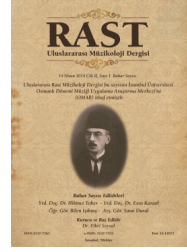




RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



ALİ UFKÎ, KANTEMİROĞLU VE KEVSERÎ'NİN MÜZİK YAZILARININ TÜRK MÜZİK GELENEĞİ BAĞLAMINDA UZZAL PEŞREVİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Sami DURAL¹

ÖZET

Türk müzik geleneği, kendine has aktarım özellikleriyle, nesilden nesile aktarılmıştır. Bu aktarımın, daha çok sözlü olarak gerçekleşmiş olduğu ve halen de bu şekilde sürdüğü rahatlıkla söylenebilir. Ayrıca Türk müziğinin yazılı olarak kâğıda aktarılması bakımından da, 17. yüzyıldan itibaren önemli adımlar atılmaya başlandığı görülür. Bu adımlar arasında sayabileceğimiz, birbirini takip eden dönemlerde yaşamış ve eser vermiş olan Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin müzik yazıları, Türk müzik geleneği açısından önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkar. Çalışmamızda bu üç müzik adamının kaydettiği ve çevriyazısını yaptığımız *uzzal peşrevi* müzik yazılarını; form özellikleri, akort, tempo- usul ve makam başlıkları altında karşılaştırarak ve icra ederek, Türk müzik geleneği bağlamında değerlendirmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Uzzal Peşrevi, Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Kevserî, Müzik Yazısı, Türk Müzik Geleneği

INVESTIGATION ON THE MUSIC NOTATION SYSTEM OF ALÎ UFKÎ, DEMETRIUS CANTEMIR AND KEVSERÎ IN THE CONTEXT OF TRADITION OF TURKISH MUSIC ON THE EXAMPLE OF UZZAL PEŞREVİ

ABSTRACT

Turkish music tradition has been passed down with its own transfer properties. We can obviously state that this transfer has been carried out via verbal methods even now as it

¹Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi, sami.dural@istanbul.edu.tr

used to be. Besides, as of the 17th century important steps have been taken in terms of written transfer of Turkish music tradition. Among these steps, the musical articles of Ali Ufkî, Demetrius Cantemir, and Kevserî -who lived in successive eras and produced several work of art- can be deemed as important sources in terms of the future of Turkish music tradition. In our study we shall try to evaluate the transcriptions of *uzzal peşrevi* musical articles recorded by these three musicians; comparing and performing them under form properties, chord, beat-method and mode titles, within the context of Turkish music tradition.

Keywords: Uzzal Peşrevi, Ali Ufkî, *Demetrius Cantemir*, Kevserî, Musical Article, Turkish Music Tradition

GİRİŞ

Türk müzik geleneği repertuarını, icra tekniklerini analiz etme ve yorumlama sürecinde 17. ve 18. Yüzyıllarda şekillenmiş olan müzik eserleri, bu eserlerde kullanılmış olan müzik yazıları büyük önem arz etmektedirler. Bu müzik eserleri (müzik yazıları), yazıldıkları dönemlerin ve aktarım süreciyle birlikte günümüzün toplumsal örgütlenmelerinin kültürel kodları hakkında önemli çözümler yapılmasına olanak sağlamaktadırlar. Bu bağlamda çalışmamıza bu müzik eserlerini kaleme alan müzik adamlarının kısa biyografileriyle başlamanın uygun olacağı düşüncesindeyiz.

1610 yılında doğmuş olabileceği düşünülen Polonya asıllı Albert Bobowski (Ali Ufkî) 1632- 1643 yılları arasında saraya girmiş, 1651- 1662 yılları arasında saraydan çıkmış, 1672- 1679 yılları arasında ölmüş, 19 yıl boyunca sarayda yaşamıştır.² Ali Ufkî saraya girdikten sonra sazendeler arasına katılmış, Türk müziğini ve santur çalmayı öğrenmiş, “Santurî Ali Bey” olarak anılmış, yeteneklerinden dolayı Enderun meşkhânesine erbaşı tayin edilmiştir (Behar, 2005, s.18). Bu bahsettiğimiz donanımlara sahip olan Ali Ufkî; sözlü gelenek olarak nesilden nesile aktarılan Türk müziğini Avrupa müzik yazısını kullanmak sûretiyle yazılı olarak da kaydedip, döneminde icra edilen söz (güfteleriyle birlikte) ve saz eserleri repertuarını, 1650’li yıllarda kaleme aldığı “Mecmuâ- ı Sâz ü Söz” adlı eserinde notaya almıştır. Sonuçta Türk müziğinin 17. Yüzyılda icra edilen önemli bir repertuarını günümüze taşıyan bu eser, elimizdeki ilk nota koleksiyonu olması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Ali Ufkî’den sonraki yıllarda yine önemli bir müzik yazmasını günümüze bırakmış olan Kantemiroğlu, Boğdan’ın başkenti Yaş’ta 1673’te doğmuştur. İstanbul’a ilk kez 1687’de geldiği, 4 yıl süreyle Enderun’da bulunduğu ve burada Türk müziği dersleri aldığı, Kemânî Ahmed ve Tanbûrî Angeli’yle çalışma imkânı bulunduğu kaydedilmektedir. Ardından 2 yıl süreyle İstanbul’dan ayrılan Kantemiroğlu 1693’te tekrar İstanbul’a gelmiş, burada 1700’e kadar kalmıştır; yine bir süreliğine İstanbul’dan ayrılan Kantemiroğlu son olarak İstanbul’a döndüğünde de 9 yıl kadar kalmıştır. Yaklaşık 1722 yılında Petersburg’a geçen ve

²Ali Ufkî hakkında başka kaynaklar da bulunmakla birlikte, bu tarihlmeyi farklı kaynaklardan yararlanarak Cem Behar’ın yaptığı görüyoruz. Bkz. Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, Pan Yayıncılık, (İstanbul, 1990)., Cem Behar, *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, Yapı Kredi Yayınları, (İstanbul, 2005)., Cem Behar, *Saklı Mecmua*, Yapı Kredi Yayınları, (İstanbul, 2008).

