

17. YÜZYIL YENİÇERİ ÂŞIKLARINDAN KÂTİBÎ VE BESTELENMİŞ ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

Deniz ŞAHİN¹

¹ Deniz ŞAHİN, Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara, (denizsahin@gmail.com)

17. YÜZYIL YENİÇERİ ÂŞIKLARINDAN KÂTİBÎ VE BESTELENMİŞ ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

Özet

Âşıklar, devrinin günlük olaylarını, sosyal ve kültürel hadiseleri, siyasi gelişmeleri şiirlerinde yansıtmışlardır. Resmi tarih anlatısının yanı sıra, âşıkların şiirleri ve bu sözlü aktarımlardaki tarihsel detaylar; dinleyenler tarafından ezberlenmiş, çırakları tarafından dilden dile aktarılmış, beğenenler tarafından cönlere kaydedilmiş ve günümüze ulaşmıştır. Bu durum, âşıkların şiirleri aracılığıyla tarihe farklı bir perspektiften bakabilmemizi sağlamaktadır. Farklı yaklaşımlarımıza zemin hazırlayan etkenlerden biri âşıkların içinde buldukları çevredir. Âşık tarzı şiirler yazan bu şairler çeşitli zümrelerde teşekkül etmişlerdir. Bu çalışmada, 17. yüzyılda yaşamış ve Yeniçeri Ocağı'na mensup âşıklardan olan Kâtibî'nin şiirlerinin sözlü kültür ve tarih aktarımına yaptığı katkılar tespit edilmiş ve incelenmiştir. Bu incelemenin sonucunda ise; etkileyici savaş sahnelerinden fethedilen şehirlere, tahta çıkan sultanlardan gündelik değerlerin yozlaşmasına, imzalanan antlaşmalara kadar oldukça çeşitli konularda tarihsel ve kültürel detaylara rastlanmıştır. Âşıkların şiirlerine ulaşabildiğimiz çok sayıda kaynak olmasına rağmen bu şiirlerin bestelenmiş hallerini içeren kaynakların sayısı pek fazla değildir. Bu çalışma alanında Mecmûa-i Sâz ü Söz; 17. yüzyıl müziğine ve şiirine dair, ulaşılabilen en önemli kaynaklardan biridir. Mecmûa-i Sâz ü Söz'de notalarıyla birlikte yer alan, Kâtibî'ye ait altı adet eser tespit edilmiş ve müzikal analizi yapılmıştır. Bu eserleri incelerken kullanılan analiz yönteminde makamsal ezgileri üreten en küçük birim olarak ezgisel çekirdeklerden faydalanılmıştır. Yapılan analiz neticesinde Kâtibî'nin eserleri, âşığın yaşamış olduğu yüzyıla ve günümüze ait nazariyat kitaplarında verilen tariflere göre değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kâtibî, Yeniçeri, Âşık, Makam, Ezgi Çekirdekleri.

KATİBÎ: A JANISSARY MINSTREL FROM 17th CENTURY AND THE MUSICAL ANALYSIS OF HIS THE COMPOSED WORKS

Abstract

The minstrels have reflected the daily events of the era, social and cultural occurrences, political developments in their poems. In addition to the records of the official history, the poems of the minstrels and the historical details beneath these poems were memorized by the listeners and the apprentices, recorded by followers and transferred to the future orally. This situation allows us to create a different perspective for historiography through the poems of the minstrels. One of the factors that pave the way for our different approaches is the environment in which minstrels live. These poets who wrote poems in the style of minstrel have been trained in various communities. In this study, Kâtibî, who is one of the minstrels living in the 17th century and included among to the Janissaries, contributions to oral culture and history transfer have been determined and examined. As a result of this review; historical and cultural details were found on various subjects ranging from impressive war scenes to conquered cities, from the sultans to the throne, to the degeneration of everyday values and to the signed treaties. Although there are a large number of sources to reach the minstrels' poems, there are not many sources for musical compositions using the lyrics of these poems. In this field, 'Mecmûa-i Sâz ü Söz' which is a 17th-century music and poetry manuscript is one of the most important sources enlightening such a lyrics-music combination. There are six works belonging to Kâtibî were identified with their notes at "Mecmûa-i Sâz ü Söz" and musical analysis was performed. In the analysis method which is used in examining these works, the melody cores were utilized as the smallest unit producing the maqam melodies. As a result of the analysis, the works of Kâtibî are evaluated according to the century in which the minstrel lived and the descriptions in the theoretical books of today.

Keywords: Kâtibî, Janissary, Minstrel, Maqam, Melody Cores.

GİRİŞ

Âşık; önceden hazırladığı veya doğaçlama olarak vücuda getirdiği şiirleri, saz eşliğinde ve edebiyatın kendine özgü kuralları içerisinde söyleyen şairdir (Sakaoğlu, 2014, s. 15). Âşıkların meydana getirdiği şiirlerden oluşan külliyata ise âşık edebiyatı veya âşık tarzı denmektedir (Çınar, 2008, s. 18). Âşıklar, diğer şairlerden farklı olarak şiirlerini saz eşliğinde söylemişlerdir. Yukarıdaki tanımda ve daha birçok araştırmacının çalışmalarında kullanmış olduğu “söylemek” tabiri; tesadüfi olmaktan uzaktır ve oldukça önemlidir. Zira, şiirini üretirken âşığın elinde kalem ve kâğıt değil sazı vardır. Şiirlerini saz eşliğinde söylemeyen âşıklar mevcut olmakla beraber tarihsel süreç içerisinde istisna kabul edilebilecek kadar az sayıdadırlar. Köprülü'nün konuyla ilgili değerlendirmesi; sözü geçen âşıkların 19. yüzyıldan itibaren gözlemlenebildikleri ve meslekten yetişme olmadıkları yönündedir (1962, s. 19).

Âşık şiiri kimi zaman, anonim bir edebiyat dalı olan halk edebiyatı çerçevesinde inceleniyor olsa da gerçekte anonim olmaktan çok uzaktır. Çünkü âşıklar, şiirlerinin son kıtalarına mahlas denen şiir adlarını yerleştirirler ve bu sayede şiirin kendine ait olduğunu belgeleyerek, bir nevi imzalarını atmış olurlar. İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi isimli kitabında, âşıkların profesyonel sanatçılar olduğunu belirten ve âşık edebiyatını divan edebiyatı ve halk edebiyatı arasında bir kol olarak değerlendiren Başgöz; âşık edebiyatının, bazı dönemlerde divan edebiyatının etkisinde kalışına rağmen, öz ve şekil bakımından halk edebiyatına yakın olduğunu eklemiştir (1968, s. 7). Şüphesiz ki aynı topluma ait olan birbirinden farklı bu edebiyat kolları birbirinden etkilenmişlerdir fakat Başgöz'ün de belirttiği gibi; âşık edebiyatı sözü geçen iki daldan öğeler barındırıyor olmasına rağmen farklı bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Âşıklar, oldukça geniş kitlelere hitap etmişler ve sanatlarını ülkenin dört bir yanında sergileme imkanı bulmuşlardır; kahvehanelerde, bozahanelerde, meyhanelerde (Köprülü, 1999, s. 175), panayırlarda, mesire yerlerinde (Köprülü, 1962, s. 20), medreselerde, tekkelere, hanlarda, kervansaraylarda, konaklarda, köy odalarında ve diğer toplantı yerlerinde şiirlerini söylemişlerdir (Artun, 2018, s. 41-46). Ülkenin dört bir yanında varlık göstermiş olan âşıklar, şüphesizdir ki ordu içerisinde de kendilerine yer bulmuşlardır. Ordudaki şairleri de göz önünde bulundurduğumuz takdirde, saydığımız icra ortamlarına; Yeniçeri Ocakları, savaş meydanları ve kaleler gibi askerlerin yoğun olarak yer aldığı ve savaşlar esnasında hayatlarını geçirdiği mekanları da ekleyebiliriz. Bazı âşıkların, sultanların takdirlerini kazandıkları ve onların huzurunda icralar yapıp, ödüllendirildikleri bilgilerinden yola çıkarsak; âşıkların icra ortamlarına, köşkleri ve sarayları da ekleyebiliriz (Koz, 2011, s. 279-280).

