

# ULUSLARARASI SOSYAL ARAŐTIRMALAR DERGİSİ THE JOURNAL OF INTERNATIONAL SOCIAL RESEARCH

*Cilt: 13 Sayı: 70 Nisan 2020 & Volume: 13 Issue: 70 April 2020*  
*www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581*  
*Doi Number: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2020.4101>*

## ALİ UFKİ'NİN DUYGU DÜNYASINDA SOSYAL ÇEVRE ETKİSİ VE BAZI GÜFTELERİNİN STİLİSTİK VE MÜZİKAL AÇIDAN ANALİZİ SOCIAL ENVIRONMENT EFFECT OF ALI UFKİ'S THE EMOTIONAL WORLD AND STYLISTIC AND MUSICAL ANALYSIS OF HIS SOME LYRICS

**Funda ESİN\***

### Öz

Bir Polonya muhtedisi olan Ali Ufkî, ömrünün önemli bir bölümünü İstanbul'da geçirmiş ve Enderun yaşamı boyunca Osmanlı musikisine önemli hizmetlerde bulunmuştur.

Ancak, inisiyatifi dışında meydana gelen gelişmelerin, kişisel isteklerini, hayallerini hiç de ciddiye almadığı bir ortamda, onun, esir kimliğiyle karar verici değil kabullenici bir özne olmaktan kendini kurtaramadığı anlar olmuştur. Duygularını dışa vurmak, duygusal yaşantısını birileriyle paylaşmak imkan ve fırsatından yoksun kaldığı böyle durumlarda içsel birikimini ve insancıl duygularını sanat yoluyla dile getirmiş, bilincinde yaşayan, ya da bilinçaltı derinliklerinden gelen duygu ve düşüncelerini, önemli ve kalıcı eserlere dönüştürmüştür.

Bu yazıda, Ali Ufkî'nin birkaç güfte ve bestesi üzerinde yapılan bu incelemeyle etkileşim içerisinde olduğu sosyo-kültürel çevreyi oluşturan koşulların, ruh dünyasında yarattığı dalgalanmaları ve bunun eserleri üzerindeki etkisini belirtme amacı güdülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Ali Ufkî, Müzik Belgeleri, Müzikal Analiz, Muhtedi, Saray-ı Enderun.

### Abstract

Ali Ufkî, a Polish neighborhood, spent a significant part of his life in Istanbul and served important to the Ottoman music throughout Enderun's life.

However, in an environment where developments outside the initiative did not take his personal desires and dreams seriously, there were moments when he was unable to save himself from being an accepting subject, not a decisive subject with his captive identity. He expressed his knowledge and humanitarian feelings through art, and transformed his feelings and thoughts from his subconscious depths into important and permanent works.

In this article, it is aimed to indicate the fluctuations created by the conditions that created the socio-cultural environment in which Ali Ufkî interacts with this study on several lyrics and compositions, and the effect of this on his works.

**Keywords:** Ali Ufkî, Music Documents, Musical Analysis, Muhtedi, Saray-ı Enderun.

\*Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı.



## Giriş

Ali Ufkî'nin musiki konusunda üç el yazması eseri bulunmaktadır: 1. Mecmua-ı Saz ü Söz müsveddesi, 2. Mecmua-ı Saz ü Söz, 3. Mezburlar. İçerik olarak yazımızın konu kaynağını oluşturduğu için bu üç eserden biri olan ve Londra'da British Brary'de (Sloane 3114) katalog numarasıyla kayıtlı olan Mecmua-i Saz ü Söz'ün Türk kültür tarihimizde taşıdığı önem üzerinde kısaca duracağız. Eser hakkında ilk bilgi veren ve eserin tanıtımını yapan Çağatay Uluçay olmuştur<sup>1</sup>. Şükrü Elçin, 1946 yılında, "Mecmua-i Saz ü Söz"ün tıpkı basımını yayımlamış<sup>2</sup>, mecmuadaki müzik eserlerinin bugünkü notaya transkripsiyonunu da Hakan Cevher yapmıştır<sup>3</sup>.

Ali Ufkî'nin, eserin tamamını ya da bir bölümünü, muhtemelen, saray'da müzik öğretmek ve sazanelik yapmakla görevli olduğu 1650'lerin başında yazmaya başladığı belirtilse de bitiş tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur (Özcan, 2003, 273; Behar, 2016, 62).

Türk musiki tarihi açısından çok önemli bir belge olan eser, aynı zamanda Türk musikisinin ilk nota koleksiyonu kabul edilmektedir (Özcan, 200, : 273).

Temel konusu müzik olan bu eserde, Ali Ufkî'nin kendisine ait güfte ve besteleri de dahil olmak üzere daha çok XVI ve XVII. yüzyıllara ait Türk musiki ve repertuarına dair 544 adet saz ve söz eserinin nota ve güfteleri yer almaktadır. Özcan, 2003: 273). Eserde 22 fasılda toplanan ve Hüseyinî makamı ile başlayan besteler sırasıyla şöyledir: *Fasl-ı Hüseyinî (10b-35a)*, *Fasl-ı Muhayyer (35b-50a)*, *Fasl-ı Nevâ (50b-62a)*, *Fasl-ı Uşşâk (62b-70a)*, *Fasl-ı Bayâtî (70b-75a)*, *Fasl-ı -Acem (75b-87a)*, *Fasl-ı Sabâ (87b-90a)*, *Fasl-ı Çargâh (96b-98a)*, *Fasl-ı Segâh (98b-109-a)*, *Fasl-ı Rast (109b-123a)*, *Fasl-ı Mâhûr (123b-129a)*, *Fasl-ı Evç (129b-134a)*, *Fasl-ı Irak (134b-142a)*, *Fasl-ı Nihâvent (142b-155a)*, *Fasl-ı Uzzâl (145b-152a)*, *Fasl-ı Nişâbûr (152b-156a)*, *Fasl-ı Sünbüle (156b-159a)*, *Fasl-ı Şehnâz (159b-161a)*, *Fasl-ı Nikrîz (161b-165a)*, *Fasl-ı Buselik (165b-168a)*, *Fasl-ı Aşîrân Büselik (168b-174a)*, *Fasl-ı Hisâr (174b-181a)* (Elçin, 1976, XX1).

Eserde, "türkü, varsağı, raks havası, türkü havası, oyun havası, 'yeltme havası', 'bulgari'" gibi halk musiki olarak nitelendirilen türlerin yanında az sayıdaki "tevhîd, ilâhi, na't, tesbîh" gibi dinî musiki eserlerinin varlığı (Behar, 2016, 61), devrin müzikal ve kültürel zenginliğini simgeleyen örnekler olarak dikkati çekmektedir.

Eserin yazımının, Osmanlı/Türk musiki geleneğinin henüz yeni olgunlaşmaya başladığı bir döneme (XVII. yüzyıl) rastlamış olması, gelişme ve modern bir nitelik kazanma sürecindeki klâsik musikimize büyük katkısı olmuştur.