Rus Çarı'yla birlikte İran seferine katılan Kantemiroğlu'nun bu seferden sonra, 1723 yılında öldüğü bilinmektedir.³ Kantemiroğlu İstanbul'a ilk gelişinde 1691 yılında (Ali Ufkî'nin Mecmuâ- ı Sâz ü Söz'ü yazdığı tarihten yaklaşık 40 yıl kadar sonra) Enderun'da edindiği Türk müziği birikiminin katkısıyla bir harf müzik yazısı kullanarak dönemindeki eserleri kaydetmiş ve içerisinde Türk müziği nazariyatının tanbur üzerinden anlatıldığı Türkçe bir müzik kitabı yazmıştır.

Kantemiroğlu'ndan sonraki yıllara geçişi temsil eden, 1770 dolaylarında öldüğü tahmin edilen Kevserî ise, Kantemiroğlu edvârıyla bağlantılı bir mecmua kaleme almıştır. Kevserî bu mecmuada Kantemiroğlu edvârının ikinci bölümündeki eserlerin tamamını kopya etmekle birlikte yeni eserler de eklemiştir. Çalışmamıza konu olan uzzal peşrev, nota karşılaştırmamızdan da anlaşılacağı üzere, Kevserî'nin kopya ettiği eserler arasında yer almaktadır. Kevserî nazariyatı anlattığı bölümlerde tanbura ek olarak ney sazını da kullanmıştır (Judetz, 1998, s. 13).

Edvâr yazarlarının, müzik yazısı kullanımı ve nazari yaklaşımalarını dikkate aldığımızda, müziği öğrendikleri hocalarının üslûplarının- icra tekniklerinin ve buna bağlı olarak çaldıkları enstrümanların, etken bir rol üstlendikleri sonucuna varırız. Çalışmamızda görüleceği üzere Kantemiroğlu müzik yazısının birim zaman vuruşlarını tanburun mızrabı üzerinden anlatmıştır. Buna ek olarak Kantemiroğlu'nun nazariyat bölümlerinde perde gösterimleri tanbur, Kevserî'de ise tanbur ve ney üzerinden yapılmıştır.

Yukarıdaki bilgilerde de görüldüğü gibi bu üç müzik adamı, eserlerini birbirini takip eden yıllar içerisinde yazmışlardır. Çalışmamızda, bu üç müzik eserinde de ortak olarak mevcut olan "Der Makam-ı Uzzal, Bostan, Düyek, Acemlerin" başlıklı saz eserinin günümüz notasına çeviri-yazımını yaparak, müzik yazılarını form özellikleri, akort, tempo- usûl ve makam başlıkları altında karşılaştırıp Türk müzik geleneği bağlamında icra etmeye çalıştık. Çeviri- yazımını yaptığımız eserin orijinal yazımını; Şükrü Elçin'in Ali Ufkî hakkındaki (Elçin, 2000) ve Yalçın Tura'nın Kantemiroğlu hakkındaki kitaplarından (Tura, 2000), Nilgün Doğrusöz'ün müzik yazılarını konu eden bir çalışmasından (Doğrusöz- Uslu, 2009) elde ettik.

Aşağıdaki nota karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak, yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış olup aşağıda bahsedeceğimiz hususları bir arada görmek amacıyla ilk kez yayınlanmaktadır:

³ Hakkında başka tarihi kaynaklarda da bilgi bulunabilecek Kantemiroğlu'nun müziğinden bahseden şu çalışmalara bkz. Yalçın Tura, *Kantemiroğlu, Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı, İnceleme- Edvar, cilt 1, Yapı Kredi Yayınları, (İstanbul, 2000)* ve Eugenia Judetz, *Prens Dimitrie Cantemir Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı*, Pan Yayıncılık, çev. Selçuk Alimdar (İstanbul, 2000).

Der Makam-ı Uzzal, Bostan, Düyek, Acemlerin

Kantemiroğlu Serhâne ve lehû

Kevserî ve lehû

Ali Ufkî Serhâne

Kantemiroğlu Mülâzime

Kevserî Mülâzime

Ali Ufkî Mülâzime *1

Parantezin içindeki ezgi (usûle göre bir dörtlük fazladır) birinci dolap, diğer ezgi ise ikinci dolaptır.

Kantemiroğlu

Kevserî

Ali Ufkî *2

Kantemiroğlu

Kevserî

Ali Ufkî

1

Nota 1: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 1.

*Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevseri'nin Müzik Yazılarının
Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi*

Kantemiroğlu
Kevseri
Ali Ufkî

Kantemiroğlu
Kevseri
Ali Ufkî

Kantemiroğlu 3
Kevseri ve lehü
Ali Ufkî

Kantemiroğlu
Kevseri
Ali Ufkî

2

Nota 2: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 2.

25

Kantemiroğlu

Kevseri

Ali Ufki ----- Temmet

29

Kantemiroğlu Hâne-i Sâni

Kevseri Hâne-i Sâni *4

Ali Ufki Hâne-i Sâni *5

33

Kantemiroğlu ve lehû

Kevseri ve lehû

Ali Ufki ----- *6 -----

36

Kantemiroğlu ve lehû

Kevseri ve lehû

Ali Ufki ----- *7 -----

Nota 3: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 3.

Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının
Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi

Kantemiroğlu *8

Kevserî

Ali Ufkî

39

Kantemiroğlu Hâne-i Sâlis

Kevserî Hâne-i Sâlis

Ali Ufkî *10 Mh Hâne-i Sâlis

42

Kantemiroğlu

Kevserî

Ali Ufkî

46

Kantemiroğlu

Kevserî

Ali Ufkî Mh

50

Nota 4: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 4.



Nota 5: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 5.

METODOLOJİ

Müzik yazılarını karşılaştırmada kolaylık sağlaması açısından; Ali Ufkî'nin müzik yazısında usûlün tamamlanmadığı yerleri, Kantemiroğlu ve Kevserî'deki ezgi yapısını referans alarak, köşeli parantez içerisinde notalar ve müzik cümleleri ekleyerek tamamladık. Ayrıca Ali Ufkî'nin Kantemiroğlu ve Kevserî'den farklı yazdığı yerleri, ezgilerin üstüne (---) şeklinde çizgiler çekerek belirttik.

