirden ayrılmaz bir unsur olduğu anlaşılır. İlk âşıklara, çöğür adı verilen sazı çaldıklarından “çöğürücü” adı verilmiştir (Artun, 2015: 68). Saz şairleri, muhtelif devirlerde türlü türlü çalgılar (mesela kubur, kara düzen, bozuk, tanbura vs.) kullanmakla beraber, XVII-XVIII. yüzyıllarda en ziyade çöğür’e rağbet ettiklerinden, âşık ve saz şairleri tabirleri ile aynı manada çöğürücü kelimesi de dilimizde uzun zamandan beri yerleşmiştir. Kahvehanelerde, bozahanelerde, mesirelerde, panayırılarda, hulasa kalabalık ve hayren bir dinleyici zümresi karşısında çalıp söylediklerinden, birbirleriyle müşaairelerde bulunduklarından dolayı da âşıklar kendilerini klasik şairlerin üstünde tutarlar. Geniş halk tabakası içinde âşıkların kazandıkları

şöhret ve rağbet eserleri çok mahdut bir sınıf arasında yayılmış klasik şairlerden daha fazla olmuştur (Köprülü, 1962: 186). Yukarıda bahsi geçen âşıkların birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlayan mekânlar o dönemde bireylerin müzik ve hafıza etkileşimlerine odaklanan, müzikal anıların oluşturulmasında yardımcı olan hafıza mekânları olmuştur. Bu bağlamda, çok katmanlı müziklerde ana hatlarıyla paragmatik ve geniş kapsamı bir “küresel müzik tarihi” yazmanın perspektifi ayrı bir önem taşımaktadır.

Kültürel Aracı Olarak Ali Ufki Bey’in Müzikal Kimliği

Sözlü ve müzikal kültürün içerisine gömülmüş çok uluslu topluluk yapısı, geleneksel sanatların kültürlerarası diyalogu geri getirmede önemli bir rolünün olmasını sağlar. Yaşayan esnek metinler saz âşıkları sayesinde bir bölgeden diğerine sözlü anlatı ile ilişkilere dayanarak kültürler arası topluluklar yaratır ve bir yerden başka bir yere seyahat ederler. Bu süreçte farklı dil, hikâye, müzik formu ve ritüeller olmasına rağmen saz âşıkları her küçük topluluğun mikro kültürüne ayak uydurarak yerel izleyici ile ulusal standartlaşma arasında düzenleyici ve uyarlayıcıdır.

Her yaştan ve sosyal statüden insanların olduğu meşk ortamında âşık icracısı tüm bunları göz önüne almaktaydı. Böyle bir ortam içerisinde Saray-ı Enderun’da yaşayan Ali Ufki Bey’de karşılaştığı saz âşıklardan öğrendiği ezgileri HMSS’de notaya almış, yaşadığı döneme ait müzik kültürünü günümüze aktararak kültürel aracı rolü üstlenmiştir. Sarayda geçirdiği 10 yıl gibi kısa bir sürede meşkhaneadaki ezgileri eski usul olan meşk sistemi ile değil batı nota sistemi ile yazılı hale getirerek hem o dönemde meşkhane yetiştiren müzisyenlere, hem de günümüze kadar aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Ali Ufki Mecmua-i Saz ü Söz’ü yazarak, yaşadığı döneme ait müzik kültürünün günümüze ve daha sonraki yüzyıllara aktarılmasını sağlayarak kültürel aracı rolünü fark etmeden üstlenmiştir. Ali Ufki’nin kültürel aracılık ile ilişkilendirilebileceği diğer bir husus, Batı müziği nota yazım sistemini bilen Ufki’nin saraya geldiği zamana kadar tamamen yabancı olduğu müzik türü olan Türk müziğini sarayda öğrenmesi ve bunu gelecek kuşaklara aktarabilecek kadar hâkim olabileceği bir seviyede uzmanlaşmasıdır. Bu çalışmalarıyla, yerel olanı bir anlamda ulusallaşmasında başat rolü üstlenmiştir. Saray musikisini de öğrendikten sonra bimüzikalite⁷ kimliği ile iki kültürlü

⁷ Çift yönlü müzikal kimlik.

olarak yaşamını sürdüren Ali Ufki, yerelin toplanması ve kaydedilmesi aşamasında önemli katkılar sağlayarak, müzikolojinin beklentilerini karşılayabilecek bir “kültürel aracı”ya dönüşmüştür. Ali Ufki, günümüzde inşası halen devam eden Türk halk müziğine gereç oluşturacak ezgilerin ve halk şarkılarının hem derlenmesi ve arşivlenmesi, hem de Cumhuriyet döneminde yaygınlaşan batı nota sisteminin kurgulanmasına yüzyıllar öncesinde katkı sağlamış ve yaşadığı dönemin ve öncesinin ezgilerinin günümüze kadar aktarılmasına ve yaygınlaştırılmasına başat rol üstlenmiştir. XX. yüzyılın başlarında başlayan Türk halk müziğinin inşasına Ali Ufki’nin eseri XVII. yüzyıl ve öncesine ait saz âşıklarının güfteleri ve ezgilerinin, derlenmesi ve arşivlenmesinde önemli bir kültürel aracı olmuştur.