Tarihi, edebi ve müzikal açıdan şüphesiz büyük bir değer ifade eden mecmuadaki eserlerin, tematik açıdan değerlendirildiğinde, hepsinin aynı duygu yoğunluğu içinde olduğu söylenemez. Bunda, güfte ve beste sahiplerinin olay ve durumlar karşısında değişkenlik gösteren ruh halinin etkili olduğu bir gerçektir. Şüphesiz aynı durum, Müslüman olup Saray'a girdikten sonra yaklaşık on dokuz yıllık bir süre içinde Enderun'da eğitim görmüş Ali Ufkî'nin yaptığı besteler ve "Ufkî" mahlasıyla yazdığı şiirler için de geçerlidir. Esir olarak İstanbul'a getirilen ve ihtida ettikten sonra Osmanlı başkentinde ömrünün kırk yılını geçiren Ali Ufkî'nin tutsaklık psikolojisiyle meydana getirdiği bazı güfte ve bestelerde görülen anlam yoğunluğu ve müzikal derinlik de onun kederli ruh halinin bir yansıması olarak düşünülmelidir.

Ali ufkînin, beklemediği bir anda başına gelen ve "Gafilen düşdüm duzağa bende oldum nâgehân" mısrağıyla dile getirdiği tutsak edilme olayının iç dünyasında yarattığı trajik dalgalanma, eserde geçen metinler arasından bazılarında daha yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Sayıca az olan bu metinler, adeta Ali Ufkî'nin psikolojisini ve içinde bulunduğu ruh halini yansıtmaktadır..

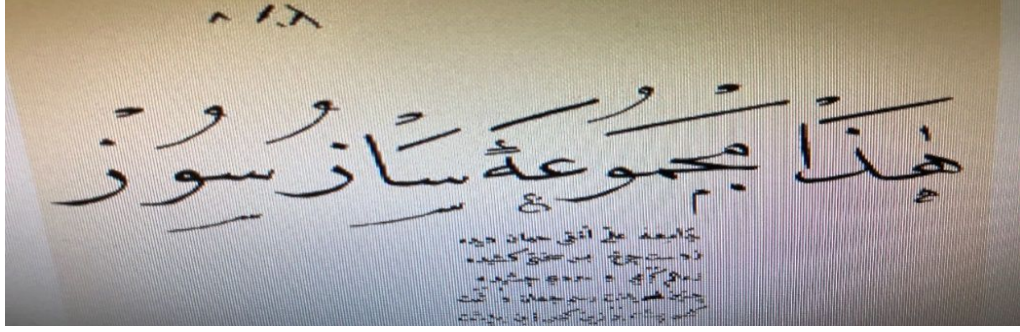
## 1. Mecmua-i Saz ü Söz'ün Unvan Sayfası

İyi bir hattat elinden çıkmış ve harekeli olarak yazılmış olan aşağıdaki "Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz" unvan yazısı, eserin tıpkı basımında 17. sayfada bulunmaktadır. Unvan yazısının hemen altında Farsça olarak yazılmış bir manzum metin yer almaktadır. Metin için Ali Ufkî'nin, yaşama dair kişisel endişe ve sıkıntılarının genel bir özetidir denilebilir.

<sup>1</sup> Çağatay Uluçay (1948). Mecmua-ı Saz ü Söz. *Türk Musikisi Dergisi*, S. 14, s. 4-24.

<sup>2</sup> Ali Ufkî (1976). Mecmua-i Saz ü Söz. Haz. Şükrü Elçin, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.

<sup>3</sup> Hakan Cevher (1995). Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi. İzmir.



(Elçin, 1976: 17)

### 1.1. Metnin Latin Harflerine Transkripsiyonu

*Câmi'uhu Ali ufkî Cihân-dîde  
Zi dest-i çarh bes sahti keşide  
Zi âlem germi vû serdî çeşîde  
Gehî puşt ber zîn ü gehî zîn pe puşt* (Elçin, 1976: XVIII)

### 1.2. Metnin Paragraf Bütünlüğü İçinde Düz Yazıya Çevrilmesi

(Cihanın sert kanunu böyledir: İnsan bazen eyerin üstünde, eyer bazen insanın sırtında bulunur. Mecmûa-i Saz ü Söz'ün derleyicisi, seyahatler etmiş Ali Ufkî, feleğin elinden çok zorluk çekmiş, alemin (soğuşunu, sıcakını) acı tatlı meyvalarını tatmış, bazen itibarda, bazen düşkün bir adamdır.)

Kültürümüzde, mecazi bir kavram olarak düşünülen “felek”, kendisinden sürekli sitem edilen bir varlık olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayışın bir yansıması olarak Ali Ufki de yaşadığı zorlukların sorumluluğunu sadece feleğe yüklemiştir. Ali Ufkî'ye göre yaşam, insana her zaman cömert davranmıyor, bazen de bunun tersine bizi mutsuz kılan yüzünü gösteriyor. İnsanın, yaşamın önüne koyduğunu yaşamak zorunda kalışı, sevinç ve üzüntü gibi iki zıt kavramın da kaynağını oluşturuyor. Yaşama dair kanuların değişebilir oluşu, her ne kadar bir irade kırılğanlığına yol açsa da yaşamın küçük bir dilimi değil de tamamı hakkında karar verirken eğer hala varsa içte bir umut ve heyecan ışığı, onu izlenecek yolun belirleyicisi olarak görmek gerekir.

Ali Ufkî'nin, edebi bir dille kaleme aldığı bu metin, onun, yaşamın felsefesini yapacak kadar geniş ufuklu ve donanımlı bir kişi olduğunu göstermektedir.

## 2. İlâhi

### 2.1. Beyitlerin Latin Harflerine Transkripsiyonu

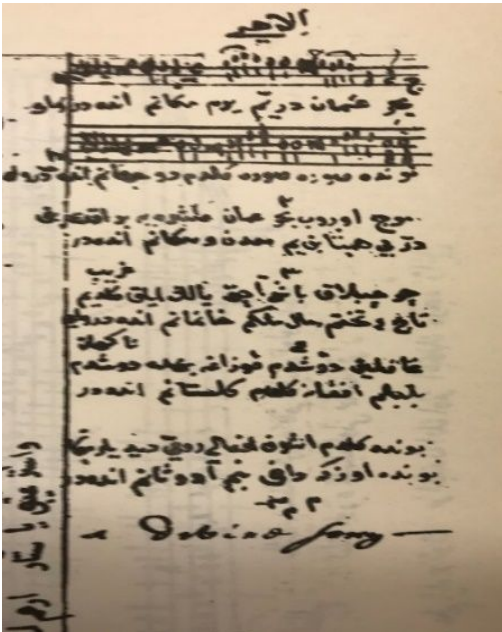
*Bahr-i ummân dürriyem yerim mekânım andadır vay  
Bunda yerim sora-geldim dü çihânım andadır vay*

*Mevc urub bahr-i ummân taşraya bıraktı beni  
Dürr-i bî hemtâ menem ma'den mekânım andadır*

*Çağa çıplak baş açık yalınayak geldim garib  
Tâc ü tahtım mâl ü mülküm hânümânım andadır vay*

*Gafilen düşdüm duzağa bende oldum nâgehân  
Bülbülem efgâna geldim gülistânım andadır*

*Bunda geldin garib Ali Ufkî derler bana  
Bundan özge dahi benim âd ü sânim andadır*





## 2.2. Beyitlerin Paragraf Bütünlüğü İçinde Düz Yazıya Çevrilmesi

Okyanustaki bir inci tanesi gibi bu âlemde savrulur dururum. Bu âlemde olduğu gibi dünya ve ahiretimin de nerede olduğu belirsizdir.