*1 5. Ölçünün ikinci dolabında, Ali Ufkî'nin sayısal değer olarak eksik kalan müzik cümlesini, köşeli parantez içindeki nota birimiyle tamamladık.

*2 Köşeli parantez içinde bulunan müzik cümleleri Ali Ufkî'de yoktur. Ancak Ali Ufkî'de bu iki ölçünün öncesi ve sonrası Kantemiroğlu ve Kevserî'yle aynı şekildedir. Bu sebeple eserin melodik seyrini göz önünde bulundurarak, Kantemiroğlu ve Kevserî'deki müzik cümlelerini buraya ekledik.

*3 Kantemiroğlu ve Kevserî'nin yazılarında burada evc perdesini simgeleyen “elif” ve hüseyinî perdesini simgeleyen “ha” harfleri vardır, Yalçın Tura çevriyazısında bu perdeleri muhayyer ve gerdaniye olarak çevirmiştir (Tura, 2000, s. 62- 63). Ali Ufkî'de de bu notalar fa ve mi notalarıdır.

*4 Kantemiroğlu'nun sayfanın kenarına ek olarak yazıp, işaret koyduğu yerdeki müzik cümlesine (hâne-i sâînînin 3. ölçüsü) eklenmesini istediği evc, şehnaz, evc perdelerini Kevserî müzik cümlesinin içinde yazmıştır (Doğrusöz- Uslu, 2009, s. 14).

*5 Üç müzik yazısında da bu müzik cümlesinin 3. ve 5. ölçüsü aynı nağmeleri içermektedir. Bu sebeple biz 4. Ölçünün başında, Kantemiroğlu'nun ek olarak yazdığı evc, şehnaz, evc perdelerini Ali Ufkî'ye de ekleyerek yazmayı tercih ettik.

*6 34. ölçüde Ali Ufkî'nin sayısal değer olarak eksik kalan müzik cümlesini, Ali Ufkî'nin yazdığı birimi yarısı kadar daha arttırarak, köşeli parantez içindeki şekliyle tamamladık.

*7 Ali Ufkî'nin müzik yazısında 37 ve 38'inci ölçülerdeki müzik cümlesi sayısal değer olarak fazla çıkmaktadır. Bu müzik cümlesi 37. ölçünün sonunda Ali Ufkî'deki si ve la notaları dışında üç müzik yazısında da aynıdır. Buradan hareketle Ali Ufkî'deki si ve la notalarını yazmayarak müzik cümlesini usûlün içerisinde bitirmeyi tercih ettik.

*8 Kantemiroğlu burada üstten iki kuyruklu sülüs he simgesiyle gösterdiği tiz nevâ perdesini kullanmıştır. Portede ek çizgiler kullanılmadığı için Ali Ufkî'de bu notanın hangi nota olduğu belli değildir. Yalçın Tura çevriyazısında bu simgeyi tiz çargâh perdesi olarak çevirmiştir. Hakan Cevher de tiz nevâ perdesi olarak yazmıştır.

*9 41. ölçüde Ali Ufkî'nin sayısal değer olarak eksik kalan müzik cümlesini, Ali Ufkî'nin yazdığı birimi 4 katı kadar daha arttırarak, köşeli parantez içindeki şekliyle tamamladık.

*1042. ölçüde Ali Ufkî'nin sayısal değer olarak eksik kalan müzik cümlesini, köşeli parantez içindeki nota birimiyle tamamladık.

Form Özellikleri Açısından Karşılaştırma

Kantemiroğlu'nun "Pişrevat-ı Mevcud" (Mevcut Peşrevler) diye zikrettiği eserler arasında yer alan "Der Makam-ı Uzzal, Bostan, Düyek, Acemlerin" başlıklı eserin bölümleri şu şekildedir:

- 1) Serhâne (Kantemir ve Ali Ufkî'de yazılı, Kevserî'de mevcut değil)
- 2) Mülâzime (Üç müzik yazısında da mevcut)
- 3) Hâne-i Sâni (Üç müzik yazısında da mevcut)
- 4) Hâne-i Sâlis (Üç müzik yazısında da mevcut)

Kantemiroğlu ve Kevserî'de bazen bir müzik cümlesinden diğer müzik cümlesine geçerken kelime manası "bu da onun için, ona ait" olan "ve lehû" tabiri kullanılmıştır.⁴ "Ve lehû" terimindeki "hû" müzekker zamiri, vurguladığı şahsa ait bir sözden veya şiirden yine o şahsa ait başka bir söze veya şiire geçerken bu arada kullanılan, geçilen sözün veya şiirin de aynı kişiye ait olduğunu belirten bir kavram olarak dini ve edebi literatürde de kullanılmaktadır. Bu zamiri *uzzal peşrevde* serhânenin ikinci ölçüsünde serhâneye, mülâzimenin ikinci kez çalındıktan sonraki son ölçüsünde mülâzimeye, hâne-i sâninin beşinci ve onuncu ölçülerinde hâne-i sâniye bağlarsak, bu bölümlere ait olan müzikal cümlelerin kastediliyor olabileceğini

⁴Yalçın Tura; *Kantemiroğlu ve Kevserî'de "ve lehû" tabiriyle aynı noktalarda Ali Ufkî'de tekrarlamaların görülmesi, fakat buradan genelleme yaparak her "ve lehû" tabiri görülen yerde bunu tekrarlamaya uyarısı saymanın yanlış olduğunu; zira Kantemiroğlu'nun, tekrarlanmasını istediği müzik cümlelerini ya olduğu gibi yeniden yazdığını ya da "mükerrer" sözcüğüyle açıkça belirttiğini (uzzal peşrev müzik yazısında hiç kullanılmamıştır) hatta cümle sonu farklı bittiğinde bu değişimleri ya "teslim" sözcüğüyle (uzzal peşrev müzik yazısında hiç kullanılmamıştır), ya da ok başı ve benzeri özel bir imden (uzzal peşrev müzik yazısında hiç kullanılmamıştır) sonra, değişikliğin notasını yazarak gösterdiğini belirtmektedir (Tura, age, s. XLVII). Çeviri-yazımızda, Ali Ufkî'nin müzik yazısına göre 2., 5., 9., 14., 20., 25., 33., 36., 42. ve 50. ölçülerde röpriz işareti koymamız gerekirdi. Ancak karşılaştırma yaparken müzik cümlelerini rahat algılayabilmek için bu röprizleri notada yazmadık. Bununla beraber, Ali Ufkî'nin uzzal peşrevi müzik yazısını röprizlere göre "Kayıt 3"de ayrıca icra ettik.*

düşünebiliriz. Müzik yazılarından görüleceği üzere mülâzime, hâne-i sâni ve hâne-i sâlis gibi bölümlere “ve lehû” terimiyle gösterilen müzik cümlelerinin bitmesiyle geçilmesi, bu düşüncemizi destekler niteliktedir.