HMSS’yi incelediğimiz zaman Ali Ufki Bey’in, kitabın yazarı olmasının yanı sıra bestecilik yönünün de olduğunu anlamaktayız. HMSS 'de 15 bestesi vardır. Bunlar; 9 (1 tanesi Varsağı) Türkü, 1 Raks, 1 sözel Semai, 1 Çalgısal Semai, 1 Tevhid, 2 İlahi’dir. Türküler şunlardır;

1. Türki Beray-ı Gaza, “Gaziler her kişinin zahirine hüküm etmen”, Hüseyini faslında, Muhayyer, Sema’i HMSS s.62-1 HMSS s. 63 (Cevher, 2003: 266 -Uludemir, 1991: 20).
2. Türki Beray-ı Gaza, “Beyler payidar olun”, Hüseyini faslında, Muhayyer, Sema’i HMSS s. 62-2 (Cevher, 2003: 266-Uludemir, 1991: 21)
3. Türki Beray-ı Firak, “Düşüb gurbetlik ellerde”, Hüseyini faslında Muhayyer, Sema’i, HMSS s. 67-2 (Cevher, 2003: 288-Uludemir, 1991: 29).
4. Türki Beray-ı Mahabbet, “Şu anda bir kaşları kara”, Muhayyer faslında, Muhayyer, Devr-i Kebir, HMSS s. 72-2 (Cevher, 2003: 310-Uludemir, 1991: 31).
5. Türki Beray-ı Fena-yı Cihan, “Dad elinden şu fenanın”, Muhayyer faslında muhayyer, Sema’i HMSS s.75-2 (Cevher, 2003: 310-Uludemir, 1991: 33).
6. Türki Beray-ı Turna ve Gurbet ve Mahabbet, “Turna bizim yerde bizi sorana”, Muhayyer faslında, muhayyer, Sema’i, HMSS s. 78-1 (Cevher, 2003: 322-Uludemir, 1991: 39).

7. Türki Mehd-i Şehinşah⁸ Al-i ‘Osman Sultan Mehmed Han, “Padişahın kullarına eyle dayim himmetün”, Muhayyer faslında, muhayyer, devr-i kebir, HMSS s. 78-3 (Cevher, 2003: 324-Uludemir, 1991: 37).
8. Türki Beray-ı Gönül, “Uğrattın beni belaya”, Muhayyer, Sema’i, HMSS s.80-2 (Cevher, 2003: 332-Uludemir, 1991: 43)
9. Türki, “Ya ilahi senden uddet”, ‘Acem faslında, “Acem, Evfer, HMSS s. 165-3.

Ali Ufki Bey’in yaptığı bestelerden anlaşıldığına göre, kendisi belirli bir alanın bestecisi değildir. İlahi bestelemesi, kendisinin bir tasavvuf ehli olduğunu göstermez ya da türkü bestelemiş olması saz şairi olduğunu ifade etmez. O anladığımız kadarı ile çevresinde itibar gören müzik türlerinin tümüne özel ilgi göstermiştir. Ali Ufki Bey, sadece santür çalmış ve santür ile çevresinde yer edinmiştir (Cevher, 2003: 12-13).

Mecmua-i Saz’u Söz’deki Türkülerde Adı Geçen Saz Âşıkları ve Eserleri

Anonim halk şiirinin en eski türlerinden biri olan türkü terimine doğu Türkleri arasında 15. yüzyılda rastlanmakta ise de Anadolu’da ilk türkü örneklerinin XVI. yüzyılda bulabiliyoruz. Türk kelimesinden “Türk’e mahsus” anlamını verecek bir biçimde türetilen bu kelime, sadece bir şiirin şeklini değil, özel ezgileriyle okunan değişik metinleri de anlatmaktadır (Gözyayın, 1989: 25). HMSS’de türkülerin yanı sıra varsağı örnekleri de verilmiştir. HMSS’de görülen varsağılar ile ilgili Cevher (2003) şu bilgileri aktarmıştır; 47 örneği bulunan bu türün Türkü’den farklı olmadığı görülüyor. Hece vezni ile yazılmış güftelerle bestelenmiş yalın tek cümleli oluşmuş nota örgüsü ile bestelenmiştir. Güfteler genellikle 11’li ve 8’li hece ile yazılmış olup, çoğunlukla dörtlüklerden oluşmuş dördüncü dizesi kavuştaklı biçim kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, ölçülerden kurulu kavuştakları iki ve üç dizeli olan örneklerle, az da olsa rastlanmaktadır (s. 52).

Mecmua-i Saz ü Söz’de fasıllar ve ihtiva ettiği türlerin dağılımına göre türkü dağılımları şu şekildedir.

⁸ Türki Medhi Şehinşah Âl-i Osman Sultan Mehmed Han Sene 1075.

Tarihsel Perspektif Açısından Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz’de “Âşıklık Geleneği”
ve “Kültürel Aracı” Olarak Ali Ufki

Fasl-ı Hüseyinî	21 Türkü
Fasl-ı Muhayyer	38 Türkü
Fasl-ı Neva	7 Türkü
Fasl-ı Uşşak	4 Türkü
Fasl-ı Beyatî	1 Türkü
Fasl-ı Acem	7 Türkü
Fasl-ı Saba	1 Türkü
Fasl-ı Segah	7 Türkü
Fasl-ı Rast	1 Türkü
Fasl-ı Mahur: 1 Türkü	1 Türkü
Fasl-ı Evç: 4 Türkü	4 Türkü
Fasl-ı Irak	3 Türkü
Fasl-ı Uzzal: 4 Türkü	4 Türkü
Fasl-ı Aşiran Buselik	1 Türkü
Fasl-ı Hisar: 4 Türkü	4 Türkü

59’u 11’li, 38’i 8’li, 4’ü 15’li ve 1 tanesi de 13’lü hece ölçüsü ile yazılan, konuları aşk, gurbet, kahramanlık ve savaş olan toplam 104 türkü bulunmaktadır.

Saz Şairleri;

Mecmua-i Saz ü Söz’de yayınlanan Türküler günümüzde olduğu gibi türkülerin ilk sözleri veya nakarat da geçen sözler ile değil, konularına göre isimlendirilmektedir. HMSS’de notaları verilen türkülerin şairleri ve eserleri şu şekildedir;

Ahmed: XVII. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Ahmed’in mecmualarda bazı şiirlerine rastlanılmaktadır. Bu konuda Ergun (1936)’da bu şiirlerin; Ahmed, Âşık Ahmed, Kul Ahmed, Geda Ahmed gibi mahlaslarla yazıldığını belirtmiştir. Bu manzumelerin aynı şaire aid olduğunu veya başka başka âşıklar tarafından vücade getirildiğini şimdilik kat’i olarak söyleyemeyeceğiz (s. 353).

Mecmua-i Saz ü Söz’de kayıtlı türküleri şunlardır; Türki HMSS s. 132-2 (Cevher, 2003: 478 -Uludemir, 1991: 101), Türki HMSS s. 194-2 (Cevher, 2003: 631 -Uludemir, 1991: 126).

Ali: XVII. yüzyılda yaşadığını kuvvetle tahmin edilen Ali’nin bugün elimizde hece ve aruzla yazılmış bazı manzumeleri mevcuttur. Bu şiirler

arasında heceyle yazılmış bir müstezad da görülüyor (No. 1). Ali'nin bazı manzumelerine besteler yapıldığını da gene mecmualardan öğrenmekteyiz (Ergun, 1936: 403).

Mecmua-i Saz ü Söz'de kayıtlı türküleri şunlardır; Türki Berayı Gaza HMSS s. 62-3 (Cevher, 2003: 267- Uludemir, 1991: 19), Türki Berayı Muhabbet HMSS s. 63-1 (Cevher, 2003: 268- Uludemir, 1991: 22), Türki HMSS s. 87-2 (Cevher, 2003: 350-Uludemir, 1991: 49), Türki Berayı Gaza HMSS s. 96-3 (Cevher, 2003: 378-Uludemir, 1991: 73), HMSS'de s. 96, 96-2, 97, 118, 120, 114, 165, 209'larda toplam 11 türkü bulunmaktadır.

Alioğlu: Mecmua-i Saz ü Söz'de kayıtlı türküleri şunlardır; Türki Berayı Feth-i Bağdad HMSS s. 94-3 (Cevher, 2003: 372-Uludemir, 1991: 68).

Armudlu: Edebiyat dünyasında Armutlu'nun tek şiirinden ilk bahseden Ahmet Kutsi Tecer (1928) olmuştur. Bununla birlikte Armutlu, XVI. yüzyıl saz şairlerinden itibar edilerek Fuad Köprülü, Cahit Öztelli ve Vasfî Mahir Kocatürk tarafından dikkate değer bir şahsiyet telâkki olunmuş ve bu üç zatın yayınladığı antolojilere alınmıştır (Sanal, 1974: 7).

Mecmua-i Saz ü Söz'de ki türkü; Türki Bereviş Kıra'at HMSS s. 204 (Cevher, 2003: 651-Uludemir, 1991: 128).

Budala: “Kul Budala” veya sadece “Budala” mahlasıyla yazdığı bazı şiirler nedeniyle XVII. yüzyıl Bektaşî şairlerinden olduğu tahmin edilmektedir. Bu konuda Ergun (1936)'da Bektaşî Şairleri adlı eserlerle, Millet Kütüphanesindeki bir mecmuadan (Mlt. Alm. K. Mz. Mc. No. 702) onun 5 manzumesi bulunmaktadır (s. 868)şeklinde belirtmiştir.

Mecmua-i Saz ü Söz'de ki türküsü; Budala, derdine derman ara HMSS s. 93 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 67).

Çöğürcü Mehmet Ağa: Mecmûa-i Sâz ü Söz'de (s. 190) Çöğürcü Mehmed Ağa'ya ait bir enstrümantal türkü de notalarıyla verilmiştir.

Dertli Ali: Varsağı HMSS s. 156 (Cevher, 2003: 538 -Uludemir, 1991: 115).

Derviş Ali: XVII. yüzyılda veya birkaç asır daha öncesinde yaşadığı düşünülen şairden Saadettin Nüzhet (1944) Bektaşî Şairleri (s. 60-61) kitabında iki manzumesinden bahsetmiştir. Manzumeler gösteriyor ki, Derviş Ali, yalnız Bektaşiliği terennüm etmekle kalmamış; âşık edebiyatı tarzında bir takım şiirler

de kaleme almıştır (Ergun, 1936: 425-426). Bağdad seferi hakkında önemli manzum eserler vermiştir. Mecmua-i Saz ü Söz'de 1 Türküde adı geçmektedir⁹.

Esub: Türki Berayı Meyhavayı Mecmûa-i Sâz ü Söz s. 82 (Cevher, 2003: 220-Uludemir, 1991: 45).

Ferad: Türki Berayı Meclis Mecmûa-i Sâz ü Söz s. 250 (Cevher, 2003: 220-Uludemir, 1991: 140).

Fetü: Türki Berayı Muhabbet ve Gurbet Mecmûa-i Sâz ü Söz s. 78 (Cevher, 2003: 220-Uludemir, 1991: 36).

Halil: Halil'i Gurbette (?)Mecmûa-i Sâz ü Söz s. 133 (Cevher, 2003: 220-Uludemir, 1991: 104).

Hayali: Varsağı, Gazel, Mani Mecmûa-i Sâz ü Söz s. 90 (Cevher, 2003: 220-Uludemir, 1991: 57).

İshak: Varsağı Berayı Cûlus Mecmûa-i Sâz ü Söz s. 117 (Cevher, 2003: 220-Uludemir, 1991: 93).

Karacaoğlan: Karacaoğlan'ın Türk bilim dünyasınca keşfi Fuad Köprülü ile başlamıştır. Daha sonra Ali Rıza Yalçın, Ahmet Tevhid, Mahmut Ragıp Kösemihal ve Hamit Zübeyr Koşay onunla ilgili derleme ve araştırmaları çeşitli gazete ve dergilerde yayımlamışlardır (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 57-59). Çalışma konumuz olan Ali Ufki, HMSS'de bir türküde Karacaoğlan'dan bahsetmiştir.

Türki Berayı Muhabbet HMSS s. 78-2 (Cevher, 2003: 323 -Uludemir, 1991: 38), Türki Oyun HMSS s. 49 (Cevher, 2003: 220-Uludemir, 1991: 8). Seçmen (1983) HMSS s. 117'de bulunan Varsağı (Uludemir, 1991: 92) eserin de Karacaoğlan'a ait bir eser olduğunu belirtmiştir (s.98).

Kâtip: Türki Berayı Muhabbet HMSS s. 61-1 (Cevher, 2003: 262-Uludemir, 1991: 18), Türki Berayı Aşk HMSS s. 79-1 (Cevher, 2003: 326-Uludemir, 1991: 41), Türki Berayı Aşk HMSS s. 79-2 (Cevher, 2003: 327-Uludemir, 1991: 42), Türki Berayı Seher-i Bağdad HMSS s. 92 (Cevher, 2003: 220-Uludemir, 1991: 62), Uludemir (1991)'de HMSS s.95'de bulunan Tekerlemenin de türkü olduğunu belirtmiştir (s. 71).

⁹ HMSS s.147-2.

Kâtib Ali: Türki Der Hakk Asi Haydar HMSS s. 63-3 (Cevher, 2003: 270-Uludemir, 1991: 23), Türki Berayı Celali HMSS s. 166-2 (Cevher, 2003: 563-Uludemir, 1991: 24), Türki Dua HMSS s. 65-2 (Cevher, 2003: 279-Uludemir, 1991: 26).

Katibi: IV. Murad hakkındaki mehdiye ve mersiye mahiyetinde bazı şiirleri, sonra Evliya Çelebinin ifadesi, muasırlarının manzumelerinde tesadüf edilen bazı kayıtlar, zamanını kat'i olarak anlatmakla beraber, hayatı hakkında bize fazla bir şey öğretmiyor. Herhalde bu şair, IV. Murad devrinde, padişahın saz şairlerine karşı gösterdiği teveccüh ve himayeden hissesini almış ve bu devirde büyük bir şöhret kazanmış olmalıdır (Köprülü, 1962: 124).

Eserleri; Katibi'dir kulun şimdi HMSS s. 73 (Cevher, 2003: 311-Uludemir, 1991: 32) Türki Berayı Seyrangah HMSS s. 93 (Cevher, 2003: 368-Uludemir, 1991: 66), Türki Şikâyet Ez Felek HMSS s. 94 (Cevher, 2003: 370-Uludemir, 1991: 69), Kâtibinin bir maksudu (?) HMSS s. 98 (Cevher, 2003: 383-Uludemir, 1991: 80), Türki Berayı Muhabbet HMSS s. 113 (Cevher, 2003: 424-Uludemir, 1991: 83), Türki Berayı Aşk HMSS s. 306 (Cevher, 2003: 902-Uludemir, 1991: 150).