Âşık edebiyatına ait zengin ürünlerin, asla ihmal edilmemesi gerektiğini vurgulayan Köprülü, sadece edebiyat tarihinin değil, sosyal tarih araştırmalarının da bütünlüğü açısından bu şiirlerin incelenmesinin bir gereklilik olduğunu vurgulamıştır (1962, s. 46). Ülkenin her yerinde ve toplumun her kesiminde kendilerine yer bulmuş olan âşıkların, şiirleri aracılığıyla bizlere aktaracağı bilgilerin geniş bir yelpazede olacağına şüphe yoktur. Âşıkların şiirlerinde, yaşamış oldukları zamana ait düşünme ve inanış biçimlerinin, toplumsal değer yargılarının, sosyal ve ekonomik çarpıklıkların, yozlaşan ahlaki değerlerin, toplum psikolojisinin, halkın umutlarının ve daha birçok detayın izlerini gözlemlemek mümkündür (Artun, 2008, s. 155-156). Savaşlarda halkın içinde bulunduğu ortam, salgın hastalıklar, felaketler, savaşlar, kan davaları, işgal altında kalan halkın yaşadıkları sıkıntılar, devletin işleyişindeki aksaklıklar gibi toplumsal meselelerin yanında çarşılar, hamamlar, mesire yerleri, meyhaneler, eğlence yerleri, sanat ve zanaatlar gibi gündelik yaşantıya ait konular da âşık şiirinin konusu olabilmektedir (Artun, 2018, s. 235-236). Osmanlı Devleti'nin hemen her kesiminde kendilerine yer bulabildiklerini aktardığımız âşıkların şiirlerinde işledikleri konular da görüldüğü üzere oldukça geniştir. Köprülü, hayatın her alanında varlık gösterebilmiş ve toplumun yapısını, devletin işleyişini, büyük hadiseler karşısında halk kitlelerinin tutumlarını, tarihi şahsiyetler hakkındaki bilgileri şiirlerine konu etmiş olan âşıkların yaşadıkları dönemlere ait tarihi birer vesika oluşturmuş olduklarını söylemiştir (Köprülü, 1962, s. 46). Öztelli, âşıkların söyledikleri şiirler ile birer canlı tarih belgesi bıraktıklarını, hatta bu belgelerin; resmi tarih yazıcılığından farklı olarak onların yazamadıkları detayları da içerdiklerini şu

sözlerle aktarmıştır: “Tarihçi çok zaman olayların geçtiği yerlerden uzaktadır. Ancak, resmî belgelerden, görenlerden, duyanlardan aldığı bilgilere dayanmaktadır.” (1976, s. 13). Öztelli'nin aktardığı bilgilerden hareketle âşık şiirinin, resmi tarihi tamamlayıcı nitelikte olduğunu söyleyebiliriz.

1. YENİÇERİLER VE YENİÇERİLERİN ÂŞIKLIK BAĞLANTISI

Yeniçeri Ocağı'nın temelleri Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarından itibaren atılmaya başlanmıştır. Orhan Bey (1326-1359) zamanında artan, şehir ve kasaba fetihleri esnasında, atlı askerlerden oluşan akıncı birliklerinin kuşatma savaşlarında yeterli olmadığı ve bu sebeple piyade¹ sınıfına mensup askerlere ihtiyaç duyulduğu bilinmektedir (Küçükyağın, 2009, s. 24). Yeniçerilerden farklı olarak daimî yaya birliği olmayıp sadece savaşlarda silah altına alınıyor olsalar da, onlara öncü birlik olarak kabul edilebilecek Azap² güçleri, bu dönemde orduda görülebilmektedir ancak tarihçiler arasında Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşunun Edirne'nin fethinden (1361) sonra olduğu konusunda fikir birliği vardır (Küçükyağın, 2009, s. 26). Orhan Bey zamanında gerçekleşen yeni fetihler sebebiyle, var olan askerler ihtiyaçları karşılamamaya başlamıştır ve bu ihtiyacı gidermek üzere savaş esirlerinden faydalanılmasına karar verilmiştir (Beydilli, 2013, s. 450-462). Savaşlarda elde edilen ganimetlerin beşte birinin dini kurallar gereğince devlete verilmesi gerekliliğinden hareket eden Kara Rüstem adındaki bir bilginin (Küçükyağın, 2009, s. 26) ve Çandarlı Kara Halil adındaki bir kazaskerin (Küçükyağın, 2009, s. 26) yönlendirmesiyle Sultan Murad, 1362 yılında Pençik Kanunu'nu çıkarmıştır. Fakat Beydilli, devşirme sisteminin sistematik hale gelişinin Sultan II. Murad zamanında gerçekleştiği bilgisini aktarmıştır (Beydilli, 2013, s. 450-462). Yeniçeriler, özenle seçilerek orduya alınan ve seçildikleri andan itibaren zorlu eğitimlerden geçen askerlerden oluşan bir birlik olması sebebiyle Osmanlı Ordusu açısından oldukça önemlidirler. Ok atmakta, kılıç ve tüfek kullanmakta maharetli olan (Goodwin, 1997, s. 138) ve ordu içinde oldukça seçkin bir konuma sahip olan Yeniçeriler, Osmanlı ordusu içerisinde sayıca çoğunluğa sahip olmasalar da silahlı kuvvetler içindeki etkileri büyük olmuştur (Goodwin, 1997, s. 65).

Âşıklar, Osmanlı Devleti'nin her kesiminde olduğu gibi yüzyıllar boyunca Osmanlı Ordusu'nun çekirdeğini oluşturan Yeniçeri Ocağı'nın içinde de yer almışlardır. Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren yapmış olduğu fetihleri, kazandığı başarıları, uğradığı bozgunları ve tarihinin tüm dönemlerden detayları Yeniçeri Âşıklar'ın şiirlerinde bulabiliriz (Boratav, 2000, s. 88). Yeniçeri Âşıklar, tarihi olayları şiirlerine konu etmişlerdir fakat bunun yanında, onların şiirlerinde askerlerin duygu ve düşüncelerini de bulabilmemiz mümkündür (Başgöz, 1968, s. 13).

Yeniçeri Âşıklar çeşitli mekanlarda icralarını gerçekleştirmişlerdir fakat, yaşadıkları hayat göz önüne alındığında; savaş meydanları, kaleler, uç beylikleri, kahvehaneler ve asker ocakları gibi yerlerde diğer âşıklara nazaran daha sık bulduklarından dolayı, buralardaki icralarının yoğunlukta olduğu söylenebilir. Vural, asker saz şairlerinin, sınır boylarında savaşan askerlerin moralinin yüksek tutulması için destanlar ve türküler söylediklerini kaydetmiştir (2013, s. 109). Koçu'nun “Yeniçeri kışlarının günlük hayatının sesleri arasında” andığı saz sesleri ile ilgili ve Yeniçeri Âşıklar'la ilgili aktardığı bilgiler şu şekildedir:

“Yeniçeri kışlarının günlük hayatının sesleri arasında da saz, bilhassa çöğürler, asırlar boyunca önemli bir yer almıştır, bunları daha evvel de kaydettik; yeniçeriler arasından yetişen ümmi halk şairleri çalarlardı; sazlarının nağmelerinde aşk yolunda yahut hamasi destanlar, kayabaşı türküleri veya ilahiler düzüp koşarlardı. Bu saz şairleri, mehterhanenin yanında, cenk alanlarındaki askeri de coştururlardı.” (2017, s. 105).

Osmanlı Sanat Tarihi alanında oldukça önemli çalışmalara imza atmış olan Goodwin, Yeniçeriler isimli kitabında; Yeniçerilerin sanata yaptıkları katkıların oldukça fazla olduğunu, Osmanlı'nın bu “acemi oğlanlarına” çok şey borçlu olduğunu aktarmış ve eklemiştir: “Yeniçeriler, Türk kültürünün yıllar boyunca

1 Yaya olarak savaşan askerlerin oluşturduğu sınıf.

2 Küçükyağın'ın 16. yüzyılda İstanbul'da bulunmuş olan Pedro isimli bir İspanyol'dan aktardığı bilgilere göre: “...Azap serbest (hür) demektir. Hepsini anadan doğma Türk çocuğudur. Bunları savaş başında toplayıp savaş sonrasında terhis ederler.” (Küçükyağın, 2009, s. 25).

bana aktardığı zenginliğin bir parçası oldu.” (1997, s. 12).

Artun, 16. ve 17. yüzyılda Yeniçeri Ocağı'ndan yetişen âşıklar için: “En güçlü Yeniçeri âşıkları bu dönemde yetişmiştir” ibaresini kullanmıştır (Artun, 2018, s. 57). Kâtibî, Artun'un sözünü ettiği; 16 ve 17. yüzyıllarda yetişmiş olan “en güçlü” âşıklardan biridir. Kâtibî'nin 17. ve 18. yüzyıllarda yaşayan diğer şairler üzerinde güçlü etki bıraktığını söyleyen Köprülü, Türk Saz Şairleri isimli kitabında şu sözleri sarf etmiştir: “Kâtibî'yi XVII. asrın ilk yarısındaki saz şairlerinin en meşhuru ve edebi bakımdan da en çok şahsi olanı yani en kıymetlisi saymak, yanlış değildir sanırım.” (1962, s. 124). 17. yüzyıldan günümüze ulaşan ve Yeniçeri Âşıklar'ın şiirlerini notlarıyla birlikte bulabildiğimiz yegane kaynak, Ali Ufki'nin kaleme almış olduğu Mecmua-î Sâz ü Söz'dür. Mecmua-î Sâz ü Söz'de bestelenmiş eserleri yer alan dokuz adet âşik tespit edilmiştir. Bunlar: Hayâlî ve Koroğlu, Kâtibî (Celeb Kâtibî), Kayıkcı Kul Mustafa, Koroğlu (Kuroğlu), Kuloğlu, Öksüz Âşik (Öksüz Ali), Şahinoğlu ve Tasbaz Ali'dir. Mecmua-î Sâz ü Söz'deki Yeniçeri Âşıklar arasında en fazla sayıda eseri olan şair ise Kâtibî'dir. Tüm bu bilgilerden hareketle; 17. yüzyılda yaşamış âşıkların “en meşhuru”, “edebi bakımdan en kıymetlisi” olan ve kendinden sonra gelen âşıklar üzerinde güçlü etki bırakmış olan Kâtibî, bu çalışmanın merkezinde yer almıştır. Çalışmamızda Kâtibî'nin şiirlerinde yer alan tarihi ve kültürel detaylar tespit edilerek dönemin tarih anlatısına katkı sağlamak ve kültürünü daha iyi anlamak amaçlanmıştır. Ayrıca Kâtibî'ye ait altı adet şiirin besteleri analiz edilmiş ve bu yolla Kâtibî'nin müziğe olan yaklaşımını algılamak amaçlanmıştır. Bu çalışma dahilinde Kâtibî'ye ait eserlerin müzikal analizi; Mecmua-i Sâz ü Söz'de yer alan altı eser ile sınırlandırılmıştır.