Peşrevin tamamlandığına dair “temme” terimi Kantemiroğlu ve Kevserî’de hâne-i sâlisde kullanılmışken, Ali Ufkî’de mülâzimenin sonunda kullanılmıştır. Son olarak Ali Ufkî’de hâne-i sâninin ve sâlisin sonlarında mim ve he harflerinden oluşan bir simge kullanıldığı görülmektedir.⁵

Akort Açısından Karşılaştırma

Yalçın Tura’nın kitabında görüldüğü üzere Kantemiroğlu, harf müzik yazısında kullandığı perdelerin Avrupa müziği notasındaki karşılıklarını gösterdiği belgesinde, yegâh perdesini Avrupa müzik yazısındaki la notası olarak kabul etmiştir. Bu bakımdan *uzzal peşrevinin* karar sesi olan düğâh perdesi de Avrupa müzik yazısındaki mi notasına karşılık gelmektedir ve Yalçın Tura eseri mi notası üzerinden yazmıştır (Tura, 2000, s. 62- 63). Ayrıca Kantemiroğlu mecmuasındaki müzik eserlerini çevirerek yayınlamış olan Owen Wright’ın ise, aynı eseri la notası üzerinden çevirmeyi tercih ettiğini görüyoruz (Wright, 2001, s. 68). Bugünkü Türk müzik icra geleneği pratiğinde bu frekans la notası üzerinden yazılıp icra edilmekte ve bolâhenk ney akordu⁶ ifadesiyle isimlendirilmektedir.

Döneminin müzik eserlerini Avrupa müzik yazısıyla kaydetmiş olan Ali Ufkî, anahtar olarak 1. çizgiye “cim” harfi koymuştur. Avrupa müziğinde 1. Çizgideki anahtar do anahtarı olduğu için Ali Ufkî’nin *uzzal peşrevini* Avrupa müzik yazısındaki re notası üzerinden yazmış olduğu düşünülebilir. Bugünkü Türk müzik icra geleneği pratiğinde bu frekans sol notası üzerinden yazılıp icra edilmekte ve süpürde ney akordu⁷ ifadesiyle isimlendirilmektedir. Yukarıdaki notayı, müzik yazılarının günümüz Türk müzik geleneği bağlamında icrası ve incelenmesi açısından kolaylık sağlayacağı düşüncesiyle la notası üzerinden yazmayı tercih ettik.

Tempo- Usûl Açısından Karşılaştırma

Kantemiroğlu’nun, tartımları açıklamak için mızrap vuruşlarını referans aldığını görmekteyiz. Bu çıkarıma aşağıdaki hususlardan hareketle varmak mümkün olacaktır: Kantemiroğlu, musikideki sâbit (değişmez) veznin zamanın dakikaları gibi mızrabın sürekli ve eşit olarak vuruluşundan meydana geldiğini söylemiştir. Bu vezinde hızın, sürekli ve eşit olarak vurulan iki mızrap arasına başka bir mızrap vurulmasının mümkün olmayacağı derecede olmasının gerektiğini söylemiştir. Daha sonra ârîzî (değişken) vezni; sâbit (değişmez) veznin içinde bir perdeye bir mızrap vurduktan sonra başka bir mızrap vurmaktan

⁵Hakan Cevher bu simgeyi mülâzimeye dönüş olarak değerlendirip “mü” olarak okunabileceğini belirtmektedir, Hakan Cevher, *Ali Ufkî Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz (Çeviri- yazım- İnceleme)*, s. 33, (İzmir, 2003).

⁶Frekans olarak Mansur ney akordundan yazılan Türk müziği sesleri, günümüz Türk müziği icra geleneğinde bir tam dörtlü aşağıdaki sesleriyle isimlendirilirler. Bu sebeple günümüz Türk müziği icracıları arasında bolâhenk ney akordu referans alınarak yapılan icra için “yerinden çalmak” tabiri kullanılır.

⁷Günümüz Türk müziği icracıları arasında süpürde ney akordu referans alınarak yapılan icra için “bir sestene çalmak” tabiri kullanılır.

iki, üç, dört, beş, altı, yedi veya sekiz mızrap süresi kadar durup beklendiğinde sâbit (değişmez) vezindeki meydana gelen değişiklik olarak tanımlamıştır.

Bu ifadelerden buradaki sâbit (değişmez) vezin ifadesinden, zamanın eşit olarak en küçük parçalara ayırmanın anlatıldığı anlaşılmaktadır. Ârızî (değişken) vezin ifadesinden ise yine en küçük parçalar referans alınarak, bu sefer her bir küçük parçaya mızrap vurmada, sürenin kullanılması anlaşılmaktadır.

Büyük veznin rakamı (1) den (4) e, küçük veznin rakamı (1) den (8) e, en küçük veznin rakamı ise (1) den (16) ya kadardır. Kantemiroğlu en küçük vezinde rakam her ne kadar (16) ya kadar çıksa da bir harfin altına sekizden fazla yazılmayacağını, gerekirse bir harf yerine aynı harften iki tane kullanılabileceğini söylemiştir.