Okyanus dalgaları beni taşraya (uzak bir yere) attı; ben bu dünyada benzeri olmayan bir inci tanesi gibiyim ve benim asli mekânım nerededir?

Hiçbir şeye sahip olmadan garip olarak geldiğim bu dünyada malım mülküm, yerim yurdum nerededir?

Gafilce tuzağa yakalandım ve birdenbire esir durumuna düştüm. Bülbülün asli mekânı olan Gülistana özleminden feryat edışı gibi ben de ana vatanıma hasretimden feryat ederim.

Burada bana Garip Ali Ufkî derler ve bura dışında benim adımın, sanımın ne olduğu belli değildir. (Elçin, 1976, 317)

**Kelimelerin anlamları:** **Dürr:** inci tanesi. **Dü cihân:** dünya ve ahiret hayatı. **Mevc:** dalga. **Urmak:** vurmak. **Bahr-i ummân:** uçsuz bucaksız deniz, okyanus. **Hemtâ:** eş, benzer, denk. **Ma'den:** her şeyin asli mekânı. **Hanümân:** ev, bark, yurt. **Bende:** bağlanmış olan, köle, esir, hizmetkâr, kul. **Nâgehan:** birdenbire ansızın, aniden. **Efgân:** feryat etmek, ızdırap ile haykırmak **Özge:** başka.

## 2.3. Eserin Güfte Analizi

Güfte de karamsar bir tablo çizildiği görülüyor. Kederli bir ruh hali güftenin bütün bölümlerine sinmiş ve yayılmış durumdadır. Özellikle "Gafilce düşdüm tuzağa bende oldum nâgehan./ Bülbülüm efgâna geldim gülistânım kandedir" beyti onun esaretini kanıtlayan bir belge niteliğinde olup sanatçının içinde bulunduğu psikolojik sıkıntıyı, ruhsal gerilimi de adete özetlemektedir. Metnin bize neler anlattığını kavramak ve yorumlayabilmek için öncelikle duyulan sıkıntıların temel nedeni olarak gördüğümüz ve sanatçıyı da derinden etkileyen devrin bazı tarihsel ve toplumsal olayları üzerinde kısaca durmak gerekir. 1630'lu yıllarda Osmanlı-Lehistan (Polonya) sürekli mücadele halindedir. Bu mücadeleleri tetikleyen unsurlardan biri, Ali Ufkî'nin doğum yeri olan Lwow şehrine yakınlığı ile bilinen Kamaniche Kalesi'nin fethi meselesidir. Osmanlı ordusu 1633'te bu kaleyi fethederken Ali Ufki, Osmanlı ordusuyla birlikte savaşa katılan Kırım Tatarları tarafından esir alınmış, önce Edirne'ye daha sonra da İstanbul'a getirilmiştir (Behar, 1991: 17; 2017: 18). İşte bu yüzden sanatçı bülbülün asıl mekanı olan gülistana olan özleminden feryat edışı gibi o da ana vatanından ayrı düştüğü için feryat etmektedir

Dikkat edilirse sanatçının, duygu dünyasına uygun düşen sözcükleri özellikle seçerek kullandığı görülmektedir. Bunlardan biri, beşinci beytinde geçen "garip" sözcüğüdür. Gariplik, yalnızlıktan çok kişinin, içinde bulunduğu çevreye ait olmadığını hissettiği durumlarda ortaya çıkan bir duygudur. Belli ki Ufkî, kendini garip biri olarak nitelemekte ve bu duyguyu yoğun bir şekilde yaşamaktadır. Sanatçı vatan kavramını da çağrıştıran bu sözcükle doğup büyüdüğü, ama uzakta kalan, ancak hayal ettiği yere, vatanına karşı hasretini dile getirmiştir.

Dördüncü beyitte geçen gül'ü, gülgillerin örneği olan bir bitki, bülbül'ü de sesinin güzelliği ve gece ötüşüyle ün kazanmış bir kuş olarak değerlendirdiğimizde eseri iyi okumamış sayılırız. Bu demektir ki gündelik hayatta kullandığımız dilden ayrı olarak sanatçının dilini ve eserin yazılmasında birinci derecede etkili olan olay, durum ve duyguyu da iyi bilmek gerekir. Şüphesiz gül, Klasik Osmanlı şiiri ve Türk Halk Edebiyatında en çok işlenen temel imgedir. "Gül/bülbül" ikilisi, "seven /sevilen"i simgeler. Bülbül hep, ömrünü sevgiliye kavuşma yolunda harcayan, divane bir âşıktır. (Çukurlu, 2019; 357). Sanatçı burada kendini bülbüle; hasret kaldığı vatanını da gülistana (gül bahçesine) benzetmiştir. Gül-bülbül imgesi, genişletilerek kişisel bir ıstıraba dönüştürülmüş ve vatan hasretiyle adeta feryadı andıran bu ıstırabın dizelere sindirilmesinde bir estetik, bir sanat kaygısı güdülmüştür. Bu nedenle bu beyit, anlatım güzelliği, duygu gücü ve hayal zenginliği açısından diğer beyitlere göre daha bir değer kazanmıştır.

Ali Ufkî'nin üslubunda dikkati çeken bir başka özellik de kişiliğine ilişkin yaptığı tanımlamalarda arka arkaya benzetmelere başvurusudur. Sözelimi, birinci beyitte 'okyanusta bulunan bir inci tanesi'; ikinci beyitte de 'eşi ve benzeri olmayan bir inci' gibi aynı anlama gelen bu ifadelerin arka arkaya kullanılması, duruluk ilkesine aykırı bir durummuş gibi görünse de onun kendine biçtiği değeri öne çıkarma ve bunu pekiştirme amacı taşıdığı düşünülebilir. Bir de bu inci benzetmesiyle 'ailesi, çocukluğu ve ilk öğrenimi konusunda aydınlatıcı bilgi olmayan' (Kut, 1989: 456) Ali Ufkî'nin muhtemelen esir olarak İstanbul'a gönderilmeden önce birkaç dil bilecek kadar iyi bir tahsil gördüğü gerçeğine değinmiş olabileceğidir. Aslında bu öznel değerlendirmelerin altında yatan asıl gerçek, Ali Ufkî'nin donanımlı kişiliğiyle tutsak kimliği arasındaki çelişkiyi kaynaqlanan kırılmalıdır.