Kâtibî'nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyirlerinin analizi yapılırken kullanılan analiz yönteminde izlenen süreç şu şekildedir: Eserde yer alan ezgi hareketleri analiz edilmiş ve belirlenen ezgi çekirdeklerinde yer alan merkez sesler tespit edilmiştir. Tespit edilen merkez sesler arasındaki ilişkilerden yola çıkılarak ezginin seyir özelliği tespit edilmiş ve makamsal analiz yapılmıştır³.

2. 17. YÜZYIL YENİÇERİ ÂŞIKLARINDAN KÂTİBÎ

Köprülü'nün deyişiyle 17. asırdaki saz şairlerinin edebi manada en kıymetlisi olan Kâtibî'nin Bursa'lı olduğu bilgisini Seyahatnamesinde aktaran Evliya Çelebi (2008, s. 300), onu çöğür sazendeleri arasında anmıştır (2008, s. 642). Kâtibî, kimi kaynaklarda Celeb Kâtibî olarak da yer almaktadır. Koz, Seyahatnâme'den Türk Halk Edebiyatı Üzerine Notlar adlı makalesinde celeb sıfatının Yeniçeri Ocağı'nda Acemilerin yazıcıları için de kullanıldığı bilgisini aktarmış ve Kâtibî'nin 17. yüzyılda yaşamış Yeniçeri Âşıklar'dan olduğunu söylemiştir (2011, s. 278). Öztürk de “Mehter Musikisi” adlı makalesinde, Kâtibî'nin Yeniçeri Ocağı'ndan olduğu bilgisini doğrulamıştır (2009, s. 209-269). Köprülü, IV. Murad'ın âşıklara gösterdiği alakadan ve onları himaye etmesinden Kâtibî'nin de “hisselerini aldığını” söylemiş ve âşığın bu devirde büyük bir şöhrete kavuştuğunu aktarmıştır (1962, s. 123-124).

Kâtibî'nin şiirleri sadece âşik tarzında değildir; hece ölçüsünün yanında, aruzla yazılmış şiirleri de mevcuttur. Hatta Çobanoğlu'nun aktardığı bilgiler, Kâtibî'ye ait bir divan olduğu yönündedir (2007, s. 247). Köprülü, onun aruzla yazmış olduğu şiirlerle ilgili şu yorumu yapmış: “Aruz ile yazdığı bazı mahdut manzumelerde hiçbir muvaffakiyet gösterememekle beraber, hece ile yazdığı koşma ve semaileri, klasik edebiyata büsbütün yabancı olmadığını anlatıyor.” fakat “hece vezninin tekniğine çok iyi vakıf olduğunu” belirtmiştir (1962, s. 124). Kâtibî'nin, en çok kullanılan ve genel konuları işlerken bile, onlara bir tazelik ve şahsiyet kattığını söyleyen Köprülü; onun şiirlerinde “kuvvetli bir lirizm, ince bir hassasiyet, deruni bir ahenk” olduğunu eklemiştir (1962, s. 124).

³ Bu analiz tipi ile ilgili uygulamalar için Cenk Güray'ın Bin Yılın Mirası / Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği (2012, s. 116-137) adlı eserinin 116-137. sayfaları arasındaki kısmı ile Ertuğrul Bayraktarkatal ve Okan Murat Öztürk'ün “Ezgisel Kodların Belirlendiği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı-Hüseyini Makamının İncelenmesi” (2012, s. 24-59) adlı eserleri incelenebilir.

2.1. Kâtibî'nin Şiirlerinde Yer Alan Tarihi Ve Kültürel Detaylar

Kâtibî'nin şiirlerinde savaş, din, aşk, zamandan şikâyet, sultanlara övgü gibi temalara rastlayabilmekteyiz. Onun birçok savaşa katılmış olduğunu ve gazilik ünvanına sahip olduğunu, kendisine ait: “Şükür Hakk'a, gazi oldu adımız” (Öztelli, 1976, s. 57) dizesinden öğrenebilmekteyiz. Onun katıldığı seferlerden biri Sultan IV. Murad'ın gerçekleştirdiği İran seferidir. Kâtibî, bu sefere gidişini şu dizelerle anlatmaktadır:

“Bir Gazi Hünkarın peşine düşüp
Konup, göçüp, nice vadiler aşıp
Taşkın sular gibi kaynayıp coşup
Acem iklimine akıp gideriz” (Öztelli, 1976, s. 41).

İran seferine gidişini yukarıdaki şiirde anlatan Kâtibî, başka bir şiirinde ise Sultan IV. Murad'ı anlatarak: “Genç aslandır, ne heybetle bakınır”, “Böyle bir er gelmemiştir cihane”, “Kaçma Şah seyreyle Sultan Murad'ı” (Öztelli, 1976, s. 43) diyerek düşmana gözdağı vermiş ve Sultan'ı yüceltmıştır.

Sultan IV. Murad'ın Bağdat'ı alması ve sonrasında günümüzde bile hala geçerliliğini koruyan ve İran sınırlarımızın çizildiği Kasr-ı Şirin Antlaşması'nı müjdeleyen Kâtibî, “Barışlık oldu, kavga basıldı” demiş ve antlaşmayı “sınır kesildi” şeklinde şiirine konu etmiştir: “Şah'tan bir Han geldi, sınır kesildi” (Öztelli, 1976, s. 57). Kâtibî, Bağdat'ın alınması ve barışın sağlanmasının ardından Ordu'nun yurda dönüşünü: “İşte gider olduk senden / Kalındı Bağdat çölleri” dizeleriyle ifade etmiştir (Öztelli, 1976, s. 56).

Sultan IV. Murad'ın âşıklara ilgi gösterdiği ve onları himaye ettiği bilinmektedir (1977, s. 185). Âşıklar da bu alakadan memnun olacaklar ki, Sultan'a şiirlerinde çokça yer vermişlerdir. Şiirlerinde IV. Murad'a ait izler bulabildiğimiz âşıklardan biri de Kâtibî'dir. İran Seferi'ni anlattığı şiirlerinde IV. Murad'a, Gazi Sultan Murad (Öztelli, 1976, s. 57) diye hitap ederek onu onurlandırmış ve yine aynı seferin dönüşünü anlattığı bir başka şiirinde ise Sultan'ı gördüğünü ve bu karşılaşmadan duyduğu memnuniyeti şu şekilde aktarmıştır:

“Sultan Murad Han'ı gördük
Pâyine yüzümüzü sürdük
Henüz maksuduna erdik
Bilindi Bağdat çölleri” (Öztelli, 1976, s. 56).

Kâtibî'nin şiirlerinde övgüye bahsedilen tek sultan, IV. Murad değildir. Öztelli, Kâtibî'nin bir şiirinde rastlanılan, Sultan IV. Mehmed'e hitaben yazılan övgü ve biat sözlerini şu şekilde aktarmıştır: “Hükmünü yürüten dağ ile taşta / Sultan Mehmed'dir Hanımız bizim” (1976, s. 79).