Daha sonra Kantemiroğlu “Vezn-i Kebîr” (büyük), “Vezn-i Sagîr” (küçük), Vezn-i Asgaru’s Sagîr” (en küçük) vezinlerden oluşan “Sâbit Vezin” ve “Ârızî Vezin” sınıflandırması yapmıştır. Bu sınıflandırmaya göre:

- a) Büyük veznin vakit ve hareketi ağırdır. Bu vezinde, iki mızrap yerine bir, dört mızrap yerine iki, altı mızrap yerine üç ve sekiz mızrap yerine dört mızrap vurulur.
- b) Küçük vezin büyük veznin yarısı kadardır. Her perdeye bir mızrap vurulmalı, iki perdeye bir mızrap vurmada zorunda kalınmamalı, terkinin nağmesi ne kadar yürük olursa olsun, mızrabsız perde ve perdesiz mızrap bulunmamalıdır.
- c) Bazı nağmelerin terkinin ve hareketi çok yürüktür, küçük veznin bir mızrabı da ikiye bölünmesi gerekir. En küçük vezin de küçük vezni ikiye böler.

Başlangıçta zamanın eşit olarak en küçük parçalara ayrılması olarak anlatılan sâbit (değişmez) vezin kavramı, anladığımız kadarıyla burada birim zamanın sınıflandırılması olarak karşımıza çıkmaktadır.

a) Kantemiroğlu sâbit olan veznin rakamının yalnız (1) birlik rakam olduğunu ve bu rakama sâbit veznin rakamı dendiğini, terkinin nağmesi ne kadar yürük olursa olsun altında (1) bir rakamı bulunan perdeye mutlaka (1) bir mızrap vurulması gerektiğini söylemiştir. Kantemiroğlu daha sonra harflerin sâbit büyük vezin rakamına göre kullanılışını örneklerken altında (1) bir rakamı bulunan her perdeye bir mızrap vurup, “fazla beklemeden” gibi muğlak bir ifade kullanarak öteki perdeye geçilmesi gerektiğini söylemiştir. Kantemiroğlu, ârızî veznin rakamının sâbit veznin rakamından meydana gelmekle birlikte, sâbit veznin iki rakamının birleşerek ârızî veznin bir rakamını oluşturduğunu söylemiştir. Daha sonra da ârızî veznin ikilik rakamının kullanılışını örneklerken, altında (2) iki rakamının yazılı olduğu perdelere sâbit vezne göre icra edilirse ikişer mızrap vurulması, ârızî vezne göre hareket edildiği takdirde ise bir mızrap vurulup sâbit vezne göre iki mızrap vurma vakti kadar beklenilmesi gerektiğini söylemiştir.

b) Kantemiroğlu harflerin sâbit küçük vezne göre kullanımını anlatırken de her harfin altına (1) bir rakamı koymuş, her perdeye bir mızrap vurulacağını, ancak mızrapların hareketinin çabuk olması gerektiğini ifade etmiş, bu veznin iki mızrabının büyük veznin bir mızrabına denk düşmesi gerektiğini söylemiştir. Avrupa müzik yazısında kullanılan 2 tane 8’lik notanın bir 4’ük notaya eşit olması Kantemiroğlu’nun bu ifadesine örnek olarak gösterilebilir.⁸

⁸Bu noktada Kantemiroğlu, rast makamında ve düyek usûlünde olan örnek bir eseri hem büyük vezne göre hem de küçük vezne göre yazmış ve yukarıdaki sınıflandırmada bahsettiği durumları eser üzerinde anlatmıştır. Büyük

c) Kantemiroğlu harflerin en küçük veznin sâbit haline göre kullanımını anlatırken de bazı terkiblerde usûlün ağır ağır icra edildiğini öyle ki yürük icra edildiğinde iki kere devr olunan bir usûlün, ağırdan alınca ancak bir kere devr ettiğini söylemiştir. Bunun üzerine yürük icra edilmek üzere bestelenmiş terkiblerin ve peşrevlerin büyük vezin ya da küçük vezinle yazılması gerektiğini, ağır icra edilmek üzere bestelenen terkiblerin ve peşrevlerin ise en küçük vezinle yazılması gerektiğini söylemiştir.

Yukarıdaki cümlelerden anladığımız kadarıyla Kantemiroğlu sâbit ve ârızî vezni, mızrap vurularını, büyük, küçük, en küçük vezinlerin birbirlerine nisbetle durumlarını tanımlasa bile eserlerin hızlarını belirleyen bir ifade kullanmamıştır.

Bu konuda Popescu- Judetz bir eserin çeviri- yazımını, nota yazarının ölçü birimi ve onun işareti konusundaki seçiminin belirlediğini, icracının gerçek süreyi veznin görece mertebesine (büyük veya küçük) uygulamak zorunda olduğunu, bunun da sürelerin birbirine nisbetini değiştirmedeğini, böylece uygulamada bu üç mertebe arasındaki ayırımın görece olduğunu söylemektedir (Judetz, 2000, s. 47). M. Uğur Ekinci de; Kantemiroğlu'nun küçük vezinle yazdığı peşrevlerin, Irak peşrevi gibi, on yedinci yüzyıl Ali Ufkî yazımıyla farklı olmayan Kevserî'deki daha sade yazımıyla kıyaslandığında Kantemiroğlu'nun küçük vezinde notalara döktüğü her parçanın diğerlerine göre daha ağır bir tempoda çalındığını iddia etmenin mümkün olmayacağını söylemiştir. Bunun müziğin biçiminin değişmesi yerine muhtemelen onun, daha öncekilerden farklı olarak hız yerine detaya öncelik vermesinden kaynaklandığı kanaatindedir. Ekinci makalesinde birim zaman olarak dörtlük notaya göre çeviri- yazım yapmıştır (Ekinci, 2012, s. 220).

Yalçın Tura ise Kantemiroğlu'nun süre ve birim zamanları hakkında net bir bilgi vermediğini, kitabında ve notalarında bu konuda pek çok çelişki bulunduğunu ileri sürmüştür. Bu konuda Ali Ufkî'nin saptamalarını referans almayı tercih ettiğini söyleyen Yalçın Tura uzzal peşrevde, Ali Ufkî birim zamanı ikilik nota olarak yazarken, Kantemiroğlu'nun müzik yazısını Avrupa müzik yazısına birim zamanı dörtlük nota olarak çevirmiştir. Kullanılan vezinleri hız konusunu belirleyen unsurlar olarak gören Yalçın Tura, Kantemiroğlu'nun müzik yazısını günümüz Avrupa müzik yazısına çevirirken usûlleri günümüzde kullanılan biçimleriyle yazmanın ve buna bağlı olarak da süreler için çok küçük değerler kullanmanın, Owen Wright'ın uzzal peşrevi birim zaman olarak 8'lik notaya göre yazması gibi, gerek tempo gerekse usûl bakımından yanlış değerlendirmelere sebep olacağı kanaatindedir. Bu nedenle Yalçın Tura uzzal peşrevi, birim zaman olarak 4'lük notaya göre yazmıştır (Tura, 2000, s. 62- 63).