Kayıkçı Kul Mustafa: XVII. yüzyılın en güçlü âşıklarındandır. Murad Reis (1609)'ın ölümü üzerine söylediği bir şiirden hareketle 16. Yüzyılın son çeyreğinde doğduğu söylenilebilir. Pek çok sefere katılmış, garp Ocakları'na mensup asker âşıktır. Adına Evliya Çelebi Seyahatnamesinde rastlanılır (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 67). Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesinde hemen arka arkaya geçen Kayıkçı Mustafa ile Kayıkçılar Mustafa'sından ilkinin Kul Mustafa olması daha kuvvetli bir ihtimaldir (Sakaoğlu, 1989: 151).

Kayıkçı Kul Mustafa'nın ismine dört eserde rastlıyoruz¹⁰. Varsağı HMSS s. 56 (Cevher, 2003: 247 -Uludemir, 1991: 11), Kul Mustafa Galat(?) HMSS s. 63-2 (Cevher, 2003: 269 -Uludemir, 1991: 12), Kul Mustafa Ah İdüp HMSS s.168 Uludemir, 1999: 120), Türki Medh Esb HMSS s. 313 (Cevher, 2003: 913 -Uludemir, 1991:153).

Kuloğlu: Hayatı hakkındaki bilgilerimiz oldukça az olup onların da çoğu tahminlere dayanmaktadır. Asıl adı Mustafa olan Kuloğlu, Naimâ'daki kayıtlara göre, Sultan II. Osman'ın katlini gerçekleştirenlerden Davut Paşa'yı celladın elinden kurtarmıştır. Cahit Öztelli (1955)'ye göre Sultan IV. Murad (1623-1640)'a yakın olan şair, Sultan'ın ölümünden sonra Cezayir'e sürülmüş

¹⁰ HMSS s.93-2, 94-1, 98-2, 113-2.

ve Sultan İbrahim’in ölümünden sonra (1648) İstanbul’a dönmüştür (s. 128). HMSS’de adı geçen saz şairlerinden Kuloğlu Mustafa; XVII. Yüzyılın ünlü asker ozanlarından. IV. Murad’a bağlı olduğu şiirlerinden açıkça anlaşılmaktadır (Öztelli, 1984: 271).

Ammâ acîp çöğür çalardı. Kuroğlu, Kuloğlu, (Seyahatname C. 5, s. 283), işte Evliya Çelebi’nin bu ifadelerinden öğreniyoruz ki, Kuloğlu, XVII. asrın maruf bir saz şairidir) (Nüzhet, 1936: 10).

Eserleri; Varsağı HMSS s. 88 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 55), Türki HMSS s. 95 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 72), Türki Berayı HMSS s. 249 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 139), Türki Berayı Kıyamet HMSS s. 275 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 147), Türki Berayı Muhabbet HMSS s. 271 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 148).

Koroğlu: Hayatı hakkında bildiklerimiz çok azdır. XVI. yüzyıl şairlerinden olan Koroğlu ile karıştırılan Koroğlu, Davut Paşa’yı idamdan kurtarmak isteyen yeniçeriler arasında yer almıştır. Bu yeniçerilerin 1632 yılından itibaren ortadan kaldırdıkları göz önüne alındığından şairin de bu yıllarda ölmüş olabileceği söylenebilir (Sakaoğlu, 1989: 152-153). Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde (I. c., s. 638-639), çöğür adlı çalgıdan bahsederken, bunu çalmakta mahareti olanları da zikreder. Bunlardan bir tanesi de Kuroğlu (veya Koroğlu)’dur (Eren, 1952: 11).

Türki Muhabbet HMSS s. 69-3 (Cevher, 2003: 299 -Uludemir, 1991: 30), Muhebbet Türki HMSS s. 77-2 (Cevher, 2003: 321 -Uludemir, 1991: 35), Türki Berayı Sefer Bahri HMSS s. 82-2 (Cevher, 2003: 337 -Uludemir, 1991: 45).

Köroğlu: Özdemiroğlu Osman Paşa’nın İran üzerine yaptığı seferle ilgili olarak söylediği iki şiiri, onun 1585 yılında hayatta olduğunu, bu sefere katılabilecek güce sahip bulunduğunu göstermektedir. Evliya Çelebi Seyahatnamesinde onu diğer birkaç şairle birlikte “Çöğür” şairi olarak saymaktadır (Danışman, 139-140 aktaran Sakaoğlu, 1989: 127).

HMSS’de Köroğlu mahlasıyla 7 türkü yayınlamıştır: Muhabbet Türki HMSS s. 77 (Uludemir, 1991: 34), Türki Berayı Sefer Bahri HMSS s. 82 (Uludemir, 1991: 44), Türki Berayı Muhabbet HMSS s. 111 (Uludemir, 1991: 35) Türki Muhabbet HMSS s. 69 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 30), Türki Berayı Nasihat Erdem HMSS s. 240 (Uludemir, 1991: 137), Türki Berayı Seher HMSS s. 270 (Cevher, 2003: 832- Uludemir, 1991:146), Türki Berayı Turna HMSS s. 276 (Cevher, 2003: 842- Uludemir: 149).

Maksud: Türki Berayı Firak HMSS s. 99 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 82)

Meftuni: Türki Cansiner Halife Berayı Medh HMSS s. 95 (Cevher, 2003: 375 -Uludemir, 1991: 70).