Öztelli'nin aktarmış olduğu bilgilere göre 6 Nisan 1628 yılında vezir-i azamlık görevine getirilen, ardından da İran seferindeki başarısızlıklarından dolayı 25 Kasım 1631 yılında görevden alınan Hüsrev Paşa, sonrasında İstanbul'da çeşitli “entrikalar çevirmiş” ve tüm bu olaylar neticesinde; 11 Mart 1632 tarihinde Tokat'ta idam edilmiştir (1976, s. 499). Kâtibî, Paşa'nın idamıyla ilgili görüşlerini; yazdığı bir şiir aracılığıyla ortaya koymuştur. Bahsi geçen şiirde; bir yandan Sultan'a olan bağlılığını “Saadetlü Hünkarımız sağ olsun / Devletinde zevk-u sefa eyleriz” dizeleriyle dile getiren Kâtibî, aynı şiirin bir başka dizesinde Hüsrev Paşa'ya duyduğu muhabbeti de gizlemeyerek “Adaletli Gazi Hüsrev Paşa'nın / Beş vakit ruhuna dua eyleriz” demiştir (Öztelli, 1976, s. 499). Kâtibî'nin, Sultan Murad'a olan bağlılığını ve sevgisini şiirleri vasıtasıyla tespit etmiş ve yukarıda örneklemiştir fakat bu şiir bir farkla benzerlerinden ayrılmaktadır. Çünkü bu şiirde Kâtibî'nin “adaletli” olarak bahsettiği Hüsrev Paşa'nın idam edilmesinden rahatsızlık duyduğu, yani Sultan tarafından verilen bir kararı onaylamadığı görülebilmektedir. Fakat Kâtibî, söz konusu fikir ayrılığını dile getirirken kullandığı incelikli anlatım sayesinde Sultan'ı da karşısına almaktan kaçınmıştır. Şiirin son kıtasında:

“Kâtibî, mey ile gözlerim mesttir

Ruhumuz ferzane ...

Sazımız hüseyni, sözümüz rasttır

Bir bölük uşşakız, neva eyleriz” (Öztelli, 1976, s. 499).

Bu dizelerdeki “Hüseyni, Rast, Uşşak ve Neva” tabirleri birer perde ve aynı zamanda makam isimleridir. Şiirde sözü geçen dört makam, aynı aileye mensup olup bazı açılardan ortaklıklar barındırmaktadırlar. Bu makam isimlerinin bir arada kullanılmasının tesadüfi olmayıp âşığın makam nazariyatı bilgisinden kaynaklanan bir seçim olduğu düşünülmektedir. Rast ve Hüseyni makamları bazı açılardan birbirlerine benzemektedirler. İki makamın seyirlerini gerçekleştirirken kullandıkları perdelerin aynı olmasına rağmen ürettikleri ezgiler ve karar perdeleri birbirlerinden farklıdır. Yani tüm benzerliklere rağmen bu iki makamın birlikte duyurulması; yani sazın Hüseyni makamında çalınıp sözün Rast makamında söylenmesi, müzikal bir ikiliğe ve uyumsuzluğa yol açacaktır. Âşık, sazını ve sesini aynı anda kullanarak ortaya koyduğu şiirinin kendi içinde ikilik barındırmasını “sazının hüseyni”, “sözünün rast” olması mecaziyla bizlere anlatmaktadır; yani bir yandan Sultan’ı övüp bir yandan da onun emriyle yapılan idamı tasvip etmeyişi müzik üzerinden soyutlamıştır denebilir. Kâtibî’nin, makamların teknik detaylarından yola çıkarak sembolik anlatımlar yapabilecek seviyede makam nazariyatı bildiğini, bu verilerden yola çıkarak yorumlamak mümkündür. Şiirin son dizesinde geçen “Bir bölük uşşakız, neva eyleriz” sözleri ise şu şekilde değerlendirilebilir: Uşşak, âşık kelimesinin çoğuludur ve Neva ise ses, seda, makam gibi anlamlar taşımaktadır (Develioğlu, 1962, s. 988). Kâtibî’ye ait bu dizede geçen makam isimlerinin kelime anlamları göz önüne alındığında; âşıkların sazlarını çalıp şiirlerini söylediklerini ifade etmektedir diyebiliriz. Fakat Kâtibî’nin “uşşak” sözüyle hangi âşıkları kastettiği hakkında bilgimiz yoktur; genel olarak saz şairlerini kastetmiş olabileceği gibi, özelde Yeniçeri Âşıklar’dan da bahsediyor olabilir. Âşık geleneğinin birbirinden ayrılmaz iki temel unsuru olan söz ve müzik, Kâtibî’nin bu şiirindeki anlatımın müzikal terimler aracılığıyla desteklenmesi üzerinden bir kez daha görülebilmektedir.

Kâtibî’nin şiirlerinde toplumdan ve zamandan şikâyet konularına da rastlanmaktadır. Âşıkların yaşamış oldukları devirle ilgili aksaklıkları ve sorunları dile getirdikleri bu şiirler, bizlere o dönemlerden çeşitli detaylar sunmaktadırlar. Kâtibî, “Acep ahir zaman oldu gaziler / Büyük, küçük birbirini beğenmez” (Öztelli, 1976, s. 581) dizeleriyle başlayan şiirde, insanların davranışlarında yanlış ve eksik gördüğü yanları aktarmıştır.

Kâtibî, şiirlerinde dini konulara da sıkça yer vermiştir. Osmanlı Ordusu’nun İran seferine gidişini anlattığı şiirinde geçen: “İslam askeriyiz, gaza kasdına / Hazretin sancağın çekip gideriz” ve “Seri vermek için İslam yolunda / Günahlarımızı silkip gideriz” (Öztelli, 1976, s. 41) dizelerinden yola çıkarak; onun, savaşları sadece askeri bir görev algılamadığını, çıkılan seferin aynı zamanda din uğruna yapıldığı düşüncesini taşıdığını söyleyebiliriz. Dini kuralların hiçe sayılmasından ve din adamlarının yanlış uygulamalarından rahatsız olan Kâtibî’nin, bu durumu dile getirdiği şiirlerinden biri aşağıdaki gibidir:

“Hey gaziler, şimdi zamane halkı

Her biri bir türlü iş eylediler

Ayete, hadise iman etmeyip

Beyhude sözleri guş eylediler

.

.

.

Kimisi post-nişin, kimisi gezer

Kimi kendi aklınca fetva yazar

Kimi yol gösterir, kimisi bozar

Evliyanın sırrın faş eylediler

Katibi'm der, ahd-u aman vadeler
Alem bozuldu da döndü caddeler
Haram-hor demeyip şeyhler, dedeler
Elime geçeni nuş eylediler" (Öztelli, 1976, s. 580).

Görüldüğü gibi Kâtibî hem din adamlarının hem de halkın bir kesiminin dini kurallar dahilinde hareket etmeyişlerinden rahatsızdır. Kâtibî'nin şiirlerinde Bektaşilikle ilgili anlatılara da rastlanmıştır. Yine dönemin sıkıntılarında bahsettiği şiirlerinden birinde, Alevi-Bektaşî inancının temel öğretisi olan Dört Kapı Kırk Makam'dan şu şekilde bahsetmiştir:

"Gerçek er olmanın ihsanı çoktur
Bildim ki dört kapı, kırk makam haktır
Ehl-ullah olanın kıymeti yoktur
Şimdi hürmet, fesat Şeytan'a kaldı" (Öztelli, 1976, s. 582).

2.2. Kâtibî'nin Bestelenmiş Şiirlerinin Müzikal Analizi

Kâtibî'nin şiirlerine ulaşabildiğimiz kaynaklar olan cönkler, kitaplar ve antolojiler mevcuttur. Fakat bu şiirleri 17. yüzyılda yazılmış olan besteleri ile birlikte kayıt altına almış olan yegâne kaynak: Ali Ufki tarafından kaleme alınmış bir el yazması olan Mecmûa-i Sâz ü Söz'dür. Mecmûa-i Sâz ü Söz adı verilen ve içinde yaşadığı dönemin İstanbul'unda ve Osmanlı sarayında icra edilen çeşitli türlerde eserlerin kendi tarafından yazılmış notalarını barındıran eser, Ortadoğu Coğrafyası adına da ilk kapsamlı nota derlemesi olarak görülebilmektedir (Güray, 2012). Mecmûa-i Sâz ü Söz, Türk Müziği tarihinde porteli Avrupa notasının ilk kullanımlarından birini yansıtan önemli bir eser olarak dikkat çekmektedir. Karamahmutoğlu, "Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri" isimli makalesinde, Ali Ufki'nin yazmasında kullanmış olduğu notanın, Avrupa notasının eskiden kullanılmış bir hali olduğunu ve Osmanlıca'nın sağdan sola yazılması dolayısıyla güfte okumayı kolaylaştırması için sağdan sola doğru yazılmasının tercih edildiğini kaydetmiştir (2014, s. 755-773).

Mecmûa-i Sâz ü Söz'de yirmi iki farklı makamdan oluşan fasıllar halinde yer alan, beş yüz kırk dört adet sözlü ve sözsüz eser mevcuttur (Cevher, 1995, s. 30). Bu fasıllar, şu makamlardadır: Hüseyini, Muhayyer, Neva, Uşşak, Beyati, Acem, Saba, Çargah, Segah, Rast, Mahur, Evc, Irak, Nihavend, Uzzal, Nişabur, Sünbüle, Şehnaz, Nikriz, Buselik, Aşiran Buselik ve Hisar (Cevher, 1995, s. 30). İçerisinde; peşrev, saz semaisi, ilahi, murabba, raks, raksiyye, şarkı, türkü, varsağı, tekerleme, yeltme, tesbih, tevhid gibi sözlü ve sözsüz eserler bulunduran bu fasıllar 17. yüzyıl müziğini inceleyebilmemiz adına kritik bir önem taşımaktadır (Cevher, 1995, s. 30).

Mecmûa-i Sâz ü Söz'ün yazarı olan Ali Ufki hakkında bilgiler veren Behar (1990, s. 7), Ali Ufki ve Mezmurlar isimli kitabında Ali Ufki'nin; asıl ismi Wojciech Bobowski olan Polonya asıllı bir mühtedi olduğunu, 17. yüzyılın başlarında, bugün Ukrayna sınırları içerisinde kalan Lwow kentinde doğduğunu ve otuz yaşındayken esir düşüp İstanbul'a getirildiğini aktarmıştır. Hakkında bilinenler pek fazla olmamakla beraber, asilzade olduğu düşünülmekte ve iyi bir eğitim aldığı görülebilmektedir (Behar, 2008, s. 18). Ali Ufki'nin, bazı kaynaklarda on sekiz adet dil bildiği aktarılmış olsa da (Behar, 2008, s. 25) Cevher'e göre (1995, s. 10) on iki, Behar'a göre ise on üç dil bilmektedir (2008, s. 25). Cevher, Bobowski'nin İstanbul'a getirilişinin ardından Müslüman olduğunu ve Ali Ufki adını aldığını, saraya girdiğini; sonrasında ise Enderun'da eğitim gördüğünü aktarmıştır (1995, s. 7-9). Enderun'da santur çalmayı öğrenen ve besteler yapan Ali Ufki, aynı zamanda Ufki mahlası ile şiirler yazmış, çeviriler yapmış, sözlük ve gramer çalışmalarında bulunmuş ve tercümanlık yapmıştır (Cevher, 1995, s. 9). Ölüm tarihi net olarak bilinmemekle beraber 1673 ile 1677 yılları arasında olduğu düşünülen Ali Ufki, ardında pek çok eser bırakmıştır (Behar, 2008, s. 51).

Köprülü'nün deyişiyile "17. asrın ilk yarısındaki saz şairlerinin en meşhuru ve edebi bakımdan da en çok şahsi olanı yani en kıymetlisi" olan Kâtibî'nin, Mecmuâ-i Sâz ü Söz adlı eserde notalarıyla birlikte yer alan şiirleri mevcuttur. Sözü geçen eserler: Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste), Türki Beray-ı Seyrangah-ı Hazreti Eyyüb, Türki Şikâyet Ez Felek (Müsenna), Türki Beray-ı Muhabbet, Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar) ve üzerinde başlığı yer almayan bir adet isimsiz eser olmak üzere toplamda altı tanedir (Cevher, 1995, s. 366, 368, 370, 383, 424, 902).

Kâtibî'nin Bestelenmiş Eserlerini İncelerken Kullanılan Müzikal Analiz Yöntemi

Kâtibî'ye ait olan altı adet eseri incelerken kullanılan analiz yönteminde makamsal ezgileri üreten en küçük birim olarak ezgisel çekirdeklerden faydalanılmıştır. Kantemiroğlu Edvarı'nda, Dimitri Kantemir; makamları ikiye ayırmıştır. Bunlar basit ve bileşik makamlardır (Tura, 2000, s. 40). Kantemir, basit makamları tanımlarken; bu yapıların bir diğeriyle karışıklığa mahal vermeyecek kadar karakteristik ve ayırt edilebilir ezgisel yapılar aracılığıyla özgün bir renk kazandığını söylemiştir. Bileşik makamları tanımlarken ise: "iki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğar" ifadesini kullanmıştır (Tura, 2000, s. 41). Bu manada bir makamı esas olarak var eden ve diğerlerinden belirgin bir biçimde ayıran temel yapının bu makamın ürettiği ezgi karakterleri olduğu mümkündür. Bu ezgi karakterleri belirli ses merkezlerinde yoğunlaşan ses gruplarının kendi içlerindeki hiyerarşik hareketleri vasıtasıyla oluşmaktadır. Bu hiyerarşinin merkezinde genelde bir merkez perdesi ve bu merkez perdesinin etrafında bu perdeye tabi olarak hareket eden uydu perdeler mevcuttur. Böylesi bir ezgi üretim ilişkisinden dolayı bu yapılar; ezgi çekirdekleri ya da ezgisel çekirdekler olarak adlandırılmaktadır (Güray, 2012, s. 116-137), (Bayraktarkatal & Öztürk, 2012, s. 24-59). Bu çekirdek merkezleri aynı zamanda ezgisel yapının sürekliliğini oluşturan diğer merkezlerle de benzer bir hiyerarşik ilişki oluşturmaktadır. Bütün ezgiyi kapsayan bu hiyerarşinin merkezi ise karar perdesidir. Tüm ezgi çekirdek merkezlerinin karar sesine nispetle birbirleriyle kurdukları ilişkiler ve bu manada ürettikleri ezgiler, makamın seyir adı verilen karakterini de ortaya çıkarmaktadır. İzlenecek makamsal analiz esnasında kullanılan yönteminin aşamaları şöyledir:

- a) 1. (Karar), 2. (Orta) ve 3. (Tiz) bölgedeki ezgisel hareketler ile bu bölgelerdeki ezgi çekirdeklerinin ve karakteristik ezgilerin tespiti,
- b) Çekirdekler içi ve arası ezgi hareketlerinin incelenmesi aracılığıyla makamsal ezgi özelliklerinin tespiti ve ilgili makamın başlangıç, gelişme ve bitiş hareketleri ile uyumlu olan çekirdek yapılarının belirlenmesi,
- c) Makamın temsil ettiği ses dizisinin ve bu dizide (farklı derecelerde) önem arz eden seslerin ve genel seyir yapısının tespiti."

Makamsal analiz yapılırken; Kantemiroğlu'nun ve Tanburi Küçük Artin'in Edvârları'ndan, Seyyid Mehmed Emin'in Musîki Risalesi'nden, Yakup Fikret Kutluğ'un Türk Musikisinde Makamlar ve Ekrem Karadeniz'in Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları isimli kitaplarından faydalanılmıştır.

Müzikal analizde kullanılan notalar için Hakan Cevher'in: "Ali Ufki Bey ve Haza Mecmü'a-i Saz ü Söz" isimli doktora çalışmasından faydalanılmıştır. Notaların yer aldığı kaynak olan; Mecmuâ-i Sâz ü Söz'ün, yazıldığı dönem itibarıyla segâh perdesi doğal perdeler içerisinde yer almaktadır. Bu nedenle verilen notalarda segâh perdesini ifade etmek için herhangi bir değiştirici işaret kullanılmamıştır.

1 - Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) - Kâtibî

İs lam 'as ke ri yüz ga za kaş dı na

Haz re tin san ca gın çe küb gi de riz

Her bi ri miz sey fi a lub des ti ne

'A du nun ha tu rın yı kub gi de riz

Nota 1. Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste)

1. Çekirdek - Muhayyer Başlangıç Çekirdeği

2. Çekirdek - Neva Gelişme Çekirdeği

3. Çekirdek - Neva Gelişme Çekirdeği

4. Çekirdek - Hüseyini Bitiş Çekirdeği

Şekil 1. Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste)

Eser, seyrine “Muhayyer Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, tiz çargâh perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini muhayyer perdesi olarak konumlandırmıştır. Sonrasında iki adet “Neva Gelişme Çekirdeği” içerisinde seyrine devam eden eser, birkaç kere neva perdesinde merkezlenmiştir. Ezginin karar hareketi “Hüseyini Bitiş Çekirdeğinin” kullanılmasıyla oluşmaktadır. Eser karara gitmeden önce “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” dahilinde bir kez daha neva perdesinde merkezlenmiş ve ardından karar hareketine geçerek düğâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” temel ezgisel hareket olarak, hüseyini perdesini merkez alan bir üretim şeklini sürdürmektedir ancak bu çekirdek içinde ve bu örnekte olduğu gibi neva perdesini merkez alan ezgiler de üretilebilmektedir (Güray, 2012, s. 117-118). Kâtibî'nin Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserinin, “Muhayyer Başlangıç Çekirdeği” içerisinde muhayyer perdesini merkez alacak bir biçimde başladığı, neva perdesini merkez olarak kullanan “Neva Gelişme Çekirdekleri” aracılığıyla seyrine devam ettiği ve “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” dahilinde düğâh perdesinde sonlandığı tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bu eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Muhayyer Faslı içerisinde kendine yer

bulmuştur. Kantemiroğlu Edvârı incelendiğinde bu eserin seyrine benzer anlatımlar, bazı temel farklılıklar içeriyor olmasına karşın Muhayyer, Baba Tahir ve Neva’da gözlemlenmiştir. Kantemiroğlu’nun anlattığı Muhayyer; seyrine hüseyini perdesinden başlamış, tiz perdelere çıkıp geri hüseyini perdesine gelmiş ve karara giderken “saba perdesini biraz okşayıp” düğâhta karar etmiştir (Tura, 2000, s. 69-70). Baba Tahir için Kantemir’in yaptığı açıklama ise şu şekildedir; hareketine muhayyer perdesinden başladıktan sonra neva perdesine gelmiş ve Bayati makamını tamamen gösterip Beyati makamı gibi düğâhta karar etmiştir (Tura, 2000, s. 109). Kantemiroğlu’nda Bayati tarifi ise şu şekildedir:

“Bayâti makâmının seslendirilisi hareketine düğâh perdesinden başlanır. Oradan Nevâ yüzünden segâh, çargâh ve nevâ’ya çıkılıp, nevâ perdesinde biraz durulur ve bayâti perdesi titretilir. Oradan, hüseyini perdesi atlanarak evc perdesine geçilir. Evc’den yukarı çıkılmak istenirse, tam perdeler üzerinden, tiz bayâti ’ye ve tiz hüseyini ’ye dek çıkmak mümkündür. Makam ince sesli perdelerden kalın seslere doğru inmek isterse, gene aynı yoldan geçip hüseyini perdesini aşarak ve kendi perdesini okşayıp nevâ perdesine güzelce basarak kendini ortaya koya. Nevâ’dan yegâh’a dek iner ve gene aynı yoldan dönüp düğâh perdesinde durur ve karârını verir” (Tura, 2000, s. 74).