Tura, Ali Ufkî'nin genellikle bir 1'lik yuvarlağı birim olarak gösterdiğini ve düyek usûlünü 2 1'likolarak şekillendirdiğini söylemektedir. Hakan Cevher ise Ali Ufkî'de bu usûlün 2+2+2+2 düzeninde bir gidişi olduğunu söylemiştir. Ancak üç müzik yazısında da düyek usûl kalıbını eşit olarak gösterecek şekilde müzik cümlelerini bölen ölçü imleri

vezinde yazarken nağme çok yürük olduğunda her perdeye birer mızrap vurulmasına usûlün müsaade etmeyeceğini; böyle nağmelerde küçük vezne göre hareket edildiğinden dolayı, bu durumda (1) bir rakamın iki harfin arasına konup, bu iki harfin bir mızrapta çalınacağını belirtmiştir. Ayrıca büyük vezinde bir harfin altında (2) iki rakamı varsa ya sâbit vezin icabı iki mızrap vurulacağını ya da arzı veznin vakti kadar beklenebileceğini belirtmiştir. Ve buna ek olarak da büyük vezinle nağmelerin bütün inceliklerini icra edebilmenin ve musikinin bütün güzelliğini ortaya koyabilmenin mümkün olmadığını söylemiştir. Bununla beraber aynı nağmeleri küçük vezinde yazarken bu iki harfin ortasına (1) bir rakamı koymamış, bu harflerin altına birer (1) rakamı koymuş ve bunlarda mızrap vurulacağını belirtmiştir.

mevcut değildir. Ali Ufkî'nin *Mecmua- ı Saz ü Söz*' de eserleri ağırlıklı olarak 2'lik ve 4'lük birimlerle kaydetmiş olmasında ise, kanaatimizce 16. yüzyıl Avrupa'sında 2'lik birimlerle müzik yazısı yazan Avrupalı müzik adamlarının (William Byrd, Andrea Gabrieli v.b.)⁹ ve bu şekilde oluşan repertuarın etkisi vardır. Ancak yine de eserin hangi hızda çalınacağına dair kesin bir yargı vermek mümkün gözükmemektedir.

Ali Ufkî'nin kaydettiği *uzzal peşrevde* müzik cümlesinin (dolabın) sonunda birim zaman bazen fazla, bazen de eksik çıkmaktadır. Kantemiroğlu ve Kevserî'de ise usûlde herhangi bir artma veya eksilme görülmektedir. Ali Ufkî Avrupa müzik yazısındaki röpriz ve dolap işaretlerini kullanması sebebiyle aynı ezgileri tekrar yazmamışken, Kantemiroğlu ve Kevserî tekrar işaretleri kullanmayarak aynı ezgileri tekrar yazmışlardır. Çalışmamızda müzik yazılarındaki ezgi hareketlerini karşılaştırırken, kolaylık olması bakımından Ali Ufkî'de usûlün eksik ya da fazla olan yerlerini Kantemiroğlu ve Kevserî'ye göre düzenledik. Ali Ufkî'nin *uzzal peşrevi* müzik yazısını bu yazım şekline göre "Kayıt 1"de, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin *uzzal peşrevi* müzik yazılarını ise "Kayıt 2"de icra ettik. Bununla beraber, Ali Ufkî'nin *uzzal peşrevi* müzik yazısının sayısal değerleri eksik ya da fazla olan şeklini de aynen koruyarak icra edip "Kayıt 3" linkiyle araştırmamıza ekledik.¹⁰ *Uzzal peşrevini* icra ederken de, bu peşrevdeki kalıplarla büyük vezinde anlatılan kalıplar birbirine uygunluk gösterdiğinden dolayı, Kantemiroğlu'nun (sâbit ve ârızî vezindeki mızrap vuruş şekillerini ve alternatiflerini de dikkate alarak) büyük vezine göre çalmayı tercih ettik. Kendisinin büyük birim zamanlarla yazılan nağmelerin yürük çalınacağı doğrultusundaki görüşünü de göz önünde bulundurarak (ki büyük vezinde yazdığı aynı nağmeyi küçük vezinde de yazarak daha detaylı icra edilebileceğini belirttiğini dikkate alırsak, bu vezin meselesinin sadece hızla değil, tartım ve nağme bağlamında üslûbla da alakalı olduğu anlaşılmaktadır) birim zaman olarak 4'lük notaya göre çeviri- yazım yapıp, tempo olarak peşrev formunun günümüz Türk müziği icra geleneğinde çalınabilecek hızını referans almaya çalıştık.



Burada "çalıştık" denilmesinin sebebi, günümüz Türk müziği icra geleneğinde aynı peşrevin tek başına veya birden fazla enstrümanla icra edildiğindeki hızı bir klasik koro topluluğu enstrümanlarıyla icra edildiğindeki hızıyla farklılık arz edebilmesinden dolayıdır. Bu farklılık sadece enstrüman sayısı değil peşrevin icra edildiği mekân ve bağlamla da ilişkilidir. Bu durum nasıl günümüz Türk müziği icra geleneği için geçerliyse, nesilden nesile aktarılarak gelmiş olan, Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin yaşadığı dönemdeki Türk müziği icra geleneği için de geçerli olmalıdır. Bu üç müzik adamının bu peşrevi, hangi enstrümanlardan dinleyerek, hangi mekânda ve bağlamda notaya aldığı, bu peşrev için değişmez bir tempo anlayışının olup olmadığı, eserin hızında değişkenlik oluşturabilecek parametrelerdir. Bu nedenle, diğer meselelerde olduğu gibi tempo meselesinde de olabildiğince kesin çıkarımlar yapmamayı daha uygun buluyoruz.