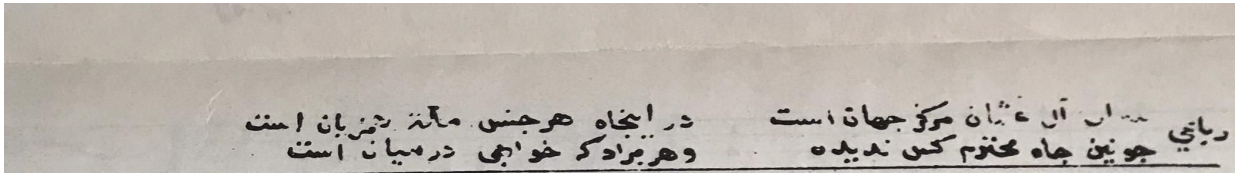
Esirlik duygusunun etkisiyle yazıldığı anlaşılan bu eserden, Ali Ufkî'nin, Saray-ı Hümayûn'da ya da saray dışında sürdürdüğü yaşamı sırasında kendisine iyi davranılmadığı yolunda bir anlam çıkarmak





kanımızca çok yanlış olur. Çünkü İslâm, kölelere karşı bakışı insanileştirmiş, bütün toplumları ve devletleri büyük insanlık ailesinin birer üyesi olarak görmüştür ((Özel, 1996, 6-7). Savaş esirlerinin durumu Kurân'ı Kerim'de ele alınıp hükme bağlanmıştır. İslam hukukuna göre boyun eğmez bir tutum takınma, kaçma girişiminde bulunma, savaşıma gibi hallerin dışında esirler öldürülemez. Kur'ân-ı Kerim'de "Onlar, kendi canları çekmesine rağmen, yemeği yoksula, yetime ve esire yedirirler" (İnsân 76/8) ayetinde, iyi kulların özellikleri sayılırken esire yemek yedirmenin büyük sevap olduğu buyrulmuştur.

Osmanlı döneminde de esirlere karşı İslami yaklaşım benimsenmiş, köleler batıdakilerden farklı roller üstlenmişlerdir (Kaşığıuğun, 2018, 82)). Bazı istisnalar dışında ağır işlerde çalıştırılmayan köleler genellikle, saraylarda, ordu ve bürokraside idari ve askeri görevlerde bulunmuşlardır. Kölelik adeta gündelik hayatın bütünleyici bir parçası olmuş, yabancılık duygusuna kapılmamaları için kölelere şevkat ve ilgiyle yaklaşılmıştır. Nitekim aynı insani yaklaşımlar Ali Ufki'ye de fazlasıyla gösterilmiş hatta kendisi, İstanbul'da yaşamaktan duyduğu memnuniyeti ve gördüğü saygıyı aşağıdaki rubai'sinde şöyle dile getirmiştir:



(Elçin, 1976: 133 ; Mecmua-i Saz ü Söz, 135 a.)

"Sarayı Âli-i Osman merkez-i cihânest  
Der in-câh her cins millet-i hem-zebânest  
Çünin câh-ı muhterem kesî nedîde  
Ve her murâd ki hâhî der meyanest (Elçin, 1976, VI-VII; Cevher, 1995, 110)

(Osmanlıların sarayı dünyanın merkezidir. Burada her cins millet aynı dili konuşur. Hiçbir kimse böyle ihtirama (saygıya) layık bir yer görmemiştir. Orada her istediğini elde edebilirsiniz.)

Saraydaki ilk dönemi olan 19 yıllık zaman sürecinde padişaha musiki alanında hizmet etmiş ve üstün yeteneğinden dolayı da "erbaşı" unvanına layık görülmüştür (Yerasimos ve Berthuer, 2012, 17). Sazendeler arasına katılarak Türk Musikisini ve santur çalmayı öğrenen ve bu yüzden de "Santûri Ali Bey" olarak anılan Ali Ufki, kendisine verilen unvanı Sarayı Enderun'da şöyle anlatır:

"İnsanların, müziğin notalarını ve sözlerini hep yeniden söyleyebilmeleri insanı hayrete düşürüyor. Ben ustamın verdiği dersi dinledikten sonra, hemen o anda nota halinde kaydeder ve oldukları gibi, hiçbir değişikliğe uğratmadan öğrenirdim. Oysa diğerleri nota hakkında bilgileri olmadığından, her müzik parçasını büyük bir çaba harcayarak ezberlemek zorundaydılar. Buna karşın ben aylar sonra verilen dersi sesle ve çalgıyla tekrarlayabildiğimden hem ustalar hem de öğrenciler bu sanatı onlara da öğretmem için bana yalvardılar. Türkler, kendilerinin bilmedikleri bu sanatı benim kullandığımı gördükçe bana büyük bir saygı göstermeye başladılar ve sonunda beni erbaşı, yani koro şefi konumuna getirdiler (Sarayı Enderun, 2013, 49).

1668 yılından önce ikinci kez saraya girişinde, tahminen 13 dil bildiği var sayılan (Behar, 1990, 18; Kut, 1989, 456) Ali Ufki'ye, sürekli olmasa da kısa süreli olarak Divân-ı Humâyun tercümanlığı görevi de verilmiştir.

Cem Behar, 17. yüzyıl İstanbul'unda muhtedilerin pek sevilmediklerini söyler ve bu konuda, Jacob Nagy de Harsany'nin, 'Müslüman ana ve babadan doğanları mühtedilere tercih ettiği' yolundaki sözlerini gerekçe gösterir. (Behar, 1990, 21). Esasen bu durumlardan tedirgin olmuş olacak ki Ali Ufki, musiki mecmuasında, kendisini mürâi sayıp Hristiyan ve Yahudi gören bazı müteassıp insanlardan söz etmiştir (Elçin, 1976, III; Mecmua-i Saz ü Söz, 182 b.). Ancak şunu da belirtmek gerekir ki bir mühtedi olarak gerek Enderun yaşamında gerekse Enderun dışında farklı inanç ve kültür kesiminden insanlarla olumlu ilişkiler içinde bulunmuş olan Ali Ufki, her zaman ahlaki açıdan dürüst ve namuslu bir kişi olarak nitelenmiştir. Bu nedenle onun yaşam gerçeğiyle örtüşmeyen bu tarz değerlendirmeleri kişiliğiyle ilişkilendirmek doğru olmaz.



Ayrıca bir devşirme olmayan Ali Ufkî'den tutsak kimliğiyle katıldığı Osmanlı toplumunun yaşam tarzını, gelenek ve göreneklerini tam olarak benimsemesini beklemek de hoşgörü anlayışıyla bağdaşmaz. Kaldı ki softa bir Müslüman olmayan Ali Ufkî'nin inanç anlayışı hakkında bizi aydınlatan,

*"Hak Teâlâ seni bize nûr-ı gufrân eylemiş  
Dahi ta'zim eyleyüben şehri Kur'ân eylemiş  
Merhabâ ey şehri rahmet, merhabâ ey şehri nûr  
Ümmetine Mustafa'nın seni ihsân eylemiş"*

(Elçin, 1976, VII; Mecmua-i Saz ü Söz, 61.a).

kıt'ası da onun Müslüman ruhu içindeki manevi duygu zenginliğini açıkça ortaya koymaktadır.

Bu arada Ali Ufkî'nin, Celvetiye tarikatının önde gelenlerinden Üfdâde'ye verdiği ve Hüdâi, Usûlî, Âgehî gibi şairlerin adını kullanması, onun tarikata da girdiğinin (Elçin, 1976, IX) bir göstergesidir.

Öte yandan, Ali Ufkî'nin ihtida etmesinde kendisine bir baskı uygulandığına dair bir bilgi ve belge yoktur. Bunda, daha çok içinde bulunduğu sosyal çevre ve yaşam anlayışının etkili olduğu düşünülebilir. Kaldı ki "İslâm, insanları dine sokmak için baskı uygulamasını yasaklamış, baskı altında gerçekleşecek bir ihtidayı geçersiz saymıştır" (Özel, 1996, 9).