Kantemiroğlu, Neva için iki farklı başlangıç ve bunun ardından gelen üç farklı bitiş tarifi vermiştir. Başlangıçların birincisi; düğâh perdesinden tam perdeler aracılığıyla neva perdesine gelmektedir, diğeri ise “tiz perdeler tarafından gelinir ise, o zaman da basit makam tarifi hükmedince, üç perde ile kendini gösterir” (Tura, 2000, s. 60-61) şeklinde açıklanmıştır.

2 - Türki Beray-ı Seyrangah-ı Hazreti Eyyüb - Kâtibî

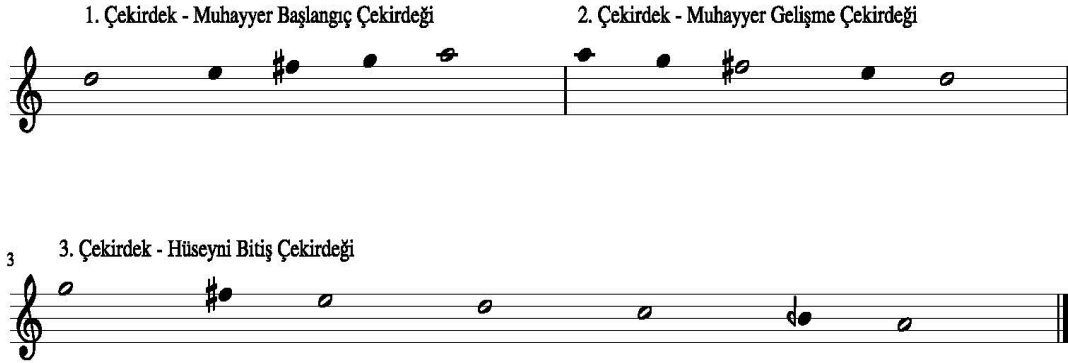
Dost lar be nim me ka nı mı a rar san

De yin Haz ret E ba Ey yüb en sa ri

Ve ol 'a ziz kim dir de yu so rar san

Haz re tin as ha bı hem 'a lem da rı

Nota 2. Türki Beray-ı Seyrangah-ı Hazreti Eyyüb



Şekil 2. Türki Beray-ı Seyrangah-ı Hazreti Eyyüb

Neva'nın, "tiz perdeler tarafından" üç perde ile kendini gösterişini; gerdaniye, evc ve hüseyini perdeleri aracılığıyla neva perdesine geliş hareketi şeklinde yorumlayabiliriz. Kantemiroğlu, neva perdesine gelişin ardından, tamamen doğal perdeler aracılığıyla olmak kaydıyla olası üç ayrı sonu şu şekilde anlatmıştır: neva perdesinde, düğâh perdesinde ve aşiran perdesinde (Tura, 2000, s. 61). Kantemiroğlu Edvârı'nda, Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserin seyrine benzer anlatılara rastlansa da bu seyre tam manasıyla uyan bir anlatıya rastlanmadığı tespit edilmiştir. Tanburi Küçük Artin'de verilen Tahir tarifinin bu eserin seyrine uyduğu söylenebilir (Popescu-Judet, 2002, s. 46). Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eser, Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Muhayyer tarifine bazı açılardan yakınlık göstermesine rağmen tam manasıyla örtüşmemektedir (Daloğlu, 1993, s. 23). Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre bu şekilde seyreden bir eserin Tahir makamında olduğu söylenebilir (Kutluğ, 2000, s. 348-349), (Karadeniz, 2013, s. 96).

Eser, seyrine "Muhayyer Başlangıç Çekirdeği" içerisinde, evc perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini önce muhayyer perdesi, ardından neva perdesi olarak konumlandırmıştır. Sonrasında "Muhayyer Gelişme Çekirdeği" içerisinde seyrine devam eden eser, evc perdesinde merkezlenmiş ve ardından merkezini neva perdesine taşımıştır. Ezginin karar hareketi "Hüseyini Bitiş Çekirdeğinin" kullanılmasıyla oluşmaktadır. Eser karara gitmeden önce "Hüseyini Bitiş Çekirdeği" içerisinde sırasıyla gerdaniye, hüseyini, neva ve çargâh perdelerinde merkezlenerek düğâh perdesine inmiş ve burada karar etmiştir. Eserin, "Muhayyer Başlangıç Çekirdeği" içerisinde muhayyer ve neva perdesini merkez alacak bir biçimde başladığı, ardından evc ve neva perdelerini merkez olarak kullanarak "Muhayyer Gelişme Çekirdeği" aracılığıyla seyrine devam ettiği ve "Hüseyini Bitiş Çekirdeği" dahilinde gerdaniye, hüseyini, neva, çargâh perdelerinde merkezlenerek düğâh perdesinde sonlandığı tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bu eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Muhayyer Faslı içerisinde kendine yer bulmuştur. Kantemiroğlu Edvârı incelendiğinde bu eserin seyrine benzer anlatımlar, bazı temel farklılıklar içeriyor olmasına karşın Muhayyer, Baba Tahir ve Neva'da gözlemlenmiştir. Kantemiroğlu'nun anlattığı Muhayyer, Baba Tahir ve Neva tarifleri; Kâtibî'nin Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserinin analiz bölümünde verilmiştir. Kantemiroğlu Edvârı'nda, Türki Beray-ı Seyrangah-ı Hazreti Eyyüb adlı eserin seyrine benzer anlatılara rastlansa da bu seyre tam manasıyla uyan bir anlatıya rastlanmadığı tespit edilmiştir. Tanburi Küçük Artin'de verilen Tahir tarifinin bu eserin seyrine uyduğu söylenebilir (Popescu-Judet, 2002, s. 46). Türki Beray-ı Seyrangah-ı Hazreti Eyyüb adlı eser, Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Muhayyer tarifine bazı açılardan yakınlık göstermesine rağmen tam manasıyla örtüşmemektedir (Daloğlu, 1993, s. 23). Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre bu şekilde seyreden bir eserin Tahir makamında olduğu söylenebilir (Kutluğ, 2000, s. 348-349), (Karadeniz, 2013, s. 96).

3 - Türki Şikayet Ez Felek (Müsenna) - Kâtibî

Çar hı fe lek be nim hat rım yık dın bi ke yık dın

Se nin da hi ha tır cı ğın sı na hey hey hey

Hic ra nın o dı na bağ rı mı yak dın

Ben ci le yin ka ra bağ rın ya na

hey ya na hey

Nota 3. Türki Şikayet Ez Felek (Müsenna)

1. Çekirdek - Gerdaniye Başlangıç Çekirdeği

2. Çekirdek - Neva Gelişme Çekirdeği

3. Çekirdek - Necid Hüseyini Bitiş Çekirdeği

Şekil 3. Türki Şikayet Ez Felek (Müsenna)

Eser, seyrine “Gerdaniye Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, hüseyini perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini gerdaniye perdesi olarak konumlandırmıştır. Sonrasında “Neva Gelişme Çekirdeği” içerisinde seyrine devam eden eser, neva perdesinde merkezlenmiştir. Ardından karar hareketine başlayan eser “Necd-i Hüseyini Bitiş Çekirdeği” içerisinde düğâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. Eserin, “Gerdaniye Başlangıç Çekirdeği” içerisinde gerdaniye perdesini merkez alacak bir biçimde başladığı, neva perdesini merkez olarak kullanan “Neva Gelişme Çekirdeği” aracılığıyla seyrine devam ettiği ve “Necd-i Hüseyini Bitiş Çekirdeği” dahilinde düğâh perdesinde sonlandığı tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bu eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de

Muhayyer Faslı içerisinde kendine yer bulmuştur. Kantemiroğlu Edvârı incelendiğinde bu eserin seyrine benzer anlatımlar, bazı farklılıklar içeriyor olmasına karşın Gerdaniye ve Neva tariflerine benzemektedir. Kantemiroğlu'nun Gerdaniye tarifi: "Gerdaniye makamı seslendirilirken, gerdaniye perdesinden harekete başlanır ve tam perdelerle, yani evc, hüseyni, neva, çargâh ve segâh perdeleriyle inilip düğâh perdesinde karar kılınır" şeklindedir (Tura, 2000, s. 68), Neva tarifi ise Kâtibî'nin Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserinin analiz bölümlerinde aktarılmıştır. Eserin, Kantemiroğlu'nun tarif ettiği Gerdaniye ile arasındaki fark: karar hareketi esnasında evc perdesi yerine acem perdesini kullanıyor olmasıdır (Tura, 2000, s. 68). Kantemiroğlu'ndaki Neva anlatımı ile arasındaki farklılıklar ise, eserin başlangıçta gerdaniye perdesinde merkezlenmesi ve ardından karara giderken evc yerine acem perdesini kullanmasıdır (Tura, 2000, s. 60-61). Kantemiroğlu Edvârı'nda, Türki Şikayet Ez Felek (Müsenna) adlı eserin seyrine benzeyen iki tarife rastlanmasına karşın bu eserin, Gerdaniye tarifine uyduğu söylenebilir. Eserin seyrinin, Tanburi Küçük Artin'de yer alan Gerdaniye tarifiyle de örtüştüğü görülmektedir (Popescu-Judet, 2002, s. 51). Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Gerdaniye tarifi şu şekildedir:

"Makâm-ı Gerdâniyye cümle tâm perdelerden zuhura gelüb, hareketi râst perdesinin mukâbili olan perdeye bu makâmda gerdâniyye i'tibâr olunub, perde'-i mezkûrdan muhayyer gösterüb, gerdâniyye, evc, hüseynî, nevâ, çargâh, segâh, dahî düğâh perdesinde karâr ider. Eğer dilerse tiz çargâh ve tiz nevâ ile tekrar şürû' idüb ve gine bu üslûb üzre hareket idüb, düğâh perdesinde karar ider" (Daloğlu, 1993, s. 23).

Eserin seyrinin, Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Gerdaniye tarifine de uyduğu söylenebilir. Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre ise bu şekilde seyreden bir eserin Gerdaniye (Kutluğ, 2000, s. 351-354); (Karadeniz, 2013, s. 98) makamında olduğu söylenebilir.

4 - (?) - Kâtibî

Na dan i le mün kir den ne ga mım var

Mu ra dım on la rı tes hir et mek dir

Her bi rin zañ mı na bin mer he mim var

'A rif o lan la ra teb şir et mek dir

Nota 4. (?)



Şekil 4. (?)

Eser, seyrine “Muhayyer Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, evc perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini evc perdesi olarak konumlandırmıştır. Sonrasında “Neva Gelişme Çekirdeği” içerisinde seyrine devam eden eser, neva perdesinde merkezlenmiştir. Ezginin karar hareketi “Hüseyini Bitiş Çekirdeğinin” kullanılmasıyla oluşmaktadır. Eser karara gitmeden önce “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” içinde bir kez daha neva perdesinde merkezlenmiş ve ardından karar hareketine geçerek düğâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” temel ezgisel hareket olarak, hüseyini perdesini merkez alan bir üretim şeklini sürdürmektedir ancak bu çekirdek içinde ve bu örnekte olduğu gibi neva perdesini merkez alan ezgiler de üretilebilmektedir (Güray, 2012, s. 117-118). Eserin, “Muhayyer Başlangıç Çekirdeği” içerisinde evc perdesini merkez alacak biçimde başladığı, neva perdesini merkez olarak kullanan “Neva Gelişme Çekirdeği” aracılığıyla seyrine devam ettiği ve “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” dahilinde neva perdesinde merkezlenmesinin ardından düğâh perdesinde sonlandığı tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bu eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Muhayyer Faslı içerisinde kendine yer bulmuştur. Kantemiroğlu Edvârı incelendiğinde bu eserin seyrine benzer anlatımlar, bazı temel farklılıklar içeriyor olmasına karşın Muhayyer, Baba Tahir ve Neva tariflerinde gözlemlenmiştir. Kantemiroğlu'nun Muhayyer, Baba Tahir ve Neva tarifleri Kâtibî'nin Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserin analiz kısmında verilmiştir. Kantemiroğlu Edvârı'nda isimlessiz olarak yer alan eserin seyrine benzer anlatılara rastlansa da bu seyre tam manasıyla uyan bir anlatıya rastlanmadığı tespit edilmiştir. Tanburi Küçük Artin'de yer alan Evc tarifi bu eserin seyrine uymaktadır denebilir (Popescu-Judetz, 2002, s. 52). Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Muhâlif-i 'Irâk tarifi şu şekildedir: “... nevâ ile hareket ide ve evc nağmeleriyle nağme idüb, düğâh karar iderse Muhâlif-i 'Irâk olur” (Daloğlu, 1993, s. 21). Bu bilgilerden hareketle Kâtibî'nin isimlessiz eserinin Seyyid Mehmed Emin'deki Muhâlif-i 'Irak tarifine uyduğu söylenebilir. Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre bu şekilde seyreden bir eserin Tahir makamında olduğu söylenebilir (Kutluğ, 2000, s. 348-349), (Karadeniz, 2013, s. 96).

5 - Türki Beray-ı Muhabbet - Kâtibî



Nota 5. Türki Beray-ı Muhabbet



Şekil 5. Türki Beray-ı Muhabbet

Eser, seyrine “Hüseyini Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, segâh perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini neva perdesi olarak konumlandırmıştır. İncelenen ezginin herhangi bir gelişme bölümü tespit edilememiştir. Eser giriş bölümünün ardından doğrudan karar hareketine başlamıştır. Başlangıç hareketinin ardından “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” içinde bir kez daha neva perdesinde merkezlenen eser sonrasında karar hareketine geçerek düğâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” temel ezgisel hareket olarak, hüseyini perdesini merkez alan bir üretim şeklini sürdürmektedir ancak bu çekirdek içinde ve bu örnekte olduğu gibi neva perdesini merkez alan ezgiler de üretilebilmektedir (Güray, 2012, s. 117-118). Kâtibî'nin Türki Beray-ı Muhabbet adlı eserinin, “Hüseyini Başlangıç Çekirdeği” içerisinde neva perdesini merkez alacak bir biçimde başladığı ve ardından “Hüseyini Bitiş Çekirdeği” içerisinde neva perdesinde merkezlenerek düğâh perdesinde sonlandığı tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bu eseri Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Muhayyer Faslı içerisinde kendine yer bulmuştur. Kantemiroğlu Edvârı incelendiğinde bu eserin seyrine benzer anlatımlar, bazı farklılıklar içeriyor olmasına karşın Hüseyini ve Neva'da gözlemlenmiştir. Kantemiroğlu'nun Neva tarifi; Kâtibî'nin Türki Beray-ı Sefer-i Bagdad (Aheste) adlı eserinin analiz kısmında verilmiştir. Kantemiroğlu'nun Hüseyini tarifi ise; hareketine düğâh perdesinden başladıktan sonra segâh, çargâh ve neva perdelerinden geçerek hüseyini perdesine gelip “kendini gösterdikten” sonra tam perdeler aracılığıyla yine düğâh perdesine dönerek burada karar etmiştir şeklindedir (Tura, 2000, s. 63). Bu bilgiler ışığında Kantemiroğlu Edvârı'nda, Türki Beray-ı Muhabbet adlı eserin seyrine benzeyen iki tarife rastlanmasına karşın; bu eserin, Edvâr'da yer alan Neva tarifine uyduğu gözlemlenmiştir (Tura, 2000, s. 60-62). Tanburi Küçük Artin'de yer alan Beyati tarifi, Türki Beray-ı Muhabbet adlı eserin seyrine uymaktadır denebilir (Popescu-Judet, 2002, s. 43). Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Arazbar tarifi şu şekildedir:

“Makâm-ı 'Arazbar segâh, dahi çargâh, nevâ, hüseyini, 'acem ve bu perdelerden birer mızrab ile 'acem perdesinden gerdâniyye perdesinde hoşça neğmeler idüb, çıkduğı gibi inüb düğâh perdesinde karâr ider. Dahî dilerse muhayyer ile âgâze idüb ve tiz nevâ'ya çıkdıkda gerü 'avdet idüb, muhayye, gerdâniyye ve 'acem ile hüseyini perdesinden gine bu üslüb üzre gine düğâh perdesinde karâr iderse 'Arazbâr olur” (Daloğlu, 1993, s. 23).

Bu bilgiler ışığında bahsi geçen eserin seyrinin Seyyid Mehmed Emin'de yer alan Arazbar tarifine benzediği söylenebilir. Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre bu şekilde seyreden bir eserin Hüseyini (Güray, 2012, s. 117-118) makamında olduğu ancak bitiş hareketi itibarıyla Uşşak (Kutluğ, 2000, s. 164-170); (Karadeniz, 2013, s. 93-94) makamıyla da paralellik gösterdiği söylenebilir.

6 - Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar) - Kâtibî

Ag la yu ag la yu der de düş mü şüm

Ki me da di de yim dost lar 'aş kın e lin den

Nota 6. Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar)

1. Çekirdek - Irak Başlangıç Çekirdeği

2. Çekirdek - Irak Bitiş Çekirdeği

Şekil 6. Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar)

Eser, seyrine “Irak Başlangıç Çekirdeği” içerisinde, evc perdesinden başlamış ve ezgisel merkezini önce evc, ardından neva perdesi olarak konumlandırmıştır. İncelenen ezginin herhangi bir gelişme bölümü tespit edilememiştir. Ezginin karar hareketi “Irak Bitiş Çekirdeğinin” kullanılmasıyla oluşmaktadır. Eser “Irak Bitiş Çekirdeği” içinde evc ve neva perdelerinde merkezlenmesinin ardından karar hareketine geçerek segâh perdesine gelmiş ve burada karar etmiştir. Eserin, “Irak Başlangıç Çekirdeği” içerisinde evc ve neva perdelerini merkez alacak bir biçimde başladığı, ardından evc ve neva perdelerini merkez olarak kullanan “Irak Bitiş Çekirdeği” dahilinde segâh perdesinde karar vermiştir. Türki Beray-ı 'Aşk isimli eser Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Bestenigar makamında olduğu bilgisi ile birlikte yer almasına karşın Buselik Faslı içerisinde kendine yer bulmuştur. Kantemiroğlu'nun eski Edvâr'lara göre vermiş olduğu tariflerden “Yirmi Dört Terkid” içerisinde anılan Beste-Nigar'ın açıklaması şu şekildedir: “Evc'den hareket edip Segâh'da karar kılar” (Tura, 2000, s. 150). Aynı kaynakta Beste-Nigar'dan “Görünüşte (Sözde) makamlardan Beste-Nigar” olarak bahsedilmiş ve ses verme hareketine gerdaniye perdesinden başlayıp tam perdeler aracılığıyla indiği segâh perdesinde karar ettiği kaydedilmiştir (Tura, 2000, s. 92). Bu bilgilerden hareketle, Türki Beray-ı 'Aşk (Der Makam-ı Bestenigar) isimli eserin seyrinin, Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan “Yirmi Dört Terkid” içerisinde anılan Beste-Nigar tarifine uyduğu söylenebilir. Tanburi Küçük Artin ve Seyyid Mehmed Emin'de bu eserin seyriyle örtüşen bir anlatıya rastlanamamıştır. Günümüzdeki nazariyat anlayışına göre ise bu şekilde seyreden bir eserin; Segâh makamıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir (Kutluğ, 2000, s. 408-411) (Karadeniz, 2013, s. 111-112).

SONUÇ

Âşıklar, gelecek kuşaklara hem tarihi olayları hem günlük yaşantıyı hem de dini konuları, şiir ve müzik vasıtasıyla aktarmışlardır. Âşık tarzı, belli bir sınıfa, zümreye, mesleki gruba ve tarikata ait değildir. Osmanlı toplumunun her katmanında olduğu gibi orduda da âşıklara rastlanabilmektedir. Yeniçeri Ocağı'nın içinde de söz konusu âşık geleneğini devam ettiren ve bir vakanüvis işlevi gören Yeniçeriler mevcuttur. Bahsi geçen Yeniçeri Âşıklar'ın en önemlilerinden biri ise 17. yüzyılda yaşamış olan Kâtibî'dir.

Yapılan araştırmalar sonucunda âşığın; katılmış olduğu seferler, tahta çıkan sultanlara karşı söylemiş olduğu övgü dolu sözler ve sultanların âşıkları himaye etmeleri gibi detayları içeren şiirleri tespit edilmiştir. Günümüzde bile halen geçerliliğini koruyan ve İran sınırlarını belirleyen Kasr-ı Şirin Antlaşması'nın imzalanmasın, onun şiirinde kendine yer bulduğunu gözlemlenmiştir. Kâtibî'nin, yaşadığı dönemin toplumsal ve dini değerlerinin yozlaşmasından duyduğu rahatsızlıkları içeren şiirlerinden yola çıkarak âşığın dini değerlere bağlı olduğu ve hem Yeniçeri oluşundan kaynaklı olarak hem de şiirlerinin içeriğinden yola çıkarak Bektaşî olduğu tespit edilmiştir. Kâtibî'nin bir şiirinde geçen, makam ve perde isimlerinden yola çıkılarak yapılan soyut anlatımlar vasıtasıyla âşığın, makam nazariyatı bildiği tespit edilmiştir.

Yapılan müzikal analiz neticesinde; âşığın bestelediklerine ulaşabildiğimiz şiirlerinin seyir ve makam yapıları tespit edilmiştir. Tespit edilen seyir özellikleri, 17-18. yüzyıllarda ve günümüzde yazılmış olan müzik nazariyatı eserlerindeki makam tariflerine göre değerlendirilmiş, teori kitapları ve eserler arasında yer alan benzerlikler ve farklılıklar tespit edilmiştir. Kantemiroğlu Edvârı'nda, bahsi geçen altı adet eserden üçünün seyrine benzer anlatımlara rastlanmış olsa da Kâtibî'nin eserleriyle birebir uyan anlatımlara rastlanamamıştır. Kalan üç eser ise Edvâr'da yer alan Gerdaniye, Neva ve Beste-Nigar tariflerine uymaktadır. Tanburi Küçük Artin'de, Kâtibî'nin altı adet eserinden beşinin seyrine uyan anlatılara rastlanmasına karşın, incelenen eserlerden birinin tarifi bulunamamıştır. Artin'deki Tahir, Gerdaniye, Evc ve Beyati tarifleri, incelenen eserlerin seyrine uymaktadır. Seyyid Mehmed Emin'de ise altı eserden üçünün seyir özelliklerine benzer anlatıya rastlanmıştır. Bahsi geçen eserler, Seyyid Mehmed Emin'deki Gerdaniye, Muhalif-i Irak ve Arazbar makamlarındadır. Analiz edilen altı eser, günümüz nazariyat kitaplarına göre değerlendirildiğinde ise üç tanesinin Tahir, diğerlerinin ise Gerdaniye, Hüseyini ve Irak makamlarında oldukları saptanmıştır.

Tüm bu tespitlerden yola çıkılarak, 17. yüzyılda yaşamış Yeniçeri Âşıklar'dan biri olan Kâtibî'nin, Osmanlı müzik kültüründe ve kültür tarihinde bir aktarıcı görevi gördüğü söylenebilir. Kâtibî'nin şiirlerinde müzikal unsurların sözel anlatımı destekleyici biçimde kullandığı, bunu yaparken âşığın makam nazariyatı bilgisini kullandığı ve ortaya koyduğu ürünlerin, bu nazariyata katkı sunduğu tespit edilmiştir. Kâtibî'nin şiirlerinin resmi tarihin yazmadığı detayları da içermesi bakımından Osmanlı kültürü, müziği ve sosyal tarihi konusunda gizli kalmış detayları açığa çıkarabilmemizde bize yol gösterici olması bakımından önem teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Artun, E. (2008). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi.
- Artun, E. (2018). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Başgöz, İ. (1968). *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Ararat Yayınevi.
- Bayraktarkatal, E., & Öztürk, O. M. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı - Hüseyini Makamının İncelenmesi. *Porte Akademik*, 24-59.
- Behar, C. (1990). *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beydilli, K. (2013). Yeniçeriler. TDV İslam Ansiklopedisi Cilt 43 (s. 450-462). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Boratav, P. N. (2000). *Halk Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmü'a-i Saz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Çınar, S. (2008). *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelebi, E. (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. İstanbul: İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2007). *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Daloğlu, Y. (1993). *Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risâlesinde Anılan Perdeler ve Makamlâr*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.
- Develioğlu, F. (1962). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Doğu Matbaası.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Goodwin, G. (1997). *Yeniçeriler*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Köprülü, M. F. (1962). *Türk Saz Şairleri*. Ankara: Kültür Kitabevi.
- Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Küçükyağcı, E. (2009). *Turna'nın Kalbi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karamahmutoğlu, G. (2014). *Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri*. *Yeni Türkiye Sayı 57*, 755-773.
- Koçu, R. E. (2017). *Yeniçeriler*. İstanbul: Doğan Egmond Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Koz, S. (2011). *Seyahatnâme'den Türk Halk Edebiyatı Üzerine Notlar*. S. Tezcan, & Nuriye Tezcan içinde, *Evliyâ Çelebi (s. 275-290)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Levendoglu Öner, O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

- Öztürk, O. M. (2009). Mehter Musikisi. O. Elbaş içinde, Mehter. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Öztelli, C. (1976). Uyan Padişahım. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Popescu-Judetz, E. (2002). Tanburi Küçük Artin. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sakaoğlu, S. (2014). Âşık Edebiyatı Araştırmaları. Konya: Kömen Yayınları.
- Tura, Y. (2000). Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsîkî 'ala vechi'l-Hurûfât. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. (1977). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Vural, T. (2013). Tuğ, Nevbet, Mehter. Konya: Çizgi Kitabevi.