⁹Bu müzik yazılarının bulunduğu kaynaklar için bkz. <http://www.loc.gov/exhibits/vatican/music.html>

¹⁰Yazılımı bulunan (android gibi) telefonlardan barkod okuyucu vasıtasıyla yandaki barkodu okutarak kayıtları telefonunuza indirebilirsiniz.

Ayrıca www.rastmd.com websitesi üzerinden ulaşılacağı gibi direk aşağıdaki linkten de ulaşabilirler. <http://www.rastmd.com/?pnun=26&pt=Cilt%202%20Say%C4%B1%201%20-%20Volume%202%20Issue%201%202014%20Bahar%20-Spring>

Makam Açısından Karşılaştırma

Diğer hususlarda olduğu gibi makamsal açıdan da, Türk müzik geleneğinin hem yazılı hem sözlü olarak nesilden nesile aktarılıyor ve bu anlayışla yaşamaya devam ediyor olmasından dolayı sadece yazılı kaynakların referans alınmasıyla, icra hakkında sonuçlara varmanın yeterli olmayacağı kanısındayız. Bu bakımdan çalışmamızda *uzzal peşrevi* müzik yazılarını günümüz Türk müziği icra geleneğini de dikkate alarak değerlendirip icra etmeyi tercih etmiş bulunmaktayız. Ali Ufkî’de *uzzal* sesleri için, Avrupa müzik yazısı arıza işaretlerinden fa için diyez, do için diyez ve diğer sesler naturel kullanılırken; Kantemiroğlu’nda Türk müziği perdelerini göstermek üzere, perdelerin isimlerindeki harflerden seçilen rast için r, zengüle için ze, düğâh için dal, segâh için dişsiz sin rik’a sin, *uzzal* için lam, nevâ için güzel he, hüseyinî için ha, evc için elif, gerdaniye için kef, muhayyer için mim, tiz segâh için dişli sin nesih sini, tiz çargâh için alttan iki kuyruklu he, tiz nevâ için üstten iki kuyruklu sülüs hesi harf simgeleri kullanılmıştır.

Ali Ufkî ve Kantemiroğlu’nun kaydettiği *uzzal peşrevi* müzik yazılarının aynı seyir yapısını içermesinden dolayı, bu eserin perde aralıklarının icra olarak da Kantemiroğlu’nun zamanına aktarıldığını düşünerek, Ali Ufkî’deki *uzzal peşrevi* müzik yazısı, tarafımızdan Kantemiroğlu’nun Türk müziği aralıklarını daha net ifade edebilecek simgeleri referans alınarak analiz edilmiş ve seslendirilmiştir.

Kantemiroğlu ve Kevserî’nin müzik yazılarında *uzzal* makamının mücenneb bölgeleri için sin harfi ve elif harfi kullanılmıştır. Yalçın Tura mücenneb bölgesindeki sin harfi ve şehnazlı müzik cümleleri için günümüz Türk müziği geleneğine uygun aralıkları gösterecek perdeleri kullanıp bunları ölçü içinde göstermeyi; Owen Wright mücenneb bölgesindeki sin harfi için hem segâh perdesini hem de parantez içinde dik kürdi perdesini, şehnazlı müzik cümlelerinde yine parantez içinde günümüz Türk müziği geleneğinde kullanılan perdeleri donanımda göstermeyi; M. Uğur Ekinci çeviri- yazımını yaptığı *uzzal* eserlerde ise mücenneb bölgesindeki sin harfi için segâh lam harfi için hicaz perdelerini donanımda göstermeyi tercih etmiştir. Biz günümüz Türk müzik geleneği bağlamında; bu bölgelerden sin harfi için şehnazlı ve segâhlı müzik cümlelerinde segâh, onun dışında diğer yerlerde dik kürdi, elif harfi için şehnazlı müzik cümlelerinde dik acem, onun dışında diğer yerlerde evc perdelerini kullandık. Müzik yazılarını karşılaştırmada kolaylık sağlaması bakımından da arıza işaretlerini donanıma koymayıp ölçü içerisinde göstermeyi tercih ettik. Eseri bölümlerine göre ele alacak olursak:

Serhâne, günümüz makam anlayışına göre *uzzal* makamının güçlüsü olan Hüseyinî perdesini vurgulayan bir müzik cümlesiyle başlamıştır. Serhânenin ikinci ölçüsünde Kantemiroğlu ve Kevserî’nin cümleyi yine hüseyinî perdesinde bitirmesine karşın, Ali Ufkî’nin bu cümleyi nevâ perdesinde bitirdiğini görmekteyiz. Serhâne her üç müzik yazısında da hicaz nağmeleriyle düğâh perdesinde sona ermiştir.

Mülâzimedede düğâh, segâh ve *uzzal* perdeleri etrafında dönen müzik cümleleri, hüseyinî ve nevâ perdelerinde kalışlar yaptıktan sonra hüseyinî perdesinde sonlanmış ve bu müzik cümleleri tekrar kullanılıp düğâh perdesinde kalış yapılmıştır.

Kantemiroğlu ince seslerde şehnaz makamının *uzzal* makamına akraba olduğunu söylemiştir. Şehnaz makamı tanımında da makamın harekete muhayyer perdesinden başlayıp, şehnaz perdesine indiğini, gerdaniye perdesini atlayıp evce düştüğünü belirtmektedir. Yine Kantemiroğlu ile aynı dönemde yaşamış olan Nâyî Osman Dede de

“Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsıkî” adlı eserinde makamlar arasında gösterdiği uzzalde, şubeler arasında gösterdiği hicaz ve şehnaz ile inilmesi gerektiğini dile getirmiştir (Akdoğu, 1991, s. 17). Buradan hâne-i sâninin ilk beş ölçüsündeki müzik cümlesinde şehnaz makamına ait aralıkların kullanıldığı düşünülebilir. Melodik seyre dikkat edilirse hâne-i sâniye irak perdesinde segâhlı bir kalış yapılarak devam edilmiştir.¹¹ Hâne-i sâni, Kantemiroğlu'nun uzzal makamı tanımında da belirttiği gibi, nevâya hüseyinîye ve evce çıkmış sonra gerdaniye perdesine, tiz uzzale ve tiz hüseyinîye dek uzanarak muhayyer ve nevâ perdelerini vurgulamış, oradan da gene aynı yolla dönüp düğâh perdesinde durmuş ve karar vermiştir.