Mehemmed (Kul Mehmed): Hakkında güvenilir bilgiler bulabildiğimiz 16. Yüzyılın tek aşığıdır. I. Ahmed (1590-1612) devri vezirlerinden Üveys Paşa'nın oğlu olan âşık muhassılık ile görevlendirilerek Aydın'a gönderilmiştir. Daha sonra Anadolu'da baş gösteren Celali isyanlarını bastırmak ile görevlendirilmiş, ancak bu görevi yerine getiremeden vefat etmiştir (Köprülü, 1930: 21).

Eseri; Türki Berayı Huruc HMSS s. 158 (Cevher, 2003: 546 -Uludemir, 1991: 117).

Mustafa: Türki Mahabbet HMSS s. 23- 1 (Cevher, 2003: 166 -Uludemir, 1991: 1), Türki Gurbet HMSS s. 60-3 (Cevher, 2003: 261 -Uludemir, 1991: 14), Türki Berayı Muhabbet HMSS s. 24 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 23), Türki Gurbet HMSS s. 60-3 (Cevher, 2003: 261 -Uludemir, 1991: 14), Türki Berayı Dilber HMSS s. 93-3 (Cevher, 2003: 369 -Uludemir, 1991: 65), Türki Berayı Sefer-i Bağdad HMSS s. 98-3 (Cevher, 2003: 384-Uludemir, 1991: 79), Türki Bereviş Kıraat HMSS s. 204 (Cevher, 2003: 652 -Uludemir, 1991: 129), Türki Berayı Aşk HMSS s. 248 (Cevher, 2003: 773 -Uludemir, 1991: 138)

Mustafa Sarardım Soldum(?) HMSS s. 311-2 (Cevher, 2003: 910 -Uludemir, 1991: 151).

Öksüz Âşık: Öksüz Dede ile karıştırıldığı için oldukça geç tanınan XVI. yüzyıl şairlerindendir. Tuna hakkında yazdığı şiiri onun o bölgede doğup büyüdüğünün işaretidir. Adına, âşık Ömer'in şairnamesinde rastlanılır (Alptekin, ve Sakaroğlu, 2006: 70). Öksüz Dede, şiirlerinde Öksüz, Öksüz Âşık gibi mahlaslar da kullandığını ve 2 numaralı manzumesine göre, adının Ali olduğunu binaenaliyh, öksüz Ali mahlasının da bizim şairimize ait olduğunu tahmin edilebilir (Köprülü, 1962: 61).

Türki Berayı Gazayı Bahri HMSS s. 61 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 17), Türki Oyun HMSS s. 159 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 118), Türki HMSS s. 253 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 143), Türki HMSS s. 259 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 144).

Süleyman: Türk Oyunu HMSS s. 97 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 78)

Şahin: Şahin'im Avazmı (?) HMSS s. 97 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 77), Türki HMSS s. 311 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 84), Varsağı HMSS s. 116 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 90), Varsağı HMSS s. 116 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 91).

Şahinoğlu: XVII. yüzyılda yaşayan saz şairlerimizden biridir. Sultan IV. Mehmed (1648-1687)'in tahta çıkışını övdüğü şiirinden hareketle onun yüzyılın ilk çeyreğinde doğduğu söylenebilir. Ordu şairi olan Şahinoğlu'nun bazı mısralarından hareketle 27 Haziran 1645' yapılan Girit Savaşı'na katıldığı anlaşılmaktadır (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 72).

Türki HMSS s. 64 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 25), Türki Berayı Firak HMSS s. 92 (Cevher, 2003:-Uludemir, 1991: 63), Türki Berayı Firak HMSS s. 92 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 64), Türki Berayı Muhabbet HMSS s. 101 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 84).

Tasbâz: Türki HMSS s. 323 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 154)

Tasbâz Ali: Türki Berayı Gammaz HMSS s. 154 (Cevher, 2003: -Uludemir, 1991: 114).

Türküler üzerindeki çalışmalar, türkülerin notalarındaki bazı belirsizlikler nedeniyle mecmuanın tümü üzerinde yoğunlaştırılmıştır. Notalar, do açkısından sol açkısına geçirilmiş; Türk musikisi nota kullanımına uygunluğunu sağlamak için tam beşli aralıkta tize aktarılmışlardır. Açkı kullanılmamış notaların da do açkısıyla yazıldıkları varsayılmıştır (Uludemir, 1991: III).

SONUÇ

Saz şairleri Anadolu'nun hem kültürel anısı hem de kültürel çeşitliliğidir. XVI. ve XVII. yüzyıl saz şairleri hakkında bilgiler Ali Ufki'ye ait olan HMSS'ye ulaşıncaya kadar o dönemlere ait yazmalardan elde edilen bilgiler ışığında devam etmekteydi. Bu bilgilerin toplanıp bir arada sunulmasını sağlayan en önemli kaynak kişi ise M. Fuad Köprülü ve onun “*Türk Saz Şairleri Cilt I-V*” kitabı idi. HMSS ile birlikte M. Fuad Köprülü'nün kitabında adı geçen ve geçmeyen saz şairlerinin yeni şiirleri ve bu şiirlerin ezgilerinin notalarına ulaşma imkânı doğmuştur. Ali Ufki ile aynı dönemde

yaşamış olan Evliya Çelebi seyahatnamesinde XVII. asır saz şairlerinden Kuloğlu, Kayıkçı Mustafa, Kâtibi ve Gedayi¹¹'den bahsetmiş fakat bu saz şairlerinin eserlerinin notalarına sadece HMSS ile ulaşılabilmiştir.

HMSS, Anadolu topraklarında söylenilen türkülerin, bu türkülerini besteleyen (icra eden) âşıkların ve türkülerin notalarının -Batı nota sistemi ile- günümüze aktarılmasında ilk kayıtlı eserler olması açısından büyük önem taşımaktadır. HMSS için, batı notası ile derlenmiş ve yayınlanmış ilk türküler ve ilk türkü derleme kitabıdır diyebiliriz. HMSS sayesinde Ali Ufki'nin sarayda yaşadığı dönem olan 17. yüzyıl ve daha önceki dönemlerde yaşayan Türk halk âşıklarının varlığını, sarayda bu âşıkların güftelerinin ve bestelerinin söylenilip dinlenildiğini öğrenmekteyiz. Ayrıca yaptığı beste türküler nedeniyle Ali Ufki için hem bir saz şairi hem de türkü derlemecisidir demek yanlış olmayacaktır.

HMSS'deki Türk halk müziği eserleri incelendiğinde yapılanma kurallarını iyi temsil eden, aynı zamanda bu kuralların uygulanmasında esneklik ölçüsünü göz önünde bulunduran eserler dikkat çekmektedir. Âşıklar göreceli olarak ladini repertuvarlarında ve aynı zamanda çeşitli yarı değerli repertuvarlarında ödünç alınan ezgilerin önemi görülmektedir. Bu ezgilerde tarihsel zaman dilimi ve coğrafi genişlik, söylenilen herhangi bir türkünün potansiyel olarak geniş bir etki yelpazesine işaret etmektedir. Bu ezgilerdeki melodik çeşitliliğin inceliklerini gösteren ezgisel gezintiler sonuçta ezgilerin güvenilirliğini doğrular niteliktedir. Günümüze kadar ulaşan melodilerin çok küçük bir kısmı şarkıların yapısal olarak benzeşmesini sağlamaktadır. Bu durum melodilerin geçmişteki ezgilere gerçekte ne kadar bağlı olduğunu tam olarak belirleyebilmemize engel olmaktadır. Tarihsel müzikolojide, ezgiler arasındaki kontrast yapı eski melodik malzemelerin açıklanmasıyla anlaşılabilir. Bazen melodilerin yapısı -özellikle uzun bir geçmişe dayanıyor ise- artık korunamazlar, oysaki daha sonraki bir zamanda ortaya çıkan ezgiler zıt bir melodik yapı olmadan iletiden daha eski bir modelle izlenmesi mümkündür. Ezgilerdeki yapısal taklit ve melodik borçlanmalar, aralarındaki örtülü korelasyona duyarlı melodik bir ilişkinin yazılı kayıtlarda mevcudiyetine bakılmaksızın, bu melodilerin metinleri arasındaki bağ büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda HMSS Batı notasıyla yazılı ilk Türk ezgileri olması açısından büyük önem taşımaktadır. Günümüz THM repertuvarındaki eserler ile HMSS'de saz âşıklarının ezgileri incelendiği zaman HMSS'de komalı seslerin kullanılmadığı dikkat çekmektedir.

¹¹ Net olmamakla birlikte Gedayi, Geda Demuroğlu olabilir düşüncesindeyiz.

HMSS’de yayınlanan Türküler o döneme ait gerek edebiyat gerekse tarih açısından ı ışık tutacak niteliktedir. Saz âşıklarının ezgilerinin sözlerinde kültürel ve tarihi mücadeleler, savaşlar, ticaret, kültürlerarası iletişim, göç hakkında bilgilere ulaşılabilir. HMSS tarihsel müzikoloji açısından değerlendirilecek olur ise yazıldığı döneme ait tarihi bilgiler, halkın sosyokültürel yaşamı Sarayı Enderun’daki müzikal yaşam ve o dönem ya da yakın geçmiş döneme ait saz şairleri ve buna bağlı olarak da THM eserleri hakkında günümüz ve geleceğe önemli bilgiler aktaran önemli bir tarihi eser niteliğindedir.

Ali Ufki’nin metinlerinden yaptığımız tespiti göre; XVII. yüzyılda türküler ne için bestelenmiş ya da söylenmiş ise o isimle anılmakta idi. Örneğin “Türki Berayı Turna: Turna için Türkü” anlamına gelmektedir. Aynı konu için söylenilen türkülerin ayırt edilme işinin ise ait olduğu kişi adı söylenilerek belirlendiğini düşünmekteyiz. Örneğin; Derviş Ali’nin “Türki Berayı Gurbet” türküsü vb. Türkü herhangi bir konu içermiyor ise “türki” ya da “varsığı” olarak isimlendirilmiştir. Varyant türküler söz aynı ise ezgi farklılığı ile ezgi aynı ise söz farklılığı ile belirtilmiştir. Örneğin; Ali Ufki’nin “Diğer Türkü” diye belirttiği “Dilber bana çok cevretme” türküsünün altına “Türki Beray-ı Muhabbet ezgisiyle söylenecektir” şeklinde not düşülmüştür. Âşıklara ait yayınladığımız eserlerin dışında HMSS’de (s. 190) Çöğürücü Mehmed Ağa’ya ait bir enstrumantal türkü de notalarıyla verilmiştir. Saz şairi Armudlu’nun günümüze bir adet şiirinin geldiği düşünülüyor iken, HMSS’de bir adet daha Armutlu’ya ait şiirin bulunduğunu ve bunun türkü olarak yayımlandığını görmekteyiz. Türkü şiirlerinde genellikle aruz vezni kullanılmış ise de bazen özellikle de saray şairleri aruz vezni ve benzer bir dil yapısı kullanmışlardır. O dönemde sarayda bulunan saz şairlerinin ne kalem şairi¹² ne de halk şairi olabilmiş ikisinin arasında kalmış kişiler olduğunu düşünmekteyiz. HMSS’de türküler bir bölümlü biçimde bestelenmiştir. HMSS’de toplamda Uludemir’e göre 150, Cevher’e göre 94 türkü bulunmaktadır. Toplam 16 makam faslında yazılmıştır.

HMSS’yi yazarak Ali Ufki, XVI.-XVII. yüzyılda sarayda söylenilen türkülerin ve yaşadığı dönemin geleneğin günümüze aktarılmasında önemli kültürel aracı olmuştur. Günümüze ulaşan bu eşsiz eser sayesinde âşıklık geleneği, âşık müziği hakkında da önemli bilgilere ulaşma imkânımız doğmuştur. Bu bağlamda HMSS günümüzde gerek âşık edebiyatı gerekse Türk

¹² Sarayda Aruz vezni ile şiir yazan eğitimli şair.

halk müziği açısından önemli bir kaynakçadır. HMSS’de bulunan ezgiler Türk halk müziği açısından değerlendirilerek repertuarı alınmalı ve âşık edebiyatı çalışan kişiler tarafından Türkü şiirleri incelenip değerlendirilebilir.

Türk kültür tarihinde geçmiş yüzyıllara ait tarihi yazılı kaynaklar göz önüne alınacak olur ise HMSS Türk halk müziği repertuarı ve saz şairleri ile ilgili yazılı kaynaklar açısından büyük bir öneme sahiptir. Ali Ufki’nin çalışması yazılı Türk halk müziği metinlerinin ve notasının nüvesidir diyebiliriz.

KAYNAKÇA / REFERENCES

- Alptekin, A. B. & Sakaoğlu, S. (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Erek Matbaası.
- Artun, E. (2015). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Başgöz, İ. (1968). *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Ararat Yayınevi.
- Behar, C. (1990). *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (2000). *Halk Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Cevher, H. (2003). *Ali Ufki Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz (Çeviri, Yazım, İnceleme)*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara : Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (1976). *Ali Ufki Hayatı, Eserleri ve Mecmûa-i Saz ü Söz (Tıpkı Basım)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Elçin, Ş. (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Kültür Eserleri Dizisi: 52.
- Elçin, Ş. (2000). *Mecmua-i Saz ü Söz*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eren, H. (1952). *Türk Saz Şairleri Hakkında Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ergun, S. N. (1936). *Türk Şairleri Cilt 3*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Gözyaydın, N. (1989). Anonim Halk Şiiri Üzerine. *Türk Dili Aylık Dil Dergisi* Özel Sayısı.

Tarihsel Perspektif Açısından Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz'de “Âşıklık Geleneği”
ve “Kültürel Aracı” Olarak Ali Ufki

- Köprülü, M. F. (1962). *Türk Saz Şairleri*. İstanbul: Güven Basımevi.
- Köprülü, M. F. (1962). *Türk Saz Şairleri I-V*. Ankara: Milli Kültür Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1981). *Türk Edebiyatı Tarihi 3. Basım*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Köprülü, M. F. (İstanbul). *XVI. Asır Sonuna Kadar Türk Saz Şairleri*. 1930: Evkaf Matbaası.
- Kunoş, İ. (1978). *Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Tercüman 1001 Eser.
- Noyan, T. (2013). *Saray-ı Enderun; Topkapı Sarayında Yaşam/ Ali Ufki Bey (Albertus Bobovius)*. İstanbul: Kitap Yayınevi .
- Nüzhet, S. (1936). *XVII nci Asır Sazşairlerinden*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi
- Ong, W. J. (1991). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Özarslan, M. (2001). Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler. *Erdem - Türk Halk Kültürü Özel Sayısı*, II(13), 399-409.
- Öztelli, C. (1984). *Köroğlu Dadaloğlu Kuloğlu*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1989). Türk Saz Şiiri. *Türk Dili Aylık Dil Dergisi Özel sayısı*, 45.
- Sanal, H. (1974). *Çöğür Şairleri I Armutlu XVI - XVII. Yüzyıllar*. İstanbul: Otağ Matbaası.
- Şenel, S. (1991). Âşık Musikisi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 553-556). içinde İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Şenel, S. (2007). *Kastamonu'da Âşık Fasılları Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler*. İstanbul: Düzey Matbaacılık.
- Uludemir, M. (1991). *Mecmua-i Saz ü Söz (Türküler)*. İzmir.