Onu tedirgin eden unsurlardan biri de esir düştükten sonra "Wojcicek Bobowski" olan gerçek adının değiştirilmiş (Behar, 1990, 9) olmasıdır. Eserin son beytinde "...ad ü sânum kandedir" ve "garip Ali Ufkî" gibi kederli ifadeler kullanmasından, onun daha sonra şiirlerinde mahlas olarak da kullandığı Ali Ufkî adını aldığı, fakat bu isim değişikliğinden hiç de hoşnut kalmadığını anlamaktayız.

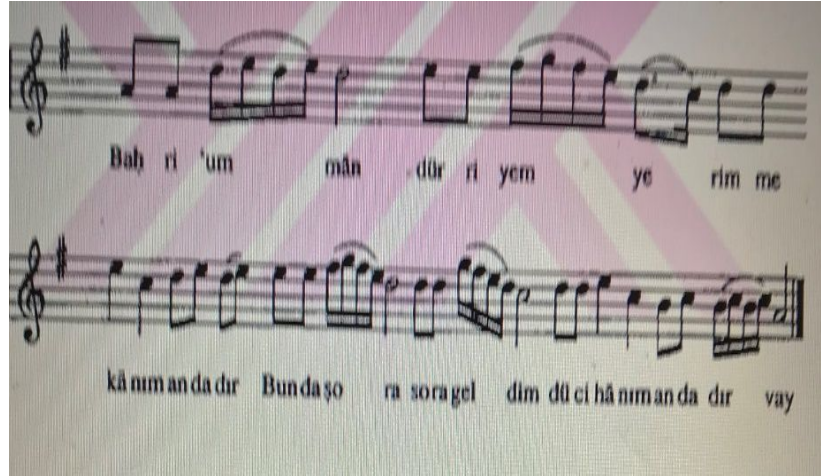
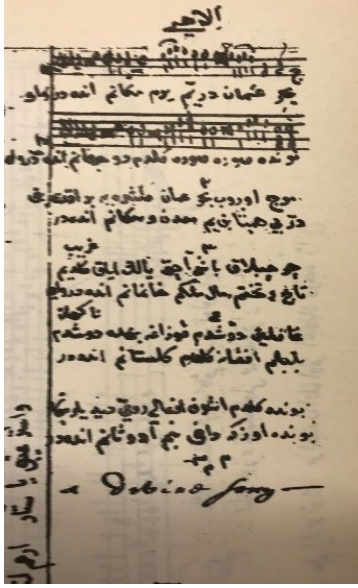
Ali Ufkî'nin salıverilmesine gelince, bu da İslam hukukunun esirlere ilişkin hükümleri çerçevesinde gerçekleşmiştir. (Birsin, 2012, 169). Devlet başkanı isterse, hem Kur'an'daki "...savaş sona erince de artık ya karşılıksız veya fidye karşılığında salıverin" (Muhammed 47/4) ayetine dayanarak hem de Hz. Peygamberin çeşitli savaşlardaki uygulamalarını delil göstererek esirleri hiçbir karşılık almadan veya fidye karşılığında bırakabilmektedir. Ayrıca kölelerin salıverilmesini teşvik eden bir anlayış sergilenmiş ve devlet gelirlerinin bir kısmının bu iş için ayrılması hükme bağlanmıştır (Özel, 1996, 87).

XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kölelerin büyük çoğunluğu efendilerinin hizmetine girmektedir. Köle olan kimse, Müslümanlığı kabul etse bile esirlik statüsü devam etmekte ve azat edilinceye kadar kendisini satın alan kişinin hizmetinde çalışmak zorunluluğundaydı (Selçuk, 2014: 1005). Sarayda 19 yıl esir olarak çalışan (Karakaya, 2010) Ali Ufkî'nin de Frans Babinger'e göre, adının belirtilmediği bir Türk asilzadesinin hizmetine girdiği (Turgut, 1989: 455) ve daha sonra Mısır'a götürülerek burada, efendisine karşı hizmetlerinden dolayı bir müddet sonra serbest bırakıldığı söylenmektedir (Behar, 2017, 18).

Eser, nazım şekli olarak bir İlahidir. İlahiler, dini ve tasavvufî temaları işleyen Tekke edebiyatı ürünüdür. Ancak burada ele alınan tema dünyevidir. Bu İlahide, vezne uygun düşün diye dizeler 15'li heceyle oluşturulmuş, dolayısıyla nazım birimi olarak da beyit esas alınmıştır. Eser bir uzun, bir kısa, iki uzun (- . - .) ses değerlerine dayalı üç taktilli (fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün) aruz kalıbıyla yazılmıştır. Kafiye düzeni tıpkı gazellerde olduğu gibi (aa, ba, ca, da, ea) şeklindedir. Dize sonlarında "mekân, cihân, hânümân, gülsitân, sân" sözcüklerindeki "-ân" ortak sesleriyle oluşturulan zengin kafiyeler ve her beyitte "-im" eki ve "kandedir" unsurlarının tekrarı ile oluşan "-im kandedir" redifi dikkati çeken önemli ahenk unsurlarıdır.

Eserin yazı dili Osmanlı Türkçesi (Osmanlıca)dir. Sanatçı, esaret hayatına ilişkin yakınmalarını ve asli vatanına karşı duyduğu özlemi dile getirirken benzetmelere başvurmuştur: Kendisini, "Bahr-i ummân dürriyem"(1. Beyit) sözüyle kıymetli bir inciye; "bülbülem" (4. Beyit) sözüyle de dertle inleyen bülbüle benzetmesi ve 4. Beyitte "gül bahçesi" anlamındaki "gülistan" sözcüğünü istiareli olarak kullanarak gerçek vatanını kastetmesi, onun, duygularını edebi bir dille aktardığını göstermektedir. Basit yapılu cümlelerle kurulan metinde bir yerde Farsça isim tamlaması "bahr-i ummân" (1. beyit); bir yerde de Farsça sıfat tamlaması "dürri-i bî-hemtâ" (2. beyit) kullanılmıştır. Eserde Türkçe sözcüklerin yanında yabancı kaynaklı sözcükler de kullanılmış, metnin temasıyla örtüşen sözcüklerin seçiminde de gereken özen ve titizlik gösterilmiştir.

## 2.4. Güftenin Müzikal Analizi



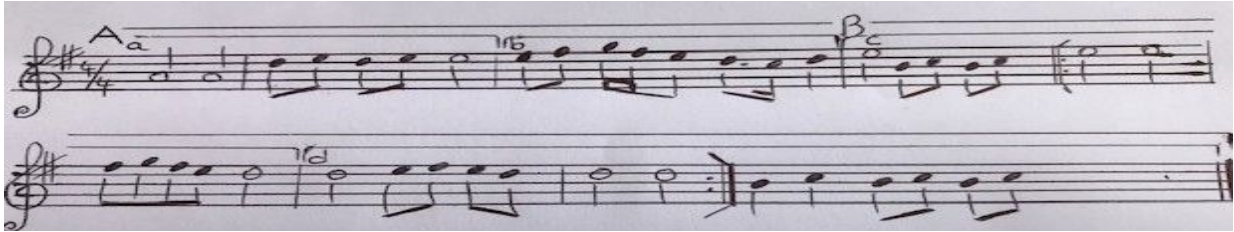
(Cevher, 1995, 923)

(Elçin, 1976, 317; British Museum, Sloane, nr. 3114, 923)

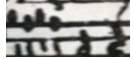
Yukarıda solda, ilâhinin Mecmua-i Saz ü Sö'z'de Osmanlı Türkçesiyle yazılmış güftesi ve iki dizekten ibaret olan notası; sağda ise aynı ilâhinin Hakan Cevher tarafından bugünün nota anlayışıyla yazılmış örneği bulunmaktadır.

Eser, ilahi formundadır. İlahi, dini Türk Musikisinde en fazla kullanılan formdur. Din dışı musıkimizin şarkı formuna karşılıktır (Öztuna, 1969, 296). İlahilerde güfte; murabba (4'lük), muhammes (5'lik), müseddes (6'lık), müsemmen (8'lik) gibi bunlardan biri olabilir; ancak Ali Ufki bu güfte formlarından hiçbirini kullanmamış, eserini beyit birimi üzerine oluşturmuştur.

Müzikal analize kolaylık ve katkı sağlayacağı düşüncesiyle eser, orijinal halinden yola çıkılarak sol anahtarı üzerinden yeniden şöyle düzenlenmiştir.



Buna göre eserde genellikle birbirine yakın bir biçimde konumlandırılmış bağlı ya da bağımsız aynı düzenli görünümde dörtlük notalar ve bunlara yakın veya belirli uzaklıkta ikilik notalar göze çarpmaktadır



Belirginleşmiş dörtlük nota değerlerinin sekizlik nota değerinde olduğu anlaşılmaktadır. Eserin üçüncü ölçüsü olarak belirginleşmiş olan kısımda, bağ işaretinin altında iki nota üzerinde iki kısa noktanın



bulduğuda görülmektedir. Bu durumdan yola çıkarak, şu iki notanın on altılık nota değerinde; yanında yer alan notaların da sekizlik nota değerinde olabileceği düşünülebilir. Beşinci, sekizinci ölçüler



arasında dönüş işaretine çok yakın bir görünümdeki işaretin bulunması ayrıca dikkat çekici bir durumdur.

Her ne kadar Hakan Cevher, eserin hüseyini (Cevher, 1995, 12, 138) ve hisar (Cevher, 1995, 155) fasıllarında olduğunu belirtmiş olsa da bizim tıpkıbasım nota ve güfte üzerinde yaptığımız değerlendirme şöyledir: Birinci çizgi do anahtarı ile yazıldığı görülen eserin seslendirilmesi birinci çizgi do anahtarıyla yapıldığında kesinlikle neva ve hüseyini makamlarıyla bir ilgisi olmadığı anlaşılmaktadır. İkinci, üçüncü,





dördüncü çizgilerdeki do ve birinci çizgi sol anahtarlarıyla yapılan değerlendirmeler de aynı sonucu ortaya koymaktadır. Ancak dördüncü çizgi fa anahtarına göre seslendirildiğinde ise eserin, hüseyini ve neva makamları birleşiminde olduğunu söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak aynı güftelerin hem hisar hem de hüseyini faslında yer aldığı halde müzikal seyrinde görülen farklılık düşündürücüdür. Bu arada gerek nota değerleri gerekse müzikal seyir açısından eserin sofyan usulünde olduğunu söylemek de mümkün görünmektedir.

Neva ve hüseyini makamlarının karar sesi olan düğâh perdesinde ısrarlı kalış ile başlanarak ikinci ölçüde neva ve hüseyini güçlü perdeleri tekrarlanmış, hüseyini makamının güçlüsü, hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır (a cümlesi). Üçüncü ölçüde ise hüseyini makamında da kullanılan bir kalış olmasına rağmen daha çok neva makamında önemli olan nevada rastlı kalış yapılmıştır (b cümlesi) A (a+b).

Dördüncü ölçüde ise yine hüseyini perdesinde kalınarak, segâh ve çargâh perdeleri tekrarıyla çargâh perdesine vurgu yapılmıştır. Diğer bir deyişle daha çok hüseyini makamında önemli yeri olan çargâhta çargâhlı kalış yapıldığını söyleyebiliriz. Bu kalış neva makamında da yapılabilmektedir; ancak bu kalış, evc yerine acem perdesi kullanılarak da yapılır ki bu eserde de acem perdesinin kullanıldığını belirten herhangi bir işarete rastlanmadığı için bu kalışın daha çok hüseyini makamına özgü olduğu söylenebilir. Beşinci ölçüde hüseyini makamı güçlüsü hüseyini perdesinde ısrarlı kalış ile başlanarak altıncı ölçüde neva makamının önemli kalışlarından biri olan nevada rastlı kalış gösterilmiştir (c cümlesi). Yedinci ölçüde, neva makamı güçlü sesiyle başlanarak, nevada rastlı kalış vasıtası ve yine sekizinci ölçüde de neva makamı güçlüsü ile neva perdesinde ısrarlı kalış yapılmıştır. Ayrıca yedinci ölçüdeki evç perdesinden itibaren de bir değerlendirme yapılacak olursa dokuzuncu ölçüdeki segâh sesine varış ile segâhta ferahnaklı kalış yapıldığı ve bunun devamı olarak da dokuzuncu ölçüde segâh, çargâh tekrarları ile çargâh perdesine vurgu yapıldığı görülecektir (d cümlesi) B (c+d).

Bilindiği gibi hüseyini ve neva makamlarının karar sesi düğâh perdesidir. Eser, tam anlamıyla bitiş hissiyatı veren karar sesi ile yapılmamış olup onuncu ölçüde son bulmuştur

Ali Ufkî'nin ilahi formundaki bu eserin donanımında hüseyini ve neva makamında yer alan segâh perdesini ifade eden 1 komalık bemol belirtilmemiştir; bu durumu şu nedenlere bağlayabiliriz: Bilindiği gibi Klâsik Türk Musikisinin temeli meşk sistemine dayanmaktadır. Buna bağlı olarak eserler, dönemlerin üstadları tarafından tam anlamıyla notasyon uygulamasına geçilme dönemine dek ustadan çırağa yöntemiyle öğretilmiştir (Feyzi, 2018, 1894). Daha önce kullanılan notasyon sistemlerinin pek çoğunda ise ses değiştirici işaretlerin yer aldığı kısım olan donanım kısmı, pek vurgulanmamıştır. Bunun nedeni de meşk sistemi süresince seslerdeki geçici değişimlerin nasıl seslendirileceği (makam bilgisi) hakkında bilgi sahibi olunmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz (Feyzi, 2018, 1904). Rauf Yekta Bey, bu konuyla bağlantılı olarak bir rast makam seyir örneğinde, donanımında sadece evç perdesini belirtmiş, segâh perdesini belirtmemiştir. Geleneksel anlayışa göre zaten makamın bünyesindeki segâh koma bemolünü belirtmeye gerek yoktur. Ancak buselik kullanılırsa natürel işaretiyle belirtilir (Kaçar, 2008, 155).

17. yüzyıla ait Mecmua-i Saz ü Söz yazmasından anladığımız kadarıyla değiştirme işaretlerinin bugünkü anladığımız haliyle kullanılmadığını görüyoruz. Değiştirme işaretleri, donanım diye adlandırdığımız kısma değil de ait olduğu notanın üstüne, altına ya da soluna konulmuştur. Hakan Cevher bu detayları da göz önüne alarak eseri günümüz anlayışına göre düzenlemiştir (Cevher, 1995, 37).

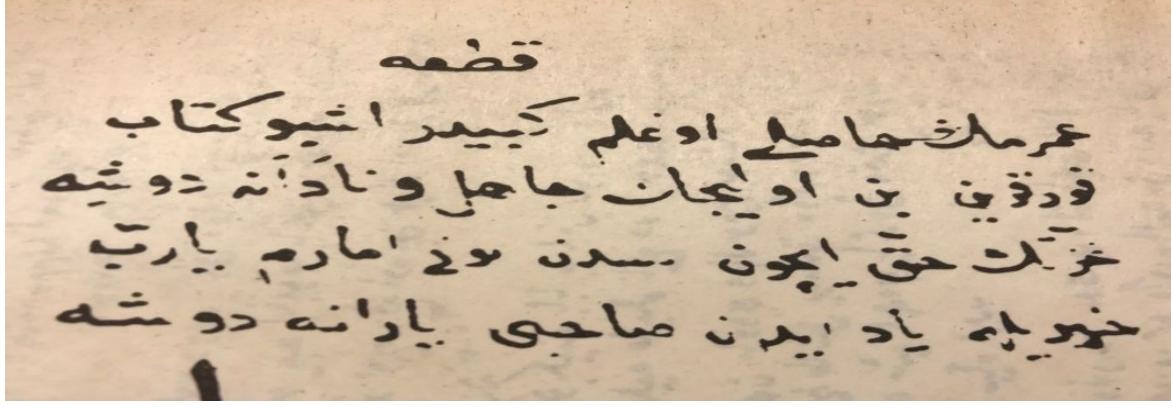
Ali Ufkî tarafından kullanılmış ve Türk kültüründe de benimsenmiş olan ilk dizekli nota yazımı, 19. yüz yıldan sonra da yaygınlaşmış ve günümüz nota yazısının temelini oluşturmuştur ve bu nota yazımı da batı notasyon sistemine en yakın olanıdır (Feyzi, 2018, 1893).

Yukarıda belirttiğimiz ilahi formu hakkındaki açıklamaları da dikkate aldığımızda bu ilahinin müzikal formu açısından kısa olması ve sadece A+B müzik cümlelerinin kullanılması yönünden günümüze kadarki dönemlerde yazılmış ilahi formlarından farklılık gösterdiği görülmektedir.

### 3. Kıta

"Mecmua-i Saz ü Söz" yazmasının Şükrü Elçin tarafından yapılan tıpkı basımının 327. sayfasında bir "Kıta" bulunmaktadır. Ali Ufkî, bu kıtada, bir ömür harcayarak meydana getirdiği "Mecmua-i Saz u Söz"'e ilişkin kaygılarını dile getirmektedir.





(Elçin, 1976: 327)

### 3.1. Metnin Latin Harflerine Transkripsiyonu

#### Kıt'a

Ömrümün hâsılı oğlum gibidir işbu kitâb  
Korkarım ben ölicek câhil ü nâdâna düşe  
İzzetin hakk için senden bunu umarım yâ Rab  
Hayır ile yâd ide sâhib-i yârâna düşe

(Bu kitap ömrümün hasılı oğlum gibidir; ben ölünce cahil, bilgisiz birinin eline düşeceğinden korkarım; Allah'ım izzet hakkı için senden dileğim, (bu kitabın) hayır ile hatırlayacak dostların elinde kalmasıdır).

### 3.2. Metnin güfte analizi

"Sanatçı kişiliğiyle bir yaratma eylemi içinde olan insan, meydana getirdiği eserlere karşı elbet kendini bir baba gibi hisseder. Ali Ufkî'nin de böyle bir tavır içinde olduğu düşünülebilir; kendisini babasıyla özdeşleştirilmesi, sanatçı kimliğiyle sürdürdüğü yaratıcı etkinlikler için bir motivasyon olabileceği gibi eserlerine, bir babanın evladına karşı beslediği içten duygularla yaklaşım değerlendirdiğinin de bir göstergesidir. Samimi duygularla Allah'a yalvarırcasına, büyük bir çaba ve emek ürünü olan "Mecmua-yı Saz ü Söz"ün kendinden sonra, değerbilir kimselerin eline geçerek korunup yaşatılmasını istemesi, eserinin akıbetini düşünme ve umursama duyarlılığının yanında, sanata ve Türk musiki kültürüne verdiği önemi de ortaya koymaktadır.

Hiçbir baskı ve kötü muameleye maruz kalmaksızın ömrünün en verimli dönemini geçirdiği Saray-ı Hümayûn'da yaratıcı gücünü sergileme imkanı bulan Ufkî, beste yapmaya uygun sayısız güfteler yazmıştır. Örnek "Kıta"da görüldüğü gibi Enderun'da aldığı eğitim ve öğretim gereği devrin edebi geleneklerine uyarak Türk Halk şiirinde görülen "abab" biçimindeki çapraz uyak düzenini kullanmış ve şiirsel musikiyi yaratmak için Klâsik dönem Türk şiirindeki uyak anlayışına bağlı kalarak, dizelerin sonunda "-ân" ve "âb" seslerinden oluşan zengin uyaklara yer vermiştir. Şüphesiz güftede önemli müzikal unsurlardan biri olan ve daha çok sese hizmet ettiği düşünülen "-a" eki ve "düşe" öğelerinin uyumlu tekrarına dayalı "-a düşe" redifiyle de bir armonik unsur olarak ahenge önemli katkı sağlamıştır. Ayrıca metinde Ufkî'nin bilinçli olarak kullandığı Türk dilinin tabii yapısından kaynaklanan ses tekrarları vardır. Sözgelimi özellikle (a) ünlüsünün 16, (u) ünlüsünün 5 ve (k) ünsüzünün 6 defa tekrarlanmasına bağlı olarak oluşan alliterasyon ve asonanslar, mükemmel bir ses güzelliği yaratmış ve bu ses tekrarlarından doğan melodik yapı güftenin bütününe yayılmak suretiyle "ritm" denilen bir iç ahenge dönüşmüştür.

Eserde Türkçe "ömrümün hasılı" ve Farsça "sâhib-i yârân" gibi iki isim tamlamasının yanında bir de "işbu kitap" sıfat tamlaması kullanılmıştır. Sıfat tamlamasının sıfatı olan ve "işte bu" anlamına gelen "işbu" sözcüğü, bir işaret sıfatı olarak bugün "bu" şeklindedir. "İşbu", aynı zamanda önündeki isme diğer bir ifadeyle "Mecmuay-ı Saz u Söz"ün önem ve değerine vurgu niteliğindedir. Eserde, Osmanlı Türkçesi etkisiyle bazı yabancı kaynaklı sözcükler de kullanılmıştır. Ancak "câhil, hakk, umarım, yâd, yâ Rab" gibi sözcüklerin bugün de konuşma dilinde yaşadığı ve kullanılmakta olduğu göz önünde bulundurulacak olursa kullanılan dilin anlaşılır nitelikte olduğu söylenebilir. Metinde göze çarpan bir diğer üslup özelliği de Türkiye



Türkçesinde “-ınca, -ince” şeklinde olan zarf fiilin, devrin dil özelliği gereği ses ve şekil yönünden farklı olarak “-icek”(öl-icek) şeklinde geçmesidir.

Ali Ufkî'nin, Türk musikisine hizmet amacıyla meydana getirdiği ve büyük bir emek ürünü olan Mecmua-i Saz ü Söz'ün, kendisinden sonraki durumuna ilişkin duygu, düşünce ve kaygılarını dile getirdiği “Kıta” başlıklı metin hakkında Hakan Cevher'in “Böylesine üstün yönleri sahip bir eseri bizlere ulaştıran, dönemin çok kıymetli kişisi Ali Ufkî, kitabının artık günümüzde layık olduğu yere geldiğini ve duasının kabul olduğunu büyük bir mutlulukla ifade ederken, biz de içimizde duyduğumuz vefa duygularımızın bir neticesi olarak, kendisini saygı ve rahmetle anıyoruz.” (Cevher, 1995, 135) şeklindeki değerlendirmesini, bu önemli insanın kendine ve eserine verilen bir değer olarak görüyoruz.

## Sonuç

Yaşamın her yönünü ilgilendiren ilke, önyargı ve kabülleri eleştirme ve değiştirme imkanının bulunmadığı bir çevrede, yapılabilecek olanın en iyisi, kişinin kendinin farkına varması ve “ben buyum” diyebilmesidir. Kişi eğer sorunlarla birlikte yaşamasını öğrenirse ruhsal dengesini bir ölçüde korur ve ileriye dönük tasarımlarının gerçekleşmesi de kolaylaşır. Biz bu onurlu duruşu ve yüce anlayışı, beklenmedik bir anda hayatın kendisine yüklediği sıkıntılar karşısında metanetini koruyarak, kültürel birikimini ve yeteneğini insanlık yararına kullanan Ali Ufkî de fazlasıyla görüyoruz.

Şüphesiz insanlar, istekleri ve varlık nedenleri olan duygularıyla vardırılar. Kişinin gerek güncel yaşama dair izlenimlerine gerekse bilinçaltı birikimlerine ilişkin ruhunda oluşan psikolojik dalgalanmalardan kendini tamamen soyutlayabilmesi mümkün değildir. Ortamın elverişsizliği nedeniyle dışa vurulamayan birikimlerin bir roman bir öykü ya da notaya dökülerek somutlaştırılması, kendini anlatmanın bir başka yoludur. Unutmamak gerekir ki dünü bugüne taşıyan önemli ve kalıcı eserler büyük sıkıntı ve acıların yaşandığı zamanlarda sabırlı bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. XVI ve XVII. yüz yıllar Osmanlı Türk musikisine dair çok önemli belge ve bilgileri içeren ve bu mataryellerin bugüne ulaşmasını sağlayarak müzikologların inceleme ve araştırmalarına ışık tutan Mecmua-i Saz ü Söz de Ali Ufkî'nin Türk müzik tarihine sunduğu çok önemli bir armağandır.

Ali Ufkî'nin, ruh dünyasını en iyi yansıttığına inandığımız metinlerle, daha ayrıntılı bir çalışmayı gerektirdiği için çalışmamızın kapsamı dışında tuttuğumuz diğer güfte ve besteler de dahil olmak üzere, eserlerinde daha çok bir hüznün ve karamsarlık duygusu hakimdir. Ebeveyn destek ve yardımına muhtaç olduğu bir dönemde Osmanlı ordusu tarafından tutsak edilişi, buna ilaveten gerçek vatanına ve ailesine karşı duyduğu özlem, çizilen karamsar tablonun temel nedeni olabilir. Bazen çevrenin ve ortamın bize sunduğu imkanlar, ruhsal açlığımızı gidermeye yetmeyebilir. Öte yandan ruhsal açlığın başkaları tarafından karşılanması da zordur; çünkü, sevgi ve şevkat eksikliğinin yerini hiçbir şey dolduramaz.

İnceleme konusu olan metinlerde insanlık değerlerini görüyoruz. Özellikle İlahide, güfte ve besteye dengeli bir şekilde dağılan heyecan ve duyarlılığın, evrensel bir değer kazanarak her kesimden okurda bir vicdan duygusu yaratması, sanatçının trajik gerçeğini kendi içinde yaşayan okura, onu yeniden üretebilme imkanı vermesi, eserin, dolayısıyla Mecmua-i Saz ü Söz'ün sanatsal ve kültürel değerini ortaya koymaktadır.

## KAYNAKÇA

- Ali Ufkî Bey/Albertus Bobovius (2013). *Saray-ı Enderun Topkapı Sarayı'nda Yaşam*. Çev. Türkiş Noyan, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Behar, Cem (2017). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (1990). *Ali Ufkî ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Birsin, Mehmet (2012). İslâm Devletler Hukukunda Savaş Esirlerine Uygulanan Yaptırımların Analizi. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 21, s. 163-194.
- Cevher, Hakan (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi. İzmir.
- Talip, Çukurlu (2019). Klasik Osmanlı Şiirinde Gülün Bülbül ve Diğer Hayvanlarla İlişkisi. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi ([ESTAD])*, İstanbul: S. 1, s. 353-376.
- Develioğlu, Ferit (2012). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Elçin, Şükrü (1976) *Ali Ufkî Hayatı, Eserleri ve Mecmua-i Saz ü Söz (Tıpkıbasım)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Feyzi, Ahmet (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftah-ı Nota. *Müzikoloji Dergisi*, S. 2, s. 1890-1913.
- İmlâ Klavuzu (1996). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kaçar, Gülçin Yahya (2008). Türk Musikisinde Makam. *İstem Dergisi*, S. 11, s. 146-158.
- Karakaya, Fikret (2010). Ali Ufkî Bey. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Kaşıyugun, Ali (2018). 1. Dünya Savaşı'nda Esirler Meselesi Üzerine Bazı Değerlendirmeler. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, S. 1, s. 74-98.
- Kut, Turgut (1989) Ali Ufkî Bey. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (c.2, ss. 456-457). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Oransay, Gültekin (1972). *Ali Ufkî ve Türk Dinî Musikisi*. Ankara: İlahiyat Fakültesi.
- Özcan, Nuri (2003). Mecmua-i Saz ü Söz. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (c.28., ss.272-274). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Özel, Ahmet (1996). *İslâm Devletler Hukukunda Savaş Esirleri*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Öztuna, Yılmaz (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Selçuk, Hava (2014). Savaş Esirlerinin Din Değiştirmesi (Nemçeli Esirler Örneği). *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/4, p. 1005-1013.
- Yerasimos, Stephanos; Berthier, Annie (2012). *Topkapı Sarayında Yaşam*. Çev. Berkay Ali. İstanbul: Kitap Yayınevi.