Hâne-i sâlisin ilk üç ölçüsünde düğâh, segâh, uzzal, nevâ, hüseyinî ve evc perdeleri kullanıldıktan sonra dördüncü ölçüde, Kantemiroğlu'nun bazen gerdaniye perdesinin, bazen de şehnaz perdesinin kullanılabileceğini belirtmesi doğrultusunda, şehnaz perdesi tercih edilmiş ve muhayyer perdesinden düğâha kadar şehnazlı iniş yapılmıştır. Aynı müzik cümlelerini tekrar ederek devam eden hâne-i sâlis, Kantemiroğlu'nun kalın seslerde uzzal makamına akraba olan makam olarak andığı zengûle makamının perdelerinden olan zengûle perdesini de kullanarak düğâh perdesinde karar etmiştir.

SONUÇ

Türk müzik geleneği özellikle sözlü olarak- icra edilerek aktarılmış bir gelenektir. Bu gelenekte birbirinden farklı enstrüman ve vokal icracıları, bir eseri kendi hocasından öğrendikten sonra, bu üslûba göre yorumlamış ve kendilerinden sonraki nesle aktarmışlardır. Günümüzde önemli Türk müziği icracılarının aktarım silsileleri takip edildiğinde geçmiş yüzyıllara kadar uzandıkları görülebilmektedir. Bu nedenle icracının üslûbunun sadece kendi dönemini temsil ettiğini söyleyemeyiz. Aynı şekilde, geçmişte de bu müziğin üslûbsuz, iptidai bir şekilde icra edildiğini söylemenin uygun olmadığı kanaatindeyiz.

Bilindiği gibi nesilden nesile aktarılan üslûblar, tarzlar sonucunda bir müzik eserinin birbirinden farklı yazımı ve icraları oluşabilmektedir. Bu Türk müziği geleneğinin kendini yenileyerek, ifade zenginliği sağladığını söyleyebileceğimiz bir özelliğidir. Yazılı kaynaklar üzerinden değerlendirme yaparken bu aktarım özelliğini dikkate almamanın, eksik bir değerlendirme doğuracağını düşünmekteyiz. Bu sebeple çalışmamızda *uzzal peşrevinin* birbirini takip eden dönemler içerisinde, üç farklı müzik adamı tarafından yazılmış şekillerini günümüz Türk müzik geleneği bağlamında icra ederek karşılaştırmış bulunuyoruz.

Bu karşılaştırma dâhilinde; Türk müzik geleneğinin aktarım mantığı içinde *uzzal peşrevi*, değişken etmenler olarak sayabileceğimiz aşağıdaki hususlar dâhilinde ele alınmıştır:

Eserin dönemsel olarak farklı akortlardan çalınmış olması, temposunun farklı olabilme ihtimali, kullanılan müzik yazılarının farklılığından kaynaklanan, perdeleri gösterirken oluşabilen değişiklikler. Bunlara ek olarak, Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevseri'nin müziği öğrendikleri hocalarının üslûblarındaki - icra tekniklerindeki farklılıklar, eserin notaya alındığı mekânlar ve enstrümanlardan kaynaklanabilecek nota kullanımındaki sayısal farklılıklar gibi etmenler de bu değişikliklere yol açmış olmalıdır.

¹¹35. ve 36. ölçülerde Kantemiroğlu ve Kevseri'nin kullandığı perdeler, “Kayıt 2”de icra esnasında segâh aralıklarına göre çalınmıştır.

Uzzal peşrevi örneğinde izlediğimiz metodolojiden hareketle, her ne kadar bu müzik yazmaları haricinde pek çoğu sözel kanallarla günümüze ulaşmamış olsalar dahi, bu yazmalarda mevcut olan eserlerin, bugünkü müzikolojik anlayışla ve geçmişle mukayesesi yapılarak, Türk müzik geleneği kaynakları içerisinde yerini alabileceği sonucuna varmış bulunuyoruz.

Bu ve benzeri yaklaşımlarla yapılarak günümüz repertuarına dâhil edilecek icralar, müziğimizin yüzyıllar öncesinden kaydedilmiş eserlerinin dolaşıma girmesi açısından çok önemlidir. Bu makaleye eklenmiş olan ve notanın altında ilgili linklerden ulaşılacak kayıtlardan birinci ve ikinci versiyon icra, yukarıda belirttiğimiz hassasiyetler dâhilinde değerlendirilmeli ve bu iki ses kaydının da, müziğimizin zengin ifade biçimleri içinde aynı sahilikte olduğunun en baştan teslim edilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1991), *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî*, İzmir:trans. Dr. Fares Harirî
- Behar, C. (1990), *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul:Pan Yayıncılık
- Behar, C. (2005), *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- Behar, C. (2008), *Saklı Mecmua*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- Cevher, H. (2003), *Ali Ufkî Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz (Çeviri- yazım- İnceleme)*, İzmir
- Doğrusöz, N. Uslu R. (2009), *Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı- Tahririye*, İstanbul:İTÜ TMDK Yayınları
- Ekinci, M. U. (2012), *The Kevserî Mecmuası Unveiled: Exploring an Eighteenth-Century Collection of Ottoman Music*, Journal of the Royal Asiatic Society, Volume 22, Issue 02, pp 199-225
- Elçin, Ş. (2000), *Ali Ufkî- Mecmua-i Saz ü Söz*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı
- Judetz, E. P. (2000), *Kevserî Mecmuası*, İstanbul: Pan Yayıncılık, çev. Bülent Aksoy
- Judetz, E. P. (2000), *Prens Dimitrie Cantemir Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı*, İstanbul:Pan Yayıncılık, çev. Selçuk Alimdar
- Wright, O. (2001), *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, Volume 2: Commentary
- Tura, Y. (2000), *Kantemiroğlu- Musikiyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı, İnceleme-Edvar*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınlar