MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL

Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz





halkiyât DOĞUKÜTÜPHANESİ



Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz

MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL

Hazırlayan
Dr.METİN ÖZARSLAN

İSTANBUL, 2006

Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz

MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL



DOĞU KÜTÜPHANESİ

Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz

Mahmut Ragıp Gazimihal

Yayına Hazırlayan
Dr.Metin Özarslan

Yayın Yönetmeni
Erol Cihangir

Grafik Uygulama
Sercan Arslan (0212) 520 21 50

Mizanpaj
Bilgehan Ankan (0212) 527 29 49

1. Baskı, 1928, İstanbul
2. Baskı, 2006, Mayıs, İstanbul

Ofset Baskı
Arı Matbaacılık, Davutpaşa Cad. Emintaş Sanayi Sitesi
No: 103/431 Tel: (0212) 493 34 55 Topkapı/İSTANBUL

© Bu kitabın bütün yayın hakları Kültür Bakanlığı
Telif Hakları Mukavelesi gereği yayınevine aittir.

MİLLETLERARASI NEŞRİYAT NUMARASI
ISBN 975-00820-3-6

DOĞU KÜTÜPHANESİ
Ticarethane Sokağı, Tevfik Kuşoğlu İşhanı Nu: 41/16
Cağaloğlu-İSTANBUL. Tel: (0212) 520 27 19
web: www.dogukutuphanesi.com
e-mail: bilgi@dogukutuphanesi.com

Söz Başı

Tükiye'nin batılı mânâda ilk musıkî bilginlerinden olan Mahmut Ragıp Gazimihal, 1900 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası Dr. Yusuf Ragıp Bey'dir. Kumkapı Fransız Koleji'nde başladığı öğrenimini Vefa Ortaokulunda sürdürmüştür. Ancak geçirdiği kazaya yüzünden tahsiline ara vermiş ve lise öğrenimini sonradan tamamlamıştır. Küçük yaşta müzik ve halk bilimine ilgi duymaya başlayan Mahmut Ragıp Gazimihal, altı yaşından itibaren beş sene Türk Müziği çalışmış, daha sonra batı tekniği ile keman eğitimi görmüştür.

Müzikoloji tahsili için önce Berlin'e gitmiştir. Dört sene Berlin'de kalmış, daha sonra eğitimini Paris'te La Schola Cantorum (Iskola Kantorum)'a geçerek üç sene de burada tahsilini sürdürmüştür. Paris'te başta Prof. M. Eugene Borrel (1876–1962) gibi değerli müzik âlimlerinde yüksek solfej dersleri almış, keman, armoni ve müzik tarihi öğrenimi görmüş, kendini bu alanda yetiştirmiştir. İlk yazıları Le Monde Musical'de neşredilen Mahmut Ragıp Bey, 1927'de Societe Française Musicologie'ye muhabir oldu. Burada "Yazılı Şark Metinlerindeki Org Tarifleri" başlıklı ufuk açıcı araştırmasını neşretti. Şark dünyasındaki Rum ibadethanelerinde körüklü orgun kullanıldığını gerçeğini ortaya çıkarıp, o güne kadar Avrupa'da hâkim olan kanaatlerin yanlışlığını ortaya koyması büyük tartışmalara yol açmıştır.

1932'ye kadar keman icracılığı yapan Gazimihal, bir yandan konserlerde keman çalarken, bir yandan da keman dersleri verdi. Sağlığı elvermediği, için konserlerden çekilerek, mesaisini bütünüyle müziğin ilmî ve edebî tarafına adamıştır. 1932 yılında Musiki Muallim Mektebi'ne [Ankara Devlet Konservatuarı] öğretmen olarak tayin edilmiştir. Buradaki öğretmenliğine ilaveten Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü ve Askeri Mızıka Okulu'nda da dersler vermiştir. 1947 yılından ölümüne kadar Londra'daki International Folk Music Council'in muhabirliğini yürütmüştür.

Gazimihal, müzikoloji ve halk bilimi alanında öncü çalışmalarda bulunmuş musikî âlimlerimizin başında gelir. Çoksesli müzik tahsili gören ilk Türk müzik bilgini olarak kabul edilir. 1921 yılından ölümüne kadar binlerce yazı neşretmiş, inceleme ve araştırmaları değişik dergilerde yer almıştır. Musikî ve halkiyat sahalarında birçok kitabı neşrolunmuştur.

Türk çalgıları ve Türk müziğinin modernleşme sürecindeki değişimlerini inceleyen kitaplar yazmış olan Gazimihal, ***Müzik ve Sanat Hareketleri*** *adlı bir dergi çıkarmak suretiyle bu sahada yayıncılık faaliyetine de katılmıştır. Avrupa ve Türk gazete ve dergilerinde yayınlanmış 3000 civarında makalesi, 28 kitabı vardır. Önemli eserleri arasında Türk Askerî Mızıkalar Tarihi, Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz, Şarkî Anadolu Oyunları ve Havaları, Ülkelerde Telli ve Tezeneli Sazlarımız Türk Ötkü Çalgıları, Halk Oyunları Kataloğu, Musikî Sözlüğü sayılabilir.*

Araştırma, inceleme, tespit, tahlil, tenkid ve tanıtma türündeki yazılarını muhtelif yabancı yayın organlarının yanında şu gazete ve dergilerde neşretmiştir: Akşam, Vakit, Hâkimiyet-i Milliye (Ulus), Yeni İstanbul, Konya, Çorumlu, Bartın, Karabük, Millî Mecmua, Varlık, Adsız Mecmua, Ülkü, Folklor Postası, Yücel, Uludağ, Damla, Fikirler, Gökbörü, Azerbaycan Yurt Bilgisi, Halk Bilgisi, Halk Bilgisi Haberleri, Müzik ve Sanat Hareketleri, İstanbul, Ülkemiz, Çığır, Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni, Yeni Kitap Mecmuası ve Türk Folklor Araştırmaları...

Mahmut Ragıp Gazimihal'in müzikoloji yanında halkbilimi alanındaki hizmetleri olmuştur. 1928 yılında Halk Bilgisi Derneği'nin Müzik Folklor İzahnâmesini o hazırlamıştır. Bu derneğin yayın organı olan Halkbilgisi Haberleri dergisinde müzik folkloruyla ilgili çeşitli yazılar yazmıştır. İstanbul Belediye Konservatuarı'nın ve Halk Bilgisi Derneği'nin 1928–1930 yılları arasında düzenlediği musikî derleme seyahatine katılmıştır.

Yusuf Ziya (Demircioğlu) ve Ferruh Arsunar'la birlikte Doğu Anadolu bölgesini dolaşmış ve derleme sonuçlar İstanbul'da neşredilmiştir. Daha sonra 1937–1953 yılları arasında Ankara Devlet Kon-

servatuarı'nın yurt çapında düzenlediği folklor derleme gezilerine katılmıştır.

Müzikoloji ve folklor alanında değerli eserler bırakan Gazimihal, bütün kitaplarını hayatının son günlerine kadar Müzik Tarihi ve Nazariyatı öğretmenliği yaptığı Ankara Devlet Konservatuarı Kütüphanesi'ne bağışlamıştır. Ömrünü genel müzik bilimi, müzik tarihi, çalgı bilimi ve halkiyata adayan bu değerli müzik ve kültür adamı, 13 Aralık 1961'de, altmış bir yaşında, İstanbul'da Şehzedebaşı'ndaki evinde vefat etmiştir. Cenazesi ertesi günü Eyüp Gümüşsuyu Mezarlığı'ndaki aile kabristanına defnedilmiştir.

Bu kitap musıkî bilginimiz merhum Mahmut Ragıp Gazimihal'in kitap çapında neşir sahasına çıkardığı ilk eseridir. Kitap ilk defa 1928 yılında, Arap harfli Türk alfabesiyle, harf inkılâbı öncesinde yayımlanmıştır. Aynı yıl alfabe değişmiş ve Arap harfli Türk alfabesiyle basılmış her eser gibi Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz de sonraki yılların okuyucusu için meçhul kalmıştır. Alfabe farklılığı yanında dil inkılâbının yol açtığı zeminde gelişen tasfiyecilik cereyanının tesiri ile dilin hızla değişmesi, eserden istifadeyi zorlaştırmıştır. Bu zorluğu aşmak isteyenlerin bazıları, alfabe bir yana ilmî Türkçe'deki yetersizlikleri ve donanımsızlıkları yüzünden başarılı olamamışlardır. Bunlardan bazılarının kitabın adı ve yayın yılını dahi doğru aktaramadıkları görülmüştür. Muhtelif neşriyatta ve genel ağ üzerindeki yayınlarda bu yanlışlıkların tahkik edilmeden tekrar edildiği de vakıadır. Kitabın bazı kısımlarının yeni harflerle neşrinde de okuma hataları bulunmaktadır. Eserin aslına nüfuz edemeyenler de bu hatalı malzemeyi kullanmakta ve eser bir bakıma tüketilmektedir. Bugünün okuyucusunun metne ulaşmasını kolaylaştırmak için, eserin bölümümüzde mezuniyet hazırlık çalışması olarak değerlendirilmesine rağmen, istenen ve beklenen seviyede bir çalışma ortaya çıkmamış ve çalışma okuma hatalarıyla mâlûl mütevazı bir öğrenci ödevi seviyesinde kalmıştır.

Eserin metni, resim ve notalardan oluşan eklerinin tam olarak, Latin harflerine aktarılıp neşredilmesi, Arap harfli Türk alfabesini okuyamayan kişilerin de esere kolayca ulaşmasını temin edecektir. Aslı

ortaya çıktığı için de yanlış künye ve isimlerle eserin tüketilmesi önlenmiş olacaktır.

Cumhuriyetimizden beş yaş daha genç bir kitabın dilini gereksiz bir modaya uyarak sadeleştirmenin müellife ve kitaba haksızlık olacağı düşüncesindeyiz. 80 yıl öncesinin dilini anlamayan birinin bu kitabı okumasını beklemek de söz konusu değildir. Mahmut Ragıp Gazimihal'in dilini kuşa çevirip bugünün güdük seviyesine indirmek yerine bu eserden istifade etmek isteyenlerin, biraz gayretle kendilerinin eseri anlayacak seviyeye gelmeleri daha doğru olacaktır.

Bu bakımdan, eserin diline dokunulmamış, haliyle yazarın üslubu muhafaza edilmiştir. Her şeye rağmen aktarmada bazı hatalar ve gözden kaçan hususlar bulunabilir. Bunların iyi niyetimize verilerek gösterilmesi bizi memnun edecektir. Yazılışı üzerinden seksen yıla yaklaşan bir süre geçmiş önemli bir eseri günün okuyucusuna sunmakla bir görevi yerine getirdiğimizi düşünüyoruz. Eserdeki musikî terimlerini gözden geçiren Arş. Gör. Serdar Erkan'a teşekkür ederim.

Dr. Metin ÖZARSLAN
Ankara, 2006

İÇİNDEKİLER

Söz Başı / v

Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz

Başlarken / 3

[Birinci Fasıl]

Halk Şarkısı / 7
Musıkînin Tekâmül Tarihinde Halk Şarkısı / 8
Bugünkü Bestekâr ve Halk Nağmeleri / 10
Millî Beste Mektepleri / 13
Musıkî Fenni ve Milliyet / 14
Cemal Reşit Bey / 19
Anadolu Nağmesi Asr-ı Fenni İçinde / 19
Anadolu Türklerinin Paris'teki Tesirleri / 31

İkinci Fasıl

Şark Musıkî Tarihinde Türk Dehası / 35
Halk Türkülerimiz ve Klasik Türk Musıkîsi / 35
Klasik Türk Makamlarının Menşei / 37
Bu Makamların Rum Kilise Musıkîsindeki Tesirleri / 43
Türk ve Bizans "Usûl"leri / 43
Alaturkanın Garp Musıkîsi Üzerindeki Son Tesirleri / 47
Mösyö Öjen Borel ve Alaturka Musıkîsi / 48

Üçüncü Fasıl

Memleketimiz Halk Şarkıları / 55

Anadolu'da / 55
Rumeli Türkülerimiz / 65
Büyük Şehirlerimiz Halkiyatı / 67
Avrupalılar Tarafından Toplanan Türkülerimiz / 68
Türkiye Musıkî Folkloru Kitabiyatı / 72
Türk Halk Musıkîleri Kitabiyatı / 73
Ermeni Halk Musıkîsi / 75
Rum Halk Musıkîsi Kitabiyatı / 76
Yahudi Halk Musıkîsi Kitabiyatı / 76
Bulgar Halk Musıkîsi Kitabiyatı / 77
Cenub İslavları Halk Musıkîsi Kitabiyatı / 77
Romen Halk Musıkîsi Kitabiyatı / 78
Makedonya Halk Şarkıları / 78

Dördüncü Fasıl

Musıkî Folklorunda Usûl / 79
Fonograf ve Halk Şarkıları / 80
Garptaki Musıkî Halkiyat Tetkikleri ve Biz / 81
Halk Türkülerimiz ve Tabiat / 86
Kitabiyat / 87
Halk Türkülerini Notaya Almak / 88
Klasik Makamlar ve Anadolu Ezgileri / 88
Halk Türkülerinde "Ritim" / 92
Güfteler ve Köylü Lehçeleri / 94
Halk Sazları / 95
Türk Raksları / 96

Beşinci Fasıl

Rusya Türkleri Musıkî Tarihi / 99
Rusya Türkleri Musıkî Folkloru / 103
Moğolistan, Sibirya ve Tatar Türkleri Folkloru / 106
Şimal Türklerine Ait Üç Türkü *Numunesi* / 107
Türkistan ve Kırgız Halk Türküleri / 114

Kırım Türküleri ve Macar Halkiyatı / 122
Rusya Türkleri Musıkîsi Halkiyatı ve Armoni / 126
Rusya Türkleri Halk Musıkîsi Kitabiyatı / 130

Altıncı Fasıl

İlk Musıkî Folklorcularımız / 135
Seyfeddin Bey / 135
Sezai Asaf Bey / 137
Konservatuarımız Folklor Heyeti Azaları / 138
Ekrem Bey / 138
Muhiddin Sadık Bey / 140
Ferruh Bey / 142
Konservatuarımızın Birer Halkiyat Seyahati / 143
Adana / 144
Antep'te / 148
Urfa / 150
Niğde / 153
Yukarı Anadolu / 157
İlk Seyahatten Edinilen Tecrübeler / 158
Konservatuarın İkinci Halkiyat Seyahati / 160
Türkülerimizin Bedii Kıymet ve Hususiyetler / 169
Türkülerimizin Bedii Kıymeti / 169
Halk Türküleri ve Klasik Bestelerimiz / 171
Türkülerin "Şekil" Nevileri / 174
Anadolu'da Türkü Okumak Tarzı / 178
Türkülerde Makam ve Usûl / 182
Beste-Güfte Mutabakatı / 184

Netice / 186
Bazı Mühim Hatalar / 187
Bir Tavzih / 187

Kolombiya Plak Fabrikasının Türkü Plakları / 188

Ekler

Dağdereli Mustafa'nın Türküsü / 199
Zekiye Hanım Türküsü / 190
Aydın Türküsü / 191
Şirin Nar Türküsü / 192
Demircili Hatçe Türküsü / 193
İnce Mehmed Türküsü / 194
Aşamadım Bergama'nın İlinden / 195
Katırcıoğlu Zeybek Havası / 196
Sürmelim Türküsü / 197
[Bir Ay Doğar Gölgeden] / 198
Harmandalı / 199
[Kara İmiş Şu Antep'in Yazısı] / 200
Hünermiş Türküsü / 201
Hamaylı Şarkısı / 203
[Karşıdan Karşıya Olur Mu Böyle] / 204
Sevda Türküsü / 205
Oyun Havası / 206
Ferahi Zeybek / 207
Dumalı Dağlar Türküsü / 208
Derebeyi Türkülerinden / 209
Ger Ali Türküsü / 211
Bebek Ninni / 213
Alçak Dağlar Türküsü / 215
Cezayir Oyun Havası / 216
Cezayir Oyun Havası / 217
Cezayir Oyun Havası / 218
Cezayir Oyun Havası / 219
Umum Anadolu Cezayir Türküsü / 220
Gündüz Bey Türküsü / 221
Ak Koyun / 222

Paris Iskola Kantorumu'ndan

Mahmud Râgıb

Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz

Başlarken

Büyük kurtarıcı Gazi Mustafa Kemal hazretleri, ilk inkılâpçı nutuklarından birinde memleketimizde sanat müesseseleri ve konservatuarlar açılmak lüzumunda da ısrar etmişti. Şu sözü tarihe geçti: "Sanayi-i nefiseyi kabul etmeyen bir dini kabul edemeyiz". Cumhuriyet erkânının umumî himmetleri bu irşatları arkasından ve musıkî teşkilatımızın asrî bir şekilde kurulması gayesi peşinde birbirini takip etti. "İstanbul Konservatuarı " ve "Ankara Musıkî Muallim Mektebi" açıldı. İkisinin de ayrı ve ulvi gayeleri var. Programlardaki cezri maddeler gençliği sevindirdi. O gençlik ki, tarihî ananelerin kıskançlıkla saklanması lüzumunu da müdriktir. Asrının kârlarını ihmal etmekle Süleymaniye Camii altına bomba koymak arasında hiç bir fark görmüyoruz. İstanbul, burada "Güzel Sanatlar Birliği" açtı: Bu son müessese, her yerde olduğu gibi filarmoninin resmî halk konserleri tesisine çalışıyor. Avrupa'ya talebe gönderiliyor. Hulâsa, çiçekleri ile her tarafı süsleyecek taze bir sanat baharının arifesindeyiz.

Fakat teşkilattan ayrı bir de "eser" meselesi vardı. Gençlik ecnebi nağmelerin müstakil manasına esir yaşamak istemiyor, zorla değil ya!... Bu nağmeler bir tahsil, umumî bir terbiye ve istifade vasıtasından ibaret neden kalamasın, diyor. İstiyor ki, öz Türk zevki muazzam sanat eserlerine inkılâpla, orkestralar, operalar hâlinde millî bir terbiye altı hâlini alsın; içtimaî bir kuvvet olsun...

Türk zevkinin her türlü iskolastik tasannulardan arî, saf ve tabiî eserlerini toplamak ihtiyacı işte bu arzulardan doğdu. İstanbul Konservatuarı'nın hariminde toplanan üstâd

gençler, bu yolda çalışmaya karar verince, karşılarında, arzularını alâka ve samimiyetle dinleyen müdrik şehreminimiz Muhiddin Bey'i buldular; kendisinden seri ve kâfi ilk muaveneti gördüler. Neticede, bizde de musıkî halkiyatı (folklor) başladı, ilk türkü desteleri çıktı.

Burada, İstanbul Konservatuarı'nın çalışkan ve münevver müdürü Ziya Bey'in müessese dâhilinde bu fikrin kuvveden fiile çıkmasında ilk amil oluşunu ve tetkik seyahatleri ile neşriyatını bilfiil idare etmesini de aynı hürmet ve takdir hisleriyle tesbit etmeyi vazife biliriz.



Türk Musıkî Folklorunun İlk Hamisi
Muhterem Şehreminimiz
Muhiddin Bey

Mukaddimemize şu birkaç tariz kelimesini sokmak ayrıca tarihî bir vazife hâlini aldı: Bazı kimseler, toplanan halk seslerinin müverrihlere, etnograflara mehaz vazifesi görmekle kalmasını istemektedirler. Neler de yazmıyorlar. Fakat neden? Mantık ne? İşte bunları anlamaya imkân yok.

Musıkî nasyonalizmi artık her tarafı sarmış, bir içtihat olduğu için, yeni tarih, her yerde bu nevi -sözden ibaret- itirazları kaydediyor. Fakat her yerde zaferi kazanan gençlerdir. Hele bizim için muvaffakiyet ne kolay.



Türkiye'deki Folklor Fikirlerini İlk Esere Kalbeden
İstanbul Konsevauvarının Faal Müderrisi
Yasuf Ziya Bey

Alman musıkî âlimlerinden Walter Niemann "musıkîdeki milliyetperverlik hareketinin acaba pek geç mi muvaffak olacağını" ve "modern Garp tesirlerinin acaba eserlerini meydana getirirlerken (etnik) bir hassa saklamaya bestekârları sadık bıraktırmayacak kadar çok mu umumîleştiğini" kendi kendine sorar[1]. Fakat Genç Romen Mektebi namına Marsel Montandon'un kendisine verdiği cevap bizim istikbâlimiz nâmına manidârdır.

O diyor ki, "Biz ise halk bu merkezde olduğu zannında değiliz. Millî karakterlerinin şuurunu ancak şu zamanlarda

[1] Walter Niemann, *Die Musik Seit R. Wagner*, Schuster and Loeffer, Berlin, 1913.

tam manasıyla duymaya başlamış olup, ırkı ve vahdetini (milleti ayıran siyasî hudutlar her ne olursa olsun) temin eden en küçük mazi kırıntılarını bile kıskançlıkla toplayan bu genç milletlerde zanaatkârlar, mesleğin hakikî ustalığını peşinen kazanabilmek hususunda hiç bir şeyden mahrum değillerdir ki, bu iş büyük selefleri taklitten hali de olmuyor. Fakat ellerindeki vasıtalardan bir kere emin olduktan ve halkı ***numunelik eserlere mükerrer ve gitgide mükemmelleşen dinletmelerle bir kere alıştırdıktan sonra,*** yararlanabilecekleri kati millî eserler artık mahallî ve muvakkat kıymetlerle tehdit olunmayacaklardır. Beşeriyetin sanat ve ilim mirasında onların da yeri bulunacaktır".

Bu küçük kitapta, sadece Anadolu'daki ilk halkiyat tetkiklerinin neticelerini tahlile, daha ne gibi şeyler yapılması lazım geldiğinin yollarını aramaya ve folklorun istikbâlimiz ile alâkadar kıymetlerini tesbite çalıştık ve arama işini kolaylaştıracak vasıtaları bildiğimiz kadar bildirmek istedik.

İmaret 1921

Mihalzâde Mahmud Ragıb
Paris Iskola Kantorum
Âli Musıkî Mektebinden

Halk Şarkısı[1]

Umumiyetle kulaktan kulağa geçmek suretiyle ve sevk-i tabiî sahibi muganniler sayesinde halk arasında yaşayıp memleketlere göre değişen lahnlerin geniş repertuarını bu isim altında birleştirmek ve tetkik etmek adettir. Mevzu sözler ve musıkîlerinin birbirinden uzak memleketlerde veya eyaletlerde az veya çok farklı manzaralar gösterdiği vakidir. Hakiki menşelerini veya hicretleri sebebini anlamak hususunda müşkilât çekilmektedir. Çünkü tahkikatın sıhhatini teşvik için mühim miktarda vesikalara istinat etmek mecburiyeti vardır. Her tarafça anlaşılan bu hakikat bu gün her milletin mütebahirlerini vâsi halk şarkısı koleksiyonları cem ve neşrine mecbur bırakıyor.

Fakat şarkıların pek mütenevvi ve değişebilir olmaları şimdiye kadar Garp'ta da muayyen bir sıralama usûlünün tesbitine imkân bırakmamıştır. Öyle bir usûl ki menşelerini, metinlerini -musıkî itibariyle de- makam, vezin (ritim) ve lahn maktalarını ziynetlerini müştereken nazar-ı dikkate alsın. En eski zamanların musıkîsi ve Greguar tınısı gibi, halk şarkısının da umumiyetle hiçbir armonisi yoksa da istisna kabilinde Rusya'da ve Tirol Alplerinde sevk-i tabisi ile her kitle nota ve nazariyat denilen şeylerden gelen bihaber muganniler söylediği iki sesli şarkılar toplanmıştır. Bu numuneler armoni sanatının mebdeleri tarihini ziynetlendirmeye ayırmışlardı. Bazı hatalarda ise halk şarkılarının bir takım iptidai sözleri refakatiyle söylendiği görü-

[1] Bu tabiri *"Chant populaire"* mukabili kullandık; fakat Almanların kendi halk şarkılarına *"lied"* deyişleri ilh gibi, biz de kendi halk şarkılarımıza umumiyetle "türkü" dedik. Anadolu'da "şarkı" adı malum değildir.

lür. Halk lahnlerinin sahipleri hemen bilaistisna meçhul ise de haklarında herhangi bir "bî-nefsi tekevvün" (generation spontanne) kanaati katiyen makbul olamaz. Büyük veya küçük her sanat eseri gibi bu lahnler de birer musıkîşinas muhayyilesinin iradî muhassalasıdırlar. Zuhurlarını hazırlayan ahvalin zevali arkasında yaşayabilenleri ya seyyar bir maninin mahareti sayesinde veya sadece bir tesadüf eseri olarak yayılıp tanınmışlar ve mütemadi bir rağbetle hatıralarda ebediyen yerleşmişlerdir. Garp'ta, içtimaî alışverişlerden uzak yaşayan kavimler haricinde eski ananevi teganniler, yeni mahsullerin taşkın hücumları altında artık mahvolmaya yüz tutuyorlar. Atölye, sokak kışla musıkî edalarını tiyatrodan ve müzik holden alarak kasabaya getirmektedirler. Meyhanecinin destgâhı üstünde duran gramofon, seyyar çalgıcının yerini tutuyor. Günün beyitlerini müşteriler arasında yayıyor. Mektepli ders kitapları arasında şarkı mecmualarını da sıralıyor. Bu mecmualar, her membadan gelme kendi yerinden çıkarılıp yabancı bir toprağa dikilmiş, yontulmuş, kırpılmış, aşılanmış ve eyalete has lehçelerden tecrit olunmuş havalarla doludurlar. Halk şarkısı işte bu suretle kaybolup gitmekte takibi her memlekette esefle karşılanmaktadır.

Memleketimiz de bu meyandadır. Tabiatı terennüm edeceği köy türkülerimiz, kayabaşlarımız mazideki bekâretlerini saklayamaz olmuşlardı.

Bu derde çare bulmak azmiyle çalışmaya başlayan Garp musıkî âlimlerinin teşebbüslerine bizlerin de iştirakimiz zamanı çoktan gelmişti. Garp'taki musıkî halkiyatçılığının dalgaları şarkı da istila etmek üzere artık memleketimizden geçiyor.

Musıkînin Tekâmül Tarihinde Halk Şarkıları

Almanya'da "savtî melodi" denilen şayan menşei yani asıl lied, halk şarkısıdır. "Lied" devirler arasında hep bu

membadan kuvvet almak suretiyle tazelenmiştir. Esasen ezmine-i kadimde [M.Ö. VI. asırda] "lesbus" manileri halk şarkısına merbutiyetlerinden bahsetmişlerdir. Flamenkliler, Fransızlar, Almanlar XV. ve XVI. asırda halk şarkısını polifoni sanatının hemen hemen yegâne temeli gibi kullanmışlardır ve nihayet yine halk sanatına rücu sayesindedir ki "lied" XVIII. asırda taze hayat buldu. Bu asırda G. A. P. Schulz'ın neşrettiği "*Liede im Volkston*, 1782", tarihî bir hadisedir; çünkü içindeki parçalar "kolay melodi ve armonileri ile halka göre" yeni bir nevi suni halk şarkıları idiler. Heiller, Neife, Şuman bu yolda çalıştılar. Eserleri filhakika halk arasında yayılarak musıkî terbiyesinin inkişafına yaradılarsa da, bazı müellifler "halk uslubu"ndaki "lied"i sahtelik/factice ile ithamdan çekinmezler. Bu yeni halk şarkılarının, halkın o zaman ki musıkî terbiyesine hizmetlerini ise kabul etmeyen müverrih yoktur. Bu gün için sahte olan şeyler o gün için elzem birer aletti.

XV. ve XVI. asırların büyük bir yekûn tutan çok sesli şarkıları da -ki, Fransız, Alman ve İtalyan'lara aittirler- bizzat halk şarkıları gibi add ve itibar olunmaktadırlar. [Bu yolda Forster'in, Odd'un ilh, mecmuaları tetkike şayandır].

İşte bundan dolayı halk şarkısının tarihi hususî tetebbulara bihakkın halk liyakat kazanarak alaka günden güne de artmak da bulunmuştur. İspanyol'lar halk şarkılarını toplamak hususunda birinciliği kazandılar. Sonradan Fransız, İsviçreli, Alman, İskandinavyalı, İngiliz, Felemenkli, Rus musıkîşinaslar kendi halk şarkılarını toplayıp bastırmaya başladılar. Etraflı kitâbiyat malumatı için şu esere müracaat: Pierre Aubry, *Essai d'une Bibliographie de la Chanson populaire en Europe*, 1905.

Balkanlara ait tetkiklerin kitabiyâtını biraz ileride yazdık.

İlmî bir görüşle muhakeme olununca halk nağmelerinin etnografyaya edebiyat, sanat ve adet tarihlerine doğrudan doğruya yardımlarda bulunduğu takdir edilir. Fakat esas

hizmetleri -mazide olduğu gibi bu günde- âlimane ve fakat millî beste mekteplerinin inkişafına yaramalarıdır. Filhakika musikî tarihinin modern devrinde de tedbirli bestekârlar folklorcuların vesikalara mesnet eserlerinden ve şahsî anketleri mahsulasından istifade suretiyle ve tınılarının musikî ananeleri içinde en zengin tavsiyelere müsait ve son derece de velut bir temalar madeni bulmuşlardır. Rus üstadların ilham membaları ekseriyetle halk lahnleri olmuştu.

"Sezar Frank"ın talebelerinin en meşhurı "Vensandendi" senfonik eserlerinde Fransız peyzajlarından ilk istifade eden Fransızlardan biridir: "Bir Sevenal Dağ Şarkısı Üzerine Piyano Senfonisi" (1886); "Dağda Yaz Günü" (1900); "Sahillerin Ponemi" (1901) Sezar Frank'ın diğer talebesi Breton Gripartus da orkestra musikîsine memleket temalarından soktu: "Bir Breton Şarkısı Üzerine Senfoni".

Grig'in eserlerindeki esas letafet, Norveç lahnlerinden devamlı fakat sade bir tarzda yapdığı iktibaslarda müdemiçtir.

Yeni millî kompozisyonlarda halk lahnelerinden istifade yolunda az ve çok ifrada düşenler bulunmuştur. Ziya Gökalp merhumun bize bu yoldaki tavsiyelerinde ifrat ve intisar manası göze çarpar: Mamafih böyle ifrat yolunu tutmuş olması da pek muhtemeldir: Âlimler ekseriyetle "karışmayan deniz durulmaz" tabiat kanununu "karıştırılmayan deniz durulmaz" şekline çevirirler. Muhakkak olan ceht, bir bestekârın millî eser meydana getirebilmek için münhasıran folklorcudan yardım beklemek mecburiyetinde bulunmadığıdır. Türk bestekârın şahsî ilhamlarında da Türklük yaşayacaktır.

Bugünkü Bestekârlık ve Halk Nağmeleri

Halk nağmeleri üzerine çalışmanın büyüklerce tarzı varsa da üç esas tarzın tesbiti mümkündür: "Armoninin melodi-

den çıkmasına itina edilmek suretiyle" ya sadece armonize edilirler, ya bir "tema" gibi kullanılarak tavsiye olunurlar yahut da bütün bütün şahsî motiflerle karıştırırlar. Üç hâlde de şarkının hususî rengini, veznini şiddetle saklamak lazımdır. Bu üç yolu biraz tavsie çalışalım:

1- Esasen mevcut halk şarkılarını hiç bozmadan mümkün mertebe armoniyen bir kisveye büründürmek ve bu sayede köylerin, dağların, saf, bakir sade seslerini münevver zümrelere "şehirler halkı"na sevdirmek veya ecnebi muhitlerde tanıtmak. Her yerde bu yolda albümler meydana getirilmiştir. "Burgolet Dev Kadro" ile "Mevris Rave"ın armonilediği Rum Halk Şarkıları, Şark lahnleri üzerinde yapılmış ilk teşebbüslerdendir. Dev Kadro İstanbul'a gelmiş; Rumlara ve dolayısıyla İstanbullulara bu yolda tecrübeler yapmayı tavsiye etmişti. İlk teşebbüsü bizzat yapmış olmak üzere henüz İstanbul'da iken Beyoğlu'nda Konstantin Zeppas'ın açtığı "Zapeyon" Rum Kız Mektebi'nin geçit resminde söylenen "kadın sesi korosu, solo ve dört el piyano"ya mahsus ve Şark lahnlerinden mülhem üç parça bestelemişti; bunlar bilahare bastırıldılar. Iskola Kantorum mezunlarından "Ogust Seryieyks"in ahenklediği armoni halk şarkıları da mühimdirler.

Armoni bestekârı Komitas Vardapat'ın Anadolu lahnleri üzerinde yaptığı armoni tecrübeleri ise sadelik ve kolaylıkları ile herkes tarafından kullanılabilirler. Fakat armonice güfteleri ile armoniliğe aittirler.

Armonilenen ilk halis Türk parçası Veber'in "Oberon" operasındaki bir Rumeli oyun havasıdır [1826]. Saraya getirilen bazı İtalyan musıkî muallimleri ile onların Türk talebelerinin de vaktiyle İstanbul'da armoni tecrübeleri yaptıklarını elyevm Darülfunun Kütüphanesi'nde saklı Yıldız Kütüphanesi'ne ait nota fihristinin tetkikinden anladık. Fakat ilk sanatkârane armoni tecrübelerini Cemal Reşit Bey yaparak tamamen serbest bir nevi konturpuanlı yazı kullanmıştır.

Bazı bestekârlar ise kendi memleketleri halk şarkılarını armonilerken aldıkları mektep terbiyesinin tesirlerinden kurtulamayarak şarkılara ecnebilik havası sokmuşlardır: Mesela, İspanyol bestekâr Yaradiye memleketinin mühim miktarda halk lahnlerini pek çok İtalyanlaştırarak armonilemiştir. Bundan dolayı da tenkitlere uğradı.

Armoni işinde en evvel dikkate alınacak şey, yazılan defterlerin elit zümresine mi yoksa umuma mı ait olacağını düşünmektir. İkinci takdirde "çalınması kolay ve umumun itiyatları ile sıkı sıkıya alâkadar" şeyler meydana getirmek matluptur. Evvela tecrübelerin halk arasında neşrine imkân bulunamaz. Biraz evvelki tarihçede gördüğümüz ve Almanların "folks ton" dedikleri eski şarkılar sade bünyeleri ile uzun zaman halkı terbiyeye yaramışlardı.

Bu nevi tecrübeler, bilhassa umumî musikî kültürü geri olan memleketler için lazımdır. Hügorima'nın "halk şarkısı"nı [ecnebi bir manada alarak] "armoni ve melodisinin anlaşılması kolay ve bilanetice halk zevkine uygun türde bir teganni" diye tarif edişi dikkate şayandır.

2- Birçok eski ve yeni bestekârlar da halk şarkılarının en bariz fikirlerini alarak onları tema veya sadece motifler hâlinde müstakil eserlerde kullandılar. Beğendiği ecnebi lahnleri -ekseriyetle seyahat hatıraları olarak- bu yolda kullanmış bestekârlar da vardır: Macaristanlı List "Rapsodiler"inde; Alman Brams, "Macar Dansları"nda; İspanyol Serazat "Çigoyner Vaizen"inde, ilh, hep aynı tarzda çalıştılar. Ruslar, ekseriyetle bu yolda muvaffakiyet gösterdiler, Cemal Bey elyevm bu seviyeye yükselmeye çalışıyor.

3- Şahsî ibda kudretlerine güvenen ve tevlid dehaları ile yükselen bestekârlar yani Betovenler, Veberler, Şubertler, Çaykovskiler de, halka inmek ve icâzkâr nağmeler ile köylüleri, dağlıları ve tabiyat insanlarını bile sarsmak istedikleri zaman aynı halk membalarından ilham aldılar. "Altıncı «Pastoral» Senfoni'nin sahibi Betoven ormanlarda gezmeye

çıkınca, kürekleri, çapaları omuzunda geçen yolcu köylüleri kendisini tanıyorlar. Şapkalarını çıkarıp başlarını eğerek yolun kenarına çekiliyorlardı. Vaktiyle bilhassa bu ihtiyatkâr ve şahsiliği üstde tutan yol muteberdi; bundan sonrasını ise müsbet veya menfi düşünenler var.

****

Millî Beste Mektepleri

Genç millî mekteplerin halk şarkıları yolundan geldiklerini söylemeye artık lüzum kalmamıştır sanırız. Her genç millî mektebin bu yolda yazılmış yüzlerce sonet, konserto, senfoni ve operalardan veya basit tabakalara mahsus -fakat ilmî- eserlerden mürekkep repertuarları vardır. Modern musıkî kültürüne sahip her fert, bu bestelerin "mahallî renk" [couleur locale] hususiyetlerini tefrikte katiyen güçlük çekmez; tavırları, vezinleri, hatta çok defa tali gamları bile hususîdir. "Millî beste mektepleri", işte bu nevi hususî renk sahibi eserlerin vücuda getirdiği "mecmualar"dır.

Halk şarkısından doğan millî mektepler, yalnız Rus ve Çekler gibi genç sayılan milletlere münhasır kalmamış; mesela, ihtiyar, fakat herdem taze musıkî memleketi Fransa'da, "Bugulat dö Kodro"dan beri bu yoldaki eserleri çoğaltmaya başlamıştır. Bu yeni Fransız repertuarı, her türlü armoni ve tevsi tecrübeleri ile mütemadiyen genişlemektedir. Halkçı bestekârlık yolunda en muvaffak Fransız bestekârı, Pol Döpen [P. Dupain]dir[1].

Hülasa, "halk şarkısı", musıkî tarihinin son devrinde de yepyeni mekteplere nüve vazifesi görüyor.

---

[1] Şarl Kohlen, "Fransız Halk Sanatı", 1925 [Laviniyak, *Musıkî Kamus*'unda, Kısım 2, Cilt 1, s. 133]

Musikî Tekniği ve Milliyet

Şark ve Garp memleketlerinde üç esas teknik ayrılabilmektedir:

1– *Aksay Şark tekniği*: Geniş fasılaları, eksik gamları ile hususî bir âlemdir. Bazı ritmik polifoni resimleri taşımakta ise de, umumiyetle tek sesli bir sanattır. Vezin aletleri galiptir; telli sazları pek iptidaîdir.

2– *Yakın Şark tekniği*: "İbâd-ı lahniyesi", yığın ile "makam"ları ve "usûl"leri ile müstakil bir ilimdir. Kati suretde tek seslidir. Savtî kısımlarda "baş sesi" kullanmıştır ve kullanmaya mecburdur. Çünkü baş sesi ile şarkı söyleyen bir hanende, şiddet [*intensité*] farklarını idare, zahmet ve mecburiyetlerinden kurtularak, bütün dikkatini ince perde farklarını sıhhatle çıkarmaya hazır edebilir. Esasen bu saha sazlarının hafif sesleri, katiyen geniz sesine ihtiyaç göstermezler. Âli kısımlar için saplı ve mızraplı sazlar esasdır. Çünkü çeyrek sesler bilhassa bu sazlar yardımı ile yaşayabilmiştir. Sapı bir sonometreden başka bir şey olmayan "tanbur-ı kebir-i Türkî" yakın şarkın piyanosu makamındadır. Bu teknik, sazlarının nahif sesleri, mutterit vezinleri, yanaşık hareketli ve akıcı nağmeleri, baygın terkipler istihsaline yarayan çeyrek sesleri ile ancak mülayim hisleri ifade edebilmiştir.

Hindistan'a kadar olan ve Yunan harsı ile İslamiyet'in girebildiği bütün yakın Şark memleketlerinde caridir. Vaktiyle İspanya'ya da girmişti. İspanyol halk musikîsi olan bu teknikten izler saklar.

3– *Garp tekniği*: Muadil sistemi, iki gamı, fakat ilânihaye her makam değişme [modülasyon] kaideleri, "ritim" yolunu ilânihaye serbest bırakan ölçü "mezur"ları ile temeyyüz eder. "Muadil sistem"i, her türlü icra suhuletlerine yarar, "parmak basmak" sanatını kolaylaştırır. Çok seslilik [polifoni], bünyesinin esasıdır. Sazları, en mükemmel fen şartlarına göre ve tedricen tekemmül etmiştir. Mızraplı ve saplı sazlar

hudut harici bırakılmıştır. Sahnede orkestraya tefavuk, koro ve bir kelime ile polifoni ihtiyaçları dolayısıyla savtî kısımlarında "göğüs sesi" esastır[1]. Medeniyet-i hâzıranın taammüm ettiği her ülkeye girmiştir. Geçen asır ortalarından beri Asya merkezlerini de istilaya başladı.

Bu üç sınıf, musıkînin üç tekâmül safhasının ifadesidir. Türkler de, Asya'da iken birinci sınıf teknik dâhilinde eserlerini yazıyorlardı. Hint, İran, Arap medeniyetleri ile temasını müteakip ise ikinci teknik dâhilinde çalışmaya başladılar. Nihayet Tanzimat'dan başlayıp henüz şuurunu bulmaya başlayan hareketler neticesinde, üçüncü ve en mütekâmil teknik sahasında millî bir mektep kurmaya çalışıyoruz.

Türk gençliği bu son yolda da layıkıyla muvaffak olduğu takdirde Türkiye'nin musıkî vaziyeti Garp katolik memleketlerindeki vaziyete benzeyecektir. Mesela Fransa'nın, halk şarkısı, kurun-ı vustaî plenşan sanatı ve modern musıkîsine mukabil; memleketimizde de, "halk şarkısı", "alaturka sanat" -ki dinî ve gayrı dinî kısımları vardır- ve "millî Türk beste mektebi" namıyla üç nevi musıkî bulunacaktır.

Fransa'da, plenşan musıkîsine -bazı mecburiyetler altında- basit bir armoni tatbikine bir zamandan beri çalışılmaktadır. Fakat bu teşebbüsler neticesinde o sanat, modern bir musıkî hâline inkılâp etmediği gibi, esasen Fransa'da böyle bir ideal de yoktur. Aynı vechle, alaturkaya da -şahsî tahrikler neticesinde- hususî ve basit bir nevi ahenk tatbikine imkân bulunursa, neticede -derhal- "modern" sanat felsefelerini tatmine kadar modern bir alaturka musıkî meydana gelmiş olmayacaktır.

Musıkîde manevî milliyet, -bazı ihtiyarlamış içtihatlara rağmen- teknikte değil, bestekârın milliyet heyecanında ve

---

[1] "Göğüs sesi" ile teganni en yeni tarzdır; çünkü en gücüdür ve hususî idmanlar neticesinde kazanılır. "Baş sesi" ise en iptidaî tarzdır. Çünkü istihsal kolay ve rahattır. Garp'ta da tek ses devrinde bu tarz malumdu.

eseri hâleleyecek nağme unsurlarının mahallî safiyet ve bekâretlerinde meknuzdur.

Milletlerin muhtelif tekniklerle alakası, olsa olsa "itiyatlar" ile izah edilebilir. Teknik haddizatında beynelmileldir. Aksay Şark tekniğinin bütün Aksay Şark milletleri tarafından -cüzi farklarla- kullanılması, yakın Şark tekniğinin bütün yakın Şark milletlerince kullanılması, Garp tekniğinin ise muasır medeniyet yoluna giren bütün milletler arasında yayılması bunun delilidir. Müstakil bir Fransız musikî tekniği mevcut olmadığı gibi, bir Türk musikî tekniği de yoktur. Sadece yakın Şark tekniği dâhilinde meydana getirilmiş bir "eski Türk besteleri repertuarı" vardır. Musikî teknikleri, lisanlar gibi, milletlere ve hatta cemaatlere göre değişmez. Şark memleketlerinde, müşterek teknik zümrelerinin bazı mahallî ve müteferri farklar göstermeleri ve Garp tekniğindeki ilmî vahdetten mahrum bulunmaları, o memleketler arasında içtimaî ve ilmî münasebetlerin zaman zaman sekteye uğramasındandır.

Gerçi, bilhassa insan sesi meselesinde muhtelif lisanların savtiyatı ve şiveleri arasındaki cüzi bünye ayrılıklarından ileri gelme bazı teganni şive [aksan] ihtilafları varsada, bu gibi farklar, katiyen mesela baş ve göğüs sesleri arasındaki ayrılığa benzetilemezler. "Baş sesi" ile şarkı söylemek "şarkıların hususî temayülleri neticesi" olmayıp, "ibâd-ı lahniye" denilen ve bilnazariye tesbit olunmuş ses inceliklerini çıkarabilmek mecburiyetleri ile yaşayan iptidaî bir teganni tarzıdır.

Bazı iptidaî memleketlerde ise bir takım taklidî teganni tarzları kullanıldığı etnoğraflarca malumdur: En eski Asyalı Türklerin kurtların ulumasını takliden titrek bir sesle şarkı söylediklerini müverrihler yazdılar.

Ancak, itiyatlar dolayısıyla, "baş sesi" ile şarkı söylemeye kulakları alışık olanların "göğüs sesi"ni danaların bağırmasına benzetecekleri şüphesiz olduğu gibi, göğüs sesine alışık

olan bugünkü Avrupalıların da şarkıların terennüm tarzını kedilerin miyavlamasına [miyavlar] benzetecekleri pek tabiîdir. Gaye, asır namına iptidaîlikten kurtulmaktır.

Garp'ta gerçi bazı memleketler en mükemmel bas seslerini, bazı memleketler ise en mükemmel tenorları, ilh, yetiştirmekle meşhur iseler de her yerde her türlü seslerin yetişebileceği pek tabiîdir. Mesela Türklerin fenni teganni yolundaki istidatları bittecrübe sabittir. Japonlar da, Garp'ın ses tekniği mucibince şarkı söylemek hususunda bidayette çektikleri güçlüklere rağmen, -usûlün mana ve lüzumunu anladıktan sonra- bugün muvaffakiyyetle ilerlemeye başlamışlardır. Gençleri, asrın fen icabatı karşısında tali itiyatlara boyun eğmediler. Son defa bir gazetede okuduğumuz vechle, Tanaka ismindeki bir Japon musıkîşinası, Kobe şehri kız muallim mektebinde 150 kişilik ve ilk defa olarak Avrupa koroları derecesinde mükemmel bir kız korosu teşkiline muvaffak olmuştur. Avrupa'da bu hadiseden takdirkâr bir lisanla bahsedildi. Almanya'da ilk teganni eden bir Japon muganniyyesini ise Berlin'de bizzat dinlemek saadetine nail olmuştum. Nisbeten hafif ve bünyesi ile mütenasip, fakat üslup sahibi bir sesle Almanca müteaddit şarkılar söylemişti. Berlin Akademisi'nden mezun müteveffa Rentaraki ve Yamada gibi müteaddit Japon bestekârlar, modern ses tekniği için savtî eserler yazdılar. Bilmünasebe Matzuyama isimli Japon musıkîşinasın ahenklediği beş Japon şarkısının, Paris'in "Senard" matbaasında yazılmış olduğunu da işaret edelim: V. Matsuyama, *Cing Chansons Caracteristique Japonaises*, Chez Senard, Paris.

Garp musıkîsi ses tekniğinin Avrupa kurun-ı vustasındaki tezahürlerini aramak eğlenceleri bir mevzu ise de burda yermemiz müsait değildir. Ayrıca yazacağız. Esasen, kurun-ı vusta, Garp kilisesi, Yunan-Latin ananelerini tadilen saklarken, mabet haricindeki musıkî modalarında Şark ile Garp arasında -umumiyetle- hayli benzeyişler, ikti-

baslar vardı. Kilise bu nevi musıkîlere ekseriyetle muhalifti. Tetkikleri -her ne kadar müşkil ise de- bizim için son derece istifadeli neticeler verecektir. Bu mevzu üzerinde şahsen yedi senedir çalışmaktayım. Hayli istifadeli şeyler topladım. Bu iki Garplı müsteşrik nezdindeki hususî tahkiklerim neticesinde de anlaşıldı ki bu mevzu Garp'ta hiç kimse tarafından esaslı bir şekilde tetkik olunmamışdır. Jül Ruane, ahiren istifadeli bazı şeyler yazdı.

Hülasa, Garp tekniği ile yazılaçak türün eserlerinde de millî bir karakterin ve bekâretin yaşaması mümkündür, bir emr-i vakidir. Cemal Reşit Bey bu yolun Türkiye namına ilk müjdecisi oldu.

****

Cemal Reşit Bey

Anadolu Nağmesi Asr-ı Fenni İçinde

Anadolu ezgisini asrın musikî fenni ile ilk özleştiren Cemal Reşit Bey'dir, demiştik. Bu kıymetli genç hakkında hayli yanlış ve indî şeyler yazıldığı için doğrularını ayırmak güçleşiyordu. Binaenaleyh eserinden evvel, henüz pek kısa, fakat imrenilecek kadar mükemmel ve etraflı sanat hayatının tesbitine çalışalım.

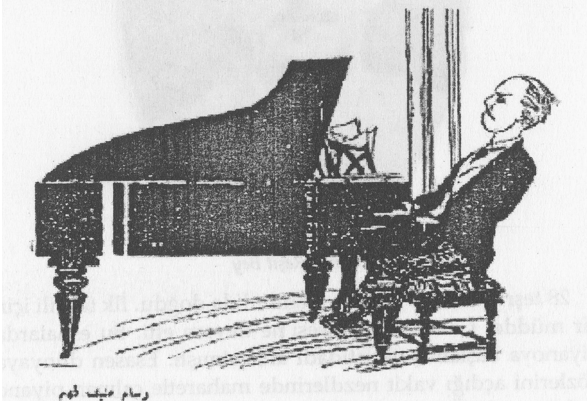


Cemal Reşit Bey

28 teşrin-i evvel 1904'de İstanbul'da doğdu. İlk tahsili için bir müddet Galatasaray Lisesi'ne devam etti. Bu esnalarda piyanoya başlamış ve istidadı anlaşılmıştı. Esasen dünyaya gözlerini açdığı vakit nezdlerinde maharetle çalınan piyano sesleri vardı. Üç yaşında iken armonik[a] çalıyordu. Piyanonun ilk esaslarını öğrenir öğrenmez de validesinden işittiği parçaları, kulaktan, itibarî fakat çok hisli ahenklerle çıkardığı görülüyordu. Bunlar istidadının şaşmaz delilleridir.

1913 bidayetinde, ilk defa ailesiyle birlikte Paris'e müteveccihen İstanbul'dan ayrıldılar. Bir buçuk sene yani 1914 Ağustos'una kadar orada kaldılar. Hakiki ihzarı tahsil işte bu esnada başlar. Bir taraftan Buffon Lisesi'ne [Lycee Buffon] gidiyor, bir taraftan da musıkîye çalışıyordu: Margrit Lon [M. Long]dan piyano, ve ayrıca solfej dersi almaya başladı.

İsviçre'ye geçtiler: Orada da, bir taraftan Janev Kolleji'ne, diğer tarafdan konservatuara devam ediyordu. Mösyö Milu [Milloud]dan piyano -Gilon Jöno Konservatuvarı'nda muallimdir-, Mösyö Montiye [Montillet]den armoni, kontrpuan, füg, kompozisyon ve org; ve madmazel Leydi Malan [Lydie Malan]dan yüksek solfej, koro, ve emprovizasyon dersleri aldı. İşte, beş sene böylece, pek ciddi, esaslı ve etraflı -ki gayet faydalıdır- bir tahsil hayatı içinde geçti. Mütakiben İstanbul'a gelindiği için birkaç ay burada kaldı.



Cemal Reşit Bey Piyanoda

Yakub Kadri Bey, Akademi'de Cemal Bey'e hasrettiği bir makalede, "Ben bu genci" diyor, "küçük yaştan beri tanımak

şerefiyle mübâhiyim. Cenevre'de bulunduğum esnada henüz on iki on üç yaşında bulunan Cemal Reşit Bey gerek talebesi olduğu konservatuarda, gerek sair hususî musikî muhitlerinde kendisinden sık sık bahsettirir ve her imtihanda birinciliği daima o kazanırdı; muallimleri onun bu harikulâde istidadı karşısında mütehayyerdiler. Avrupa'da bir Türk çocuğunun bu kadar takdir ve hayret uyandırması orada bulunan bütün Türklerin adeta medar-ı iftiharı oluyordu. Ben kendisine nerede rast gelsem bu küçük Türk sanatkârının kumral ve güzel başı önünde hürmetle eğilmek ihtiyacını duyarım. Cemal Reşit, o zamanlar musikî egzersizleri haricindeki saatleri atlamak ve zıplamakla geçen kısa pantalonlu, ince sesli, tombul ve beyaz bir mektep çocuğu idi. Laciverde çalan iri yeşil gözlerinin içinde henüz lahn ve ahenk denilen ilahi sırra ermişlere mahsus derinlikden eser yoktu. Lakin piyanosunun başına geçtiği zaman ne kadar değişir, ne kadar bambaşka bir insan olurdu! Hepimiz hissederdik ki bu küçük başın üstünde "deha" denilen esrarengiz kudretten münevver bir gölge dolaşıyor".

Cemal Reşit, mütarekeyi müteakip ailesiyle beraber İstanbul'a döndükten sonra uzun bir müddet derslerinden durakaldı ve bu hâli pederinin yegâne endişesini teşkil etti. İstanbul şehrinde her şey gibi musikî de rağbetsiz bir meta olduğu için burada çocuğun tahsiline devam etmesine imkân görülemiyordu. Pederi Reşit Beyefendi naçar kalarak günün birinde onu şehrimizdeki piyano muallimlerinden bir ecnebinin yanına getirdi. Fakat memleketimizde her şeyi bir kazanç ve menfaat meselesi hâline sokan her ecnebi sanatkâr gibi bu adam da küçük Cemal'in şahsında kendine bir rakip gördü, o parmaklarını piyanoya dokundurur dokundurmaz benzi sarardı, ağzı kısıldı ve odanın içinde heyecanla dolaşarak:

-"Beş para etmez, hiçbir şey bilmiyor ve bir şey öğrenmesine de ihtimal yoktur" diye bağırdı.

O zaman bu vakayı bana anlatan Reşit Beyefendi, teessüründen ağlayacak gibi oluyordu. Bereket versin ki ne oğlu, ne de kendisi o kıskanç piyano ustasının bu dürüst ve kaba muamelesinden nevmit olmadılar; Reşit Beyefendi ilk fırsatta Cemal'i Paris'e götürdü ve konservatuara verdi"[1].

1920 senesi bidayetinde bulunuluyordu, eski piyano hocası Margirit Lon, Paris Konservatuarı'na muallim olmuştu; bittabi doğru onun sınıfına girdi (1920–1922). Konservatuarın o zamanki müdürü dâhi ve mütevefa Gabriyel Fora'dan hususî surette musikî estetiği dersi aldı (1920–1921). Arkasından, yüksek sanatkâr "Raul Laparra" (Raoul Laparra) yanında kompozisyon, enstrümantasyon ve orkestrasyon çalıştı (1921–1923). "Belorus" kumpanyasının şefi Henri Defos [Henri Defosses]den orkestra idaresi öğrendi.

Cemal Bey, Edvar Mate [Edvard Mathe] ismindeki hocasını ayrıca hürmetle yâdediyor. Çünkü Paris'te en evvel nezdine gittiği bu muallim, kendisine, hem ders vermiş, hem de dikkat ve ihtimamla çalışma yollarını göstermişti.

Cemal Bey Paris'te ilk büyük konserini 1922 senesinde verdi. Programda diğer bir iki tanınmış sanatkârın da hissesi vardı. "Şopenin" baladı ile iki etüdünü, Debusi'nin "Yağmur Altında Bahçe"sini çaldı. 1923'te ise, bestekâr sıfatıyla ilk defa konsere çıktı. Elyevm opera komikte bulunan meşhur bariton "Rojer Borden" şan için melodilerini söyledi... Genç sanatkâr, Paris konservatuarındaki son kontraptını 1922'de Margrit Lon'un piyano senfoniden yaparak mezuniyet diplomasını almıştır. Ve hemen İstanbul'a geldi. Piyano virtüözü ve bestekârıdır.

İstanbul'da verdiği ilk konserini yine Yakub Kadri Bey'in kaleminden dinleyelim: "Altı, yedi seneden beri namı İsviçre ve Fransa'da dolaşan Cemal Reşit Bey, bize kendini, daha dün [20 Haziran 1922] Onivan Fransez salonunda tanıttı.

---

[1] **İkdam**, 26 Haziran 1922.

Vakıa bu salon ümit edildiği kadar kalabalık değildi. Hele bizim musıkîşinaslarımızdan hemen hemen hiç kimse yoktu. Fakat buna rağmen bu mahdut semain cemiyetini teşkil edenlerin ekserisi şehrimizin en yüksek ve en güzide şahsiyetlerinden idi. Ve eminiz ki Cemal Reşit Bey kendi yüksek ve güzide sanatı için bundan daha müntehap bir amel bulamazdı." [Aynı makaleden]. Bu makaleyi Berlin'de okuduğum zaman duyduğum sevinç hislerini tarife imkân yoktur. İşte bu tesir altında yazarak "Yeni Şark" gazetesine gönderdiğim bir yazıda, bu gün arkadaşlığı ile müftehar bulunduğum kıymetli sanatkâr hakkında şu satırları karalamıştım: "Filhakika sanatı takdir eden ve arasında icra sahasında vesaitsizliğe rağmen kıymetli uzuvlar yetiştiren küçük bir hassas zümremiz var. Fakat bir türlü eser çıkaramıyoruz. Çünkü eser ibdaı herşeyden evvel çalışmaya ve tahsili çok ağır olan kompozisyon ilmini ele geçirmeye mütevakıftır. Daha eserlerini senelerce dinleyip mukayese ve tenkide alışmaya mecburiyet vardır. Bu şartlar altında çalışabilecek Türk gencinin muvaffak olacağı şüphesizdir. Cemal Reşit Bey'in kompozisyon itibariyle kazandığını gazetelerde görüp okuduğumuz muvaffakiyetlerini misal olarak gösterebiliriz"[1]. Cemal Bey 1923'te Darülelhan'a piyano mualimliği ile girerek son [konservatuar] teşkilat ve programında ayrıca kompozisyon derslerinide üzerine aldı. Bir buçuk seneden beri Fransa'nın Müellifler Cemiyeti [Societe des Auteurs]nde azadır.

Bestekârlık şahsiyetini 1920'den evelki ve sonraki olarak ikiye ayırmak mecburidir. İlk devre çocukluğundan başlamak üzere gitgide ciddileşir. Eserlerinde mürekkep zarif bir repertuara maliktir. İşte isimleri:

1. İlk eser 1910'da mektepliyken Cenevre'de yazdığı iki küçük melodidir. Kayboldular. Bunları mualimleri çok beğenmişlerdi.

[1] **Yeni Şark**, 9 Ağustos 1922.

2. Ufak bir opera. Fakat yarım kaldı: La Fugitive [Kaçan Kadın] keza kaybolmuştur. Livre kardeşi Ekrem Bey'dir.
3. İki tabloluk ufak bir operet: Le Petit Chapelon Rouge. Livre Ekrem Bey'indir. İstanbul'daki mevkut ikameti esnasında yazılmıştır (1920).
4. Piyano İçin 3 Prelod, 1921–1922 Paris'te.
5. Jann Marek. 5 perdelik bir operadır. Müziği Fransa'nın Biritanya'sında kurun-ı vustada geçen bir vakadır. Livreyi Fransız bestekâr Edvar Mate vermişti. Paris.
6. Aynı senelerde üç dört melodi de yazdı: Şan ve piyano için nazımları Albert Samek'in Varlein'in, Ekrem Bey'indir.
7. Muazzam bir eser olan "Cem" operası 7 ayda yazıldı. Eser tatillerden birinde bir müddet İstanbul'a gelince burada başlamıştır. Her perdede üç tablo bulunmak üzere dört perdelik [on iki tabloluk]tur. Dekorları pek masraflıdır. Musıkîde, yedinci tabloda [Perde 3] bir Zeybek, bir de Anadolu türküsü kullanılmıştır.
8. "8" tane melodi şiirleri, Hint şairi Tagor'dan 1923.
9. Aynı sene. Boyer'in şiirleri üzerine de dört melodi yazdı ki, R. Bourdin'in Paris'te söylediğinden bahsettiğimiz parçalar işte bunlardır.
10. 1923'de, Madam Roussel Despierres'in bir senaryosu üzerine yazdığı iki perdeli ve Enchantement isimli eser Livre tertibi, Ekrem Bey'indir.
11. Yine 1923'de -Dört El İçin Bir Sonat [Halit Ziya Beyzade piyano amatörü Vedat Bey refakatiyle müellif tarafından Onion Fransez'de çalındı.]
12. Trio, henüz çalınmadı.

Birinci ibda devresi burada kapanır. Çünkü ahiren Anadolu'nun tasannusuz ve iskolastik nazariyelerin hücumları

karşısında, bekâretini kıskançlıkla saklayabilmiş öz sesler İstanbul'a geldi. Cemal Bey'in evelden de dikkatini celbeden bu mechul lahn menbaları ikinci eser devresinin halis Türk mahsüllerine yol açtı. Cem operasında zeybek motifleri kullandığını söylemiştik. Yeni türküler kendisine yeni ilham menbaları getirmiş oluyordu. Halk seslerinin aşığı ve "İspanya'da Halk Musikîsi ve Raksı" eserinin sahibi olan hocası Raul Laparra'nın millî mektep nasihatlerinden ne dereceye kadar ilham almıştır. Orasını bilmiyoruz. Bildiğimiz Lapparra'nın gelecek İspanyol beste mektebi hakkındaki şu güzel sözleridir. "Büyük İspanyol musikî teceddüdü bu iptidaî ve işlenmemiş Flâmenko'dan fışkıracaktır. Şu ıssız Elhamra'nın vahşi bahçesinde yüksek ve muhteşem bir sanatın çiçeklenmesi vukua gelecektir. Vezni tevcihleri binbir şekle girerek ahenktar yükselişleri ilahi bir sır güzelliği taşıyacak olan bu çiçekler bence, elyevm açılmaya yüz tutmuştur... Çıkardıkları kokudan bir hayal yükseliyor... Bu hayal vaktiyle idrak olunmuş jitan mıdır, yoksa Flâmenko perisi, müstakbel cenup sanatının muvazisi mi?[1]... Büyük bestekâr bunları yazarken Cemal Reşit henüz on yaşında idi. Mütevazı lisanından ancak şu cümleyi alabildim: "Bestekârlıkta sahamı henüz bulamıyorum". O yolun izahın da üç ve dört numaralı Anadolu Halk Şarkıları defterlerinin bediyat nokta-i nazarından kıymeti çok yüksek mukaddimelerinde şöylece yapıyor: "Bu toprağa has bir eseri ibda etmek azminde olan her bestekâra" diyor. "Halk türkülerimizde mebzul olan bu levnler bu "ritim"ler yegâne matmah nazar olmalıdır. Türkülerini halkeden köylü, hissiyatını içinde yaşadığı muhite tatbik ettiği gibi bestekâra da efkâr ve hissiyatını o "folklor"un ziyasıyla tenvir etmelidir ki "Türk eseri" hâsıl olabilsin"... Velhasıl his ve tefhim edebilenler için bu "Anadolu türküleri" bir hazinedir. İleride gelecek dâhi bestekârlarımızın o kadar zengin olan bu anasır-ı bediayı hüsn-i istimal ile ibda-i asar ettikleri zaman bütün dünyanın takdir

1 *Lavinyak Musikî Kamusu*'nda, İspanya, s. 24.

ve tevkirine müzehher olmaları yalnız mamul değil muhakkaktır ve işte bu suretle vücuda gelecek bülend ve ulvi abide "Türk musıkîsi" olacaktır.

Bazı Anadolu türkülerini armonize etmekle yeni yolda çalışmaya başladı. İlk tecrübeler, Paris'te tabı Öjel [Eugéle] nezdinde basıldı [1926]. Fakat armoni derken bildiğimiz armoni değil. Bir nevi serbest kontrpuan yazısı hatıra gelmektedir. Türk lahninin hususî yürüyüşü, tavırları ve yanaşık sesleri şimdilik ancak kontrpuana müsaittir. Bu tecrübeler birinci sınıf bir piyanist elinden dinlenince cidden mükemmel bir tesir bırakıyorlar.

Cemal Bey tecrübelerini orkestraya tahvil ile muvaffakiyetle Paris'te çaldırmak imkânını da buldu. "Cumhuriyet" gazetesi muhabirinin Paris'ten gazetesine gönderdiği şu telgraf konseri anlatıyor: "Kanun-i Sani'nin 17 Pazar günü Paris'te ilk defa olmak üzere bir Türk tarafından "kompoze" edilmiş millî Türk şarkıları binlerce semain huzurunda teganni edilmiş ve büyük muvaffakiyet kazanmıştı. En güzide parçaları çalmakla şöhret bulmuş, seksen sanatkârdan mürekkep "Padlö" konser heyeti meşhur "maestro"leri Rolf'ün taht-ı idaresinde Cemal Reşit Bey'in Anadolu türküleri namıyla kompoze etmiş olduğu güzel Türk şarkılarından mürekkep on iki türkünün dört tanesini çaldı ve Fransa'nın ileri gelen musıkîşinaslarını münekkitlerini hayretler içinde bıraktı. Cemal Reşit Bey bu parçaların usûllerini ve ahenklerini olduğu gibi aynen muhafaza etmiş, fakat heyet-i umumiyesini bütün manasıyla Avrupa musıkîsinin şekil ve tarzına ifrağ eylemiştir. Bestelerle şimdiye kadar Türk musıkîsini bir kaç davul gümbürtüsünden ibaret addeden Fransızlar kanatlerinin yanlış olduğunu, yanlış düşündüklerini ve Türkülerin tasavvur ettikleri gibi değil musıkî sahasında da pek yüksek olduklarını öğrenmişlerdir.

Paris ve Londra sefirlerimiz Fethi ve Ferit Beyler'le refikaları hanımlar, sefaret müsteşarı Esat Cemal Bey ile refikası

hanım ve sefaret erkânı ile Mardinîzâde Arif Bey ve ailesi konserde hazır bulunmuşlardır. Konser saat beşi çeyrek geçe Vagner'in "Vesufantum"u ile başladı. Bütün Türkler heyecan ve sabırsızlıkla Cemal Reşit Bey'in eserini bekliyorlardı doğrusunu itiraf etmek lazım gelirse Paris'te ilk defa olmak üzere teganni edilecek olan Türk şarkılarının Fransızlar tarafından takdir edilmesi ihtimaline binaen gayrı ihtiyari kalplerde ufak bir şüphe de mevcuttu.

On beş yirmi dakika devam eden Vagner'in eserinden sonra Cemal Reşit Bey'in Anadolu türkülerini teganni edecek olan Üç Gedroflar sahneye çıktılar. Bunlar bir tenor, bir bariton ve bir matmazelden ibaret idiler. Semayin sıralarındaki Türkler asabi ve heyecanlı hareketlerle tefrik olunabiliyorlardı. Nihayet orkestranın müesser ahengiyle beraber baritonal tenor "Gel Emini Urdular" türküsünü gür bir sesle ve fesih bir Türkçe ile teganniye başladılar.

Daha ilk saniyede muvaffakiyetin muhakkak olduğu anlaşılmıştı. Sürekli bir alkış tufanı salonu sarstı. Bundan sonra Matmazel "Bugün Ayın Ondördü" namındaki müesser türküyü kulakları okşayan tatlı ve munis bir sesle teganni etti. Bu çok güzel türkü o kadar büyük bir muvaffakiyet kazandı ki, sanatkârlar mutadın hilafında olarak tekrar etmek zorunda kaldılar. Hâlbuki bu güne kadar hiç kimsenin eseri Padlov konser heyeti tarafından tekrar edilmemiştir. Buna müteakip yine Üç Gedroflar'dan tenorla bariton "Onikidir Efeler" türküsünü söylediler ve şiddetli bir surette alkışlandılar. Anadolu Türküleri'nin Vagner'in bir şaheseri olan "Vesufantum"undan sonra Türk musıkîsini ilk defa işitmiş olan Fransızlar nezdinde de bu derece mühim bir muvaffakiyet ihraz etmiş olması ne kadar mühim bir eser olduğunu isbata kati en büyük bir delildir. Cemal Reşit Bey'i bütün kalbimizle tebrik ederiz"[1].

[1] **Cumhuriyet**, 1 Şubat 1927.

Cemal Bey konser arkasından hemen dersleri başına geldi. Konserin Paris gazetelerinde topladığı tenkitleri tercüme etmezden evvel kıymetli bestekâr arkadaşımızın ahiren Korto'dan gördüğü takdir ve teşekkürlerini de yazalım. Dahi piyanist Korto takdir hislerini Fransızlara has nezaketiyle gazetecilere söylediği gibi ayrıca 32 Kanun-i Sani 1928'de Fransız Tiyatrosu'nda verdiği veda resitalinde genç bestekârın bir de eserini çaldı. Bu eser geçen yaz, Mayıs ile Haziranda yazılmış dört millî piyano parçasından biridir. Padlov orkestrası tarafından çalınan ve Paris'te basılan türkülerden başka olduğunu da hatırlatalım. Bu defa doğrudan doğruya eser mevzubahistir. Korto'un çaldığı parçadaki esas musikî fikri zaman zaman görünüp geçen asil bir "Ağır Zeybek" motifidir. Bu raksa has zaman zaman cesur azametli aşk ile dolu -fakat cenk aşkı- safhaları canlandıran akor kümeleri, atlamaları ve tezatları ortasında parlayıp sönen hep odur. Vazıhen anlaşıldığına göre Cemal Bey piyanodaki ve yeni beste edebiyatındaki yüksek selahiyeti ile fen sahasında empresiyonistlere mülaki olmak ister. Binanaleyh musikîsi fennen en son Fransız mektebine merbuttur.

Korto, genç bestekâr hakkında beslediği şu kanaati Fransız sefaret hanesinde söylemiştir: "Albeniz İspanya için, Borodin Rusya için neyse Cemal Bey de Türkiye için odur".

Resitalde eseri çalmaya çıktığında şunları söyledi:

"Bir Türk bestesi çalacağım. Fransa bu eserin bestekârı Cemal Reşit Bey'in vaadettiği istikbâlden ümitvar bulunmaktadır" [*Alkışlar*].

Modern Türk beste mektebinin tebşircisi Cemal Reşit'in sanat mevkini tesbit ile yeni musikî tarihimizin mebdeini imzalayan yalnız Korto değil bütün genç Fransız musikî mahfilidir. Korto ahiren Paris'te çıkan Komedya gazetesine bu yolda mühim beyanda bulunmuştur.



Cemal Reşit Bey'in Armonilerindeki Anadolu Türkülerinden "El Yazısıyla"


Allegretto

Anadolu Türkülerinin Paris'teki Tesirleri

13 ve 24 Kanun-ı Evvel 1926 tarihli Menestrel nüshaları Cemal Reşit'in "Oniki Anadolu Türküsü"nden müferrez Les Roseaux parçasını neşredeceğini haber veriyor. Filhakika 7 Kanun-ı Sani 1927 nüshasında 6 sahifelik bir zeyl hâlinde mezkûr nota çıkıyor... 14 Kanun-ı Sani 1927 Menestrel'inde ise Gedrof Triosu'nun Anadolu türkülerini söyleyeceği ilanı okuyoruz... Eserlerinin kazandığı tenkitler şunlardır:

"İddialı ifade atşı, bence, "hamlık içinde hamlık"tır. Anadolu köylüsünün kendi pereştije şayan türküleri var ve o köylüye has her güzellik o türkülerden çıkıp semalara doğru yükseliyor değil mi Cemal Reşit? İşte bunun için halk büyük bir mekteptir. Bana denildiğine göre Bize [Biset] hiçbir zaman İspanya'ya doğru Bordo'dan daha öteye gidememiştir. Fakat emrine bırakılan bir kaç İspanyol musıkîsini bilhassa şahsî bir nokta-i nazardan kullandığı için, neticede katiyen mevsuk ve yerinde toplanmış halk temalarını araya sokuvermiş kadar hakiki bir İberya rengi doğdu. İşte Cemal Reşit'in tarzını Anadolu türküleri üzerindeki tecrübelerin en selis ve ateşli kariha vüsatini de bundan dolayı seviyorum; aynı şey esasen diğer eserleri dâhilinde de deveran ediyordu. Bu Anadolu türküleri ile Flâmenko arasında, dram ve çok hareketli, hüzün manası itibariyle büyük bir şarkılık karabeti var. İspanya'da gözyaşlarının akmasına mani olmak için, şarkı söylenir [*y los lagrimásno Salen*]; küçük Asya'nın yüksek yaylalarında ise acı, raks ile ifade ediliyor, raks ile ölüm yalvarılıyor, veznin bütün canlılığı ortasında aşk ağlanıyor. Hem de, hayat mevzun olmasa idi ölümün tesiri ne olurdu? Ah, şu tezatlar maddesi!... Herşey herşey onda meknuz"

Raul Laparra, Menestrel, 21–24 Kanun-i Evvel.

"Pazar 16 Kanun-i Sani, Padlov konserleri programındaki iki "birinci dinletiş"in haiz olduğu evsaf ve ehemmiyet dolayısıyla fevkalade takdir ve sitayişe hak kazanmıştır.

Cemal Reşit'in dikkate şayan bir mecmua hâlinde meydana getirdiği "Anadolu Türküleri"nden dört gayet güzel baş fasılı vücuda getiriyor. Zaman zaman intizar ızdırabını, kıskançlığın azabını "Ayın Ondördü"nün aydınlattığı hareketsiz deniz huzurunda duyulan heyecanı ve dağa sığınmış asilerin mütevehheş nağmelerini müessir bir şekilde ve yakın şarka has tesir zevki ile ifade eden, muharrik, rengârenk tasvir edici nağmeler. Gedrof Triosu'nun fevkalede ifade ettiği ve üçüncüsü "bize" edilen bu dört parçada, Mösyö Cemal Reşit, memleketine has pek gönül kapıcı güzelliğin beliğ ve müessir bir ifadecisi olmuştur. Cümlesi zengin ve tecessüm ettirici bir orkestrasyon ile kaplıdırlar. İşte genç musıkîşinas için parlak bir başlangıç".

P. Berneran, Menestrel, 21 Kanun-i Sani 1917.

"Mösyö Wolf'un Gedrof Triosu ile birlikte keza ilk defa dinlettiği Mösyö Cemal Reşit'in "Anadolu Türküleri"nden şimdi bahsederken hayli güçlük çekeceğim. Bu üç parçanın şarklılığı pek aşikârdır. Şarklılığın hiçbir makyaj görmeden nakledilmiş olduğu mahsustur. Fakat nâkil musıkîşinası asıl şereflendiren şey, bu şarkılara sardırmış olduğu orkestra hamurudur. Bu hamur musıkîyi zarif bir şekilde tecessüm ettirmekte ve her türlü itibarî yabancılıktan uzak bulunmaktadır. Mösyö Cemal Reşit Garp enstrümantasyonun tekmil menbalarına vâkıftır. Cümlesini muvaffakiyetle kullanıyor".

Lui Ober, Sante Kler, 22 Kanun-i Sani 1926.

"Biz Fransızlar Türk musıkîsi dinlemek fırsatına pek az malikiz. Bize ahiren bu musıkînin bu hakikatten Türkiye'den gelen masukunu dinletti.

Mösyö Cemal Reşit, genç Osmanlı(!) bestekârı, bizim mektebimizde yetişmişti. Gedrof Triosu'nun Padlov konserlerinde söylediği "Anadolu Türküleri", orkestra itibariyle Garplı vaziyetinde iseler de renklerinde, şiirlerinde, hareketlerinde Şark'ın bütün lezzetlerini saklıyorlar. Bu türkülerin üçüncüsü "Ay Işığı" gönül kapıcı bir parçadır. Diğerleri ise

her zaman ihata edilebilmeleri namına pek şiddetli veya pek ince bir koku neşretmektedirler. Kolayn [Colagne] sarayı gibi. Mastakili, vanilyalı, bergamutlu, şamfıstığı ile süslü ve ümit rengi taşıyan leziz ve tuhaf "latilokum" gibi bunlardan da alışılmadan zevk alınamıyor".

Rober Brosel, Lö Figaro, 23 Kanun-i Sani 1926.

"Padlov konserleri de mühim bir ilk dinletiş konseri veriyordu. Cemal Reşit'in topladığı "Anadolu Türküleri"nden sonra -ki musavver bir Şark rengi taşıyan bu türkülerde, refakatinde mühim olmasına rağmen zaman bilhassa, ses kabartma hâlinde bırakılmış olmak arzusuyla maharetle yürütülmüştür ve Gedrof Triosu tarafından fevkalede ifade olundular-...".

Lui Şanabrer, Lö Golva, 18 Kanun-i Sani 1926.

"Ertesi gün, geçen Salı bahsetmiş olduğum Mösyö Antuan Maryo'nun "Gargantua"sından başka, Mösyö Wolf, Gedrof Triosu'nun fevkalade yardımıyla Mösyö Cemal Reşit'in "Anadolu Türküleri"ni tanıttı. Bu kısacık parçalar, az bulunur bir orkestra suhuletine, keza hakiki bir tecessüm ettirme kabiliyetine maliktirler. Şark'ın lahnleri bize "*trucage*"siz, sadakatle ve hiç şüphe etmemekteyiz ki orada teganni olundukları gibi gösterildiler. Bir Türk musıkîşinasın kalemi altında vukua gelip o musıkîşinasın babalarına has halis lisan ile Garp'ın ifade vasıtaları arasında tahakkuk eden izdivaç, pek kıymetlidir".

Pari Suar, 23 Kânun-i Sâni 1926.

"Gedrof Triosu, Cemal Reşit'in, hayli barbar ve inkârı mümkün olmayacak derecede şarklı "Anadolu Türküleri"ni terennüm etti".

Roberto Zarfo, La Liberto, 17 Kanun-i Sani 1926.

"Son sözüm, bu seanslar arasında piyanist Borovski ile viyolonselist Karadev taraflarından Bach ve Saint Sanse konservatuvarlarının ve Gedrof Triosu tarafından Mösyö

Cemal Reşit'in nefis "Anadolu Lahnleri"nin harikulade bir şekilde çalınışlarını söylemeye kalıyor".

Alfred, Bronu -Enstitüden-, Lö Mond, 16 Kanun-i Sani 1926.

Cemal Reşit'in "Anadolu Türküleri" Gedrof Triosu tarafından gayet güzel çalındılar. Bizimkilerden farklı nefasetlerini zevk ile dinledik; bazen acıklı nağmeler, sararıp solan aşk feryatları, bazen de medeni akorlarla noktalı, vahşi raksslar, mütevahhiş tavırlar göstermektedirler. Ortada orkestrasyonun çok Parisli inceliği bulunmasa kendimizi Garp'tan pek uzaklarda hissedecektik."

Edmond Dölanj, Lö Mond Müzikal, 31 Kanun Sani 1926.

Revü müzikal muhabiri ise dinlediklerinden hiçbir şey anlamayarak türkülerin gülünç bir kıyafete sokulduğunu [*affuble:*] yazmıştır!

Cemal Bey elyevm 24 yaşında olduğu için muvaffakiyetinin bu derecesine ancak tahsilinin teferruatı bilindiğinden sonra inanılabilirdi; polifoninin ve Garp musikî üsluplarının mantığını hakkıyla kavradığı muhakkaktır. Büyük millî eserlere doğru muvaffakiyet kapıları ona açıktır.

Cemal Bey iki millî Macar beste mektebinin müessisi sayılan Béla Bartok'a her itibarla benzer. Şimdi ortaya yeni bir mesele çıkıyor: Garplı müverrihler Bartok'u müdafaa ve takip eden bir "Zoltan Kodali"den bahsediyorlar. Bizde bunun muadili kim olacak? Bir iki gençten kuvvetle ümitvarız. Bunlar elyevm Avrupa'da tahsildedirler. İftiharı mucip bir sebat ve gayretle müşkülleri yenmeye, vazifelerini başarmaya çalışıyorlar.

İkinci Fasıl

Şiir ve Musıkî Tarihinde Türk Dehası

Türkülerimiz ve Klasik Türk Musıkîsi

Paris'te çıkan "Komedya" gazetesinin İstanbul muhabiri Mösyö Şarl Viyolet, Anadolu'daki son halk türküleri tetkiklerinden bâhis makalelerinin baş tarafına "Eski Musıkîler" [Anciennes Musiques] şerhini koymayı unutmadı. Diğer taraftan, klasik dediğimiz Türk musıkîsi de, sanatın umumî tekâmül seviyesine nazarı "eski"dir. Mösyö [Eugene] Öjen Borel, işte bu manada "ibtidaî" [*primitif*] vasfını kullandı. Garp musıkîlerinin en büyük mütehasısı Jol Ruane de, "Garp musıkîsinin" icraları ve vasıfları hakkında, diyor, "asrımızın musıki sanatı ile mukayese suretiyle hükümler çıkarılması mantığı faydalı olur. Bütün ibtidaî sanatlar gibi bu musıkîyi anlamak içinde, onu muhit ve zamanı içinde bulundurmak, bin sene geriye rücu etmek lazımdır..." Klasik Türk musıkîsi, Garp musıkîsinin müşabihinden başka bir şey değildir. Binaenaleyh, bu sanatın halk türkülerimize nazaran "klasik" addolunması, "eski"likten tecritini istilzam etmez. Aşağıdaki satırları, bu kanaatleri benimsemiş olarak okuyalım.

Türküler, Anadoluya geçmezden evvelki asırlarda da musıkîye mecluptular.

Köprülüzâde Mehmed Fuad Bey'in tetkikleri, Asyalı cetlerimizin kurtların uluması gibi titrek bir sesle, türkü söylediklerini içtimaî teşkilata uygun musıkî nevileri bulunduğunu, "kopuz"un o zamanki halk musıkîşinaslarının millî sazı

olduğunu meydana çıkarmıştır[1]. Kopuz, Hicrî II. asra kadar bütün Türkiye dâhilinde ve hatta Macaristan'a kadar olan şimal serhatlerinde kullanılarak, şüphesiz ki büyük küçük bütün Anadolu halk sazlarının, bağlamalarının menşeini vücuda getirdi. İbn-i Haldun, kopuzun İspanya Arapları arasında bile kullanıldığını yazar[2].

Türk aşiretlerinin, Asyaî ezgilerini de sazlarıyla birlikte Anadolu'ya getirerek bu güne kadar yaşattıkları pek tabiidir. Fakat halk nağmelerini ihmal edip sadece klasik nazariyelerle uğraşan Farabî, İbnî Sina, Safiüddin Abdülmümin gibi "halis Türk" musıkî müelliflerinin kitaplarında, orta ve garbî Asya Türkleri musıkî münasebetlerinin ilk İslâm asırlardaki hususiyetlerine dair hiçbir ilmî mukayeseye rast gelmiyoruz. Yalnız, Azerbaycan Türklerinden Hoca Abdülkadir Meragî, asrındaki Asya Türkleri musıkîlerinin teşkilatına dair bazı şeyler anlatıyor: Asya Türkleri ile Moğolların müşterek "uşşak", "neva" ve "buselik" makamlarını kullandıklarını, çünkü bu makamların şecaat hislerini harekete getirici şeyler olduklarını söyler... Bugünkü halis ve bakir Anadolu türkülerinde de "uşşak", "hüseyni", "karcığar" ve "tahir" makamlarının çok kullanıldığını anlaşılmıştır. Bu makamların cümlesi aşağı yukarı birbirinin aynı olup, Garp tonalitesi ile izahı lazım gelse, "minör"ün muhtelif şekilleridirler demek

---

1 Fuad Bey'in *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1920, [3–5, s. 85–87] namındaki eserinde İslâm'dan evvel Türk musıkîsinden bahis vardır. "Türk Musıkîsi" serlevhalı bu fasıldaki malumat, evvelce "Türk Edebiyatının Menşeî" [**Millî Tetebbular Mecmuası**, S. 4, 1331] namındaki ve diğer iki "Türklerde Askeri Musıkîler" ve "Kopuz"a ait daha evvelki tetkiklerine istinat etmektedir.
Tadeuş Kovalski'ye göre eski Türk musıkîsinden bahis umumî tarihî muahezeler bulunsa da, Rauf Yekta Bey'in Abdülkadir Meragî'den naklen bildirdiği ve **Millî Tetebbular Mecmuası**'nın 3 numaralı nüshasında münderic metinler de istifaledirler. Bu aslî Türk musıkîleri ile sonraki klasik Türk musıkîsi arasında Rauf Yekta Bey'in nazarî münasebetler aramasını Köprülüzâde Mehmed Fuad Bey tenkit eder.

2 Asyaî kopuzların tesirleri hakkında şu kitaba müracaat: *Tarihî Malumat ve Resimlerle Süslü Rus Halk Sazları. Balalayka, Kobza, Tambura, Turban, Gitar*, Moskova [Rusça]. A. Faminizim, *Domri und Ahnliche Musikînstrumente des Russischen Volkes*, Moskau.

icabeder. [Fakat söylemeye bile lüzum yoktur ki, gerek Asya ve gerekse Anadolu Türk sazcılarının "uşşak", "neva", "buselik", "hüseyni", "karciğar" gibi isim ve makamları tanımalarına mantıken imkân bulunmayıp, ancak klasik sanat nazariyatçıları halk lahnlerini mezkûr birkaç klasik makam ile izaha imkân bulabildiler]. Hülasa, tarihî ve ilk ilmî bilgiler, Asya ve Anadolu türküleri arasındaki ayniyetin kısmen olsun bugüne kadar yaşamış olmasını icap ettirmektedir.

"Alaturka"[1] dediğimiz klasik Türk musıkîsine gelince: Köprülüzâde Fuad Bey, Necib Asım Bey, Kovalski gibi Türkiyatçılar, İran ve Arap musıkîlerinden mülhem olan bu sanat nazariyelerinin Türk musıkîsi ile münasebeti bulunmadığı kanaatini beslemektedirler. Bu noktada uzunca bir tarihî istidrata lüzum görmekteyiz.

Klasik Türk Musıkîsinin Menşei

Türk halk ezgileri ile klasik Türk musıkîsinin âlimane sistem, makam ve usûllere müstenit lahnlerinin birbirleriyle münasebeti bulunmadığını izah edebilmek için, klasik makamların tarihî menşelerini tesbite mecburuz ki; bunlar, bir kelime ile mükerrer içtimaî münasebetler neticesinde yakın Şark memleketlerinde umumileşen nazariyelerden başka bir şey değildir. Türkler, pek erkenden bu nazariyeleri öğrenmişler, benimsemişler ve tevsiine son derece çalışmışlardır. Türklerden Farabî, İbnî Sina, Safiüddin ve Abdülkadir Meragî'nin Arabî ve Farisî musıkî telifleri olan, yakın Şark sanatının ziyadan kurtulmuş ilk ciddi tedvinleri olarak muteberdirler. Şu hâlde, yakın Şark memleketleri musıkî teşarikinin mebdeleri hangi asırlardır?

---

1 "Alaturka" tabirlerini memleketimize getirenler ilk İtalyan musıkî hocalarıdır. İtalyanca alla [vari] ve turca [Türk] kelimelerinden müteşekkil bir mürekkep isim olup İtalyanca musıkî ıstılahları arasında daha evvelden yerleşmişti. Kamuslarda yeri vardır. Avrupa'daki "Türkvari" modası asırlarında çıkmıştı. Mesela, Laymot Mozart'ın "La Majör" piyano sonatının "Alla Turca Röndö"sü sonradan "Türk Marşı" adını aldı. "Alaturka"ya mukabil de "alafranga" kullanıldı.

Bu sualin cevabını verebilmek için, eski Avrupalı musikî müverrihlerince pek az ehemmiyet verilmiş, çünkü tevsiine o esaslarda maddî imkân bulunmamış bazı tarihî hakikatleri bilmeye mecburuz. Yani, bütün tahkik ve taammuklar ve diğer ilim sahalarındaki tarihî tetkiklerin en son ceryanları, müteveffa müverrih Jül Kambaryon'un nokta-i nazarına hak verdirerek[1], müşterek yakın Şark musikîlerinin bazı ilmî teammüllerinin Yunanîler tarafından atılmış olmasını zaruri bırakmaktadır. Artık, bunu müdellil kâfi miktarda vesikalara malikiz.

Milattan evvel IV. ve V. asırlarda, Fisagorcuların riyazî felsefeleri arkasından nazarî, ilmî ve riyazî bir mevzu hâlini alan musikî "Büyük İskender"in Şark'taki istilâlarını müteakip, Hindistan'a kadar olan kıtalarda ve Selfekiler asırlarında -cüzî mahallî farklarla- bazı müşterek Yunan musikî prensipleri dâhilinde talim olundu. Çünkü bu yerlerde bir müddet için Yunan harsı galipti. Müverrih Veles'in dediği gibi, "Hindistan'ın şimal-i garbî hududunda ve bugünkü Peşaver civarındaki Kandehar krallığı, Milattan evvel III. asırda harkulade bir ikbale sahipti. Yunan âlemi ile Hint âleminin gayet karakteristik bir birleşme noktası idi". Kandehar eyaleti Yunan heykeltraşlarının eserleriyle süslenirken -ki birçokları bulunup tetkik olunmuşlardır- ve Hindistan'ı son defa istila ile Milattan evvel 120 ile 75 seneleri arasında hükümet süren Yunan hükümdarı Menander [Hintlilerce, Melinda] zamanında, Hint limanlarında, bir tarafı Sanskritçe ve diğer tarafı Yunanca yazılı paralar -ki bunlardan Avrupa müzelerinde pek çok vardır- kullanılırken, Yunan musikîşinasları da Hint prenslerinin saraylarında rağbette idiler. Miladın I. asrında yaşayan Amasyalı (Esterabon), coğrafyasında "Garplı genç musikîşinas kızlar Hindistan'da hoşa gittiği muhakkak bir ticaret metaıdır" diyor. Milattan evvel II. asırda yaşayarak İskenderiye hü-

[1] J. Combarieu, *La Musique et la Maqie*, Paris, 1909.

kümdarlarının idaresi altında çalışan Bahr-ı Ahmer tarikiyle, Hindistan'a kadar giden meşhur Yunan gemicisi "Sizikli Odikus", hamule yerine "Musika Padiskarya" [Mousica Paidiscaria] yükletir. Yunan edebiyatı da aynı vecihle Hindistan'a girmiş değil mi idi? Mesela, Diyon Kariz ve Setume, Mendlilerin Homer'i tercümesinden okuduklarını söyler. Yunanca umumî lisandı. Foşe, Kandehar'ın Greko-Bodik kabartmaları üstünde görülen birkaç sazende resminin, "Kandeharva" denilen ilk münzevi Hint musıkîşinasları olduklarını düşünür ki, ilk âlimane Sanskrî musıkî telifinin sahibi Behrat da işte bu yedi Kandharvalardan biri idi; filhakika, Behrat'ın şimalî Hindistan olduğu anlaşılmıştır[1].

Yunan harsının tesirleri altında kalan bu asırlar Hindistan'ın klasik musıkîsinde, yedişer [yani, ceman 21] tali makama mastar vazifesi gören üç "ana makam" vardı -ki üç muhtelif mektebi temsil ediyorlardı. Bunlardan bir tanesi, asıl Hindistan dâhilinde kullanılmadığı hâlde- mukaddes sayılıyordu; adı Kandehar'dır ve münzevi "kandeharva"-ların tasnifi olarak maruftur. En eskisidir.

Behrat, İran'da, Yunan musıkîsindeki gibi "ana bir makamın yedi nağmesinden çıkan yedi makam" esasından, makamların terkibine giren en ince lahni baad [kakalı]lardan -ki kendi nazariyesi olduğunu söyler- ve 22 derece [suret]li muadil perde sisteminin bizim kanunlara benzeyen bir alet üzerinde nasıl tesbit olunduğundan bahseder. [Behrat, Milattan sonra I. asırda yaşıyordu].

Yunanlıların "katapikanos" adını verdikleri ve oktavın 24 muadil kısma yani "diyezsiz"e ayrılmasından ibaret bir sisteme göre tertipli "anorumenik" nam tiz akord formülleri, bilhassa Milattan sonra İskenderiyeli Batlamyus ve muak-

[1] A. Foucher, *L'art Greco-Boudhique de Gandhara*, 2 vol. Paris, 1905–1907.
Windich, *Griechische Eiuflus in indische Drama*, Berlin, 1881.
E. d'Alvielle, *Ce que l'Indedoit á la Grêce*, 1897.
P. Jouguet, *Impérialisme macédonien et hélénisation de l'Orient*, Paris, 1926.
[Bu son cilt "Beşeriyet Tekâmülü" unvanlı maruf yeni seridendir]

kipleri elinde çoğalmışlardır. Krue [telonlar] denilen şeyler işte bunlar olup şüphesiz ki Hindistan'daki emsaline nazaran daha âlimane idiler. Hindistan'da ise bir müteaddit teferruat arzusı galebe çaldı. Muhayyel makamların adedi yüzlere çıkarıldı.

İran ise, coğrafî vesaiti dolayısıyla, hem asıl "Yunanî", hem de "Greko-Bodik" musıkîlerin tesiri altında kaldı. Müsteşrik Eşpigol, V. Behram-ı Gûr'un [vefatı 438] büyük bir musıkî heveskârı olduğunu, maiyetinde, "lir" çalan Yunan kızlarından başka, hindistandan getirdiği ve başlıca mesleği musıkî olan mahir çengane sanatkârlar da bulunduğunu yazar. Lihtantal'in dediği gibi, İran musıkîşinasları, yunan espekülâsiyoncularının kavgalarına karıştılar. "Musıkî" tabirini bile Yunanca'dan aldılar... İlk İran musıkî nazariyatçısı "Barbed" olup, Şiraz tevabaından Çehrem karyesinde doğmuştur. Arkadaşı "Serkeş"in ise "Sergius" isimli bir Yunanlı olduğu maddesinde Kleman Hevar musırdır. Bu iki musıkîşinası hizmetinde bulunduran Hüsrev Perviz'in [590–628] Bizans sarayında geçen birkaç senelik sufiane hayatı ve zevcesinin bir Rum prens olduğunu düşünürsek, sarayında Yunan değil Bizans sanat modalarının taammümünü ve Rum musıkîşinaslar kullanılmış olmasını daha tabiî buluruz. Şu hâlde, klasik İran tonalitesinin esası, belki de Bizans vasıtasıyla İran'a geçen Yunan tonalitesinden başka bir şey değildir. Meşhur Bizans erganûnlarının da İran'a geçtiğini biliyoruz.

"Üstad Horasan" namıyla maruf Muhammed'in, musıkî telifinde verdiği malumata göre, Barbed, yedi büyük seyyareye göre yedi esas "perde" [yani, makam] kullanmıştır. Şakirtlerinden ve Hüsrev Perviz'in oğlu Şiruye'nin hizmetindeki Sâdi Firaz [Yüksek Sâdi] ise, makamların adedini on ikiye çıkardı. Sonraki musıkîşinaslar on ikiye hiçbir ilavede bulunmadılar. Yalnız, her iki makamdan bir şube olmak

üzere on iki makamdan altı "şube" [yani, avaze] meydana getirdiler. Rast cümlesinin şahıdır...

Sonradan, yirmidört de asıl "şube" meydana getirildi. Klasik rakamlar işte bunlardır.

Tarihin mufassal delillerine göre, bu sayılar ve tasnifler, İran'dan aynen Hindistan'a ve pek erkenden Arabistan'a geçti.

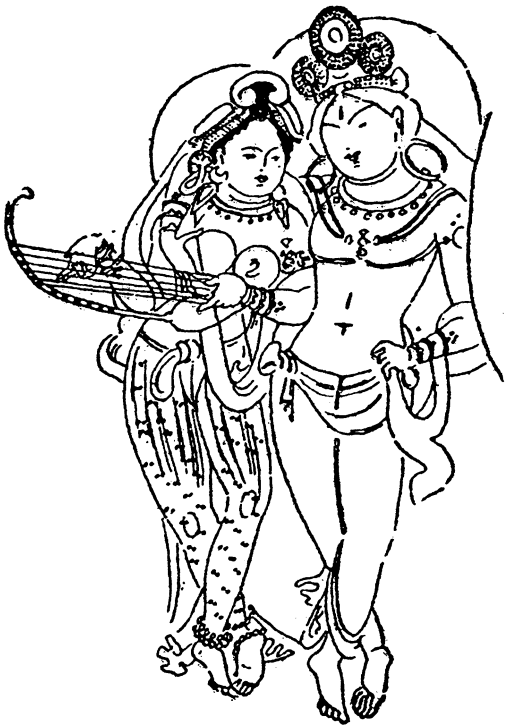
Cenup musıkîlerinin Türk illerinde de pek erkenden tesirler bıraktığı tahmin olunabilir. "«Yunan» Turanî zeminde bir vilayet adıdır ki, ekseriye hükmen andan neşet eylediler. İskender evvel vilayeti su ile tahrip eyledi" [Burhan-ı Katı']... "Kandehar şer-i mâr vezninde maşrık canibinde bir beldedir. Bazılar Türkistan ve bazılar Hindistan memalikindendir derler " [Burhan-ı Katı']... Mamafih ilk mutasavver tesirlerin büyük merkezlere münhasır kaldığını düşünmek de zaruridir[1]. Budaî [Hint] musıkî tesirlerine şehadet eder.

Türkler, "Maveraünnehir"i geçer geçmez bütün İran ve Arap nazariyelerine büyük bir zekâ ile hâkim oldular[2]. XII ve XV. asırlar minyatürlerinden, Cengizlerin sarayında, çeng veya rebab gibi cenup sazlarının kullanıldığını anlıyoruz. Mamafih, "Uşşak" ve emsali makamlar zevk-i Türk'ün ruhundaki hâkim mevkiini hiçbir zaman kaybetmedi. Timurlenk'in müteaddit düğün ve eğlencelerinde alelekser bu makamdan çalındığı tarihlerde defalarla mukayyettir.

---

1 "Türkistana gelince, bu sanata kısmen, İran sanatından, kısmen de Yunan Bizans sanatından olmak üzere Garp'tan daha karma karışık bir şekil alan uslup ithalatı hâlinde muahhir bir müdahale vuku bulmuş ve bu suretle teşkil eden Türkistan sanatı ise, tekrar, görüldüğü gibi bütün Şarkî Asya dinî sanatı için bir irtibat halkası vazifesi ifa etmiştir. Fakat bütün bunlarda pek çok meşkük noktalar mevcuttur. Son zamanlarda tetkikata amade bulundurulan zengin malzeme sayesinde bu sahada mevcut pek çok mühim mesailin hâlline intizar edilmektedir" [Wilhem Thomson'dan] **Türkiyat Mecmuası**, C. 2, s. 32, 1927.

2 Türkler, "tanbur-ı kebir-i Türkî" diye maruf muazam "dombra"yı meydana getirmekle, monokordu "sonometre"yi fasıla sokmuş oldular. Farabî, İbnî Sina, Safiüddin gibi Türk nazariyatçılar da teamül mucibince tekrar Yunan musıkîsi nazariyatçılarını tetkik ettiklerini söylerler.



Merkezî Asya Harpası (Yay Şeklinde) Miladî 5 ila 6. Asırlar[1]

İşte bu âlimane Türk musıkîsidir ki, Konya, Bursa, Adana ve nihayet İstanbul saraylarında yerleşti. Fakat meşhur İranlı musıkîşinaslar, bidayetinde, yine arasıra Türk saraylarına gelip tesirlerini takviye ediyorlardı. Ezcümle, Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'de esir ettiği ve o asrın en meşhur İranlı musıkîşinası "Hüseyin Bin Bikrar", 920'de; Dördüncü Sultan Murad'ın Bağdat'ta esir aldığı keza asrının en beynam İranlı musikişinası "Şah Kulu" ile diğer dört İranlı musıkîşinas 1547'de Garp sarayına geldiler. Mamafih, gerçi alaturkanın

1 Grünwedel, *Alt-buddistische Kultstatten in Chinesische Turkistan*, Berlin 1921, p. 121.

bütün makamları İran'dan alınma iseler de, Türk bestekârlık, cümlesinin "seyir"lerini kendi zevklerine göre incelettikleri ve birçok nâşenide "şubeler" ilavesi ile fihrist genişlettikleri de muhakkaktır.

Bu Makamların Rum Kilise Musıkîsindeki Tesirleri

Klasik makamlara müstenit Türk lahnleri, İstanbul Rum kilisesinin musıkîsi üzerinde kahir bir tesir yapmakta gecikmediler. Çünkü Miladî 200 senelerinde meşhur mürebbi «İskenderiyeli Kleman», kromatizm, yani [küçük fasılalar] aleyhine şiddetli şeyler yazmış ve hatta kilise haricindeki tenezzüh ve istirahat musıkîlerinde bu gibi nefsanî şeylerin kullanılmaması lüzumunda ısrar etmişti. Neticede, İskenderiye, Suriye ve Bizans papazları, kromatizme karşı şiddetli ve müsmir bir mücadeleye başladılar. Diğer taraftan, İstanbul, erganun imali ve ahenkleri ile her tarafta şöhret kazandığına göre, bu erganunların yalnız büyük fasılaları çıkarabilen klavyeleri, Bizanslıların [lahnî baad]lara karşı hassasiyetini ayrıca öldürmüş olması lazım geliyordu. İstanbul erganunlarına ait en eski resim, Sultan Ahmed Dikili Taşı'nın kaidesinde, camilere nazır en alt mermer safha üzerindedir. Bu erganunlar ancak on beş büyük fasıla çıkarabiliyorlardı.

İşte, klasik Türk musıkîsi, Bizanslılara her şeyden evvel bu kromatizm perhizini bozdurdu. Burgulat dö Kodro, Hügo Reyman, Gayser Amedega, Stoe gibi Rum kilise musıkîsinin bütün Avrupalı mütetebbileri, Türk makam ve nağmelerinin Rum kilise makamları üzerindeki tesirleri maddesinde müttefiktirler. Bazı "megalo idea" Rum iddialarının ise şüphesiz ki bu gibi ilim meselelerinde yeri yoktur.

Türk ve Bizans "Usûl"leri

Mösyö Öjen Borel, Türk musıkîsi hakkındaki bir tefikasında diyor ki: "Türk musıkîsinin Orta Asya'dan mı geldiği, yoksa Türk aşiretleri tarafından muhaceratları esnasında -tamamen veya kısmen- Garp ve Anadolu memleket-

lerinden mi alındığı meselesini neticelendirmeye imkân yoktur..."

"Bizans İmparatorluğunun vaktiyle Marok'tan İran'a ve Tuna'dan Nil şelâlelerine kadar uzandığını hatırlatmayı hiçbir zaman unutmayan ve kadim zaferlerinin istihkakı duasının bir türlü arkasını getirmeyen Rumlar, Türklerin kendi musıkîlerini çaldıkları iddiasındadırlar. Fakat gerek galipler ve gerek mağluplar ne Garp sanatı, ne de İran sanatı değil, halis Anadolu küçük Asya musıkîsi kullandıkları kanaatinde müttefik bulunuyorlar"[1].

Fakat Türk usûlleri ile Rum kilisesi usûlleri arasında münasebetler görmeye matuf yeni bazı nokta-i nazarlar Avrupa'da hayli vuzuh kazanmaya başladı.

Yine Mösyö Borel, en yeni makalelerinden birinde şunları yazıyor: "Mükemmelen" tasnif ve tayin olunmuş ve daima kullanılan -çünkü [taksim] müstesna olmak üzre her musıkî parçası bir ikâa merbut bulunmak mecburiyetindedir- ceman kırk kadar "usûl" vardır. Bu evza ile efham-ı fenni [chironomie] -ki Rumlar, Türkler tarafından kendilerinden çalındığını iddiasındadırlar [ve menşeini) Hristiyan kilisesinde lahnin zuhuru tarihi, müntehasını ise İmparator Teofil zamanı, yani 730 tarihleri olarak tespit ederler)- bir anane hâlinde nesilden nesile geçmiş olup, Şark'taki her şey gibi o da katiyen sistematize edilmemiştir. "Usûl"lerin isimleri, Türkçe'den, Farisî'den, Arabî'den, İtalyanca'dan alınmadırlar; bu cihetten, bu dikkat-i calip ika vahdetlerinin tefsirine yarayacak hiçbir ışık yoktur. Fakat "lenk fahte", yani aksak fahte -kendi bütün nokta-i nazarlarımıza zıt bir şekilde- on darbelidir.

"Usûl"lerin umumiyeti içinde ikili [binaire] tarzın ekseriyetle bulunduğu görülür. Fakat bundan bizim Garp ölçüle-

---

1 Revue de Musicologie, n. 4, Decembre 1922, Le Musique Turque. [**Millî Mecmua**'dan tercüme edilmiştir].

rimizle usûller arasında benzetme imkânı bulunabileceği neticesi çıkarılmamalıdır. On altı darbeli bir "bir fişan"ın [yani, bir dörtlük kırk, elli, altmış olmak üzere: *düüm, tek, düüm, tek, düüm, tek, düm, tek, düm, düm, tahek, tek tek*] nefis temvici -Gregor faktörü hissi veren ikili ve üçlü münavebeleri dolayısıyla- bizim bildiğimiz hiçbir şeyle izah olunmazlar. Arap sanatı, tesirlerinin hayrete şayan bir kısmını muntazam şekillerden almıştır. Tarifleri çift bir adette bulunan bir kesîr'üz-zela, sabitlik fikri verir; teziyinat içinde mükerrer kullanılınca da sükûn hissi uyandırır. Tekli bir kesîr'üzzela ise bilakis gayr-ı sabitlik hissi verip teksir olununca rahatsızlık hisleri bile uyandırır. "Usûl"lerin ika-ı hendesesi de buna benzer bir kanuna riyetkârdır: yetmiş yedi darbeli [7x11] "darb-ı feth" ikaında, bizim dört darbeli ölçülerimizden mürekep bir mecmuun vuzuhu yoktur"[1].

Iskola Kantorum'da Greguar tegannisi muallimi bulunan musıkî âlimi Amade Gastone'nin şu satırlarında da dikkate şayan fikirler vardır:

"Yeni Rum kilise musıkî mektebinin makam ve usûl mesleği, bu güne kadar pek az tetkik olunmuş, layıkıyla tanınamamıştır. Bununla beraber, Garp ve İran musıkîlerinin mütemadi tesirleri, Bizans tegannisinin gamlarının ve belki de ritimlerinin bünyesine girdiği kâfi derecede malum olmuştur.

Bilhassa, ritimlerin bünyesine giren tesir meselesi dikkate şayan ve şevkli bir çalışma zeminine yol açacak kuvvettedir. XVII. asır sonlarıyla XVIII. asır zarfında İstanbul Rum bestekârlarının Türk musıkîşinâslarla aynı ika modelleri dâhilinde çalıştıklarını katiyen biliyoruz. Eski troperlerin yeni lahnler -tezyinatlı ve vokalize lahnler-, Türk "usûlleri"nin ika kanunları mucibince bestelenmişlerdir. Dikkat-i calip

---

1 Le Quide du Concert [26 Nov. 1926]: La Musique Turque.
"Mösyö Borel, Rum nazariyatçıların usûller meselesi ile çok uğraştıklarını ve bulduklarını bir yazı tarzını ayrıca bildirir.

olan tarafı bu "usûller"in -cümlesi denemezse de- bazılarının kadim ikalara tekabül etmekte oluşlarıdır; kullanılan nevilerden birinin esası ise ikanın muhtelif bulunması, diğerinin esası ise ikaın kati bir serbestiyesidir. Gerçi, cümlesi Türkkâri şeyler diye tanıtırlarsa da ilk Milâdî asırlar Yunan–Roma musıkîşinaslarının tarzları da bunlardan farklı değillerdi; eski Greguar tegannisi bestekârlarının eserlerini dolduran şeyler de bunlardır. Binaenaleyh, Türk "usûlleri"nin halis ve kadim Bizans ikalarından başka bir şey olmamaları lazım gelmez mi? Fatihler, mağlupların mimarîsini tatbik ettikleri gibi musıkîlerini de almış olmaları lazım gelmez mi?

Diğer mühim bir vaka da bu farziyeye hak verdiriyor gibidir. Yani, Osmanlılar, kendi musıkîşinas, hanenende ve bestekârlarını tercihen yeni tebalarından almakta idiler(!). Kilise musıkîsini idare eden "epsaletler" yani hanendeler, aynı zamanda Türk "hanende" veya "Bektaşi"lerinin "boğaznâme"lerini(!) terennüm ediyorlardı. Binaenaleyh, kadim Bizans tegannisinin esrarı, dervişlerin terennümleri içinde aransa olmaz mı? Hakikaten de bu lahnlerden bir cümlenin seyri dinlenirken, -makam bahsi bir tarafa bırakılırsa- yeni sanata yaklaşan bazı teferruat ile kadim bir Greguar havası muvacehesinde bulunuluyor sanılır.

Unutulmamalıdır ki, kurun-ı vustaî eski Bizans sanatı "ezmine-i kadime" ikalarını daima tanımıştır. Ne kadar uzun bir zaman kullanılmış olduklarını gösteren teliflere ve misallere malik bulunmaktayız. Türk musıkîsindeki beş, altı, sekiz, dokuz, ondört darplı ikaların ve keza "kekhimena" denilen serbest ikanın Bizanslılar vasıtasıyla doğrudan doğruya ilk milâdî asırların musıkî sanatlarından gelmiş oldukları düşüncesini biz hiç de hayretle karşılamıyoruz"[1].

Bu satırların -bazı tabir ve mübalâğa hataları istisna edilirse- usûllere ait takrip ve istifhamları, düşündürücü şey-

[1] Lavinyak, *Musıkî Kamusu*, C. 1, s. 548 [1912].

lerdir. Filhakika, Zakariyas, Lakademonyalı Petro gibi Fenerli musıkîşinasların, bir taraftan saraydaki Türk bestelerini ve musıkî nazariyelerini öğrenip bu yolda kilise besteleri yazarlarken, diğer taraftan da kilise ikalarına göre ve türlerinin tesiri altında eser meydana getirmiş olmaları pek tabiî ve mantıkîdir.

Âlimane musıkîlerin vasıfları, aldıkları ecnebi tesirlerin kuvvetiyle de muhakeme olunur. Romen Rolan diyor ki: "XVII. asır sonu klasik Alman sanatının büyüklüğünü tenkıs gibi miskinane bir düşünce ile onun ecnebi tesir ve unsurlara olan borçlarını göstermedim. Süratle cihanşumûl olabilmesinin amillerini bildirmek istedim. Kendi içine bükülmüş dar bir milliyet düşüncesi hiçbir zaman bir sanatı tevavuka götürmemiştir. Böyle bir hâl, bilakis sanatın az bir zaman zarfında zayıflayıp mahvolmasına sebebiyet verirdi. Bir sanat kuvvetli olabilmek gayesinde ise tek bir mezhep içinde haifâne dehaletle iktifa etmemelidir; kasa içinde büyütülen o bedbaht ağaçlar gibi bir bahçe sobası içinde barınmamalıdır; serbest topraklarda bitmek ve günlerini hayat içebileceği her yere serbestçe uzatmak mecburiyetindedir. Akıl, kâinatın her türlü cevherlerini massa mecburdur"[1].

İşte, eski klasik Türk musıkîsi, bütün eski, yakın Şark musıkî mektepleri içinde her itibarla en yüksek mevkii alabilmesini, Türk zevkinin inceliği kadar ecnebi tesirlere de medyundur.

Bilhassa son asırlarda, bütün komşu sanatlar üzerinde tesir yapacak bir hâle gelmiştir.

Alaturkanın Garp Musıkîsi Üzerindeki Son Tesirleri

Klasik Türk musıkîsinin tesirleri geçen asırda Mısır'a gitti. Mısır, musıkîsinin pek sönük bir devrinde bulunuluyordu. "Abih el Hemûli" ismindeki Mısırlı hanende, lahnlerde

[1] 18. asır sonu musıkîsindeki "Klasik Üslubun Menşeleri", şu kitapta: Romain Rolland, *Voyage Musical au Pays du Passe*, Paris, 1923, 103.

ananeye muhalif bazı yenilikler yapmakla bazı Mısırlılar nezdinde şöhret kazanmıştı. Hidiv İsmail Paşa'ya -ki Kahire operasının banisidir: 1870- intisap etti. Paşa'nın her İstanbul'a gelişinde Abdih de beraber geliyordu. Türk musıkîsindeki kemale hayran kalmıştı. Tahsile başladı. Paşa, Mısır'a avdetlerinden birinde bazı Türk sazende ve hanendelerini de birlikte götürmüştü. Abdih bunların yanından ayrılmıyordu: İşte "hicazkâr", "nihavent", "acem" vesaireyi bu süretle öğrenerek Mısır musıkîsine aldı. Diğer bazı yenilikler de yaptı. Artık, ekseriyetle Türk olan Mısır kibarları, prensleri ve prensesleri cemiyetlerinde Mısır musıkîsi ciddi bir mevki kazanmaya başlamıştı[1].

Bu vaka Şark'taki musıkî tesirlerinin ve iktibaslarının ne yolda ve ne şartlar altında vukua geldiğini gösteren en yeni ve canlı bir misal olmakla ayrıca mühimdir.

Hülasa, görülüyor ki, yakın Şark sanatlarının alaturkadan kemal-i haddine varan müşterek, daima müstesanit ve bilhassa âlim zümreler elinde tekâmülünü geçirmiş müstakil bir tarihi var. Bu sanat elan ve ekseriyetle köylere, basit tabakalara inmemiştir. Meclisleri elan büyük şehirlerde bulunabilir. Çünkü "musanna"dır.

Mösyö Öjen Borel ve Alaturka Musıkî

Alaturkanın yegâne Avrupalı mütehasısı ve pek muhterem hocamız Mösyö Öjen Borel'i artık bütün Türk gençliği tanıdıysa da, bu kitabımızın birkaç ihtiram sahifesini tekrar namına ve fikirlerine ayırmayı vazife bildik.

Mösyö Öjen Borel, orta tahsilini ikmali müteakip, 12 yaşında, konservatuara, Garsen'in sınıfına girmek muvaffakiyetini gösterdi. Fakat biraz sonra ailesiyle birlikte Şark seya-

---

1 **Mısır Elhadisat'ül Musuret** mecmuasında Manastırlı Hüseyin Hilmi imzasıyla çıkan makale ve ondan naklen: Zeki Muamer Bey, "Türk Musıkîsinin Garp Musıkîsine Tesirleri", **İçtihad**, 10 Şubat 928 – Temmuz 246.

hatine çıktılar. 1898 senelerinde İzmir'de bulunuyordu. Pederi, İzmir Fransız Postaları müdürü idi. Orada dört sene kadar kalıp Türkçe ve Rumca öğrenerek Paris'e döndü... Tâli ve yüksek riyaziyat tahsilini ikmal neticesinde önüne iki meslek yolu açılmıştı: Zabitlik ve mühendislik. Fakat o bunların ikisini de istemeyerek hayatını musıkîye hasretti. Elan, o esnalarda Gabriyel Fora ve emsalini yetiştiren meşhur Nider Mayer musıkî mektebinde, müteakiben de "İskola-Kantorum"da çalıştı. Bütün âli musıkî tahsilini İskola'da ikmal ile neticede müessesenin bir keman sınıfı muallimliğine layık görüldü.

Esas ihtisası kemanda tekrar etti. Bugün, birinci sınıf Fransız keman ifadeci ve mualimlerinden biri olmakla meşhurdur.



Kıymetli Talebem Ragıb'a *E. Borel*

1909'da "Hendel Cemiyeti"ni açtı. Burada, 1914'de, yüzden fazla ve o ana kadar hiç işitilmemiş savtî, âli koral eserler çaldırdı.

Yüzlerce konsere solist olarak çıktı. Her sene bir veya iki konser verir -ki tarih nokta-i nazarında son derece mühimdirler- programlarının yarıdan fazla muhtevisini ilk çalınacak klasik eserler vücuda getirir.

Tâbi' "Senar" nezdinde ve İskola Kantorum neşriyat bürosunda XVII. ve XVIII. asırlara ait birçok eserler bastırmıştır: Tartini, Vivaldi, Lekler, Ober, ilh'ın konçertoları; Lekler'in "Şas"ı; Farte, Albinoni, Paskalli, Reber, Beyer, Lokatelli, ilh'ın parçaları bu meyandadırlar. Paris'in bütün tanınmış musikî mecmualarında senelerce musikî münekkit ve muharrirliği yaptı.

Ahiren Iskola Kantorum neşriyat bürosu şu pek mühim kitabını neşretmiştir: *XVIII. Asır Fransız Musikîsinin İfade Tarzına Yardım* [Birinci kısım tezyinat; ikinci kısım şifreli baso].

"Vakıf-ı küll" bir musikîşinastır: Ayrıca piyano, org çalar. Musikînin bütün ilmî, fennî ve iştirak bahislerinde ilim ve fazıl sahibidir. Fransa Müzikoloji Cemiyeti'nin esas komitesi azasından ve Sorbon Darülfünun'u talebe koralının muallimidir. Edebî ve riyazî bilgileri haricinde Türkçe'ye, Rumca'ya ve diğer bir iki lisana vukufunu da hatırlatalım. Türk sanatından bâhis makalesindeki umumî manaya göre pek muhterem bir Türk muhibbidir. Türk musikîsinin diğer Şark sanatları yanındaki mümtaz mevkiini muteriftir. Musikîdeki istidat ve seviyemizi takdir eder.

Mütareke esnasında tekrar İstanbul'a gelip kısa bir müddet kalmıştı.

****

Mösyö Borel'in alaturkanın ilerisi hakkındaki ifadeleri son derece istifadelidir. Bazı muharrirlerimiz, Mösyö Borel'in bu yoldaki düşüncelerini mübalağalı bir şekilde ve "bütün Avrupalılar öteden beri böyle düşünmektedirler" tarzında tefsire kalkıştılarsa da bu iddianın aslı yoktur. Mösyö Borel'in fikirleri gayet şahsîdirler, ilk defa tarafından söylenmişlerdir. Bilakis onun kullandığı fazılâne, mutedil ve mukayeseli lisanın ayrı bir edebî kıymeti vardır. Fikirlerinin hulasası şudur:

Alaturka musıkîsinin umumî tekâmül seviyesi muvacehesinde "iptidaî" ve bazı itibarlarla kurun-ı vustaî "plenşan" kilise sanatı ile mukayesesi mümkün, tezyinat itibariyle de XVII. ve XVIII. asırlar Avrupa'sındaki lahn serbestiyeleri ile benzeyişi bulunan bir sanattır. Bununla beraber makamlarıyla usûllerindeki tarihi hususiyetler dolayısıyla saklanması lazımdır.

Fakat ortada bir mesele var: Garp'ın mütekâmil ve polifonin musıkî edebiyatı ile fennî, bütün Şark merkezlerinde gitgide yayılmakta olduğu için, birgün gelip Şark zevkleri de "tek sesli" bir musıkîyi artık hazmedemez olacaktır. Binaenaleyh, şimdiden vaziyet alınarak alaturka, -makamları, usûlleri, şekilleri ve sazları değiştirilmeden- tedricen tekâmül edecek bir polifoni yoluna sokulmalıdır. Fakat bu yolda muvaffakiyet pek güç ve zamana muhtaçtır: Bazı tarihî takriplere göre "yüz senelik" bir mukayese daima hatırda durmalıdır. Alaturkanın müstakbel safhası hem eski eserlerin ileride de saklanabilmesi imkânını kuvvetlendirir -çünkü makam terbiyesi mahfuz kalacaktır- hem de, belki de Garp'ın müstakbel "çeyrek ses" muvaffakiyetleri ile bir ittihat zemini hazırlar.

Mösyö Borel, fikirlerini genişletirken "alaturkayı hususî bünyesi ile saklamak" hareket noktasından ayrılmamış, piyano ve orkestra için alaturkalar yazmak teşebüslerine karşı beslediği nefret hislerini adım başında göstermiştir. Alaturka

ile plenşanın ahenklenmelerini yek diyerine muvazi meseleler gibi göstererek, bu meselelerin asr-ı musikî işleriyle münasebetlerine dair bir tek kelime sarfetmemiştir. Bir müsteşrik lisanıyla söz söylemiştir.

Millî Mecmua için göndermek lütfunda bulunduğu son yazısının şu satırları bilhasa mühimdir:

"Şark kantileninin ahenklenmesine imkân yok mudur? Elbette vardır, ahenklenebilir olması lazımdır. Fakat burada ta mebdeinden itibaren ele alınacak *baştanbaşa bir iş mevzubahistir. Greguar tegannisinin ahenklenmesi tam bir asıra ihtiyaç gösterdiği görüldü; Türk kantileninin ahenklenmesinin ihtiyaç gösterdiği zamanı ise* peşinen tahmine imkân yoktur. Herhalde, bilhassa bu ahenk meselesinde garbî taklitten çekinilmelidir. Bakınız o da neden: Garp musıkîsi birkaç asırdan beri incizap [*attraction*] hadiseleri üzerine tesis etmiş bulunuyor: "sudominant" mediyante iner, "sansibl" tonike çıkar. "Makam"larda ise bu cazibe kuvvetleri ya hiç yoktur veya varsa da pek farklı bir şekildedirler. Şu hâlde Türk ahengi Avrupa ahengi gibi *á prori* yazılmaz. Bundan sonra, meseleyi neticelendirmek hususunda en iyi usûl konturpuanlı armoni olacağı hatıra gelirse de -çünkü bunda cazibe kanunlarının yeri yoktur- buna karşı da şu itiraz vardır. Tarihen konturpuan bir taklitler oyunu ve gayet uzun kıymetlerin refakati suretiyle başlamıştır -ki şimdiki tekâmülünü de bu hâl idare ediyor- ve bilanetice bu usûllerde Türk kantilenine tatbiki imkânsızdır.

Şu hâlde Garp'ın Türk musıkîsi üzerindeki tesirleri pek az şeylere münhasır kalacaktır [bilhassa yapılmaması lazım gelen cihetlerin tayinine]. Şark ahenginin icadı yakındaki müsbet mesainin, hem kendi sanatlarının bütün esrarına hem de Garp musıkîsinin tekmil menbalarına vâkıf Şark musıkîşinaslarına bırakılmasına mecburiyet vardır. Ayrıca şu netice de kendi kendine ortaya çıkar: Türkler kendi mü-

ziklerinin mukaderrâtını birinci sınıf sanatkârlara emniyet etmelidirler.

Fakat şuna da inanılsın ki netice bir kere bulunduktan sonra Türk sanatı bugünden şüphe etmenize imkân bulunmayan zenginliklere tesahup etmiş olacaktır. Hayallere kapılınmasın: Geçen bir sanat devresi tekrar başlamaz. Yeniden bir Ayasofya inşa olunmayacaktır. Türk musikîsinin hâl-i hazırdaki fihrist-i mecmuası vücuda getiren peşrevler, besteler, şarkılar, ilh, bir kere daha yazılmayacaklardır. Fakat yine o peşrevler, o besteler, o şarkılar musikînin yeni bir hâlini hazırlamaya yarayacaklardır. Öyle bir hâl ki, gerçi hakkında şimdiden birşey söylenemezse de herhâlde her itibarla fevkalâde ve gayetle millî bir şey olacaktır".

Mösyö Borel diğer yazılarında Rum kilisesi musikîşinaslarına da aynı yolda çalışmayı tavsiye etmiştir.

Bu ilmî ve tarihî işler haricinde ancak Türk gençliğinin bir de "millî mektep" kurmak yolundaki teşebbüs ve heyecanlarını üstadın takdir ve alaka ile takip etmekte olduklarını da hususî surette biliyoruz.

Kitabiyat:

Mösyö Borel'in tercüme-i hâlinin esas çizgilerini New-York'ta münteşir **Eolus** musikî mecmuasında çıkan biyografisinden aldık [Mayıs 1926] **Millî Mecmua**'nın 66. numarasında da mufassal bir terceme-i hâlini yazmıştık.

Millî Mecmua'nın 66, 67 ve 68. nüshalarında, "Türk Musikîsi" serlevhalı ve **Revü dö Müzokoloji**'de tefrika edilen eserin mühim kısımlarını tercüme ettik. Aynı mecmuanın 92. ve 93. numaralarında da hususî surette yazıp gönderdiği bir tetkiki vardır.

Üçüncü Fasıl
Memleketimiz Halk Şarkıları

Anadolu'da

Klasik Türk ve mabet musıkîlerinin haricindeki Anadolu halk şarkılarının kısım-ı azamı, nüfus ekseriyetimiz ve hars galibiyetimiz ile mütevazim bir şekilde Türklere ait ise de, ekaliyet cemaetlerinin halk şarkıların da mühim bir yekün tutarlar. Binaneleyh umum küçük Asya halk şarkılarını, görünüşlerine ve sözlerinin mensup oldukları lisanlara göre iki esas kısma ayırmaya mecburuz.

1- Türkçe güfteli ve "halk türküsü" dediğimiz asıl Türk halk şarkıları.
2- Ekaliyet cemaatlerimizin kendi lisanlarını terennüm eden halk şarkıları.

İkinci kısmın en karakteristik ve müstakil nümûneleri Rum ve Kürt halk şarkıları olup "türkü"lere hiçbir vecihle benzemezler. Benzeyenleri de Türk halk şarkılarından mülhem olanlarıdır. Çünkü Rumlar ve Kürtler bizim şarkılarımızı da memnuniyetle söylerler. Hâlbuki biz Kürt ve Rum lahnlerini kullanmayız. Mesela Akdeniz sahillerinde toplanan Rum halk şarkılarının o mıntıkalar "halk türkülerimiz" ile ekseriyetle münasebet ve müşabehetleri yoktur. Pahtikus'un Rum halk şarkıları mecmuasının Türk gözü ile yalnız bir kere tetkiki bile bu ciheti anlatmaya kâfi gelir... Kürt halk şarkılarına gelince onların müşabihleri belki Suriye, Irak veya İran'da bulunabilir. Misal olarak bir Kürt şarkısı takdim ediyoruz:

Kürt Şarkısı



Lavinyak, *Musıkî Kamusu*'nun Türk musıkîleri kısmında "Şarkî Anadolu Zurnası" münasebetiyle yazılan şu satırlar pek manidardır: "Bu zurnanın sesi tahammül olunamayacak kadar keskin ve kusurludur. İstanbul'da o memleketlere

mensup amelelerin sakin bulunduğu mahallelerde, münhasıran mezkûr amelelerin devam ettiği kahveler vardır, bayramlarda defaatle önlerinden geçerek davul ve bu nevi zurna ile çalınan oyun havalarını dinlemek fırsatı bulmuştum. Azami bir dikkat sarf ettiğim hâlde içlerinde tek bir hatasız bade, tek bir hatasız beşli veya dörtlü badyane rast gelmedim ve bu insanların bu kadar falsuslarla saatlerce raks edebilişlerine karşı hayretler içinde kaldım. Bu nevi musıkîden zevk aldıklarına ister istemez inanmak lâzım geliyor. Neticede ise her kavmin musıkîsi kendi fikri seviyesi ile denktir, hükmünü çıkarıyoruz".

Bu noktada bir sual akla geliyor. Anadolu'da hususî bir "Ermeni lahni" nümunesi yoktur. Anadolu Ermenileri, Türkçe'den başka bir dil bilmedikleri gibi Türkçe şarkılardan başka bir musıkî de kullanmazlar. Kafkasya Ermenilerinin lahnlerinde ise, bazı hususî vasıflar mahfuz bulunmakla beraber onlarda da Türk lahnlerinin tesirleri galiptir. Hatta ekseriyetle güfteleri de yarıya Türkçe'dir. Jülyen Tiyerso'nun *Musıkî Etnoğrafyası Notaları* isimli eserinden aldığımız ve müellife bir Ermeni tarafından verilen şu mevsuk şarkının[1] bestesi kadar "canım-zurna-tar-çalsın-malımyarım" gibi Türkçe sözleri de herşeyini izah eder [Tiyerso, bir de "Can Gülüm" isimli Ermeni şarkısının notasını yazmıştır].

Kafkasya Ermeni şarkılarındaki Türk tesirleri hakikatını, Rusyalı âlimler de kabul ediyorlar. Meşhur Ermeni bestekâr "İspendiyarof"un bu sene Moskova'da oynattığı operasından bahseden Profesör Brudo, Kafkasya'da diğer Ermeni musıkîşinaslar büyük bir rol oynarlar ve kendi tarihî lahnleri ile son derece Türk ve İran tesirleri taşıyan motiflerini neşrederler[2].

---

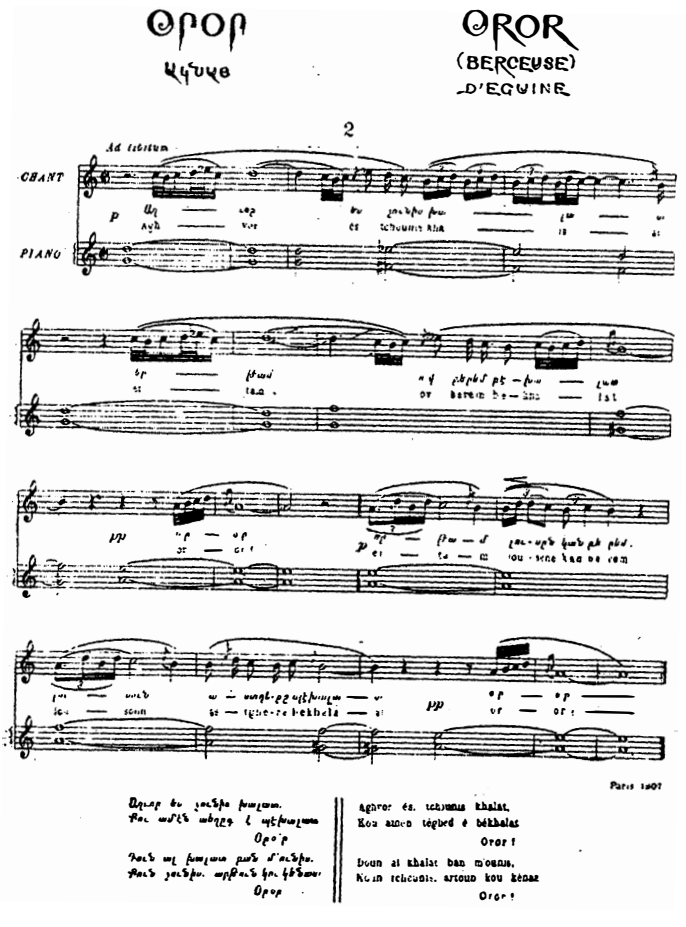
[1] 52. sahifeye dercedilmiştir.

[2] **Bulletin d'İnformation**, Moscau, 1928, No.5.

Ermeni Şarkısı [Tiyerso'nun Kitabından]



Şu şarkılar ise, Komitas'ın toplayıp ahenklediklerindendir[1]:



1 Komitas Kevorkyan 27 Eylül 1869'da küçük bir kasabada doğmuştur. Bidayette Ermeni bestekâr Nekmalyan'ın yanında çalıştıktan sonra meşhur Alman nazariyatçılarından O. Flaşier, Bellarman ve Şimit'in nezdlerinde tahsilini bitirdi. Almanya'da ve Paris'te halk şarkıları hakkında konferanslar verdi. 1899'dan itibaren Eçeyazın'da yerleşerek üç bin kadar Ermeni, Acem, Kürt ve Türk lahni topladı. 1910'da tedavi maksadıyla Paris'e geldi.


Կտ. Օր. ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲԱԲԱՅԱՆ
A Mlle MARGUERITE BABAÏAN
ԳԱՐՈՒՆ
ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԱՌԱԿ
GAROUN
(PRINTEMPS)
FABLE POPULAIRE
Grave
p
EDITIONS MAURICE SENART, 20 rue du Dragon Paris
Comité du Père Komitas, 16 rue Jean-Goujon, Paris


Più mosso. ♩. 72
7
p
pp
mf
mf decresc.
p
ppp

Soufflez une brise

№1.



Bu sebepledir ki, Ermeni bestekârlarının bu gibi Türkkâri lahnler ve temalar üzerinde yaptıkları armoni ve eser tecrübelerini yakından takibe mecburuz. Bilhassa İspandiyarof Kırım'da doğmuş olduğu için, Kırım Türk lahnleri üzerinde yaptığı "kaytarma", "bağlama" gibi parçaları Türklerce de fevkalâde dikkate şayandırlar. Bu tanesinin piyano tesbitinin mukaddimesini gösteriyoruz ki Şark'ta da fevkalâde takdir gören "Şark Suiti"ndendir.

Hülasa Anadolu'da Türk musıkî zevki ekseriyetle galiptir Anadolu türküleri klasik Türk musıkîsi tesirlerinden de yüzde doksan uzak kalabilmiştir; Garbî Anadolu için bile ekseriyetle bu böyledir. Umumiyetle hat boyu türküleri karışık; büyük merkezlerden uzak ve yeri veya bahri münakale merkezi olmayan köyler, yaylalar, iç memleketler türküleri ise bakirdirler. İstanbul Konservatuarı folklor neşriyatının ikinci defteri mukaddimesindeki şu satırlardan, Garbî Anadolu'da bile klasik sanat tesirlerinden uzak kalmış merkezlerin elan bulunması lâzım geldiğini anlıyoruz. "On beş seneden beri keman, ud, kanun, tanbur gibi daha muntazam musıkî aleti girmeye ve yeni yetişmekte olan heveskârın beyninde de nota ve usûl ile peşrev beste ve semaî gibi Türk musıkîsinin yüksek parçaları tedricen intişar etmeye başladığı için "bağlama" ve emsali sazlara rağbet eden kalmamış ve evvelki gibi aşk macerası veya müessif bir hadise üzerine "hava yakılmak" âdeti de hemen hemen kalkmış olduğundan notalarını yeni yazdığım şarkıların ekserisi az çok eski zamanlara aittir" [Sabri Bey isminde bir zatın ihbarlarından].

Birinci defter mukaddimesinin de şu satırları mühimdir: "Halk bestekârları "makam" hususunda kendilerini bir takım ilm-i kuyûd ve şurûd ile bağlamadıkları gibi ika cihetini de gelişi güzel müsamaha etmişler, hatta iki satırlık küçük bir şarkıda birkaç "makam" ve ika değiştirmeyi bile caiz görmüşlerdir. Şurası bilhassa şayan-ı hayrettir ki halk bestekârlarının müsamahalarından husûle gelen şarkılar ve hile-i

zan olunabileceği gibi bir sanat eserinin makbuliyeti şeraitinden olan aheng-i insicam, lahn-ı tenazürden katiyen mahrum olmadıktan başka bilakis semiamızda gayet munis ve cazip bir tesir uyandırmaktadır".

İspendiyarof'un Suiti


Крымскіе эскизы. Esquisses de Crimée.

A. Спендіаровъ, Соч. 9. (1903 г.)
A. Spendiarov, Op. 9. (1903)

ПЛЯСОВАЯ. AIR DE DANSE.

Andantino pastorale.

rit.

"Bunların içinde bazan [makam itibariyle] sabit bir rengi olmayan bazı şarkılara da tesadüf ettik ki bunlara "falan makamdandır" demek mümkün olmadı". İşte klasik ma-

kamların âlem-i kaideleri ile açık bir şekilde izah olunabilen şarkılar, alaturkanın tesirinde kalmış -diğer tabir ile klasik şarkıların taklidi yazılmış- türkülerdir: Makamlar ile izah olunabilen lahnler ise asıl bakir Anadolu ezgileridirler diyebiliriz.

Urfa'ya varıldıkça köylü hanendeler arasında bir nevi "makam" fikrinin yaşadığı görülüyormuş. Fakat aynı bir makamın muhtelif yerlerde ismi değiştiği de olur. Mesela, Urfa taraflarında bir "bayati makamı" var. Bayati, Süleymaniye civarındaki bir aşiretin ismidir. Irak türküleri nezdinde ise, alaturka sazlar ile kaidelerin rağbetle bulunduğunu biliyoruz. En saf türkülerin hat boyundan uzak kalan İç ve Şarkî Anadolu'da toplanabilecekleri şüphesizdir.

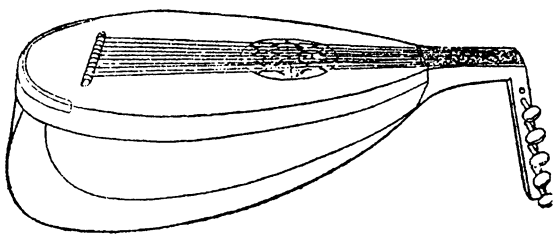
Rumeli Türkülerimiz

Rumeli halk şarkıları ise birbirlerinden tefriki pek güç olacak derecede karışıktırlar. Mamafih Bulgar, Sırp, Makedonya, ilh, halk şarkıları dâhilinde bile bugüne kadar galip bir Türk musıkî zevkinin izleri yaşadığını Garplı mütehassıslar söylüyorlar. Türk akıncılarının at oynattığı her yere halk türkülerimiz de girmiş ve yerleşmiştir ki, şöhretleri Macar musıkî tarihinde iz bırakmıştır. Balkan memleketlerinin "kaval"ları halk sazları hep Türklerden alınmıştır. Bulgaristan'da "tanbur bulgari" cenup Islavları nezdinde "tanbura" ve "tanburika" Macaristan'da "bracs tanburika" vardır. Bunlardan tanburikanın resmini Kurt Zaks'ın *Saz Lügati*'nden alıyoruz.



Tanburika

Eski Türk kopuzunu "kobza" namı altında elan yaşatan memleketler Romanya ve Ukrayna'dır. Resmini dercettiğimiz Kobza, Berlin Musikî Müzesi'nin tarihi sazlar kolleksiyonunda saklıdır. Leyla Hanım'ın "Saray Hatıraları"nda saraydaki Ulah saz takımından bahsederken tarifini yaptığı kopuz da budur.



Kopuz

Hırvat musikî âlimlerinden Kuhaç'ın, *Hırvat, Sırp, Bulgar Halk Şarkılarındaki Türk Unsurları*, Viyana, 1900 [Franz Xaver Kuhac, *Das Turkische Element in der Volksmusic der Croaten, Serben und Bulgaren*, Wien 1900. Wissenschattl. Mitteilungen aus Bosnien u.d. Herze gowina 6. Bd.] serlevhalı hususî tetkiki bu yolda her şeyi izah eder.

Eserin kıymetini arttıran cihet, müellifinin ihtisas şahsiyetidir: 10 Kanun-ı Evvel 1823'de Eşen-Hırvatistan'da dünyaya gelerek Budapeşte ile Leipzig Konservatuarlarında çalışmış ve Vaymor'da Laystik, Viyana'da ise Hanslayk'ın talebeliğinde bulunmuştur. Cenup Islavlarına ait yüzlerce şarkıdan mürekkep muazzam bir mecmuanın mürettibidir; piyano refakatlarını da kendi yazmıştır. Ayrıca cenup Islavlarının musikîsi, sazları ve nota yazısı hakkında da tetkiklerde bulundu. İşte, "Türk tesirlerini" arayan yukarıki eserini, bütün bu tetkik ve tecrübelerinden sonra ve yetmişini mütecaviz bir yaşta meydana getirdi.

Hülasa Rumeli halk türkülerimizin tetkiki ki meselesi, şimdiye kadar el sürülmemiş ve tarih, etnografya nokta-i

nazarından son derece mühim bir mevzu olarak gençlikten himmet beklemektedir.

Ey Gaziler



93 Harbi'nde çıkan meşhur "Ey Gaziler"i halk dilinden doğan Rumeli asker şarkılarımızın başlıca numunesi olarak yazıyoruz; Cemal Bey bu parçayı bir operasında kullanmıştır.

Büyük Şehirlerimiz Halkiyatı

Büyük şehirlerimiz halk şarkılarının da son zamanlara kadar pek zarifleri vardır. Fakat gramofonların, kanto nevilerinin, dans musıkîlerinin tehacümü bu güzel şeyleri artık ebediyen öldürüyor. On beş yirmi sene evvel, büyüklerimizden, şarkılı kısımları bulunan pek hoş masallar dinlerdik; bunların bir ikisi elan hatırımdadır. Binaneleyh ihtiyarların hafızasından bir an evvel istifadeye mecburuz.

Kâtip benim, ben kâtibin el ne karışır

gibi şarkıların toplanması ve diğer büyük şehirlerimizin de bu yolda hareket etmeleri, gençlerin himmetinden başka hiçbir külfeti istilzam etmez.

* * * * * * *

Avrupalılar Tarafından Toplanan Türküler

Avrupa notasının memleketimizde taammumu, bazı istisnalar hariç olmak üzere ve ilk ciddi halk şarkıları defterlerimizin resmen çıkmaya başladığı 1926 senesine kadar yalnız klasik bestelerimizin tesbitine yaramıştı.

Başlıca istisna, İsmail Hakkı Bey merhumun koleksiyonunda bulunan mühim miktardaki halk şarkılarıdır. Mumaileyh her işittiğini notaya almakla tanınmıştı. İmladaki mahareti dolayısıyla konservatuarımızın halk şarkılarını toplama işinde mühim hizmetleri dokunmuştur. Şehzadebaşı'ndaki eski "Musıkî-i Osmanî Mektebi"nin notaları meyanında, birkaç -sahibi meçhul- Musevi, Çerkes, Rum, Kürt halk şarkısı neşretmişti... Anlattıklarına göre ilk mütareke senesinde İstanbul'a Feryatçı İsmail Hakkı denilen ve Feryat ismindeki rubabı çalan bir zat gelerek bildiği halk türküleri ile müsamereler vermek istemişti. Hakkı Bey merhum ise, derhal kendisini görerek bunları notaya almak ve ince saz refakatiyle çalınmaları teklifinde bulunmuştu. Feryatçı, sanatının çalınacağı korkusuyla teklife katiyen yanaşmadı... Nihayet Rehber Tahsil Mektebi'nde Feryatçı'nın ilk müsameresi kurregir oldu. Hakkı Bey merhum fırsatı olsun kaçırmak istemeyerek müsamere esnasında evvelden hazırlanmış hususî bir paravanın arkasındaki masasının başına geçti. Feryatçı çalıyor, o yazıyordu! Bu vaka hem Hakkı Bey'in halkiyat sahasının memleketimizdeki ilk pederi olduğunu, hem de notadaki vukuf ve maharetini tevsik ediyor. Notaya alınan parçalar birkaç gün sonra yine Rehber Tahsil Mektebi'nde İsmail Hakkı Bey tarafından da çalındılar; bunu duyan Feryatçı korku ve hayretler içinde derhal Mısır'a kaçtı. Mezkûr parçalardan "Sinanoğlu" gibi birkaç tanesi bu defa Anadolu seyahatinde de [aynen] bulunmuşlardır. Feryatçı elyevm "Ünye"dedir.

Hakkı Bey merhumun saraydaki Garp musıkîsi hatıralarından mülhem ve marş(!) adını verdiği bazı meşrutiyet dev-

ri havaları ile "şarkılı oyun" havalarını da zamane halkını bir müddet eğlendirmiş İstanbul halk şarkılarından addedeceğiz... Bir gün, notadaki hocası Zati Bey kendisine, "Bu marşlar alafranga musikî, alaturka değil ki!" der; verdiği cevap sadece şu olmuştur: "Benim gibi bir aciz nasıl alafranga yazar!"... Bu malumatı oğullarından aldık...

Sadede gelelim; vaktiyle Türkiye'ye gelen musikîşinas seyyahlar ise, toplamaya çalıştıkları lahnlerimizin "klasik" veya "halka mahsus"larını tefrik imkânını bulamadıkları için, her işittiklerini yazıyormuşlardı; daha doğrusu, böyle bir tefrike lüzum görmemişlerdi. Çünkü bir Garplı, armonisiz ve lahnden ibaret her musikîyi iptidaî ve "halk şarkısı" seviyesinde görür. Onun nazarında mükemmel musikî, "çok sesli" olan lirik sanattır.

Paris Konservatuarı kütüphanesinin müdürü Julyen Tiyerso halk şarkıları tarihinde ve alelumum Şark musikîlerinde vâsi malumat sahibi bir âlim olmadığı için, atideki kanaatleri şu sırada işimize yarayacaktır. Garp'ta halk şarkısı ile şair ve musikîşinaslara has lirik sanat arasında görülen ve ora medeniyetinin eseri olan farklar, Şark kavimleri nezdinde yoktur; müşterek teganniler, esnafı da okumuşu da tatmin iderler. Şark'ta lirik sanat meşalesi bizden az müterakki olup, binaneleyh o da halk şarkısı safına dâhildir. Mösyö Burgulet de Kodro'nun küçük Asya ile Yunanistan'da topladığı ve hemen hemen cümlesi Şark teganisine has vasıflar taşıyan lahnler, vaktiyle, Yunan medeniyetinin hükmü altında yaşamış olan meskür memleketlerin bugünkü yegâne musikîleridirler. Aynı vechile, Arap musikîsi de her ne kadar oldukça ilerlemiş bir harsın muhassalası ise de, halk şarkısının mutat seviyesinin pek çok fevkine yükselemez[1].

[1] Grande Encyclopedie, t. X, p. 514.

Binaneleyh, Avrupa'da basılan Türk şarkıları arasında bakir Anadolu ezgileri kadar Rumeli veya şehirlerimizin halk nağmeleri de bulunabilecektir. Kusurlu bir şekilde notaya alınmış olsalar bile eskilikleri dolayısıyla, her hâlde pek mühim ve yeni tetkikler esnasında şüphesiz ki birçok tesadüflere yol açacak kuvvette olacaklardır. Ezcümle, ahiren Moskova'da ahenklenip bastırılan bazı Rus müslümanları halk şarkıları arasında "hicaz"dan,

Ağlamaktan gözüm doldu yaş ile

ve "rast"tan

Kabak da pişti tuz ister
Anne benim canım kız ister, ilh

sözlü eski İstanbul havalarının da bulunduğunu gördük.

Birkaç eski Almanca ve Fransızca musıkî kitabına meşhur bir misal olmak üzere geçen 18. asra ait şu Rumeli oyun havası da, hem eskiliği dolayısıyla hem de ilk armonilenmiş Türk halk şarkısı olmak itibariyle kat kat mühimdir:



Bu parça en evvel 1780 senesinde La Borde'in *Essai sur la musique,* [t. 1. p 383] isimli eserinde çıkmıştı. Alman bestekâr Karl Maryafon Veber ise, nazar-ı dikkatini celp eden bu parçayı 1826 baharında oynanan meşhur Oberon Operası'nda kullandı.

Mendel Musıkî Kamusu'nda [C. 10, s. 349, 1878], yine yukarıki şekilde geçtiyse de Fetis, notaya alınma tarzını daha evvel tenkitle "Bende iyi bir kopyası bulunan bu Türk havası

başından sonuna kadar üç zamanlı bir usûl ile şu şekilde yazılıdır" demiş bulunuyordu. [Fetis, *Musıkî Tarihi*, C. 2, s. 400, 1869]!



"S işaretinden tekrar başlanıp Fin kelimesinde bitirilir."

Türkiye Musikî Folkloru Kitabiyatı

Kuhaç'ın tetkiklerine göre, Garp Türkleri, musikî halkiyatının münteha hudutlarını Tuna boyları olarak kabul etmek lazım gelir. Şark'taki hudutlarını ise, Kafkasya ve Kürdistan dağları olarak nazar-ı dikkate almak halis Türklerle meskûn ve Türk harsının kesif bulunduğu topraklarda aramak icap eder. İşte bu hudutlar dâhilindeki Türk halk musikîlerinin hakiki vasıflarını, hususiyetlerini ve diğer tabiî cemaatlerin musikî zevklerinden farklarını hakkıyla bulabilmek -bir kelime ile- Türk musikî folklorunun bediyatını ilmî bir şekilde tesbit edebilmek bu hudutlar dâhilindeki muhtelif milletler musikî halkiyatını ayrı ayrı tetebbu ile aralarındaki münasebetleri meydana çıkarmaya mütevakıftır. Bu iş yeknezarda pek müşkül gibi görünürse de, musikînin yazısı olan notanın "beynelmilel"liği dolayısıyla hakiki güçlük, tetkik ve mukayeseleri yapabilmekte değil, folklor mecmualarını ele geçirebilmektedir. Edebî halkiyat tetkikleri belki bu gibi mukayeselere ihtiyaç göstermez; çünkü her millet kendi lisanî ile şiirlerini yazar ve bir lisandaki halk şiirlerinin diğer bir lisanda söylenmiş halk şiirlerini tesir aletine alabilmesine pek de imkân yoktur. Bu nevi alışverişler ancak yüksek edebiyatların fikir ve mevzularında mevzubahis olabilir. Hâlbuki musikîde halk nağmelerinin bile manen ve maddeten birbirlerinin sehhar-ı tesir ve iğfallerine kolayca kapıldıkları görülür. Yanyana yaşayan iki millet musikî halkiyatının birbirine kaynaşmış ve müşterek bir hâlde bulundukları daima vakidir. Binaenaleyh Türkiye'nin musikî halkiyatı hakkında yapılan tetkikat ve neşriyatın, -halk şarkılarımızdan başka Rum, Ermeni, Bulgar ilh, halk şarkıları mecmualarını da ihtiva etmek üzere- mümkün mertebe eksiksiz bir kitabiyatını tesbite çalıştık. Bu suretle arama işinin ilk güçlüğü sayılabilir. Münferit bazı parçaları havi diğer kitaplar, seyahatnameler ise -şayet varsa- bu fihristten hariç kalacaktır. Aşağı ki muhtelif milletler şarkı kitabiyatlarının tetkikin-

den bu güne kadar en fazla Türk şarkıları ve musıkîleri ile uğraşıldığı da anlaşılacaktır.

Türk Halk Musıkîleri Kitabiyatı

Anonim, *Türk Musıkîsi Hakkında Notalar*, Leipzig, 1801–1802.

Anonym, *Bemenkungen über die Musik der Turken, Zur Berichtigung mehrene Reise beschreibungen* [Allgeneine musikalische Zeitung, Leipzig] 1801–02, s. 17.

Türkiye'de Musıkî, 1851. (Panteon: repertuair russkoj szeny, 1851), Numara 10. s. 18–22.

"Türkiye'de Musıkî, 1854. [Musykalny Swiet, 1854], Numara 7, s. 52–53.

A. G., *İstanbul'da Musıkîşinaslar Cemiyeti*, [Russki wiestnik, 1867], Numara 9, s. 151–161.

Enno Litman, *"Küçük Asya Türk Halk Şarkıları*, Leipzig 1899.

Enno Littmann, *Türkisch Volkslieder aus Kleinasien. Ztsch. d. Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, Leipzig 1819. Heft. 2.

Minorsky (W. F. Minorski), *İstanbul Eğlenceleri*, 1903.
[Bu eserde Osmanlı halk musıkîsine ait epey mühim şeyler vardır. Müellif İstanbul'da basılan "şarkı-kanto"lardan bahsederken ekseriyetle Türk havaları değil, Macar, Rumen ve Çingene havaları olduklarını hatırlatmıştır].

B. Miller, *Türk Halk Şarkıları*, Etnog. Obozrenie 3, s. 113–155, 1903.
[Bu eserin mukaddimesi A. Y. Krimsky tarafından yazılmış olup buraya kadar bahsi geçen Rusça mehazların kitabiyatını da ihtiva eder. Halk Türkülerini güfteleri ile birlikte ilk yazan Rus Miller'dir.]

Krimsky, *Turcy po wstokowied*, Moskova 1903.
[Bu tetkikler 20 lahn ile güftelerini muhteviidir. Petrosyan isimli bir Istanbullu Ermeni tarafından imla edilmişlerdir.]

E. Hormbostel, O. Abraham *Fonoğrafla Alınan Türk lahnleri*, 1904.

E. Hormbostel und O. Abraham, *Phonographierte Türkische webdien*, 1904[1].

[F. Levşan tarafından 1901 de şimali Suriye'nin Zincirli Karyesinde fonoğrafla alınmışlardır. "Maalesef burada da imla eden şahıs Türk olmayıp Antepli Avedisoğlu Avedis isimli bir Ermeni'dir" (Kovalsky). Lisan şivelerinin lahnlerin inhinalarında çok dahli bulunduğu için dili Ermeni şivesine yatkın olanların Türk lahn çizgisini de bozacağı akla gelir. Ermenice bilmeyen Şark vilayetleri Ermenileri hakkında bittabiî böyle şeyler mevzubahis değildir. Bu mecmuadaki türkülerin notaya alınışları hayli hatalı ise de faideden hali de değildir.]

F. Gize de Anadolu'da bulunduğu sırada fülütle çalınan bir takım parçaları fonografla aldıysa da bildiğime göre bu malzeme henüz neşredilmemiştir. 1917 senesinde Krakoya'da mecruh Türk askerleri varken fırsattan bila istifade tarafımdan vaki olan parça üzerine T. Kwiatkowsska ile Profesör K. Krzystalwicz on adet türküyü notaya almışlardı. Bunları imla eden zat ise Makedonyalı Ruçko Hasanoğlu Ali idi. Kıymetleri, imla edenin halis Türk ve hiç bir musikî tahsili görmemiş olmasındadır. Binaenaleyh içlerinde yabancı tesirler bulunduğuna pek az ihtimal verilir. Maalesef bu türkü notalarının neşrini tehire mecbur kaldım" [Kovalski][2].

Mösyö Öjen Borel, Rumların pek eskiden beri İstanbul ve İzmir'de Rum kilise musikîsine mahsus nota ile bir takım şarkı mecmuaları meydana getirdiklerini ve saltanat idaresinin takiplerine uğramadan neşredebilmeleri için aralarına bazı Türk şarkıları da koyduklarını haber verir. Bu Türkçe şarkıların güfteleri Rumca harflerle, besteleriyle -dediğimiz gibi- Rum kilise notasıyla yazılıyormuş fakat müşterileri evvelden hazırlanarak basıldıkları için matbuaları derhal

---

1 Bu yazı şu külliyatta da çıktı: *Sammelbande für vergleichende Musik vissenschaft*, München, Drei Masken verlag, 1922.

2 Krakovy Darülfünun'u müderrislerinden Tadeuş Kovalski'nin *Türk Halk Notalarının Şekillerine Ait Tetkikler* ünvanlı eserinden Türkiyat Enstitüsü Asistanlarından Akdes Niğmet Bey'in tercüme ve **Türk Yurdu** [Numara 3, Haziran 1927] mecmuasında neşrettiği kısım -Rusça mehazlar için- bu kitabiyatın tertibinde esas olmuştur.

bitiyordu. Fihristleri yoktur ve ele geçirilmemektedirler. Mösyö Borel, bunları vaktiyle aradığı hâlde bulamadığını da yazar[1]. İstanbul Konservatuarı bu mecmualardan birini ahiren ele geçirmiştir. "Dede"nin bir parçasını muhtevidir.

Ermeni Halk Musıkîsi Kitabiyatı

Charts populaires armeniens, Paris
[Tabı ve tab tarihi meçhulümüz kalan bu albüm müteaddit mevsuk şarkıları ihtiva etmektedir. Jorj Marty, Ernest Reyar, Şarl Burer, Burgulat de Kodro, Vakerlen ve Julyen Tiyerso tarafından armonize edilmişlerdir].

Julien Tiersot, "Notes d'ethnographie musicala: Quelquesmots sur les musiques de l'Asie centrale: les chants de l'armenie" **Le Menestrel**, Paris 1901 No: 38, III. 39 IV 40, III.
[Kitap hâlinde de basıldı *Musıkî Etnografyası Notaları*, 1905 Fsebahar Kütüphanesi

Le R. P. Komitas, "Quatre melodies armeniennes", **Le mercure musical. Societe intenationale de musique**, Paris 1906 II vol p. 310.

Archag Tschobanian, "Musique et poesie armenienne", **Le mercure musical. Societe intenationale de musique**, 1906, II vol, 376.

R. P. Komitas, "La musique rustique armenienne", **Le mercure musical. Societe intenationale de musique**, 1907, p.472.

G. Boyadjan, *Chants populaires armeniens*,
[Güftelerin Fransızca'ya naklini A. Çobanyan yapmıştır. Bu parçaları ahenkleyen, Fransız bestekâr A. Seriyekis'tir].

Kokitas Wardapet, *La lyre armenienne*, 1906. chez E. Demets.
[Paris Ermeni İttihadı'nın yardımıyla çıkarılan bu albümde 12 şarkı vardır].

---

[1] **Revü dö Müzikoloji**'deki bir makalesinden naklen **Millî Mecmua**, Numara 67.

Komitas, *Armenische Dorflieder*, chez Breitkopf und Hartel, Leipzig

Komitas, *Musique popularire armenienne*, Nauveauserie, chairell, chez M. Senart, Paris.

[Güfteleri Fransızcaya çeviren Arşak Çobanyan'dır. Piyano refakatı muganniye yol göstermekten ibaret mütemadi pedallardır. Bunları muganniye Matmazel Babayan Paris'teki konserlerinde sık sık söyler; çünkü kendisine ithaf olunmuşlardır... Münekkitlere göre matmezelin Margrit Babayan)sesi pek küçük, fakat güzel ve narindir. Hayli iktidar sahibi bir piyanist olarak tanınan hemşiresinin ise maruf Fransız musikî âlimi "Lui Lalya"nın zevcesi olduğunu hatırlatalım].

V. Servantsdiantz, *Mebdues armeniennes*, chez M. Senart, 1923
[Güfteleri Fransızcaya çeviren A.Çobanyan'dır].

Rum Halk Musıkîsi Kitabiyatı

Bourgault, Ducoudray, *Trente melodies populaires de Grece et d'Orient*, **Paris** 1897).

[Bu 30 şarkının kısm-i azamı İzmir'de birkaçı da Atina'da toplanmışlardır; cümlesi Rumca'dır].

Hubert Pernot, *Melodies populaires grecques de l'ile de Chio*, 1903.

[Sakız Adası'nda toplanan 114 Rumca şarkıyı ihtiva edip Paris'te basılan "Archives des missions" scientifique külliyatının 11. cildindedir].

L. Bürchner, *Griechische Volksweisen*, Sammelbünde der internationalen Musik Gesellschaft, Leipzig1901/02. s. 403.

Pahtikos, *260 Dimodi helenica aimata*, 1905.

[Şark memleketlerine ait şarkı mecmualarının en güzelidir. 12 senede toplanmıştır].

Yahudi Halk Musıkîsi Kitabiyatı

E. Borrel, "Melodies Israelites recveillies a Salonique", **Revue de Musicologie**, Novembre 1904.

[İzmir Yahudi şarkılarından mühim ve eski bir numuneyi de ihtiva eder -ki Türk musıkîlerinden mülhem olduğu gösterilmiştir-].

Bulgar Halk Musıkîsi Kitabiyatı

Istovyanof [Bulgar Muallimi], *24 Halk Şarkısı*, Varna, 1878.

Vasilef, *235 Şarkı*, Trnova, 1891.

Tony Markof, *Bulgar Halk Musıkîsi*, Almanca, 1917.

Tony Markow–Sandhage, *Bulgarische Volksmusik*, Neue Musik Zeitung, Stuttgard und Leipzig, 1917, s. 150.

Cenup Slavları Halk Musıkîsi Kitabiyatı

Frants Eksaver Kuhaç, *Sırbistan, Karadağ, Dalmaçya, Bosna-Hersek Halk Şarkıları*, Agram, 1879, 2. cilt.

Ludvik Kuba, *Slovanstvo ve Saych Zpevech*; Prag, Hudebni Matice.

[Şarkıları hariminde Islavlar, ilh, Slovenler, Karadağ, Hırvatistan ve Dalmaçya 14 defter 1895 ila 1889].

C. Von Sax, *Bosnische Musik Wien*, 1894, Wissenschaftl. Mitteilungen aus Bosnien v.d. Herzegowina. Bd. 2.

Einiges über das istro-dalmatische Lied.

[1909 da Hayden'in yüzüncü vakit senesi münasebetiyle yapılan bir tevzih hülasası].

Mathias Murko, *Bericht uber phonographische Aufnamen ep. Volkslieder im mittlenen Bosnien und in der Herzegowina im Sommer* 1913. Wien 1915. Sitzungsber. d. kai Akad. d. Wscih in Wien. Philos.–Hist Klasse 179. Bd 1. Abt. 37 Mittly.

Ludvik Kuba, *Slovantvo ve Soych Zpevec*, Prog, Hudebni Martice, 1923.

[Şarkıları hariminde Islavlar; bütün cenup Islav memleketleri Millî Şarkıları Mecmuası, 1 defter şan ve piyano asıl güfteleri ile].

Ludvik Kuba'nın mecmuasındaki cenup Islavları yani Adriyatik, Dalmaçya, Karadağ, Hırvatistan, İsterya, Bohemya, Bosna, Herçegovina, Sırbistan, Bulgaristan şarkılarını tetkik eden Julyen Tiyerso, "Makam tarzları ile bu şarkılar bazan Şark musıkîsinden tesir almış gibi görünmektedirler" diyor [**Revue de Musicologie**, No. 9 p. 40).

Romen Halk Musikîsi Kitabiyatı

Biraz sonra göreceğimiz "Béla Bartok"un neşriyatından başka şunlar vardır:

"Romen Milliyetinin Hayatı"na ait ciltlerden mürekkep kolleksiyonunda Romen Akademisi'nin neşrettiği halk havaları mecmuaları:

Horo din Cartal, par Pomp. Parvescu

Charts, veux et lamentations, par Al. Vasilios.
[Bükreş'den sorulmalıdır].

Makedonya Halk Şarkıları

E. Riadis [de Salonique], *Cing chanson macedoniennes,* Chant-Piano chez M. Senart [editeur].
[Riadis, Paris Eskola Kantorum'undan mezun tanınmış bir musikîşinasdır].

Paris'in Senar Matbası piyano için değer bazı Rum müelliflerin rumca şarkılarını da bastırmıştır. Matbaanın umumî katoloğunda isimleri bulunabilir.

**** * ***

Dördüncü Fasıl

Musıkî Folklorunda Usûl

Heryerde, resmî teşebbüslerden ziyade hususî arayanların toplayabildikleri halkiyat vesikaları ekseriyeti teşkil ederler. Binaenaleyh, musıkî folkloru usûlleri hakkındaki bir veche ati birkaç umumî fikrî adetlerinin aratmasını temenni ettiğinin genç folklorucularımıza ithaf etmek istiyoruz.

Gerçi toplanan binlerce halk şarkılarının tasnif ve mukayeseleri pek yüksek bir ihtisasa ve ilme ihtiyaç gösterirse de şarkıların yerlerinde toplanabilmesi, gezmek, aramak ile geçirilebilmek bir kelime ile çalışmaktan başka derin bir musıkî bilgisini istilzam etmez. Hele gramofonların halkiyat tetkiklerindeki hizmeti anlaşıldıktan sonra meslekten olmayan münevverlerin bile, bu aletten birer tane ele geçirebildikten sonra muvaffakiyetli toplamalar yapabildikleri anlaşılmıştır. Ezcümle Macaristan'da ilk halk şarkısı toplayan halkiyatçı Béla Viker, katiyen musıkî bilmediği hâlde gramofon sayesinde birkaç yüz şarkı cem edebilmişti. Keza pek muhterem Türkiyatçı Zeki Velidî Bey'in de bozkır destan kültürü nezdinde -ilk defa olarak 1918–1920 senelerinde- 250 kadar ve 1921'de Buhara'da Karakalpak kabilesi nezdinde 30 kadar türküyü fonograf ile topladıklarını kendilerinden haber aldım. Musıkî bilmediklerini de bilhassa söylediler. Hülasa Anadolu'nun muhtelif semtlerine dağılan Türk Ocaklarımız ile mektep musıkî muallimlerimiz ve diğer alakadar münevverlerimizin himmetlerini beklemek hakkımızdır.

Defalarca söylediğimiz gibi halk şarkılarının asıl faydaları kendi aralarında tasnif ve mukayeselere tabi kılındıktan sonra görülebildiğinden hususî surette toplanacak şarkıların, "Türk musıkî folkloru"nun elyevm yegâne tetkik merkezi

bulunan İstanbul Konservatuarı müdüriyetine gönderilmeleri ayrıca temenni olunur.

Fonograf ve Halk Şarkıları

Vaktiyle her yerde halk şarkıları yalnız nota ile toplandığı hâlde sonradan gramofonun muhakkak hizmeti anlaşıldı ve doğrudan doğruya notaya almanın pek çok mahzurları görüldü.

Doğrudan doğruya notaya almanın pek çok mahzurları vardır: Tekrarlar köylüyü sıkar ve neticede her defasında başka başka türlerle okuması mecburiyetini ortaya kor. Notaya alınan hafızasındaki musikî malzemesi birçok iltibaslara meydan verir. İşitme aletleri lahnlerin bünyesini harap eder. Hele ince renk farklarını bir hamlede zapt edebilmeye hiç imkân yoktur. Bilhassa Şark lahneleri hakkındaki mahzurlar hesapsızdır. Mişel Burune'nin dediği gibi: "Etnografya birçok kıymetli vesikaları gramofona medyundur". Bizim musikîmizden farklı tonaliyetler dâhilindeki ve en hassas kullanışların bile -gerçi tefrika edebilirlerse de- notaya sıhhatle almaya Avrupaî olmayan [egzotik] lahnelerin istihsalinde fonograf imladan daha emindir. Bu sebeplerdendir ki Şark'ta musikî toplamaya gelen Garplı âlimler daima bu aletten istifade ettiler.

Türkiye'de fonograf ile ilk halk şarkısı toplayan zat Fransız âlimi Huber Perno [H. Pernot] olup 1898 senesinde Türkiye'nin Sakız Adası'na mahsus Rum lehçesi hakkında lisanı tetkiklere memuren memleketimize gelmişti. Bu arada Sakız'ın bazı Rum şarkılarını da gramofon ile topladı. Perno, Elyevm, Paris'in "Cari Halk Lisanları Mektebi"nde Rumca muallimidir. Bu şarkılar İskola Kantorum mezunlarından ve elyevm aynı mektepte armoni ve kontrpuan muallimi bulunan Pol Lö Flem tarafından kovanlardan notaya alındılar [Bu şarkı mecmuasını Rum Halk şarkıları kitabiyatında yazmıştık].

Anadolu'da halis Türk şarkılarını ilk toplayan zat ise "F. Löşaf" olup şimalî Suriye'de vaki Zincirli karyesinde 20 tane halk türküsünü gramofon ile toplamıştı. Mamafih büyük bir kısmı halis Anadolu ezgileri değildi. Bunları Alman Musıkî âlimlerinden Abraham ile Hornbustel 1904'de notaya alıp bastırdılar. [Türk halk musıkî kitabiyatında bahsetmiştik].

F. Gize de Anadolu'da bulunduğu sırada fülütle çalınan bir takım parçaları fonograf yardımıyla kaydetmiştir. "Bildiğime göre bu malzeme neşrolunmuştur" [Tadeuş Kovalski].

Nihayet Konservatuarımız halkiyat heyeti keza fonografdan istifade etti. Fransız "Pate" fabrikasının ahizeli braltı en faydalı hizmetleri gördü.

Garp'taki Musıkî Halkiyat Tetkikleri ve Biz

Halkiyat ile uğraşacak gençlerimize Garp'taki halkiyat neşriyatının mütalası mühim yollar gösterebilecekdir.

Mesela, herşeyden evvel alelumum halkiyat ilminin müşahade usûlü "tarih usûlü", "hayatiyat usûlü", "mukayese usûlü", "kartografik usûl" denilen yolları hakkında malumat edinilmeye mecburiyet vardır.

Musıkî folklor usûlleri hakkında da Garp'ın bu yolda çalışan münekkitlerinin fikirlerinden istifade edebiliriz. Halk şarkısı mecmualarının mukaddimelerinde ve diğer münferit yazılarda tecrübelere müstenit pek faydalı fikirler vardır.

Mesela ortada muhtelif hıttalarda kullanılan şarkıların nevi kadrolarını tesbit etmek gibi bir mesele var. Müdekkiklerden Millien'in *Chansons du Nivennais* isimli eserinde şöyle bir kadro görüyoruz:

Birinci Cilt -Hikâye Şarkıları:

1. Muhayyel veya şairane mevzular,
2. Harp ve kışla
3. Aile mevzuları küçük maceralar

4. Eğlenceli ve latifeli şarkılar.

İkinci Cilt – Kasideler:

1. Dinî mevzular, mucizeler, ucubeler
2. Efsane facia ve sahne kasideleri
3. Cinaî kasideler
4. Tarihî şarkılar.

Bu kadrodan bahseden bir münekkit "Bu kadronun olsa olsa düğün, hasat, ilh, şarkıları gibi merasim şarkılarına hususî bir fasıl ayırmaması bir kusur sayılabilir. Fakat diğer eyaletlerde bu nevi şarkılar bulunduğu hâlde Niverne'de nisbeten az mevcut oldukları da unutulmamalıdır. Binaenaleyh bundan böyle kadroları da mahallî şartlara uydurmak lazımdır" diyor.

İşte bu malumat sayesinde şarkı arayıcılarımız her memleketin muayyen bir şarkı kadrosu bulunması lazım geleceğini yorulmadan anlar. Mahallî kadroların mukayesesinden çıkacak ilmî, içtimaî neticelerin ehemmiyetini ise hatırlatmaya bile lüzum yoktur.

Anadolu Türkmenleri hakkında yerinde yaptıkları tetkiklere göre mükemmel bir eser meydana getiren Dr. Frayliç ile mühendis Ravlig ilk defa olarak Türkmen şarkılarıyla raksların bu yolda muntazam kadrolarını çizdiler bize ilk numuneleri hazırladılar[1] ki şarkılara ait olan kadroyu aynen alıyoruz. "Şarkılar sekiz devreye taksim olunur:

1. Mevsim Şarkıları
2. Kahramanlık Şarkıları
3. Aşk Şarkıları
4. Ölüm Şarkıları
5. Tevellüt Şarkıları

[1] Anadolu ahalisinin dörtte üçünü teşkil eden Türkmenler hakkındaki bu Almanca *Türkmen Aşiretleri* eserini Habil Âdem Bey Türkçe'ye tercüme ederek Aşair ve Muhacirin Müdüriyet-i Umumîsi tarafından Suudi Kütüphanesinde bastırıldı [1334].

6. İzdivaç Şarkıları
7. Çocuk Ninnileri
8. Gençlik Şarkıları

Bu sekiz nevi şarkı Türkmenler arasında pek ziyade münteşirdir. Her birisinden yüzlerce, binlercesi bulunur. Bunların heyet-i umumiyesi cinsine göre tebeddül eder. Ancak hepsinin lisanında bir vahdet görülür. Lisan Türkmenlerin görüştükleri lisandır. Bu lisan hiçbir yabancı tesir altında değildir"[1].

Aynı müellifler, Türkmen türkülerinin hususî, mahallî kadrolarını ve raksların muhtelif hıttalara göre nevilerini de ayırmaya pek ziyade dikkat etmişlerdir.

Garp halkiyatçıları, halk raksları ile şarkıları arasında diğer bazı ilmî farklar tespitine de muvaffak oldulardır. Gennep diyor ki:

"Raks havaları ile ritimlerinin tetkiki bazı dikkat-i câlib umumî meselelerin halline yaramaktadırlar. İlk vaka, tam manasıyla halka mahsus raksların, masallar ve şarkılar kadar kolay seyahat etmedikleridir; edebiyatta efsanelerin mevkii ne ise musikîde de raksların mevkii odur; yani nisbeten sabit, mahallileştirilmiş ve -faktör itibariyle- şahsileştirilmiş bulunurlar.

Mesela, Alplerde, "Rigodon" raksı yalnız cenubî Döfine de yapılır; "Farandol" Provens'in şimalinde, "Kılıçlar Raksı" veya "Bakober" Priyansone'de, "Moneferrin" yukarı

[1] Müelliflerin biz münevver Türklere şu tavsiyeleri de dikkatimizi celbetti: "Eğer Türk halkiyatı daha amik ve daha esaslı tetkik edilecek olursa, Eski Yunanların ilahlarına müşabih bir devrin mevcut olduğu anlaşılacaktır. Sonra, henüz Türkler'de mevcut olmayan operet sınıfı için, daha sarih bir misal yoktur. Zaten, Avrupa operetleri de böyle müşterek cemaat hayatının intibalarından alınmıştır. Şehirli Türklerde kadınlı cemaat hayatı sükût ettiği için, bu sanat inkişaf edememiştir. Hâlbuki operet hayatının samimi bir safhası olduğu için behamehal inkişaf edecektir. Buna binaen taklide istinaden birçok tecrübe ve âdem-i muvaffakiyet devirleri geçirileceğine, bunların tetkikleriyle mesele halledilebilir".

Tarantez'de..." diğer bu gibi birkaç misal saydıktan sonra da, "tam manasıyla halka mahsus olan bu rakslar, şimdiye kadar ilmî bir şekilde tetkik edilmemişlerdir" diyor. Bilinen şeyler de, büyük bir kısmının, Droitlerden veya Romalılardan pek daha eski ve ta yontmataş devrine [néolithique] kadar varan dinî tesaitleri bakiyeleri olduklarını zannettirmektedirler. Bazı yeni keşiflere göre, bu devrin rakslarındaki esas unsurlar, bugünkü "vahşiler"in ayin rakslarındaki gibi, atın yürüyüşünü hatırlatacak şekilde dizin bir nevi şakulî hareketi ve ökçenin şiddetle yere vuruşlarıdır. Rondo, iptidaî hâlinde bir nevi diz çökmek "sihri daire" idi.

Bu malumattan şu iki mühim neticeyi çıkarıyoruz:

1) Halk şarkılarında kurun-ı kadime izleri bulabilmemize imkân yoktur. Çünkü mütemadi seyahatlere, alış-verişlere, ihtilatlara tabiîdirler. Mesela, İlyada'da bahsi geçen ilkbahar şenliklerinin kırlangıç şarkısı izlerini, Garbî Anadolu'nun Rum şarkılarında aramak abes ile uğraşmak olur. Eski Yunan ahenginin esasını vücuda getiren Dorya, Firigya ve Lidya makamlarının izlerini Anadolu'da bulmaya çalışmakta boş yere vakit kaybetmektir. [Bu isimler muhtelif Anadolu memleketlerinin adları oldukları için, mezkûr makamların aslen Anadolu'ya aidiyetleri düşünülmektedir. Fakat görünüşe göre, "ezmine-i kadime"de makamların adetlerini tesbit hususunda kullanılan usûl ve mikyaslar meyanında, memleketlerin vilayet taksimatını esas ittihaz etmek ve her vilayete bir makam tekabül ettirmek âdeti de vardı. Dorya, Muğla, mekri ciheti; Firigya, Ankara kıtası; Lidya ise, Saruhan cihetidir. Birincisi minöre mukabildir, diğerlerinde ise majör unsurları vardır].

Halk şarkılarının seyyarlığı o kadar meşhurdur ki "içtimaî bediyat" ile uğraşanların türlü türlü nazariyelerine sebebiyet vermişlerdir[1].

[1] Bilhassa şu esere müracaat: Charles Lalo, *L'art et La vie Sociale*, 1921, p. 139.

Jülyen Tiyerso, *Fransız Alplerinin Şarkıları* isimli eserinin medhalinde "folklor ile uğraşan herkes, alelekser halk şarkılarının -pek yanlış bir şekilde- toplandıkları memleketlere nisbet edildiklerini ve filan şarkının Normandiya'dan, Bereri'den veya Dufine'den olmadığını, çünkü filhakika Normandiya'da Bereri'de veya Dufine'de toplandıysa da aynı şeylerin bazen muhtelif manzaralarla fakat daima aynı temalara müstenit ve aynı şekiller dâhilinde inşa edilmiş olarak bütün Fransız eyaletlerinde görüldüklerini bilir" diyor.

2) Anadolu rakslarının yerli cemaatlere ait nevileri içinde ise, en uzak devirlerin izlerini aramak lazım gelecektir. Mesela, "havra" [kurus] tabirine nerelerde rast geliniyor? Keza, "zeybek" raksları ile ritimleri de son derece de istifadelidirler. Çünkü malûm olduğu üzere, Selçukîler zamanında Aydın ve Hüdavendigâr taraflarının hafif silahlı ve asayişi muhafazaya memur eski bir sınıf-ı askerî, "zeybek" adını taşıyordu. Sergerdeleri "efe" ünvanıyla diğerlerinden temayüz eder ki bu unvan "efendi"den galattır. Şu hâlde zeybek raksının mazisi Selçuk tarihine karışıyor...

Garp'ta, başka memleketlerin avcılığa ve hayvanlara müteallik musıkî ve raksları hakkında da birçok şeyler yazılmıştır. Ezcümle, şu eserde, Rusya ve şimalî Asya'ya mahsus ve samur avını, turna kuşu ile geyiğin turlarını, bu derenin uçuşumu ve şikârını yakalamasını ve "bazı balıkların hareketlerini" musavver rakslara dair malumat vardır:

Volages du dr. M. P. S. Pallas en differents provinces de l'Empire de Russie et dans l'Asie septentrionale,
[M. Gotya dö Lapeyroni tarafından Almanca'dan tercüme edilmiştir, 3. cilt, Paris, 1789–93, cilt 3, s. 85 ve müteakip].

Bu raksların bilhassa balıkların hareketlerini taklit edenleri, dikkatimizi derhal Karadenizlilerin bazı şarkı ve rakslarına celbeder. Birçok Karadeniz lahnleri ile rakslarının ve

raks edenlerin omuz, vücut ve kol hareketleri, denizden çıkan "hamsi" balığının ölüm ihtilaçlarını, sıçrayışlarını tasvir ettikleri şüphesizdir; yani deniz, balıkçılık şarkılarıdırlar. Trabzon ve civarı Türklerinin hamsiyi ne kadar sevdikleri malumdur. Evliya Çelebi, seyahatnamesinde, bu iptilanın üç asır evvelki şiddetini mufassalan anlatmıştır, hamsiden bahs bir de beyit yazmıştır. Şu Trabzon şarkısı ve İstanbul'da hayli tanınmıştır.

Hamsi koydum tavaya
Başladı oynamaya, ilh.



Evliya Çelebi'nin yazdığı beyitler de şunlardır:

Trabzondur yerimiz
Ahça tutmaz elümüz
Hapsi balık olmasa
Nice olurdu hâlümüz[1].

Halk şarkılarının, mahallî şartlar ve muhit ile nisbetleri layıkıyla anlaşılabilmek için, halk edebiyatı ve raksları ile mukayeseleri lazım gelir.

Halk Türkülerimiz ve Tabiat

Cemal Reşit Bey, türkülerdeki derinden nağmeler [şan lö anten] hususiyetini muvaffakiyetle gösterdi. Filhakika, bil-

[1] Seyahatname, Cilt 2, s. 92.

hassa usûlsüz [resitatif] lahnlerdeki enginlik ufuk, havası veren uzayıcı sesler pek dikkate şayandırlar.

Türkülerimizin iklimlere tabiî bulundukları fark edilmiştir ki bu her yerde böyledir:

1. Şimalî Anadolu [Karadeniz] türküleri; fırtınaların, şiddetli kışların, sarp dağların, karanlık ormanların ifadesidirler: Mağmum ve şiddetli olurlar. Neşelenince de tiz ve çeviktirler.
2. Şarkî Anadolu parçaları, Akdeniz'den mülhem, saf bir güneş ve sema, şen bir iklim aydınlığı taşırlar, çiçek, bahar kokusu sevda taşırlar. Gölgeli hazan tezatları bunlarda azdır.
3. Orta Anadolu'nun hafif, ılık hava-i nesimisi, ora türkülerinde eser.
4. Cenuba doğru inildikçe türkülere güneşin kurşun ağırlığı çökdüğü görülür. Yorucu çöl havasına geçilir. Musıkî çizgilerinin yeknesaklık lehine i'vicacları azalır.

Hülasa, musıkî halkiyatına ait Garp'ta yazılan şeyleri okumak, hususî veya resmî teşebbüsleri beyhude tecrübe ve ihtisas seneleri geçirmekten kurtaracaktır.

Kitabiyat

Şu küçük yeni kitap faydalı bir umumî rehber vazife görebilir.

Arnold von Gennep, *Le folklore*, Paris, 1924 (chez Stock).

Şu yazı ise ayrıca musıkî halkiyatı hakkında usûl rehberi olabilir:

Eugenie Lineff, "Uber neue Methoden des Folklores in Russland", *III. Kongressbericht der internaionalen Musik-genellschaft*, 1909, s. 466.

*** * ***

Halk Türkülerini Notaya Almak

Klâsik Makamlar ve Anadolu Ezgileri

Anadolu ezgilerini notaya alırken birinci derecede düşünülmesi lazım gelen nokta, klâsik musıkî nazariyelerinin köylü musıkîşinaslarca malum olmamasıdır... Jül Kumbaryo diyor ki: "Şuna iyice dikkat edilmelidir ki, hadiselerin musıkî nazariyatındaki sıraları, tarihî ve hakiki sıranın tamamıyla zıddınadır. Bugün, musıkî tahsil ederken gramerin birinci mecburi faslı olarak muteber şeyden başlarız. Yani, en evvel bir gamın ve bir makam 'mod'un ne olduğunu öğreniyor ve ondan sonra melodiye geçiyoruz. Hâlbuki musıkîyi yaratmış olan tanınmış veya tanınmamış sanatkârların bu mektep nizamlarından haberleri bile yoktu. Onlar en evvel lahni meydana getirerek bizce hayli uzun bir tahsilin tutması olan neticeye bir hamlede vasıl oluyorlardı.

Teganni ederken makam hakkında en basit fikirleri bile bulunmazdı; Homer ile muasırları ve selefleri de, şiirlerini yazarlarken alfabenin yirmidört harfini veya fiil-i tasrifenin mekanizmasını aynı vechle tanımamakta idiler.

Sonradan nazariyatçılar, laboratuvar ve kabine adamları halk lahnlerini tahlil ettiler, ne gibi bir esasa göre kurulmuş olduklarını, "hususî hâlleri"nin kaidesini aradılar ve müşahadeleri neticesini telhis maksadıyla bu lahnlerde kullanılan tekmil fasılaları Yunanîlerin "ahenk" ve bizim "makam" dediğimiz birer sistem dâhilinde gösterdiler. Yani kimyager tarafından bir gazın mütalaasını müteakip verilen formüle benzeyen, tamamen şahsî bir eser.

Fakat nazariyatçılar bu yolda çalışırlarken, bazen de hakikatler ile zerre kadar alakası bulunmayan neticelere varmışlardır. İşte bu suretledir ki, Hint gamını yirmi iki "serve-

ti"ye ayırdılar, sonradan içlerinden bazıları da Hint musıkîsinde "bin"den fazla makam saydılar!"[1].

İşte Anadolu ezgileri de, Şark nazariyecileri elinde binbir teferruat ile tedvin ve tevsi olunan bu son neviden Şark nazariyelerinin zerresini tanımamış olup, bugüne kadar makam ve usül kundaklarından azade bir şekilde yaşadılar. Makam teferruatı mevzuu bahs olmayınca da, ince aralıklar ve (lahn-i baadler) davası kendi kendine ortadan kalkar. Öz Anadolu ezgilerinin, ekseriyetle "hüseynî", "karcığar", "uşşak" ve "tahir" gibi birkaç klâsik makam ile izah edilebildikleri anlaşılmıştır ki, bu makamların Garp tonalitesi ile izahı istense, "minör"ün muhtelif şekilleridirler demek lazım gelir. Anadolu ezgilerinde klâsik makamcıların "seyir" dedikleri tahditler ise hiç yoktur. Garp'ta "geçici makam değişmesi" [modulation passagére] denilen serbesti, bünyelerinde hâkimdir. Hülasa, "ezgi"lerin esas vasfı, hür ve serbest olmaktır.

Fikrimizce, Anadolu ezgilerini, "klâsik musıkîlerin tesirleri altında kalan" ve "klâsik musıkîlerin tesirleri altında kalmayan" diye iki kısma ayırarak o yoldan tetkiklerde bulunmak en doğru yoldur. Ezgileri, Şark ve Garp tonalitelerinin ikisi ile de tesbite çalışmak lazımdır. Bu sayede, hem klâsik makamların tesirlerinin hudutlarını sıhhatle tesbite, hem de –Garp'ın mütekâmil musıkî bediyatının kanunlarından bilistifade- birçok "ifade" hakikatlerinin tevzihine imkân bulunmuş olur. Garp tonalitesi ile hareket etmek her şeyden evvel lahnlerin tesbite yarar ki parçaların manalarına göre değiştikleri şüphesizdir. Meselâ, "la minor" ile "fa diyez minor" arasındaki mana farkı kimsece meçhul değildir.

Nazariyatçılar, klâsik makamların ve musıkîlerin basit taklidlerinden başka bir şey olmayan Anadolu lahnleri haricindeki asıl dağ ve köy ezgilerimiz de, 2048–2187 nispetin-

[1] J. Combarieu, *La musique, ses lois, son evolution*, 1907, p. 127.

deki "apotom" veya 243–256 nispetindeki "lima" ilh, tenazurlarını aramakla kendi kendilerini aldatmış oluyorlar. Bizanson Darülfününu, Fen Fakültesi muallimlerinden Levon Butro'nun şu satırları, pek vazıh ve ikaz edici şeylerdir:

"Yunanlıların "ahenk" dedikleri ilim, yani musıkîde kullanılan sadaların sadece irtifalarına nazaran tayin ve tasnif olunmaları ilmi, pek eskidir; bahsettiği meseleler ise, hiçbir yerde, bilaistisna herkesi tatmin edebilecek neticelere bağlanamamışlardır. Bugün, vakıa, yazı ile tesbit olunan musıkî sadaları kâğıt üzerinde mükemmelen tesbit olunmuş gibi görünmektedirler; her birinin kendine mahsus bir ismi, bir yazı şekli vardır ve hiçbir "iki manalık"a meydan vermezler, adeta, bir lisan kelimelerinin, imlâ kaideleri ile mükemmelen tesbit olunmuş müteaddit harflerden mürekkep bulunmaları gibi. Bununla beraber, ister konuşma lisanı ve ister musıkî mevzubahis olan, hükm mevkiinde göz değil kulak bulununca sadaların muayyenliği ciheti katiyyen mükemmel olmadığı anlaşılır. Aynı bir Fransızca kelimeyi mesela *femme* kelimesini, birkaç Fransız'a telaffuz ettirdiğiniz *fe-me* ile *fame* arasında ilânihaye değişen sadalar çıktığını duyarsınız ve umumiyetle, bir sahifeyi birkaç malumat sahibi kimseye okutunca *a*'lar, *o*'lar, *e*'ler, ağız her defasında gayri müsavi bir derecede açılarak çıkarıldıkları görülecektir; *ou*'lar, az veya çok *o*'ya veya *eu*'ya, *uu*'lar *i*'ye; *u*'lar *in*'e yaklaşacaklardır. Hülasa, ne kadar insan varsa o kadar da telaffuz olacaktır. Musıkî sadaları hakkında da hâl aşağı yukarı böyledir. Bir yazılı musıkî fıkrası alınıp birbirini müteakip insan seslerine, ağız sazlara, telli sazlara icra ettirilsin, bu icraların yalnız tant itibariyle değil sadaların irtifa itibariyle de mütemadiyen başkalaştıkları görülecektir. Bu ihtilafın icracılardan bazılarının doğru, bir takımlarının ise falso çalıp söylemeleri ile izah edilebileceği zannolunmasın. Doğru ile falsonun tayini, ahenk ilminin en mühim meselesi olup; bir Fisagoras, bir Aristoksan, bir Öklid, bir Batlamyos, bir Dekart, bir

Ramö, bir Övler, bir Helmholiç -ki muasırlardan bahs bile etmeyeceğiz- gibi en yüksek ilim seviyesine malik kimselerin ele aldığı bu mesele henüz kati bir hâl neticesine varamamıştır, denilebilmiştir".

Müellif biraz sonra da şunları yazıyor: "Sadalar musıkîye elverişli olabilmek için aralarında, muayyen ve kademeler teşkil edecek şekilde farklı fasılalar bulundurmak mecburiyetindedirler. Mezkûr fasılaları tesbite yarayacak prensip ne olabilir?

Bu prensip bilmecburiye riyazî olacaktır. Çünkü muayyen bir kanun mucibinde büyüyen nisbetlerin tesbiti mevzu bahistir. Fakat musıkî, esas itibariyle bir sanat olmakla, bu prensibin aynı zamanda hissiyat tarafından yaratılması değilse de ruy-i kabul görmesi lazım gelir. Hissiyat onu yaratamaz. Batlamyos'un pek hakimane bir lisanla işaret ettiği gibi, "hissiyat ancak takribiyi yaratabilip temayülünü bilmecburiye diğer taraftan alır; buna mukabil akıl da takribiyi başka taraftan alıp tamamiyliği yaratır". Ressam, kullandığı renk maddelerini sanatkârane hisleri yardımıyla yaratmaz; bunların bir takımlarını tabiat kendisine vermiş olup sanaî tarafından hazırlanmışlardır; diğer bir takımlarını meydana getirenler ise kimyagerlerdir. Onun sanatkârlığına kalan iş; bu renkleri kullanıp kullanmamaktır. Aynı vechle musıkîşinas da kullandığı nağmeleri "notes" bizzat yaratmak mecburiyetinde değildir. Bu nağmeleri, mevhum hesaplardan veya muvaffak bir şekilde intihap olunmuş tabiat hadiselerinden çıkararak, fakat bu esnada her hâlde keyfilikden ve tesadüfîlikten sakınarak musıkîşinasa vermek işi ilme düşer. Musıkîşinas ise bunları kendi sanaatkarlık hislerini tatmin edip etmediklerine göre kullanır veya kullanmaz"[1].

[1] Leon Bountroux, "Sur la nature et le rôle du systéme musical traditonned", **Extrait de la Revue Musicale**, p. 1 et 7.

Bu malumattan sonra, alaturka ıskalanın 24 derecesinden küçük ve hangilerinin Anadolu musıkîşinaslarınca kullanıldığını varsın, insaf erbabı tayin etsin! Anadolu'da mükemmel bir "kromatizm"in vücudunu kabul etmek, safderunluğun son haddini işlemek olurdu. Edebiyat lisanımıza nazaran Anadolu lehçeleri ne ise, klâsik Şark ıskalasına göre Anadolu'nun sâdâ paletleri de odur.

Halk Türkülerinde Ritim

Bu bahiste, bazı kimselerin bir takım müterakim kanaatlerini dağıtacak bir vesikanın tercümesi ile başlayacağız. Üstat Vensan Dendi diyor ki: "Solfej kitaplarında pek manasız bir şekilde bir "mezur"un çift ve tek darplarına verilen "tanfor" ve "tanfebel" isimlerine tercihen, biz burada, Hügorima'nın [şu kitapta: *Musikalische Katechismen*] kullandığı tabirleri, "tanleje" ve "tanlor" diye tercüme ile kullanacağız."

"Tanleje" [hafif darp],"tanlor" [ağır darp] tabirleri, bütün solfej kitaplarında kullanılagelen "tanfebel" ve "tanfor" tabirlerinin katiyyen muadili değillerdir.

Bizim "hafif" ve "ağır" dediğimiz "ritmik" darplar, "mezur" darplarına mutlak bir şekilde mutabık düşmezler, musıkî hocalarının mezur darplarını "kuvvetli darblar" [tanfor] ve "zayıf darplar" [tanfebel] diye ikiye ayırmaları katiyen doğru değildir.

"Ritm" ekseriyetle "mezur" ile karıştırılmak istendiyse de, ondan büsbütün başka bir şeydir. Mezur, ritmin pek nâtamam bir görünüşüdür. Mezur, bazı küçük ve adî ritimleri, anlaşılması mümkün bir hâle getirirse de, serbest ritmlerin bilakis muğlâk bir hâl alması mecburiyetini de ortaya koyar, hakiki vuzuhlarına mani olur, ekseriyetle icralarını bile felce uğratır.

Bir musıkî cümlesinin "usûlünü vurmak" [battre la mesure] ile o musıkî cümlesini "ritme etmek" [rythmer] ara-

sında dağlar kadar fark vardır ve hatta ekseriyetle beraberlerine zıt iki ameliye teşkil ederler. Birlikte çalıp söylemek, mezurun darplarını jest ile fark ve temiz mecburiyetini ortaya koyar fakat lahne çalışırken de göreceğimiz vechle [2. Fasıl] "vurgulu" [frappé] denilen birinci darp "ritm şivesi" [accentuation rythmique]den tamamen ayrı bir şeydir.

"Mezurun birinci darbı daima kuvvetli olur"[1]. Hatasını ortaya çıkaracak bir şekilde umumileştirilmek istenen ritim ile mezurun beraberliği hâli, nadiren vukua gelen hususî bir hâldir.

Ritim ile mezurun aynı şey olduğu davası, musikî namına acınacak neticelere sebebiyet vermiştir; falso nazariyeler doğurmak hususunda o kadar mahsüldar olan XVII. asrın bizlere vasiyetle bıraktığı en can sıkıcı yeniliklerden biri de, işte budur. Çok veya az iyi tefsir olunmuş bazı eski vesikalardan kuvvet alarak kadim "metrik"i tekrar canlandırmak isteyen bu devirde da, hakiki sanat ile anak münasebeti bulunabilecek daha vasi ve keza pek eski "ritmik" kanunlar -böyle bir arzuya mukabil- elden kaçırıldılar.

Ritim, bu suretle mezurun tahdit edici mecburiyetlerine uymak neticesinde, süratle ve en mulem bir tatsızlık derkesine düşünceye kadar fakirleşti. Bir ağaç üzerindeki bütün dalların tekmil nebat usaresini mass etmesine mukabil bağ ile boğulmuş tek bir komşu dalın sönmesi ve dumura uğraması gibi"[2].

Hülasa, değil yalnız halk türkülerimizde, hatta klâsik Şark bestelerinde bile -aksaklar müstesna olmak üzere- basit ölçü taksimatının haricine çıkmadaki lüzumsuzluk anlaşılır. Çünkü basit taksimatın icaplarına uyulmakla, artık hükmü

---

1 Hatta mezurun ilk darbı "ritim" nokta-i nazarından ekseriyetle zayıf bir darp olduğu bile ileri sürülebilir, böyle bir prensibin ittihazı, birçok ifade aldanmalarından ve hatalarından kurtulunmayı bile temin edebilir.

2 V. d'Indy, *Cours de Composition*, p. 25–27. [1897–98 senelerinde Iskola Konturum'da verdiği kompozisyon derslerinden mürekkeptir, 2. Cilt].

kalmamış bulunan tanfor ve tanfebel nizamına boyun eğilmiş olmayacaktır. Bundan dolayıdır ki, Mösyö Borel, Mir Cemil'in hicaz bestelerinin[1] "çember" usûlünü doğrudan doğruya 4/4 ile yazdı. İsmail Hakkı Bey merhumun sırf fıtrî zekâsı ve ilmî bir düşünceyle Darülelhan'ın beste neşriyatı için noktalı ölçü çizgileri tarzını olsun kabul ettirebilmiş olmasını burada hürmetle yâd edelim ki, bu itibarî hâl çaresine de ölünceye kadar muaruz kalmıştır.

Güfteler ve Köylü Lehçeleri

Halk türkülerimizin güftelerinde mahallî lehçelerle alakadar telaffuz farklarını da dikkatle göstermeye mecburuz. Çünkü lisan ile musıkînin birleşmelerinde müşterek şivelerin ehemmiyeti vardı. Mesela Anadolu'nun "seviyom" veya [seviyon] sözüne mukabil gelen nağmeler ona göre tertiplidir. Yerine İstanbul şivesiyle "seviyorum" yazılırsa hece ile nağme uygunlukları alt üst olur veya nağmelerde değişiklikler yapmak lâzım gelir.

Karaköy Darülfünun müderrislerinden Tadeuş Kovalski *Türk Halk Nazımlarının Şekillerine Ait Tetkikler* nam eserinde güfteler meselesinden hayli dikkat-i calip fikirler çıkarmıştır. Hülaseten diyor ki: "Bugünkü Osmanlı türkülerinin güfteleri bazı mühim muharrirlerin de söyledikleri vecihle bestelerine uygun değillerdir. Musıkîye uygun gelebilmeleri için ya güfte hecelerine fazlalıklar ilave olunuyor [meselâ, mecnun *me-ci-nun* oluyor] veya heceler büsbütün bozuluyor [*ede-lim cev-le-lan* edelim cevlan gibi]. Bu suretle güftesi bestesine uygun gelmeyen musıkîlerin Arap ve Acem'den bozma veya alma oldukları düşünülmektedir. Moşsekof tarafından zaptolunan birçok Gagauz şarkılarında ise son derecede güfte ve beste uygunluğu vardır. Kovalski ilk defa ortaya attığı bu meselenin tetkike muhtaç olduğunu ve kendisinin

[1] "Ah! Düşmesin Miskin Gönül...", *Le Guide du Concert*, 26 nov. 1926.

musıkî ile insiyakî bulunmadığını söyler"[1]. Bu satırlar sözlerle bestelerin mutabakat-ı hususiyelerinin ehemmiyetini göstermeye kâfidir.

Hülasa, Anadolu nağmelerini notaya alırken klasik her türlü itiyat ve nazariyelerden tecritle, o nağmeleri kendi hususiyet ve âlemleri içinde nazar-ı dikkate almak birinci derecede lazımdır.

Halk Sazları

Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde görülen birkaç fıkra ile Köprülüzâde Fuad Bey'in bazı tetkikleri müstesna olmak üzere Anadolu halk sazları hakkında müstakil hiçbir tarihî tetkik ve koleksiyon vücuda getirilmemiştir. Bazı ecnebi mehazlarda da bu yolda tek tük istifadeli bilgiler bulunabilmektedir. Misal olarak Kurt Zaks'ın *Saz Lügati*'ni hatırlatacağız[2].

Bu sazlar numunelerinin ve perdelerinin muhtelif hıttalardaki tertip ve ölçü farklarının ve çalınırken alınan resimlerinin tonet hususiyetlerinin ilh ve imal hususiyetlerinin ve nihayet şarkıya refakat tarzlarının bilinmesi lazımdır.

Hülasa bu da yepyeni bir arama zeminidir. Sözlerin tonet şiddet ve irtifa hususiyetleri mensup oldukları musıkîlerin vasıflarını hatta menşelerini ve o musıkîleri kullanan ahalinin itidallerini mizaclarını tayine yarayabilmektedir.

---

1 Tafsilat için Akdes Nimet Bey'in **Türk Yurdu** [Numara 30, Haziran 1927] mecmuasında çıkan tercümesine müracaat.

2 Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913.

Türk Raksları

Son zamanlarda millî rakslarımızı tetkike matuf ve teşekkürle karşılanmaya layık teşebbüslerde bulunuluyor. Raks da şiir kadar musıkînin arkadaşıdır. Her yerde musıkî halkiyatının mühim bir faslını raks havaları teşkil eder.

Musıkîmiz gibi rakslarımız da şehirlere has ve köylülere mahsus olarak iki kısımdır. Birincileri çok karışıktırlar, ikincilerde ise Anadolu türkülerimize has safiyeti buluruz.

Tarihî şehir rakslarımız artık unutulduğu için mazi safhalarını tarihî hatıralarda ve resimlerde bulabiliriz ki bu hususta nefis bir hâlde vücuda getirilebilecek kadar çok malzeme vardır.

Anadolu rakslarını ise bizden evvel ecnebiler arayıp beğendiler. Dr. Frayliç ile mühendis Ravlig'in Anadolu Türkmen aşiretlerinin raksları hakkında verdikleri izahat bu yolda yapılmış ilk ve numune olmaya layık bir tetkiktir. Anadolu türküleri gibi rakslarını da toplayabilmekteki başlıca güçlük bu sanatların ciddi erbabına daha ziyade kadınlar arasında rast gelinebilmesi oluyor.

Gören bir zat, Anadolu rakslarının da türküler gibi bir vaka üzerine yazıldığını [yani bestelendiğini] anlatarak misal olarak Çorum'da yakılan "Hörülü" isimli raksı anlattı. Bu oyunda iki kadın karşı karşıya oynayarak, azap, elem, iftirak hislerini terennüm eden musıkînin süsleriyle bazen yerlere kapandıklarını başlarını taşlara çaldıklarını ve yine güftenin "kalkın" ikazlarını işitince bitap doğrulup diğer hareketlerle manayı takviyeye çalıştıklarını izah etti. Şu hâlde "Hörülü"de sanat, şiir ve dil var...

Bir kadın seyyah da Sivas'ın Erfane denilen kadın eğlencelerinde gördüğü "Halay" isimli üç kişilik oyun ile "Lorke" denilen bir kişilik raksı anlatmıştı. Bu raksların musıkîleri ve

sözleri yerine göre değişirmiş fakat nelerdir? Orasını bilmiyoruz. Anadolu'da meçhul sanat hazineleri var!...

Raksları toplamak için fotoğrafın ve hatta mümkünse sinematografın yardımında istifade ile raksları mahallî kıyafetlerle yaptırmak bütün incelikleri hareketleri ayakları yazmak ve bütün bunların notaya alınan musıkîleri ile münasebetlerini göstermek lazımdır. İsim, menşe cihetlerini ve mahallî kadrolarını ihmal etmemek lâzımdır.

Tekrar ediyoruz ki Anadolu raksları "zeybek oyunu" gibi erkek rakslarına mahsus değildir. Hatta zeybek oyununun bile kadınlara mahsusları vardır. Binaenaleyh münevver ve muallim hanımlarımıza da mühim arama hizmetleri düşüyor.

Kitabiyat [Tarihî şehir rakslarımız hakkında]

Ata Bey, *Hammer Tarihi Tercümesi*, Cilt 7, s. 111, 112, 114.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Cilt 1, s. 645–649.

"Madam Montegu'nun Mektupları", **Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası**, Cüz, 24–27.

İsmail, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, Eser, ilk bir eski vesikaları toplama tecrübesi yapmıştır.

Y. Râzi, *Souvenirs de Leila hanoum*, Paris, 1925.

Teke raksları ayrı bir tetkik zeminidir ilh, mühim resimler ve minyatürler de vardır. Anadolu raksları hakkında:

Dr. Frayliç, *Türkmen Aşiretleri*, [Türkmen Raksları Faslı].

Mahmut Ragıp, "Millî Rakslarımız", **Yeni Kitap**, Numara 1, Haziran 1921.

Mahmut Ragıp, "Seyahat Hatıralarım" **Millî Mecmua**, Numara 60, s. 1547.

Talat Mümtaz, "Sepetçioğlu Raksı", **Hilal-i Ahmer**, 1 Haziran 1927.



Hiller'in Tablosundan

XVIII. Asırda Anadolu'da Raks ve Musikî "Köy Düğününde"

Beşinci Fasıl

Rusya Türkleri Musıkî Tarihi

Anadolu'da Türk lisanı kadar müstakil ve hâkim bir Türk musıkîsi zevki bulunduğunu yazdık. Bu zevkin menşelerini Türk lisanının menşei gibi Asya Türkleri'nin musıkî zevklerinde arayacağımız pek tabidir.

Harsın her şubesi gibi musıkî sahasında da Asya Türkleri ile Moğolların sanatları arasında bilhassa uzak asırlarda hiçbir fark yoktu. Abdülkadir Meragî de bu hakikati işaret eder. Bir kısım Türkler ve Moğollar meşhur istilacı asırlarında bilhassa Çin sanat harsının pek çok tesirinde kaldırlar. Moğollar 1276'da bütün Çin'i istila edince "adetleri vecihle" mahvolan hükümetlerin çalgı takımlarını toplayıp kullanmaya başladılar. Cengiz, Tangutan musıkîşinaslarından musıkîye başladı. Oğlu Ögetay, Kinlerin sazlarını ve musıkîşinaslarını arattı ve yalnız Pekin'de 92 kişi bulundu [1239]. Konfüçyüs'ün mezarı kurbundaki Kiyu-Feo'ya tahsil için hanendeler gönderildi [1245]. Kubilay da tahta cûlûsundan evvel musıkî ile uğraşmıştır [1364]. Bütün eyaletlerdeki musıkî aletlerini toplattı ki mühim bir yekün tutar.

1282'de "Zong"ların saz takımlarında kalanları getirerek yeni kariyonlarla -ki seda veren taşları "Zeo" ırmağından çıkarmışlardı- dökme çanlarla ve mevcut "liv" nam sada fasılalarına göre imal olunmuş [1286'da] muhtelif aletlerle eksiklerini tamamladı. Bu sülale devrinde ve sonradan edipler "liv"ler hakkında eserler yazmakta devamla hükümdarın tasvip veya ilhamı ile müteaddit telifler meydana getirdiler[1].

---

1 Moris Koran, "Çin Musıkîsi", *Lavinyak Kamusu*, C. 1, s. 64, [1912].

Mamafih Moğolların Çin'e beraberlerinde götürdükleri kendi kuvvetli ve âlimane bir musıkîleri de vardı. Lui Laloa "Muhakkak olan cihet şudur ki" diyor, "Kubilay Han Çin'i feth ile Yüenler sülalesini tesis ettiği vakit -Miladî XIV. asırda- oktavda yedi nağmesi bulunan gamı da birlikte götürmüştü. Bizim majör gamımızın o kadar aynısıdır ki, Avrupa'dan alınmış olduğunu düşünenler bile çıktı. Hâlbuki o tarihte musıkîmizce yalnız Greguar nağmesinin makamları malumdu. Bu makamlar arasında ise majör gam yoktur. Bu kadar vasati oktavdan bir nota fazla idi, diyapazonu da yoktu, dokuz nağmenin her birini bir sada temsil ediyordu. Çinliler derhal savtî yazısını da meydana getirdiler dokuz nağmenin "fa"dan başlamak üzere şu şekilde tercümeleri mümkündür".

合	*Hô*;	fa
四	*Ssė*;	sol
乙	*Yĭ*;	la
上	*Cháng*;	si bémol
尺	*Tch'eŭ*;	ut
工	*Koūng*;	ré
凡	*Fân*;	mi
六	*Łoŭ*;	fa
五	*Woū*	sol

Müellif bundan sonra notaların bazılarında Çinlilerin yapdıkları değişiklikleri anlatıyor[1].

Bu malumat bize birçok şeyler öğretiyor: Evvela ilk İslâmiyet asırlarında cenubun yedi dereceli klasik gamlarının Türk ve Moğol münevverlerince çokdan tanınmış olduğunu

[1] Louis Laley, *La Musique Chinoise*, p. 58–59. Lalua, hem musıkî âlimi hem de lisaniyat mütehassısı olup, Sorbon'da musıkî tedrisatında bulundu. Musıkî için Iskola Kanturum'dan mezundur.

anlıyoruz. Saniyen Hicrî 855 tarihleri ricalinden Azerbaycanlı hoca Abdülkadir Meragî'nin Türk ve Moğolların dokuz "bisun kök"leri hakkında verdiği izahat aydınlanır gibi oluyor.

Abdülkadir, Türklerle Moğolların musıkîsinde senenin günleri adedine göre 366 "kök" -yani lahn- bulunup, bunlardan 9 tanesinin rüchanını ve her gün hakanın huzurunda çalındıklarını anlatır "dokuz bisun kök"ün isimleri şöyledir: *uluğ kök, aslan çep, pors, kuladu, kutatku, bustargay, cintay, hansay, şındak.*

Bu dokuz şeyin biraz evel cetvelini gördüğümüz dokuz Çin nağmesinin asılları olduğunu ve Türklerle Moğolların bu dokuz nağmeden başlayan dokuz gama göre yazılı lahnlere "bisun kök" adını verdikleri düşünülebilir[1].

Eski Türklerin beşli, yedili ve nihayet dokuzlu içtimaî teşkilatlarının musıkîlerinde de müessir olduğu Türkiyatçılarca kabul olunmuştur.

Mamafih Çin, Moğol ve bir kısım Asya Türkleri musıkîlerinde tam teşkilatlı gamlar esaslı bir mevki kazanamayarak umumiyetle beş sedalı [pentatonik] denilen eksik dereceli gamlar zevklerle hâkim kaldı.

Bütün bu tarihi meselelerin ciddi bir şekilde aydınlanabilmesi için yerli müverrihlerin tetkiklerini beklemek lazım gelmektedir. Nitekim bazı müdekkiklerin çalışmaya başladıklarını memnuniyetle haber alıyoruz.

Rusya'da çıkan Türkçe gazetelerde arasıra pek kıymetli musıkî makaleleri yazıldığı görülüyor. Mesela Özbek hanlarından Abdullah Han zamanında yazılan bir musıkî kitabı ve Şark usûlünde notalar üzerinde uğraşılıyormuş. Eski eserleri toplamak ve saklamak çareleri araştırılıyor ilh.

---

[1] **Millî Tetebbular Mecmuası**, Numara 3. [Oradaki takriplerle mukayesesi].

Eski Türk musıkîlerinin kuvvetini ölçmemize yarayacak mukayeselerden biri de vaktiyle Rusya'da oynadıkları roldür. Rusya'ya İstanbul'dan giden ve Rum kilise musıkîsini makamlarını ve usûllerini götüren papazlar oradaki kilise haricî halk şarkılarını manen sözleri toplatıp yaktırmaya uğraşanları dinsizlikle ithama çalıştıkları asırlardadır ki Türk ve Moğollar Rusya'yı istilaya başladılar. Açıkgöz papazlar istila felaketinin sebeplerini de halkın gizli gizli yine musıkî ve oyunlarla uğraşmasından mütevellit gazab-ı ilahiye atfettiler. Türk fatihler, Rusya'ya mükemmel askerî müzikleri ordu arasındaki sazlı şairleri ile gelmişlerdi münakelenin en müşahhas delili bütün Rus halk sözlerinin aslen Türklere aidiyetidir. Mesela Rusların "Domra" isimli halk sazı ki Balalayka'nın da aslıdır. Kalmuk'un [Domr], Kırgız'ın [Doumbra] ve Moğol'un [Dombour] dediği alettir. "İnleyişli ve memleket hasretini terennüm edici ahenkler, feiri zevki ve saz takımı zenginlikleri Rusya'ya hep bu fatihlerden geldiği anlaşılıyor" [Rene de Lanj'dan]. Rus "kubzar"ları Türk kopuzlarının emsalinden başka bir şey değildir. Umumî harpten az evvel Karkof'da Kontes Ovarof'un idaresinde toplanan bir heyet kenar Rus eyaletlerinde bugüne kadar veraset suretiyle mesleklerine devam edebilmiş kubzarların himayesine ve hürriyetlerinin iadesine karar vermişti. Rus etnografların Rus halk şarkıları üzerinde yaptıkları tetkikler Şark makam ve nağmelerinin Türkler ve kısmen de Bizans Kilisesi vasıtasıyla gelerek Rusya'da vaktiyle canlı ve ciddi bir rol oynadıklarını göstermiştir. Pentatonik musıkîlerin tesirleri maddesinde de tarihçiler düşünüyorlar. Bir müellif diyor ki: "Avrupa'daki tesirleri dolayısıyla bir musıkî bir an için dikkatimizi celp hakkını kazanıyor. Moğol musıkîsi... Moğollar nazarî olarak tam yarım çeyrek seslerle müstenit eski sisteme vakıf iseler de ameliyatta bunu kullanmışlar. Tam sesten daha küçük fazlaları katiyen kullanmazlar. Yarım sesleri hariç bırakması dolayısıyla eski manzaralı hususî bir gama maliktirler [fa, sol,

la, do, re, fa -ki fa ile do gamın esas nağmeleridirler-]. O suretle ki Asyalılar kemikten farklı olan lahnleri büyük fasılalar kullandıkları için pek vazıh bir armonik manzaraya maliktirler.

Moğollar vaktiyle Avrupa'nın şimaline doğru yayıldıklarından lahnlerini de oralara kadar götürmüşlerdi. Bu lahnler İskoçyalılarla İskandinavyalıların iptidaî şarkılarına benzemekle meşhurdurlar.

İlk armoni tecrübelerinin bizlere neden dolayı şimalî Avrupa'dan ve Moğol musıkîsinin armonik hususiyeti tarafından dikkatleri celb ve teshir olunmuş musıkîşinas milletlerden geldiğini bu keyfiyet anlatır.

Sarı ırka gelince o her ne kadar Avrupa üzerinde tesir yaptıysa da kendisi katiyen tesir altında kalmadı"[1].

Bütün Avrupa halk şarkılarının pek çoklarında eksik gamlar kullanıldığı son zamanlarda anlaşıldığından cümlesinin Moğol tesirlerinin eseri olduğunu düşünmek mübalağa olurdu. Bugünkü en iptidaî kavimler ve kurun-ı evvel-i vusta musıkîlerinde de eksik sesli gamların esas mevkini artık biliyoruz. Binaenaleyh bu gibi şeylerle musıkînin ilk tekâmül safhasını izaha matuf Garp'taki son ilmî bir temayül hak kazanır[2].

*** * ***

[1] **L'evolution de la musique**, t. I, p. 196. Paris.

[2] Hugo Riemann, *Pentatonik und Tetracordale Melodik in Schottischen, Irischen, Walisischen, Skandinavwischen und Spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange*, Leipzig, 1916.

Rusya Türkleri Musıkî Folkloru

Anadolu, İran, Azerbaycan Türklerine "Garp Türkleri" diyen Türkiyatçılar Altay, Sibirya, Moğolistan Türklerine "Şark Türkleri" ve garbî ve şarkî Türkistan, Kazakistan, Başkırdıstan Nogay Tatar kavimlerine "Orta Türkler" diyorlar.

Faslın sonuna derc ettiğimiz kitabiyatın tetkikinden de anlaşılacağı vechle Garplı ve bilhassa Rus arayıcılar bütün bu Türk kavimlerinin musıkî halkiyatı üzerinde pek çok çalıştıkları gibi son zamanlarda yerli Türk gençleri de halk nağmelerine ehemmiyet vermeye onları toplayıp çalmaya başladılar.

Son bir iki sene zarfında Azerbaycan'da, Buhara'da, Özbekistan'da "musıkî etnografya heyetleri" teşkil olunarak birçok türküler toplandığını haber alıyoruz. Mükemmel neşriyat günden güne çoğalıyormuş. Rus âlimleri arasında da Türk musıkîsi halkiyatı ile uğraşanlar var.

Rusya Türkleri içinde bu yolda en ileri gidenler Rus maarifine olan yakınlıkları dolayısıyla –Hıristiyan Çuvaşlardır [Nini Novogurd, Kazan ve Orenburg taraflarında sakindirler]-. Son on senelik sanat hareketleri sırasında, "musıkî mektebi" mühim terakkiler gösterdi. Son senelerde Çuvaş talebelerinin adedi hissolunacak kadar arttı. Kıymeti pek yüksek ilmî işler görülüyor. Müteaddit millî şarkı desteleri çıktı. F. Pavlof'un *Çuvaşlar ve Halk Musıkî İcadları* isimli musıkî etnoğrafyasına müteallik kalem tecrübeleri çıkmak üzeredirler[1].

Musıkî tarihi sahasında, S. M. Maksimof, 20 seneden beri memleketlerinin en meçhul köşelerindeki Çuvaş şarkılarını harikulade bir sabır ve ihtimam ile toplayarak en büyük

---

1 Üstad-ı Horasan Muhammed, *Farisî Musıkî Telifi*'nde, "Türkmenler, taa yatsı namazına kadar hep "nevâ" makamından çalarlar" diyor.

takdirlere hak kazanmıştır. Bu parçaları ilk armonilemek tecrübelerinin şerefi de Mösyö Maksimof ile Pavlof da kaldı"[1].



Rusya Türkmenlerinde Musıkî[2] *[Eski Bir Resim]*

Bu gibi kuvvetli tetebbu malzemesinin çoğalmasını temenni etmekle beraber mevcut vesikaların pek ciddi mukayeselere müsait olduklarını da haber verelim.

---

[1] T. Alkeseyef, "Son On Sene Zarfında Çuvaş Sanatı", **Bulletin d'Information**, No. 49–50, 16-XII–1927. (Moscov).

[2] Ahmed Zeki Velidî Bey'in "Şûrâ Cumhuriyetleri İthadında Türkiyat Haberleri", **Türkiyat Mecmuası**, C. 2, 1926, [müteaddit fıkralar] tetkikine bakınız.



Rusya Türkleri Halk Musıkîşinasları [Eski Bir Resim]

Moğolistan, Sibirya ve Tatar Türkleri Folkloru

Moğolistan, Sibirya, Tatar Türkleri nezdinde halk şarkıları hususî bir tip teşkil ederler. Ekseriyetle, eksik sesli, yani "pentatonik" musıkîlerdir.

D. Rogal Leviyetski ahiren çıkan *Millî Tatar Şarkısı* selevhalı pek mühim bir tetkikinde, millî Tatar şarkısı şimdiye kadar az tetkik edilmiştir. Bu hususta elde mevcut eserler pek küçük bir malzeme vücuda getirirler. Mevzua tam manasıyla vâkıf Profesör V. Prokohorof'un elyevm Tatar şarkılarını tetkik etmekte olduğu doğru ise de, topladığı malzeme henüz neşrolunmadı. "Biz kendi mülahazalarımızı, XIX. asır sonu ile XX. asır bidayeti muhtelif etnoğraflarınca toplanan şarkılara istinat ettireceğiz" dedikten biraz sonra, Tatar şarkılarının lahnı bünyeleri hakkında ezcümle şunları yazdık:

"En eski gam, Moğol-Çin aslından gelendir. Tatar şarkılarında pentakord yalnız diyatonik şekli ile kullanılmaz. Bam-

başka motiflere meydana veren tiyars ve karet fasılaları ile de kullanılırdı. Müteaddit dereceleri tedilli gamlara pentakordun muhtelif nevleri nazarıyla bakılabilir. Üç ve bir sadalı gruplar teşkil eden dört dereceli gamın, en eskisi olduğu muhtemeldir. Bazı sadaları oktavda duble edilerek altı veya yedi sadalı bir ıskala hâline gelen pentakord ise, daha yenidir. Altı dereceli tertipte, pentakordun fundamental sadası umumiyetle duble edilmiş, yedi dereceli tertipde ise beşinci derece katlanmış bulunur. Bilmünasebe işaret edelim ki, birinci derecenin dublesi üst oktavda yapılır." Müellif, ayrıca bazı Şark gamları ile Rus lahnlerinın tesirlerini ve türkülerin vezin ve mana vasıflarını anlatır. Tetkik pek kıymetlidir[1].

Şimal Türkleri'ne Ait Üç Türkü

Güftenin Aslı:

Jigan bilbav başı oka
Gümüşlikne altun boyuvu
Iskineyin tolı oy hasret
Sır bilgir tamas yigiting oyavu

Sakmar lagina sunıng boyunda
Urla pala kine yüze ak ördek
Oylamagan sağda his niste yok
Oylanısam cana baş yürek

Tabakkayna tabak ak kağınd
Burambaydıng yazgan hatları
Burambaydıng yazgan hattıng körüb
Misilaşalar, avul kartları

Lehçemizle:

İpek kemer başı kaytanlı
Gümüş leğene altun boya
İçerin dolu kaygu hasret
Sır bilir temiz yiğidin uyanığı

[1] **Bulletin d'Information**, No. 4, 28-I-1928 (Moscou).

Sakma suyunun boyunda
Yukarı doğru yüzer ak ördek
Düşünmediğim zaman hiçbir şey
Düşündüğüm zaman yanar yaş yürek

Tabaka tabaka ak kâğıt
Burambay'ın mektupları
Burambay'ın mektubunu görüp
Ağlar avlunun ihtiyarları

Tatar Şarkısı




Уз ту ɓав - кај ла рыӈ - даj
Ес ли чи ду шя род - ной
і бу - лма - ɓас Ја_тлар_бе - ɩаѳ, ја - тлар_бе - ɩаѳ.
нет у то - бя, Ес - ли ты жи - вешь_чтоя_ми.
ај бјɜ - сӓ - ɩà ві фај - да?
то ка - ка - я поль - зя в_том?
Дер.Итигдово, Оренб. у Орен. губ

№ 6. „Jlak буі"

(речка Илек близь г Оренбурга).



Güftenin Aslı

Susağan ok sakıta day
Sular kayda?
Derya souk derya souk ay
İçip dahi fayda?
Öz tuğankaylarmg ay
İy bolmagası yatlar bilen yatlar bilen
Ay bizge ne ne fayda?

Lehçemizle

Susadığın çağda da,
Sular nerede?
Derya suyunu, derya suyunu hey
İçsek de ne faide?
Öz kardaşların hey
Hey olmazsa yâdlar ile yâdlar ile
Hey bize ne fâide?

Tatar notalarından birincisi, A. Gracaninof'un *Müslüman Lahnleri* [Moskova, 1925, s. 6, numara 2] mecmuasından ikincisi ise Ribakof'un *50 Tatar ve Başkır Türküsü* [1924, Moskova, s. 14, numara 6] mecmuasından alınmıştır. İkinci türkü Ribakof'un *Ural Müslümanlarının Musıkî ve Şarkıları*, [Petersburg 1897] eserinde çıkmıştı. *Milletlerin Lahnleri*'nda ise sözlerinin Fransızca ve Almanca tercümeleri ile çıktı... Üçüncü türkü ise Sibirya'nın Şark şimalî cihetinde Hatanga ile Lena ırmakları aralarında ve daha şarkî cihetlerde Yane ile İndigirka vadilerinde ayrı bir hâlde sakin Türk [Yakut] kavmine ait nadir bir numunedir.

Yakut Türküsü



Aşağıdaki pentatonik Moğol şarkıları ile bu Tatar türkülerinin mukayesesi eski Türk-Moğol münasebetleri izlerinin asırlar zarfında ne kadar kuvvetle yaşadığını gösterir[1]:

V. Wahl der Freuden



Die Fermaten, bemerkt Herr Stallybrass, werden hier sehr lang ausgehalten und machen

VIII. Der Schwester zur Hochzeit



Der Text ist wohl als scherzhafte Ausmalung künftiger Obliegenheiten aufzufassen.

Finlandiyalıların halk şarkılarında da eksik sesli terkiplerin hükmü yaşadığı anlaşılmıştır. Mamafih muhtelif ecnebi tesirleri altında kaldıkları da açıkça görülür.

Şimdiye kadar toplanan Anadolu türkülerinde eksik sadalı [veya pentatonik] gamlara müstenit hiçbir lahna tesa-

[1] İştompof'un *Moğol Şarkıları* eserinden [1887].

düf edilmediği için ve önümüzdeki senelerde Şarkî Anadolu'da da bu yolda hiçbir ize rast gelinmezse, Moğol-Tatar türküleri ile Anadolu türküleri arasında lahn nokta-i nazarından hiçbir benzeyiş bulunmadığı anlaşılır.

Buna mukabil Türkistan'da ve Kırgız memleketlerinde, Anadolulu ruhunun ta âmakına kadar nüfuz edecek kuvvette halis Türk şarkılarının yüzlercesi vardır.

Türkistan ve Kırgız Halk Türküleri

Türkistan ile Kırgız halk türkülerinden de, bilhassa Kırgızlar'a ait olanlar halis ve bakir, Türkistan şehir musıkîlerinde ise İran Arap tesirleri barizdir. Bu hakikat, yalnız lahnlerin bünyelerinde değil, en müşahhas kısım olan saz takımlarının iki memlekette aldığı farklarda da görülür.

"Türkistan'da iki nevi saz takımı vardır: Biri ağız sazlarının faikıyeti dolayısıyla pek gürültülüdür. Diğeri ise nispeten hafif bir ses çıkarır ve muhtelittir.

Birincisi, muhakkak bir surette "zurna"ya -ki Kafkasya zurnasına benzer- ile gayet kuvvetli sesler çıkaran bakır borulardan mürekkeptir. Âdet icabı bir çift dümbelek veya nakkare de ilâve olunur. Çok ses çıkaran ve keskin bir tantı bulunan bu takım, umumiyetle açıkta ve evlerin damları üzerinde çalar.

Muhtelif takım ise daha samimi olup, hemen hemen daima uzun saplı ve az ses çıkaran telli sazlardan terekküp eder. Ayrıca, Avrupa flotasının ceddi olup baş vazifeyi gören tiz sesli "ney" ve pek yüksek sesler çıkaran iki dudaklı kavallar vardır. Darp sazlarını, kasnağında birçok madeni halkalar takılı def temsil eder. Takıma ekseriyetle Kafkasya "çiçila"larına benzeyen ziller de ilave olunur. Telli ve yaylı sazlardan, Türkistan, yalnız, Kafkasya kemençesini hatırlatıp gövde kısmı küçük hacimde olan ve bazen muhtelif takımada karışan "gicak" çalgısını tanır". Asırlardan beri şekillerini değiştirmediğinden emin olabileceğimiz bu takımlardan

birincisi, en eski Türk askerî mızıkalarından başka bir şey değilse de, ikincisinde klâsik İran-Arap takımlarına has manzara vardır.

Kırgızlar'da ise klâsik saz takımı âdeti mevcut olmayıp, Kırgız halk musikîşinasları, eski "şair musikîşinas" Türk sanatkârlarının ananesi veçhile tek tek çalarlar. "Kırgızların iki türlü telli sazları vardır: Parmaklarla çalınan "dumbura" ve yaylı "kobız". Bu sazların yalnız ikişer telleri bulunup pek iptidaî bir hâldedirler"[1].

Şu parçalar, Türkistan taraflarını tanıyan bir Rus mızıka zabiti tarafından notaya alınarak, oraya bir musikî seyahati yapan Piyer Oberi'nin 1905'de basılan kitabında çıkmışlardır.

Türkistan Türküsü



Usûlsüz Türkistan Havası



[1] G. Loubimov, "Şura Cumhuriyetleri İttihadi Milletlerinin Âli Musikîleri", **Bulletin d'Information**, No. 6, 11-II-1928, Moscou.

Kırgız hükümeti tarafından çıkarılan A. Zatayeviç'in *1000 Kırgız Halk Şarkısı* isimli nefis mecmuasından alınan şu türkü ise, Şarkî Anadolu türkülerimizin öz kardeşi parçalardan biridir. [J. Lubaçef isimli Rus sanatkârı tarafından yazılan armonisi, parçanın minör, yanık ve halis Türk manasını ihya etmiştir].

N. Kale Novsky'nin *Etnoğrafya Konseri* isimli mecmuasından aldığımız Sart türküsünde ise zeybek havalarımıza has kahramanâne hareket var; cümlelerin dördüncü mezurlarının aksaksızlığı olmasaydı tam ritminde bir zeybek parçası dinlemiş olurduk.



Kırgız Türküsü (İlim Hey!..)



Güftenin Aslı:

İlim ay
Kızdıng kargıb
Casgan carankanıng
Mal bergendin
Avzına karankanım
Ay ilim, ay ilim, ay

Sevgenime bara almay
Asamandabub ay
Torga tüşgen turgay day
Alaktadım ay
İlim ay, ilim ay

Lehçemizle:

Elim ey!...
Kızı hor edip
Yapıp yaradanın
Mal verenin
Ağzına baktıranım
Ey ilim, ey ilim ey

Sevgilime varamadan
Perişan olup hey
Kafese düşmüş serçe gibi
Etrafıma bakıp durdum
Elim hey elim hey!



Гиваант. Москва. №48535. Тир. 1500 экз. 1910 Типография „Гея“ Москва. 13.

Sart Türküsü

XI.

САРТСКАЯ ПѢСНЯ.

„КАРАЛАСАМ КУРГИЛАЙДА."

Н. В. ЕВЕЛОВСКАГО.



Güftenin Aslı:

"Karalasam körünmaydi"

Karalasam körünmaydı dünyanıng ucu
Eger tokum dalada kaldı belimde kamçı
Eger tokum kalan cayda kamçım kalupdur
Kamçı bolun şol yârimden küllim kalupdur

Lehçemizle:

"Dikkatle baksam görünmüyor"

Dikkatle baksam görünmüyor dünyanın ucu
Eğer, haşa kırda kaldı, belimde kamçı
Eğer, haşanın kaldığı yerde kamçım (da) kalmıştır
Kamçı ayrı, asıl yârimden uzak kalmışımdır.

Hülasa, Anadolu türkülerinin menşelerini Türkistan ve Kırgız ülkelerinde buluyoruz. Rusya Türkleri halkiyatındaki ihtisası ile meşhur Ribakof'un Kırgız türkülerini diğer Türk şarkılarından ayıran farikalar hakkındaki vâkıfâne hükümlerini dinleyelim: "Volga ve Ural taraflarındaki Tatarlar'ın gınaî ve musıkî ibdaları, Kazan, Ufa ve Orenburg havalisinde temerküz etmiştir. Bilhassa Kazan türküleri maruftur. Tatarlar'ın şairane ibda kuvveti göründüğüne nazaran, Başkır ve Kırgızlar'daki kadar yüksek değildir.

Bununla beraber şarkı ve nağmeler, Tatarlar'da daha uzun zamanlar nesilden nesile kalmıştır. Tatar şarkılarında, harici melodi, Başkır ve Kırgızlar kadar bariz değilse de, buna mukabil onlarda muayyen bir enmuzec, ifade kuvveti ve his derinliği vardır..."[1].

Türkistan'ın İrankârî şehir musıkîlerinde çeyrek sesler bulunduğunu da ilâve edelim. "Tanbur-ı Türkistan" bu klâsik bestelerin mikyasıdır. [Bütün yakın Şark merkezlerinde olduğu gibi]. Lubimof diyor ki, "Zengin şarkı koleksiyonlarımızda medeniyetin muhtelif kademelerine mensup ve hu-

[1] S. Ribakof, *50 Tatar ve Başkırt Türküsü*, 1924.

susî sadâ ıskalaları kullanan, halk icatları vardır ki malum Avrupa aletleri ile çalınmaları hemen hemen imkânsızdır, çünkü mezkûr sada ıskalaları, 12 dereceli mutad-ı gam ile anlaşamazlar."[1]. Şu hâlde, Türkistan'ın Buhara, Taşkent gibi merkezlerine has klâsik bestelerini de ora halkiyatından ayırmak başlıca bir iş olur. Mebde ve menşe arayıcılar, haki-ki halkiyattan hariç hiçbir malzemeden fayda görmezler.

Kırım Türkleri ve Macar Halkiyatı

Turanî kavimlerden ikisinin, yani Macarlarla Kırımlılar'ın halk şarkıları ise, ayrıca Garp Türkleri [Osmanlı] musıkîlerinin tesiri altında kalmış olmakla da meşhurdurlar.

İşte Kırım'a ait iki misal:

Osman Paşa Türküsü (Kırım Sahil Tatarları)
Merdivenden indirdiler
Han sarayıga bindirdiler
Kalk gidelim Osman Paşa
Bizi şimdi öldürürler

Karadeniz akar gider
Şimdi Çerkes Hasan gelir
Akdeniz'i yıkar gider
Moskova ki yakar gider

Kal'adan toplar atılır
Moskof İslâm'a katıldı
Osman Paşa'nın elinden
Beş top birden atılır.

Karadeniz akmam diyor
Akdeniz'e bakmam diyor
Yüz bin Moskof gelmeyince
Ben yerimden kalkmam diyor.

---

[1] "Şura Cumhuriyetleri İttihâdi Milletlerinin Âli Musıkîsi", **Bulletin d'Information**, No. 6, 1928, Moscov.



Moskova'da, 1924 senesinde basılan *Kırım Türküleri* isimli mecmuadan çıkardığımız bu iki Kırım musikî hatırası, Türkiye tesirlerinin derecesini vuzuhla gösterirler. Rus tesiri de küllidir. Pentatonik musikî zevki Kırım'da kalmamıştır. Bu mecmuaya A. V. Lonaçarski'nin ilâve ettiği "Kırım Şarkıları Mecmuasına Medhal" ile V. V. Paşhalof'un "Kırım Şarkılarının Musikî Bünyesi" yazıları pek kıymetlidir[1]...

Bütün Bizans müelliflerinin "Türkler" diye andığı Macarların en eski halk türkülerine gelince; bunlar da Türklük'ten kuvvetli izler saklamaktadırlar. Macaristanlı musikî âlimi Lihtantal, bundan yüz sene evvel, ilk Macarların Asya ve

[1] Gerek bu mukaddimeleri ve gerek kullandığımız diğer Rusça metinleri bize tercüme lütfunda bulunan Darülfünun Türk Lisanı Tarihi müderris muavini Dr. Ragıb Hulusi ve kendilerinden pek çok yardım gördüğümüz Türkiyat Enstitüsü asistanlarından Akdes Nimet Beyefendilere burada da teşekkürü borç biliriz.

bilhassa ağız ile çalınır sazlar kullandıklarını, orta sazlar ve ağır hareketleri sevdiklerini, usûlsüz şarkılar kullandıklarını söylüyor. En eski ağız sazları olan "Haborn-sip" veya "Turuk-sip" [Türk düdüğü], tarifine göre, zurnadan başka bir şey değildir[1]... Rakoci raksı denilen sert ve "çizme"li bir oyuna refakatla iç Macar köylerinde çalınırmış. "Vaktiyle dağ sakinlerini umumî bir harekete kaldırmak için bu alet çalınıyordu. Prens Rakoci, anane mucibince harp meydanında onu kullandığı için ve bu tarihten itibaren Rakoci düdüğü [Ragoczy-pfeife] adını aldı". İşte, Macaristan'dan son birkaç sene zarfında yapılan folklor tetkikleri, bu Türklük hatıralarının lahnlerdeki izlerini de meydana çıkarmıştır.

1918'den evvel, musıkî folkloru itibariyle Macaristan'ın en dikkate şayan memleketlerinden biri idi. Rusya ile Balkanlar müstesna olmak üzere Avrupa'da hiçbir kıta ona bu sahada rakip olamazdı. İlk Macar musıkî halkiyatçısı, Béla Vikar ismindeki muharrirdir. Musıkî bilmediği hâlde gramofonla ilk türküleri toplamıştı. Mösyö Zoltan Kodali ile diğer bir iki genç bestekâr da müteakiben çalışdılar. İlk hamlede sekiz lahn toplandı. Béla Bartok ismindeki mâruf bestekârın son taharrîleri ise, bu rakamı birkaç misli artırdı. Bartok, ayrıca, toplananların tasnifini de yaptı; önce, üç nevi Macar türküsü vardır:

1- En eski üslubu temsil eden kısım
2- Bu üsluptan hariç kalan türküler
3- Yeni üslubu vücuda getiren kısım...

En eski üslubu, ekseriyetle beş sadalı "pentatonik" parçalar vücuda getirir[2]. Bu en eski parçaların ritm serbestîleri de

---

1 "Haborn-sip", Evliya Çelebi'nin Tatarlarla Osmanlılara aidiyetinden bahsettiği meşhur "kaba zurna"dan başka bir şey olmadığı şüphesizdir. Garp'ta zurnanın biraz mütekâmil şekline viryan, ğubûy, obua, ilh gibi isimlerin iş bu [haborn, kaba] Türkçe kelimelerden geldiği kolayca anlaşılır.

2 B. Bartok, *Macar Halk Musıkîsi*.

pek dikkate şayandırlar: Adeta bir nevi uzun havalar ve Tatarların "kökler" dedikleri tarzda şeylerdir.

Elimde Bağlama (Kırım İstep Tatarları)



Şarkkârî ve "büyülmüş sekond"lu gamlara müstenit Macar havalarında ise, muahher Türkiye musıkîsi tesirlerini görmemek mümkün değildir. [Çingenelerin de Şark münakalesinde mühim rolü oldu].

"Rakoci havası" denilen meşhur lahn, ağızdan ağıza bugüne kadar, daima meşhur kalarak gelmiştir ki, âlimler, münakale vasıtasını bulmaya çok çalıştılar, muhtelif faraziyeler ileri sürüldü. Parçanın Türklüğü apaçıktır:

Rakoci Havası



Lehçemizle;

Hay! Rakoci, bezeredi!
Macar kahramanların asil reisleri!
O seçme kahramanlar nereye gitdiler, ne oldular?

Rusya Türkleri Musikî Halkiyatı ve Armoni

Rusya'da halk şarkısına ilk ilmî kıymet atf edenler şüphesiz ki asıl Ruslar oldular. Rus musikî folkloru XVIII. asırda toplanmaya başladı. En eski mecmuayı, maruf bir Praglı musikîşinas olan Praç meydana getirdi; 149 şarkıyı ihtiva edip ilk defa 1790'da basıldı. 1815'te de, iki cilt hâlinde, ikinci defa basıldı. Betoven, Kont Razomovski'ye ithaf ettiği kovartetlerinin Rus temlerini işte bu mecmuadan almıştı. Bestekâr Balakiref, 1866'da, 40 şarkılık, Rimski-Korçakof da 100 şarkılık birer mecmua meydana getirdiler. En meşhur birçok Rus bestekârları bu yolda ciltler bastırdılar. Umumî harpten evvel, her yaz, Çar hesabına birer heyet Rusya'nın en ücra köşelerine gidip halk şarkılarını aramaya, notaya almaya ve nihayet armoniyleyip bastırmaya çalışıyordu. Fakat evvelce de söylediğimiz gibi, Türk kavimlerinin

musikî halkiyatı ile[1] muhtelif kilise musikîlerinin tesirleri altında kalan Rus halk musikîleri, makam ve lahn itibariyle bütün Şark musikîleri kadar zengin ve mütenevvi bir manzaraya malik oldukları için; armonize edilmeleri meselesi - bunca sanatkârane tecrübelere rağmen- elân bir karara bağlanamadı. Bunu bizzat maruf Rus armonistler söylemektedirler:

"Rus millî şarkılarını armonilemek meselesi elân bir karara bağlanamamıştır. Şimdiye kadar yapılanlar birer tecrübeden ibarettir"[2].

"Millî şarkıları armonilemek meselesi, pek karışık ve henüz tamamıyla hâl olunamamış işlerdendir. Bilhassa bunun çarelerini aramak her etnograf musikîşinas için zarurîdir"[3].

Bu tarih ve neticeleri bizce çok ehemmiyetlidir. Yani, Rus şarkılarının armonilenmesi, bir buçuk asır çalışıldıktan sonra elân bir sisteme bağlanamadığı hâlde, son zamanlarda armonilenmeye başlayan Rusya Türkleri folkloru ne kadar zamanda muvaffakiyetli bir armoni kisvesine bürünecek? Rusya Türk halkiyatını asr-ı fenne göre işlemek işlerini de Rus bestekârlar yapmaktadırlar. İlk tecrübeler arasında, bizleri de alakadar etmesi lâzım gelen çok kuvvetli ve sanatkârane sahifeler vardır. İstanbul Konservatuarı'na ahiren Moskova Etnografya Cemiyeti tarafından bu nevi tecrübelerden mürekkep kıymetli bir koleksiyon gönderilmiştir. Kitabımızın bu faslındaki armonili misalleri oradan aldık.

Ribakof, bir mukaddimesinde, türkülere ilave ettiği akompanimanlar hakkında diyor ki:

---

1 Ribakof diyor ki: "Tatar ve Başkırların gınaî-musikî ibdaları bizim için şu iki noktadan muhimdirler:
1- Bu milletler Ruslara mücavir bulunmakla Rus ibdasına da müessirlerdir.
2- Cümlesi, kendi harsımıza yeni dalgalar getirecek kadar şiiriyet sahibidirler ve musikî nokta-ı nazarından mühim ve müstakil kıymetleri vardır".

2 N. Lopatin & W. Prokonin, *Sammlung Russischen Lyrischer Volkslieder*, Revidiert von W. Federow. 2. Ter. Teil, Moscov, 1922.

3 V. Basşalof, *Kırım Türküleri*, Moskova, 1924.

"Bu akompanimaları yapmaya kalkıştığım zaman meselenin tamamen bakir ve çetin bir iş olduğunu gördüm. Yaptığım armonizasyonların sonradan ilave olunduklarını nazardan dur tutmadım. Şu kadar var ki, işe başlarken, mevzubahis millî şarkılarda daima mevcut olmayan, onlara has bulunmayan bir şeyin araya sokulmaması lüzumunu düşündüm.

Prensip olarak şunu kabul ediyorum: Millî musıkîler, armonize edilirlerken, şahsiyetsizleştirilmemeli, belki millî renkleri saklanarak aynen terkip olunmalı, millî nağmelerin ruhu belirtilmelidir.

Onun için ben bu türküleri armonize ederken lüzumlu malzemeyi nağmelerden aldım. O suretle ki, akompanimanlar da türkünün musıkî âlemini aksettirecek unsurlar savtî farikalar duyulsun. Cümlesine tamamen millî bir çeşni vermekle beraber, tam manasıyla musıkî mahiyetinde kalmalarını da temine çalıştım.

Akompanimanları nağmelere yaklaştırmak maksadıyla melodinin akompanimanı akortluya tercih ettim ve muhtelif neviden konturpuan mikyasları kullandım. İmitasyon, kanon vesaire...

Nice ecnebi şarkıları besteleyecek bestekâr, evvela şarkılar nağmelerinin ruhunu sezmeli, bu ruhun ilhamını kendisi için nazım itibar etmelidir[1].

Genç Macar bestekârı ve hakiki Macar millî mektebinin banisi Béla Bartok da, Macar türkülerini aynen armonilemek ihtiyacını duyduğu anda armoni ve konturpuan malûf kaidelerine omuz çevirmekten çekinmedi. "Eğer Mösyö Béla Bartok Macaristan'da major ile minor modlarının asırlık boyunduruğundan kendini kurtarabildiyse, bu muvaffakiyet Macar, Romen ve Slovak halk musıkîlerini tetkik sayesinde

[1] Moskova, Temmuz 1921, [*50 Tatar ve Başkır Türküsü*, 1924, mukaddime]

mümkün olabilmiştir. Greguar tonaliteleri veya kadim pentatonun ıskala esasına müstenit ve görülmeden tasavvuru katiyyen imkânsız ritimlerle süslü bulunan bu köylü şarkıları, Béla Bartok'a, asabi, kati ve müessir, fakat sertliği yepyeni bir armoni inceliği ile dikkat-i calip bir şekilde birleşmiş bir musıkî ilhamı vermişlerdir. Yirmi seneden beri millî bir Macar musıkîsi yaratmak yolunda çalışan Béla Bartok'un iş arkadaşı ise Zoltan Kodali'dir[1].

Yurdumuzun Nağmeleri isimli türkü mecmuasına hars müdürümüz tarafından yazılan pek istifadeli mukaddeme, ümâileyhin, Béla Bartok ile memleketimiz musıkî işleri hakkında bir mülakatıdır: Bartok, orada bize, Macarlı gibi çalışmayı, şehir musıkîlerinden evvel, Anadolu köşelerindeki öz ve bakir nağmeleri toplamayı ve bunları asr-ı fenni ile işleyerek yeni bir "üslup" yaratmamızı tavsiye ediyor. Garp musıkî edebiyatını tahsile mecbur bulunduğumuzu da söylüyor ilh...

Hülasa, memleketimiz gençliği armoni müşküllerini yenmek meselesinde yalnız değildir. Hatta diğer bazı arkadaş kavimlerin genç millî bestekârlarına imtisal numunesi olabilmek şerefi de kendisine kaldı.

Rusya'daki etnoğrafya ve millî musıkîlerin armonilenmeleri işlerinin bestekârlıkla uğraşanlarımızın ciddiyetle, takip etmelerine mecburiyet vardır.

---

1 Charles Nef, *Historie de la Musique*, 1925, p. 354. Elyevm 46 yaşında ve pek genç yaşından beri beste konservatuvarında muallim bulunan Mösyö Bartok, serbest fennî ile marûf besteleri haricinde -son zamanlarda-, mevzumuzca mühim halk şarkısı defterlerini de bastırdı: Béla Bartok, *Les Chants du Bikor*, Bucarest, 1913. *Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad. [Zeitschrift fiir Musik Wissencshaft]* Leipzig 1909/20, s. 352. *Volksmusik der Roumanen von Muramures*, 1 Vol. in 40. Drei Masken Verlag, Munchen 1923...

Rusya Türkleri Halk Musıkîleri Kitabiyatı

Rus musıkîşinası Ribakof'un, *Ural Müslümanlarının Musıkî ve Şarkıları* isimli, dörtyüz sahifelik ve Petesburg İlim Akademisi'nce neşrolunan kitabında, yalnız 1897 tarihine kadar Türk musıkîleri hakkında yazılan 40–50 eserin kitabiyatı vardır; Bu kitap İstanbul Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi'nde görülebilir. Biz, orada ismi geçmeyen ve bilhassa en yeni mehazları gösterdik.

M. Gapo, *Kırgızlarda ve Sartlarda Musıkî*, 1884 [*M.Gapus, Musiquez chez les Kirkqhiser et chez les Sartes*, Revue d'etnographie, t III, 1884.]

Pantosof, *Türkistan Çini de 'Kolça' Çinlilerinin Şarkıları*, Petesburg, 1890.

Çilingaryan, *Vasati Asya Türklerinin Türküleri*, Budapeşte, [Tarihsiz]

Leysek, *Sartlar, Kırgızlar ve Tatarların Türküleri*, Taşkent, 1890.

Asya Türkleri musıkî halkiyatı hakkında bilhassa Ribakof'un tetkikleri mühimdirler. Serge–Gabrilowitch Ribakow, 1867'de doğmuş olup, Sen Petersburg'da hem Dârülfünun'da [tarih ve felsefe], hem de konservatuvarda tahsil etti; müteakiben şarkî Rusya'da ve Türkistan'da seyahate çıktı. Uzun tetkikleri neticesinde şu eserler meydana gelmiştir.

1- *Tatarların ve Başkırların Şiir Şekilleri*, Sen Petersburg, 1889, [40 lahn ile].

2- *"Koray", Bir Başkır Musıkî Aleti*, Petersburg, 1896, [6 lahn ile].

3- *Ural Müslümanlarının Musıkî ve Şarkıları [Musika i Piesni Uralisch Musluman]*, Petersburg, 1897[1], [204 lahn ile].

---

1 Bu tarihin bir iki Türkçe mehazda yanlış yazıldığını gördük.

4- "Nagaybakların Musıkîsinde Rus Tesirleri", **Rus Musıkî Gazetesi**, 1896, No. 11.

5- *50 Tatar ve Başkır Türküsü*, Moskova, 1924. *50 Piesen Tatar i Baskir* W. 1 (No. 1–14)
[Moskova hükümeti matbaası musıkî şubesinin en yeni neşriyatından olan bu mecmua, Ribakof'un son eseridir. Bütün parçalar, tarafından armonize edilmiştir. İstifadeli bir mukaddimesi vardır][1].

Ribakof bazı savtî besteler de yazdı... Kendisine para ile türkü okuyanlardan bir Türk, Zeki Velidî Bey'e, parçalar notaya alınıp oradan çalınınca hayli bozulduklarını ve fakat nezaket icabı Ribakof'a bu yolda tenkitatta bulunmadığını anlatmıştır!...

Muşkof, *Besarabya Gagavuzlarının Lehçeleri*, Cild 2, Metinler ve Rusça Tercümesi, Petersburg, 1904.
[2 ilahi, 24 türkü, 12 mani, 29 raks havasını ihtiva eder. Bu havalar kemanla çalınırken zabt edilmişlerdir. Besarabya Gagavuzlarının türküleri Osmanlı türkülerine pek yakındırlar].

Piyer Öbry, *Türkistanda Taciklerle Sartların Bazı Musıkî Adetleri Hakkında Notlar*, Paris, 1905. [Pierre Aubry, *Au Turkestan. Notes sur quelques habitutes musicales chez les Tadjiks* et Paris, 1905 (Edition de "Mercure Musicale" 2, Rue de Louvois épuisé)].
[Öbry, bu tetkik seyahatına resmen memur edilmişti. Kitabı küçük bir risale olup satıcı birkaç müşahedeyi bir iki raks mecâlisesini anlatır. 7 küçük lahnide ihtiva eder. Mamafih kıymetli bir kalem tecrübesidir]

Şuneman, *Kazan Tatarlarının Türküleri*, Leipzig, 1918–1919. [Georg Schünemann, *Kasantatarische Lieder* (Archiv für Musikwissenschaft Bückeburg und Leipzig) 1918/19, s. 499].

Rober Lah, *Rus Eserleri Arasında Yapılan Musıkî Tetkikleri*, Viyana, 1917. [Robert Lach, *Vorlaufiger Bericht über die*

[1] Matbaasından şu Almanca isimle de getirtilebilir: S. Ribakow, *50 Tatarische und Baschkirische Lieder*, 1 Lief. (No. 1-14).

im Auftage der K. Akad der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesange Russischer Kriegsgefangener. Wien 1917].

[Fonograf ile alınan Rusya Türklerine ait müteaddit türkülerin notalarını muhtevidir, mufassal mukaddimesi istifadelidir].

Rober Lah, *Türk Tatar, Finova, Macar ve Kafkas Halk Musıkîleri,* Viyana, 1920. [Robert Lach, *Die Musik der Turk, Tatarischen, Finisch-Ungarischen und Kaukasusvolker in ihrer Entwicklung-sgeschichtlichen und Psychologischen Bedeutung für die Entstehung der Musikalischen Formen,* Mitteilungen der Antropologischen Gesellschaft in Wien. Bd. L (der Dritten Folge Bd. XX) Wien 1920].

N. Klenovski, *Etnografya Konseri. Rus ve Ecnebi Halk Şarkıları,* Moskova, 1926. [Şu Almanca ser-levha ile de getirilebilir, N. Klenowsky, *Das Etnographische Konzert. Sammlung von Russischen und Fremden Volksliedern*].

[Nefis bir şekilde armonize edilmiş bir armoni, bir Çuvaş, iki Kırgız ve bir Sart şarkısını da muhtevidir].

Kırım Türküleri, Moskova, 1924, [Muganni ve etnograf A. Kontşevski tarafından toplanıp notaya alınmış ve M. İstavitski ile V. Pasşalof taraflarından armonize edilmişlerdir. Mukaddime A. Lunaçarski'nindir.. Almanca talep serlevhası *Lieder aus der Krim, Gesammelt und Nieder Geschriben vom Sangern.* Etnographen A. Konts'chewsky, Harmonisiert von M. Stawitzky und W. Pass'chalow, mit Vorwort von A. Lunatscharsky. Moskau, 1924].

[Metinde bu kitaptan ve mukaddimelerin ehemmiyetinden bahsetmiştik. Kırımın cenup (sahil) ve İstep Tatarlarına ait ve bazıları bariz İstanbul tesirleri taşıyan 25 türküye muhtevidir].

Şark Türküleri, Moskova, 1927 [Keza muganni ve etnograf A. Kontşerviski tarafından toplanıp notaya alınmış ve M. İstavitski ile V. Paşalof taraflarından armonize edilmişlerdir. Almanca talep serlevhası: *Lieder des*

Orients" Gesammelt und Niedergeschrieben vom Sanger und Etnographen A. Kontschewsky, Harmonisiert von M. Stowitzky und W. Pass'chalow, Moskau 1927].

[Kabı üzerinde Türkçe "Şark Köyleri" diye de yazılı bulunan bu mecmuadaki 39 Şark havasından, 5 tanesi Türkiye, 1 tanesi Kırım Tatarları türküsüdür; kalanı Yahudi, Arap ve Acem şarkılarıdır. Cümlesi piyano için ahenklidir. Bize ait olanlar: "Ağlamaktan gözler doldu...", "Akşam oldu...", "Gidene bak, gidene...", "Entarisi ala benziyor...", "Beyoğlu..." şarkılarıdır ki, güfteleri hiç hatasız, bestelerin ise esas hatları mükemmelen yazılmış bulunur. Mukaddime mufassaldır ve istifadeli tahlilleri ihtiva eder.]

A. Zotayeviç, *Kırgız Kavimlerine Ait 1000 Türkü*, Orenburg, 1924. [Almanca talep serlevhası şudur: A. Satajewitsch, *1000 Lieder des Kirgisenvolkes*. 1924].

[Rusya Türkleri içinde, Anadolu halk musikî zevki ile en fazla benzeyişli türküler kullanan kavimlerin Kırgızlar olduğunu metinde söylemiştik. Şu hâlde, Kırgız hükümeti tarafından neşredilen bin mevsuk Kırgız türküsünü havi bulunan bu cildin bizce ayrı bir kıymeti vardır.]

Son dört mecmua, Moskova hükümet matbaasının musikî şubesinden sorulmalıdır[1].

Anatol Dolivov–Sobotnitski, *Halk Lahnleri*, Moskova, 1928. Tek ses ve piyano için J. Lobaçof tarafından tertib edilmişlerdir. 2. Seri. [*Volksmelodiens Redigirt* vom A. Dolivo–Sobotnitski und für Gesang und Klavier Bearbeitet von Gr. Lobatschew II Serie].

[4 Kırgız, 2 Özbek, 2 Tatar, 1 Yahudi, 1 Osmanlı Türkleri türküsü ihtiva eder. Kırgızlara ait olanlar, *Bin Kırgız Türküsü* mecmuasından alınıp piyanoya alıştırılmışlardır. Türkiye türküsü, "Karabağı da Boynuma Takarım" güfteli havadır. Armoni kisvesi içindeki hâli görülecek şeydir!]

[1] Musiksektion des Staatsverlages, Moscov.

A. Grecaninof, *Müslüman Şarkıları*, Moskova), 1925. [A. Gretchaninoff, op. 25 *Melodies Muslumanes*, Moscou, 1925].
[Piyano refakatli 5 tek sesli Tatar ve Başkır türküsünü muhtevidir].

Bunlardan başka, M. Hippolitof-İvanof'un Moskova'da neşrettiği, obua, klarnet ve bason için iki Tatar türküsü ile S. Vasilenko'nun, obua, klarnet, bason ve piyano için tertipli dört Kazan Tatarı türküsü zikre şayandırlar.

Umumî Rus halkiyat mecmualarında da birçok Tatar, Kırgız, Kırım ilh, Türküleri bulunduğunu söylemeye hacet yoktur sanırız.

Bu nevi vesikaları ele geçirib tahlil ve mukayese edebilmek işinde, İstanbul Türkiyat Enstitüsü ve İstanbul Konservatuarı müştereken çalışmaya mecburdurlar; esasen menfaatlerde müşterektir.

Altıncı Fasıl

İlk Musıkî Folklorcularımız

Anadolu'ya ilk resmî halkiyat ziyaretini Seyfeddin ve Sezai Beyler yaptılar. *Yurdumuzun Nağmeleri* serlevhasıyla neşrettikleri albüm mukaddimesi, İzmir havalisinde yapılan bu seyahat ve kıymeti hakkında ayrıca söz söylemiyoruz. Albümün hars müdürümüz tarafından yazılan mukaddimesini, meşhur Macar halkiyatçı ve millî Macar mektebinin banisi Béla Bartok ile Türkiye'nin istikbâli hakkında yapılan bir mülakat teşkil eder; pek kıymetlidir. Bu münasebetle Seyfeddin ve Sezai Beylerin muhtasar tercüme-i hâllerini dercediyoruz:

Seyfeddin Bey

21 Mayıs 1901'de İstanbul'da doğmuştur. İptidaî tahsiline devam ettiği sırada, henüz sekiz yaşında, musıkîdeki istidadı görüldü. Hege'den piyano ve Madam Lagos [Uzmân, Matmazel Duşasten]den keman dersi almaya başladı. Ertesi sene de Saray Musıkî Mektebi'ne girdi. Burada iki sene kadar Zeki Bey'den kemane çalıştıktan sonra; 1913'te 12 yaşında mini mini bir musıkîşinas olarak Viyana'ya gönderildi. Elyevm opera orkestrası sanatkârlarından bulunan Profesör Muravest yanında çalışmaya başladı. Fakat bir süre sonra akademiye girmek isteyince, ilk devrenin birinci sınıfına bile layık görülmedi. Ancak 6 aylık pek ateşli bir çalışma neticesinde 3 senelik bir seviyeyi bir hamlede aşarak ta orta derecenin birinci sınıfına girmek liyakatını gösterdi. Profesör Fayst'ın derslerini takibe başlamıştı. Bu muallim kendisini dört sınıf birden atlatıp maruf muallim Seveyçık'ın nezdine - ki Mister Şule'de muallimdi- göndermek istedi. Filhakika

muvafık da oldularsa da, bu muallimin birkaç dersini takipten sonra, o zamanki rektör Herr Bop'un tavsiyesiyle Profesör Roza'nın sınıfına nakli müreccah görüldü. Roza, maruf kovertetecidir; nezdinde 4 sene âli tahsiline devamla ilk imtihanını verdi. Umumî konkuru da müteakiben kazandı. Şef Durkestr Love'in idaresindeki orkestra refakatiyle "Brams Konçerto"sunu çaldı. Muvaffakiyeti üzerine, akademideki teamül mucibince, mükâfaten bir İtalyan kemanı almaya hak kazandıysa da, bütçede mevcut para -kronun o zamanki düşüklüğü dolayısıyla- bir İtalyan kemanı getirtmeye kâfi gelmediğinden doğrudan doğruya mevcut nakit para kendisine verildi.



Kemanî Seyfeddin Bey

Son sınıflardaki dersleri esnasında, bir taraftan da hususî surette şimdiki rektör Jozef Marks ile armoni konturpuan çalışıyordu. Keman tahsilini ikmali müteakip, sırf kompozisyon tahsilini ikmal maksadıyla, üç sene daha Viyana'da

kaldı. Yolların kapanmasını vatana avdetine mani olduğu gibi, kazanç meselesi de sanatı ile hayatını kazanmak mecburiyetini ortaya koymuştu. Viyana'nın "Konservatuvar Senfonisinin Orkestrası"nda birinci keman çalmaya başladı. Bir müddet sonunda bağlantı istedilerse de, opera orkestrasına geçmek arzusuyla bir türlü kabul etmedi. Filhakika o sırada operada iskemle açılmıştı. Konktur ile talip aranıyordu. Müsabaka pek ciddi geçti. Mümeyyizler meyanında Richard Straus, Şalk, Roza, Peril, Svertka ve diğer birkaç meşhur sima vardı... 300 talebenin çetin imtihanları birkaç gün sürdü. Bir günde yalnız 2–3 kişinin imtihan edildiği oluyordu. Neticede senfonik orkestranın konser maisteri Balts ile Seyfi Bey rakip kaldılar. Son muvaffakiyeti Seyfi Bey kazandı. Seyfeddin Bey 3 sene Viyana Büyük Operası'nın orkestrasında birinci keman çaldıktan sonra mezunen İstanbul'a gelmiş ve bir daha dönmemiştir... Konservatuarımıza alındı. Hâl-i hazırda bir keman sınıfı muallimliği ile talebe orkestrasının şefliği elindedir. Ayrıca "Sanayi-i Nefise Birliği"nin riyaseti ve senfonik halk orkestrasının teşkil ve idaresi işi de Seyfi Bey'e bırakılmıştır. Oldukça iyi piyano da çalar.

Sezai Asaf Bey

5 Eylül 1897 de İstanbul'da dünyaya geldi. Seyfeddin Bey'in büyük kardeşi olup, onunla beraber piyano ve kemana başladı. Saray mızıkasına girmiş, Viyana'ya gönderilmiştir.

Aynı akademide aynı şartlar altında tahsil görmüştür. Viyana'da esas alet olarak viyolonseli tercih etti. Bu sazdaki ihtisasını bitirirken hususî surette de kompozisyon çalışıyordu. Viyolonsel hocası Profesör Pol Grammer'dir. Tahsilini bitirdikten sonra yalnız senfonik orkestrada çalışıp, kardeşi gibi opera orkestrasında bulunmadığını ilave edelim.

İstanbul Konservatuarı'nda viyolonsel muallimidir; konserlerde ve her işte Seyfi Bey'den ayrılmaz.



Çellist Sezai Bey

Konservatuarımızın Folklor Heyet-i Azaları

İlk büyük halkiyat işlerini ise İstanbul Konservatuarı'nın şumulü teşebbüsleri vücuda getirdi. Bu münasebetle, iki büyük seyahat heyetinin asr-ı fenni ile de mücehhez genç uzuvlarını tanıtalım ki ilk heyette bulunan Rauf Yekta ve Dürri Beyler'in sanat hayatları hakkında malumatımız bulunmadığı için Şark musıkîsinin tarih, nazariyat ve ameliyetindeki vukuflarını işaretle iktifaya mecburuz.

Ekrem Bey

28 Haziran 1899'da İstanbul'da doğmuştur. Henüz 7 yaşına girmeden Aksaraylı İsmail Efendi'den alaturka keman dersi almaya başladı. Bir iki ayda uşak peşrevine gelmişti.

Fakat üstünden beş ay geçmeden İzmir'e mütevechen maaile İstanbul'dan ayrıldılar. Garp musıkîsi ile iştigali işte burada başlar. Sarayda şehzadelere ders verdikten sonra bir meseleden dolayı İzmir'e menfi giden Hidayet Bey isminde -ki muktedir bir kemani idi- bir İtalyan mühtedisi yanında çalışmaya başladı. Hem kemana, hem de piyanoya çalışıyordu. Hidayet Bey İzmir'i terk ettiğinden, Ekrem Bey, İzmir'in yegâne hocası kalan Fusto'nun derslerine devama başladı [3 sene]. 1910 da İstanbul'a geldiler. O vakit iki sene meşhur Brassin'den müteakiben de, [1]912'ye kadar, Üstad Zeki Bey'den ders aldı. Bu seneler zarfında bir taraftan da Galatasaray Lisesi'ne devam ediyordu.



Kemanî Ekrem Besim Bey

1912'de Galatasaray Lisesi'ni bitirerek Almanya'ya gitti. Kimyagerlik tahsili için ilk evvel Hanover'de Âli Fen Mektebi [Teknişe Hohşule]ye mühendislik için girdi. Bir taraftan

da Profesör Frau Ritter yanında kemana çalışıyordu. Fakat ertesi sene [yani 1917'nin Mayısı'nda] Bremen'e geçti.

Artık kimyagerliği bırakarak münhasıran musikî ile uğraşmaya başlamıştı. Elyevm Berlin Musikî Akademisi'nde muallim bulunan meşhur Kampf Post'un yanında çalışıyordu. Ayrıca, Şef Durkestr, Profesör Vendel'den nazariyat, armoni ve bilhassa musikî tarihi dersi aldı[1]. Hocasının askerliği üzerine 1919'da Berlin'e geçti. Burada maruf Macar kemanî -ki Ali Sezai Bey'in de hocasıdır-.

Karl Fleş yanında 8 ay çalıştıysa da asıl hocası olarak Kampf Post'u gösterir[2]. Berlin'de ayrıca akademinin musikî tarihini kurlarını da sami-i saffetle takip etmiştir.

İstanbul'a gelince tekrar Zeki Bey ile çalıştı ve Darülelhan'ın asri programı tatbike başlanır başlanmaz, ilk muallimlerden biri Ekrem Bey oldu. Ayrıca viyola da çalar.

Muhiddin Sadık Bey

Muhiddin Sadık Bey 3 Eylül 1900'de İzmir'de doğdu. Pek küçük yaşta iken Anadolu'nun muhtelif semtlerinde - pederinin memuriyeti dolayısıyla- dolaşarak tabiat hatıraları topladı. Muhiddin Bey, musikî istidadının ilk tezahürleri, makamında pek eğlenceli vakalar anlatır. Mesela, muhtelif bardaklarda muhtelif sular doldurarak bu sularla gam derecelerini sıralayabilmişti. Bu alet üzerinde zamanın modası olan Abdülhamit marşını mükemmel bir şekilde çaldığı görüldü ilh. Beş yaşında İstanbul'a geldikten sonra geçen bu vakalar arasında kendi kendine kanun öğrenmesi, alaturkaya çalışması da vardır. Bir taraftan da mektebe devam ediyordu.

---

1 "Bremen Sanatkârlar Cemiyet Orkestrası"nda uzunca bir müddet birinci keman çaldığını ve iki defa solist sıfatıyla konsere çıktığını ilave edelim.

2 Mümaileyh asıl kıymetli sanatkâr İzzet Nezih Bey'in hocasıdır.

Kadıköy İdadisi ile Sen Jozef Freler Mektebi'ni tamamen bitirdi. Galatasaray'a geçerek orada da sonlarına kadar okuduysa da harp dolayısıyla ve pederinin kendisini kimyager yapmak hususundaki fevkalade ısrar ve arzusuna binaen ikmal edemeden eczacı mektebine geçti. İlave edelim ki ailesi efradı kendisinin musıkîşinas yetişmesine katiyen rıza göstermemişti.



Çellist Muhiddin Sadık Bey

Bu hâl İstanbul'da sanatkârlığa heves eden hemen hemen her gencin maruz kaldığı bir müşküldür. Fakat hayatında aynen arzularına sadık kaldığı pederinin iki sene sonra vefatı üzerine, Muhiddin Bey, eczacı mektebine veda ile tamamen musıkîye hasr-ı vücutta gecikmedi. Filhakika, bütün zekâ ve istidadı tamamen musıkîde toplandığı herkesçe bilindikten sonra, başka bir mesleğe karşı dimağında ayrıca

kâfi kuvvet bulunabileceğine inanılmazdı. Her fert hayatında yalnız bir şeyi ve yalnız merak ve istidadı olan işi tam yapabilir. Ebeveyinlerin bu noktayı daima hatırda tutmaları lâzımdır.

Etraflı bir şekilde musıkîye çalışmaya başladı. Müteveffa Heke ve büyük Selvelli ile Menas ve Radela efendiler yanında, [6 sene kadar] piyano, nazariyat, armoni, kontrpuan, füg ve orkestrasyon çalıştı. Yalnız olarak da keman ile uğraştı. Lisan bilme sayesinde musıkî kitapları okudu. Yine bu esnada bir takım gençlik eserlerini yazmıştır. Bach'ın Aryası'na nazire olan bir "sol minör" parçasını, arkadaşı Ekrem Bey 1921'de verdiği bir konserinde çaldı.

Viyolonsele çalışmaya başlaması ise bütün bu meşgaleden sonra olmuştur. Bu sazın hisli edebiyatında kendisini buldu. Yeni sahaya olan aşkı evvelki meşgaleleri kâmilen unutturdu. Konservatuarın asri tedrisatının bidayetinden biri olan Viyolonsel ve elyevm nazariyat muallimi bulunmaktadır. Vaktiyle şan dersi almış olduğunu da ilave edelim. Ahiren bir solfej kitabı bastırarak mühim bir ihtiyacı kapattı.

Ferruh Bey

1908'de İstanbul'da dünyaya geldi. 6 yaşından 16 yaşına kadar pederinin askeri memuriyetleri dolayısıyla Garp memleketlerinde dolaştı. Bağdat rüştiyesini ikmal ile lisesine girdi. Lisan dersleri aldı. İyi Arapça bilir. 1927 bidayetinde İstanbul Sanayi-i Nefise Akademisi'nin resim şubesine girerek bir buçuk sene istidat ile resme çalıştıysa da, bazı mecburiyetlerle o müesseseden ayrılmış ve tamamen musıkîye hasr-ı vücut etmiştir.

Konservatuara 1923'de girerek geçen sene alaturka şubesini bitirdi. İsmail Hakkı Bey merhumun en sevdiği talebesiydi. Müteakiben konservatuarın alafranga kısmına devama

başladı. Elyevm keman için kıymetli sanatkâr Ali Sezai Bey'in talebesidir.

Kulağı diyapozon yardımı olmadan "la normal"i bulacak kadar hassastır. Musıkî imlasında gösterdiği sürat istidat, pek müstesna bir meziyettir.

Konservatuarımızın Birinci Halkiyat Seyahati

Bu teşebbüsün tarihini ve ilk tetkik seyahatlerinin nasıl geçtiğini heyet reisinden tahkike mecburiyet vardı. Çünkü bu hususta gerek İstanbul ve gerek bazı ecnebi gazetelerde okunan yazılar, alakadarları tatmin edecek kâfi malumatı ihtiva etmemekte idiler.

Ziya Bey işi bize ta mebdeinden anlattı:

"1922 senesi teşrini evvelinde, sabık Darülelhan müdürü Musa Süreyya Bey'e halk türkülerimizi toplamayı ben teklif ettim[1]. Muvafık buldu. 14 suali muhtevi bir anket kaleme aldım ki 2000 küsur tane bastırılarak Maarif Vekâleti tarafından Anadolu'nun her tarafına gönderildi. Kâğıdın cevap haneleri vardı. Filhakika, biraz sonra ilk cevapları almaya başladık. Bunlar tasnif olunarak bir heyet tarafından tetkike başlandı. Fakat netice maksada kâfi gelmedi. Gönderilen parçaların bazılarının, buraca mevcutlarıyla mukayeseleri neticesinde, iyi notaya alınmadıkları anlaşılmıştı. Bazı kâğıtlar ise boş geldi. Nota bilenlerin notadaki kuvvelerinden şüphe olunuyordu. Zaten lüzumsuz musıkîlerin sanat kadrosundan hariç bırakıldıkları görülüyordu. Hâlbuki asıl matlup bunlardı. [Usûlsüz musıkîleri ortaya koymaktaki güçlük malumdur]. Velhasıl beklenen netice hâsıl olmadı. Mamafih, bazı cevap verenlerle muhabereden de hâli kalmadık. 3 sene böyle geçti. Ele geçen türküleri, oldukça "zapt edinebilinir" ve "fena yazılanlar" diye ikiye ayırabiliriz. Nihayet 1926 senesinde müdürlüğe geçerek daha iyi çalışabilecek vaziyete

[1] Ziya Bey o esnada müdür muavini bulunuyordu.

geldim. Her şeyden evvel başka memleketlerde halkiyat yolunda neler yapıldığını araştırdım. Berlin'de bulunan müsteşrik Dr. Ruber Lehman ile o zaman Paris'te bulunan Cemal Reşit Bey, en ciddi tarzın fonograf ile çalışmak olduğunu bildirdiler[1]. Plakları ile birlikte bir makine göndermesi hususunda Cemal Bey'e yazdım. Fakat bütün bu işler esnasında tahsisata olan ihtiyaç da bir an hatırımdan çıkmıyordu. Şehremini Muhiddin Bey'e müracaat ettim. Muhiddin Bey teşebbüsü cidden hayırhahâne karşıladılar ve lazım gelen tahsisatın -ki makine masrafları vesaire 2000 liraya ihtiyaç göstermiştik- derhal verilmesini kabul ettiler. [Konservatuarda bu yolda tahsisat bulunmamasına rağmen]...

3 Temmuz 1926'da "Pate" fabrikası mamulâtından bir makine İstanbul'a geldi; 13 Temmuz Salı günü de, Ekrem Bey, Rauf Yekta Bey ve Dürri Beylerden mürekkep heyet Haydar Paşa'dan ayrıldık.

Adana

İlk merhale Adana oldu. Adana'da ilk tesbit edilen eser, meşhur "Kozanoğlu"dur. Kozan'da evvelce Nüfus Müdürlüğü eden Sazcı Hulusi Bey'den hem saza hem de plağa aldık. Halk Şarkıları mecmualarının 1. numarasında çıkan Kozanoğlu'ndan kısmen farklıdır. Abdülaziz devrinden evvelki Kozan Derebeylerine aittir [Tanzimat'tan yani mülki teşkilatı ile kaim makamların tayininden evvel Anadolu'da Derebeyleri bulunduğu malumdur][2].

---

1 Bunu ben çok daha evvel yazmıştım (M. R.)

2 Tarihçilerinden Mükrimin Halil Bey, Kozanoğulları hakkında verdiği kıymetli ve hususî tarih malumatına göre, Kozanoğulları, "Kozanlu" isminde Afşar ulusu şeabetinden bir oymağın reisi olan bir hanedandırlar. Bu oymak ve bu aile Osmanlı hanedanından daha evvel Karamanoğulları'nın maiyetinde bulunmuş ve kendi ismiyle müsemma havalide hüküm sürmüştü. Osmanlı hanedanı Karaman hanedanını istihlaf edince Kozanoğulları boyu hanedana tabi oldu. Fakat ellerinde Kozan havalisi müstakil ve nesilden nesile reisliğinde kaldılar. Tanzimata kadarki Osmanlı hükümeti zamanında, Kozanoğulların'ın idaresine karşı, padişahların hiçbir müdahalesi vuku bulmadı. Kozan dağlarındaki Varsak aşiretleri

Kozanoğulları'ndan hükümet kuvvetlerine karşı mukavemet maksadıyla dağa çıkan asıl Kozanoğlu'nun dağlardaki hayatı ile üzerine gönderilen takip kuvvetleri ile mücadelesinin ifadesidir:

Çıkdım Kozan'ın Dağına,
Remil attım dost bağına,
Aşiretten imdat olmaz,
Kaç, kurtul, "Gâvur Dağı"na.

Kozanoğullarının piyadeleri, Çukurova'daki Afşar ve Sırkıntılı aşiretleri ise süvarileri idiler.

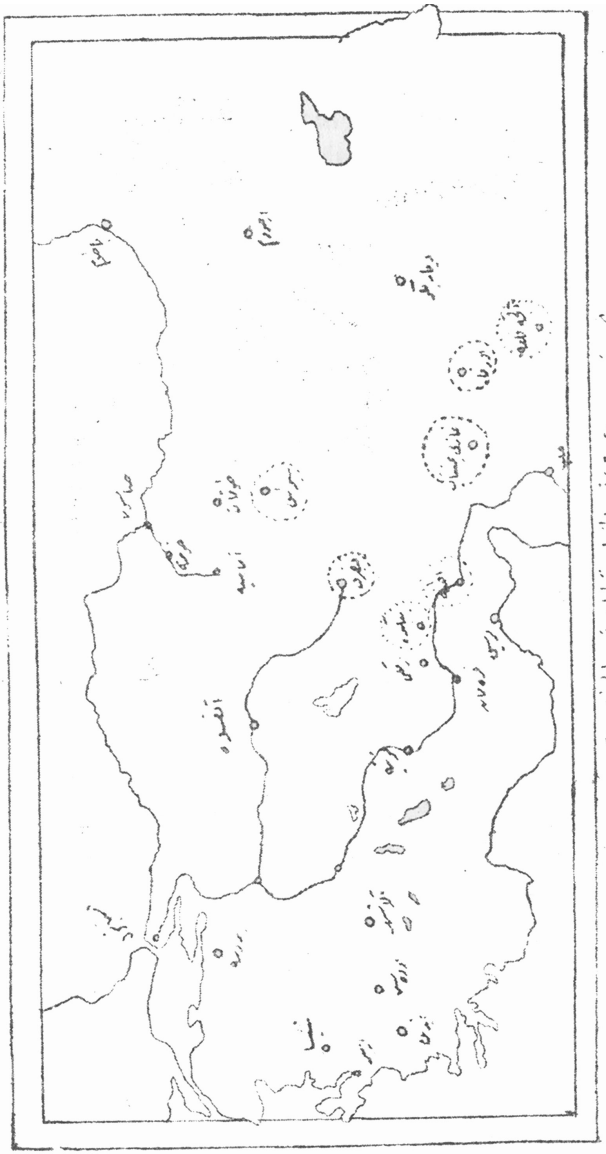
Hicrî 1200 tarihlerine doğru Orta Anadolu derebeylerinin en büyüğü Çapan oğlu Süleyman Bey, Kozan kazasını istila için asker gönderdiyse de, Kozanoğlu Yusuf Ağa tarafından perişan edildi. Yusuf Ağa'dan sonra Ali Bey, ondan sonra da Ali Bey'in oğlu Mehmed Bey, Kozan Beyliği'ne geçtiler. Mısırlı İbrahim Paşa Adana'yı zapt ettikten sonra Kozan'ı zapt için asker gönderdiyse de bu asker de dağlar arasında Mehmed Bey tarafından perişan edildi. Neticede, Kozanoğulları, gittikçe kuvvetlendiler. Hatta Sultan Abdülmecid'in bir iradesi Mehmed Bey'e tebliğ olunca, "Amcam oğlu [yani padişah] bu kadar memleketlere hâkim iken bir avuç Kozan'ı bana çok mu görüyor?" demiş.

Mehmed Bey'den sonra kardeşi Ömer Bey ve ondan sonra oğlu Ahmed Bey derebeylik yaptılar. Fakat Kozan'ın şark tarafında Ahmed Bey'in amcasının oğlu Yusuf Ağa hâkimdi.

1882 senesinde, Sultan Aziz zamanında, Sadrazam Ali Paşa Kozan derebeyliğini ortadan kaldırmaya karar verdi. Derviş Paşa kumandasında bir Islahiye Fırkası teşkil ve Cevdet Paşa'yı ıslahat müfettişi tayin ile her ikisini Kozan'a gönderdi. İslâhiye Fırkası Sis'e geldi. Ahmed Bey ile Yusuf Bey ve diğer Kozanoğulları hanedanına mensup Halil Bey, Ali Bey ve Hüseyin Bey derhal İslâhiye Fırkası karargâhına gelip arz-ı itaat ettiler. Ahmed Bey'e Kütahya mutasarrıflığı, diğer beylere de birer memurluk veya maaş verilerek her biri bir tarafa gönderildi. Kozan bir sancak addolunup Sis, Haçın, Feke, Kars kazaları ona rabt ve "Sis" sancak merkezi ittihat olundu.

Kozanoğlu Yusuf Ağa, Sivas'ta ikamete memur edilmişti. Sivas'a gönderilirken aşiretlerinden bir kaçı yoluna çıkıp mümaileyhi muhafız askerlerin elinden aldılar. Yusuf Ağa Kozan'a geldi ve dağlardaki bütün aşiretleri isyana kaldırdı. Fakat İslâhiye Fırkası kumandanı Müşir Derviş Paşa, onun üzerine Kurt İsmail Paşa kumandasında bir müfreze gönderdi. İsmail Paşa Yusuf Ağa'yı perişan ve derdest ile astırdı.

Kozan havalisindeki bütün reisler ile geçirilip her biri bir tarafa savruldular. Anadolu'nun muhtelif semtlerine dağıtılan Kozanoğullarının çoğu İstanbul'da, Ahmed Bey ise Trablusgarp'ta ikamete mamur oldular... Kozanoğulları hakkında mevcut malumatın hülasası bundan ibarettir...



Kara çadır akma ile
Ucu sırma dökme ile
Ne kaçarsın Kazanoğlu,
Beş bin atlı gelme ile.

Merdane dövüşe dövüşe nihayet yaralandıktan sonra yine teslim olmaz



Birinci Seyahatten

Arka sıradakiler (soldan sağa): Dürri Bey, Ziya Bey, Ekrem Bey
Sağda oturan Rauf Yekta Bey

Çıktım Kozan'ın dağına
Karı dizleyi dizleyi
Yaralarım göz göz oldu
Cerrah gözleyi gözleyi

Kabileyi takip kuvvetleri istila idince de, kalbinden, şu ümitsiz ve kırık ıstırap eninleri dökülür:

Kıratım ürktü boşandı,
Üzengi yere döşendi,
Ne yatıyon Kozanoğlu?
Kılıcı düşman kuşandı ilh.

Devlet ve millet mefhumlarından habersiz bu derebeylerin, nizam askerini düşman saymasını takbih bizce pek tabiî ise de yalnız ananeyi mürüvvet toprakları saklamayı namus borcu bilerek hep o uğurda çarpıştıklarını düşününce, hareketlerinde, bir eşkıya ruhu değil, zamanında muteber asalet ve mertlik seciyeleri sezmemek mümkün olmaz. Maiyetlerinin kendilerine sadakati de aynı itikat ve heyecandan kuvvet alıyordu... Geçen seneki Kayseri seyahatinde Kozanoğlu'nun başka bir musikî ile -ki Maraş'ta terennüm edilen şekil imiş- güftesine rast geldik; tutulup İstanbul'a getirilişi ve memleketin yaslarını, kendisini geri istemesini terennüm eder:

Kozanoğlu geldi İstanbul'a dayandı,
Kılıcın gamzesi [kabzası] kana boyandı,
Maaşımız bin beşyüze bağlandı,
İlin seni istiyor arslan oğlu.

Yaz gelincek yaylasına göçerdi,
Güz gelincek düz ovaya inerdi,
Ha demeden beş yüz atlı binerdi,
İlin seni istiyor gel Kozanoğlu.

"Erciyes" dağı "Harmancık" yurdu,
Nice evladı dağların arslanı, kurdu,
Arada kaldı babam, hacılar gördü,
Altı kıratlı beyler nice oldu?
Kolu torşa hanlı beyler nice oldu?

Sazcı Hulusi Bey'den birkaç parça da plağa alındı. "Bozlak" ve "Çukurova" adlı usûlsüz 5–6 hava zapt ettik. Diğer 12 parça daha ele geçirdiysek de zikre şayan değillerdir.
Oturan: Rauf Yekta Bey

Antep'te

"Güller" İstasyonu tarikiyle ve otomobil ile Antep'e yollandık. Antep'te meşhur "Gelin Havası" ile geçirilmiştir:

Kadın ağzından:

Çadır kurdum düzlere,
Deniz oldum gözlere,
İşte ben gidiyorum,
Antep kalsın sizlere.

Cevap:

Yoğurt koydum dolaba,
Bugün başım kalaba
Yârim küsmüş gidiyor,
Yıkılası [H]alep'e.

Bir de şu türkü güzeldir:

Şirin nar, tane tane,
Gel güzel döne döne,

Giderim, dur diyen yok,
Kebap oldum yiyen yok,
Ayrılık gömleğini
Benden başka giyen yok.

(Oyun Havası)

İşte diğer samimi bir aşk mevzuu:

Kavak kavaktan uzundur
Dibinde biten üzümdür
Yar benim iki gözümdür.

Lâle sümbül kâkül yâre
Yâr kurban ol şivekârım.

Kavak kavağa yaslanır.
Dibinde kumru beslenir
Bana yar da seslenir

Lâle sümbül kâkül yâre
Yâr kurban ol şivekârım.

Yağmur yağar taş üstüne
Siyah zülfün kaş üstüne
Yârin sözü baş üstüne

Lâle sümbül kâkül yâre
Yâr kurban ol şivekârım.

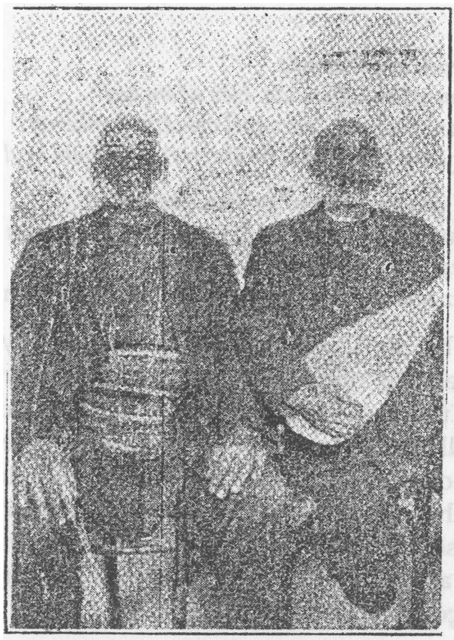
Antep'te 6 gün kalındı. Bunlara benzeyen 15 kadar türkü dinledik.

Urfa

Fırat Nehri'ni geçerek Birecik'e vardık. Orada bir gün kalındı. Yaşlılar ve "Buruk" aşiretleri mensupları arasında muhtelif saz nevilerini çalmakta erbap kimseler vardı. Onlardan epeyce şeyler topladık. Sonra Urfa'ya geçtik; çünkü Antep'ten Diyarbakır'a kadar olan kıtada müstakil "Urfa Musıkî Lehçesi" hâkimdi. Urfa valisi ile devlet memurları heyetimize fevkalade hürmet ve teshilat gösterdiler. Orada 16 gün kaldık. Görülecek o kadar çok iş vardı. 60'ı mütecaviz türkü tespit edildi. Urfa ezgilerine ait beşinci nota mecmuası matbaadadır[1].

---

1 Antep ile Urfa arasındaki yaylalarda halis bir Türk musıkîsi zevki yaşar. Çünkü İskenderun körfezi ile Urfa arasındaki mefrut bir hattın şimal kenarında sakin olan İlbeyli, Birikmişli, Barak, Afşar ve Kara Şeyhli aşiretleri halis Türkmenlerdir. Bunlardan bazı aileler bilhassa Antep'te yerleşmiş iseler de, Antep, Kilis ve Urfa gibi büyük mücavir merkezleri halkı Türkmen değillerdir. An-asıl İlbeyli aşiretlerinden olup Darülfünun'da tahsilde bulunan bir dostum, bu Türkmenlerin, Yavuz Sultan Selim zamanında ve Mısır seferini müteakip, Suriye kapıcılarına karşı -şecaat-i seciyelerine binaen- müdafaa sıfatıyla Ankara civarındaki Haymana ovasından getirdiklerini anlattı ki menşelerinin Haymana olduğunu bilirlermiş: Haymana'da akrabaları varmış ve tanışırlarmış. Seciyelerini sıkı sıkıya saklarlar ve yalnız kendi aşiret-



Birinci Seyahatten

Urfa büyük bir musıkî merkezidir. Erkek seslerinin vasatî bilhassa kayda şayandır. Öz Türk nağmesine has vasıflar da Urfa'da bulunuyor. Ritimleri pek zengindirler. Toplanan türkülerden 55'i "usûllü", kalanı ise, "uzun havalar" denilen "usûlsüz" [ilmî tabir ile resitatif] musıkîlerdir. Mevzuları âşıkanedir.

Urfa türkülerinin başlıcası, plağa da alınan "Hevek'in Yollarında"dır:

---

lerinden kız alıp verirler. [Bu adet henüz kalkmaya başlamıştır]. Şu hâlde musıkîleri de Orta Anadolu'ya mensuptur.

Aynı zat, "12 makamdan çalan muktedir ve bozukçu"dan da bahsetmişse de, elyevm hayatta bulunmayıp esasen Halep yakınındaki Kilis'ten imiş. Suriye klasik makamların yatağıdır. Türkmen türkülerini bilip pek hususî vasıfları bulunduğunu da söyledi. Meşhur "Bebek" türküsünün bu mıntıka Türkmenlerine aidiyeti kendilerince mutebermiş!

Hevek'in yollarında
Çimeydim kollarında. Hey ağam hey!
Altın boşvant[1] [pazvant] olaydım (mükerrer)
O yârin kollarında. (mükerrer) Hey ağam hey!

Di yandan yandan yandan (mükerrer)
Severim candan candan (mükerrer) Hey ağam hey!
Keşke sevmez olaydım (mükerrer)
Tez usandın sen benden (mükerrer) Hey ağam hey!

Urfa'da bir de "Geyik" meşhurdur. Bu parçaya diğer yerlerde de tesadüf olunuyorsa da Urfa'daki ceylan üzerine söylenir. Çünkü o havalide ceylan daha çoktur. Lahn de değişir. Çöllerde söyleneni pek yeknesakdır. [Melodi çizgilerinin Anadolunun dört muhtelif iklimine göre değiştiğinden evvelce bahs ederken cenuptakilerde nağme i'vicaclarının azaldığını söylemiştik]. Ceylan türküsü merhamet hislerinin ifadesidir; aynı zamanda, kır, çoban, av hayatının müessir bir lisanla çok hisli bir tablosunu çizer.

Şugun deresinden indi sürü,
Sürüden ayrılmış ceylan perisi.
Avcılar post etmiş derisin,
Kaç kuzulu ceylan, yâd avcın geldi.

Bir daha gitmeyim ceylan avına,
Ceylan aldı çıkdı beni dağına,
Tövbeler tövbesi ceylan avına,
Kaç kuzulu ceylan, yâd avcın geldi.

Ceylanların ardında olur kuzusu,
Koç yiğitin alnında olur yazısı,
Meme mi isteñ hey annenin kuzusu
Şu dağda bir ceylan ağlar, inler.
Ceylan ahı yaramı yeniler.

[1] Bu gibi sözlerin başka tarafta yerli lehçeye göre tercüme ile kullanıldığı vakidir. Bilhassa yenilerde; ezcümle bu kelime yerine bazılar [ilik düğme) derler. "Çimeydim" yerine de [yüzeydim] diyorlar...

Ceylan dediklerinin ak olur yüzü,
Mevlam sürmelemiş aladır gözü.
Tepesinde vardır bir çift boynuzu
Kaç kuzulu ceylan, yâd avcın geldi.

Ne pek düşdün şu ceylanın izine,
Kurşun değmiş al kan saçar dizine,
Mor sinekler konmuş ala gözüne,
Kaç kuzulu ceylan, yâd avcın geldi.

Koğa koğa indirdiler yazıya,
Tut ettiler al kınalı tazıya,
İş başa gelince bakma kuzuya,
Kaç kuzulu ceylan, yâd avcın geldi.

Niğde

Urfa'da "Harran" çölünü geçerek Akçakale'ye [eski ismi, Telabız], oradan da tren ile Halep'e vardık. Fakat Halep'te çalışmak mümkün olmadı. Bilnetice tekrar Adana'ya, Adana'dan da Ulukışla tarikiyle Niğdeye geldik. Niğde, halis ezgiler itibariyle Anadolu'nun bütün şehirlerine faikdir. Niğde ve civarındaki eski sazcılar -ihtiyar yaşta olsalar daişimizi çok kolaylaştırdılar. Burada, Ürgüp ve civar köylerde, elli kadar parça topladık. Meşhur-ı âlem olan "Bebek" de işte o arada ele geçti.

Niğde bir göçerler merkezidir. Anadolu'da, umumiyetle deveciler ve arabacılar, eşyalar gibi halk türkülerini de bir havaliden diğer havaliye dağıtmaktadırlar. Tetkik heyetinin en ziyade istifade ettiği kimseler, bu gibi zevat ile jandarmalar, tahsildarlar ve arabacılardır. Bir türkünün muhtelif semtlerde ne gibi farklarla okunduklarını öyle bilebilirler. Bunlar yollarda yapyalnız gidip geldiklerinden musıkîyi bir can yoldaşı sayarlar. Niğde'den, Kayseri, Sivas, Ulukışla yolları geçer, Ulukışla, tren yoludur.

Niğde, coğrafî vaziyeti itibariyle, Orta Anadolu'nun yüksek yaylaları üzerinde bulunur. Musikî evsafı Urfa'dan pek farklıdır ki iklim farklarından ileri gelir. Urfa'da hararet, mıntıkanın aşağı vaziyeti ile mütenasip bir derecede yüksektir. Orta Anadolu'da ise pek serttir. Ahalinin, daha çevik ve hafif mizahları ile mütenasip canlı ve uyanık nağmeleri vardır. Güfteleri daha muntazamdır. Bilhassa, kahraman harp erkeklerinin, tanınmış aşiret beylerinin menakıbını anlatırlar. Kıtalara, rüstâî, köylü hayatından fikirler karışır; ananelerinden mevzular yer bulur, ilh...

Vezinler, Urfa'dakinden daha zengindir. Türkülerden bazı mühimlerinin mevzularını tahlile çalışalım:

Bebek Türküsü

Orta Anadolu'nun yüksek ve dağlık arazisinde Avşar aşiretleri var. Takriben 300–350 sene evvel bir aşiret beyinin oğlu ile diğer bir aşiretin kızı evlenir. Kızın yedi sene çocuğu olmaz. Bundan dolayı, kocası, aşiret beyinin oğlu tarafından tağaza[1] edilir. Fakat nihayet yedinci senenin sonunda çocuk dünyaya gelir... Çocuk 3 aylık iken kabilenin başka bir semte göç etmesine karar verilir. Gelin çocuğu bir kilime sarıp beşiğine yatırır ve "maya" denilen tüylü devenin üstüne yerleştirir. Kabile, gece ortasında, Elmalı dağının karanlık, sık ormanları içinde yola revan olur. Fakat pek feci bir tesadüf çam dallarından birini masum çocuğun beşiğine takar; beşik, dalın sessiz bir hareketi ile kalkar, aslı kalır. Kafile ise, habersiz, yürür... Ertesi gün, kuşluk vakti, obaya gelip Elmalı dağında konakladıkları zaman iş anlaşılır. Meme vermek için yavrusunu arayan bedbaht valide, bulamayınca yolunmaya başlar... Dayısı ve amcası ile birlikte geldikleri yollarda yavruyu aramaya çıkarlar. İşte bu feci sahnede ana lisanından dökülen ilk feryatlar:

[1] Tağaza etmek, bir işin olmadığını başa vurmak demektir.

Elmalıdan çıkdım yayan
Bebek of, aman, aman, aman, aman hey!
Dayan hey dizlerim dayan
Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Amcam atlı dayım yayan
Bebek oy, aman, aman, aman hey!

Bebek beni del (deli) eyledi
Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Yakdı, yakdı kül eyledi
Nenni, nenni, nenni, bebek oy!

Ala kilime sardığım
Yüksek mayaya koyduğum
Yedi yılda bir bulduğum
Nakarat

Bir dağ yamacından uçuşan iki üç kartalı görünce teşeüme başlar:

Havada kuzgunlar dolaşır
Kargalar üleş (leş) bölüşür.
Kara haberler ulaşır.
Nakarat

Dağa ve çocuğa hitapla:

Tabancamın için bağı
Bebek bir aşiret beyi
Kanlı mı olduk "Çiçek Dağı"?
Nakarat
Bir kötüye kul eyledi.

Kadın olduğu hâlde tabancasını istişahatla ve kabile içinde ağlamayı zül addettiğini söyleyerek, dağda bir başına ağlar:

Gelin başım bağlamadım.
Top zülfüm yağlamadım.
Obamdan utandım ağlamadım.
Nakarat

Bundan daha meşur ve tabii hikâye tasvir olunabilir mi? Musıkî, aynı yanık feryatlarla doludur.

İşte, Beypazarı'nda ele geçen diğer bir bedia ki, tahkikate göre yakılmasına sebep şudur: Bedel denilen ve muayyen bir müddet içün tutulan hizmetkârlardan bir deveci, yük taşır, muhtelif yerlere gider ve kazancını ağasına getirirmiş.

Fakat seferlerden birinde meçhul bir el kataın arkasındaki develerden ikisini çekip götürür. Avdetinde, ağa, "bedel"i döve döve öldürür. Duyan halk, işte bu vahşi hareketi bir türkü ile tekebbüh eder:

Çıktı savran şu tepenin başına
Yazılanlar geldi kendi başına,
Elleri erişmez semer kaşına
Of, of savranım hey...!

Alaca karanlık yürüdü kervan
Mukadder bu imiş ne yapsın savran
Kıyma berelidir her yan
Of, of savranım[1], hey....!

Karacaoğlan Türküsü

Anadolu'nun ekser yerlerinde sazcılar Karacaoğlan'ı bilirler. Cenup vilayetlerinde de tanınır. Maraş'ın Kelebek köyünden olduğuna dair bir rivayet var. Pek eski bir halk şairidir. Memleketin ekser yerlerinde dolaştığı anlaşılıyor. Çünkü uğradığı yerlerin hayatını ve tabiatını terennüm etmiştir. Dağlarda atı ile yalnız başına kalınca da, onunla konuşmuştur. Ez cümle, Karaman iline uğramaya niyetlendiği vakit mevsim kıştı. Şu mısralarla, şedaid-i tabiyeden dolayı kışın oralarda gezmenin güçlüklerini anlatır.

Medh ederler de Karaman ilini
Köprüsü yok geçemedim selini
Mengüş yaylasını, Avşar belini

[1] Deveci

Dağlar çamur kurusunda gidelim
Lale sümbül bürüsün de gidelim

Karacaoğlan derki ay, ay, ayda
İtibar kalmadı güzelde, bayda
Bu ayda olmassa öbür ayda

On bir ayın birisinde gidelim
Lâle sünbül bürüsünde gidelim

Hülasa, Niğde'de topladığımız türküler, pek mazbut romantik ve müesser vakalar terennüm edici, musıkîleri itibarıyla da pek kuvvetli ve hikâye edici şeylerdir.

Yukarı Anadolu

Nihayet, takriben bin kilometrelik bir mesafe kati ile -ve Kayseri'den geçtikten sonra- son merhale olan Karadeniz sahilindeki Samsun'a geldik... Reşit Paşa vapuru ile rıhtıma yanaştık...

Son konakladığım yukarı Anadolu memleketlerine ait olarak bilhassa iki türkünün dikkate şayan mevzularını gösterelim.

Geyik

Geyik türküsü avcılığa ait olup cenuba aidiyetinden bahsettiğimiz "ceylan"ın diğer bir nevidir. Cenubun ceylanı yerine[1] Orta Anadolu'da -ki dağlıktır- geyik kaim olur. Güfte birdir, sadece cenubun "çölleri" yerine orta Anadolu'da "kayalarda" deniyor. Mevzu şudur: Birkaç delikanlı geyik avına çıkarlar. Delikanlılardan birini bir geyik, yalçın kayalar tarafına çekiyor. Fakat neşheli bir takipten sonra arkasına dönüp bakan bi çare avcı, aşağı inmenin imkânsızlığını görüyor, diğer arkadaşları da onu aramaya başlıyorlar ve ni-

[1] Tahkiklerimize göre 17 sene kadar evvel cenubî Anadolu'yu basan çok şiddetli bir karda ceylanların yüzde doksanı mahvolmuştur. M.R.

hayet kayaların üzerindeki feci hâlini görüyorlar; indirmeye muvafık olamıyorlar!... Vaka üzerine şu türkü yakılıyor:

Ben de gittim bir geyiğin avına
Geyik aldı gitti beni kendi dağına
Tövbeler tövbesi geyik avına
Siz gidin kardeşlerim kaldım kayalarda
(Sonlarında; aman aman)

Esvabım bohçada dürülü kaldı
Nişanlım benden küsülü kaldı (mükerrer)[1]
Tövbeler tövbesi geyik avına
Siz gidin kardeşler kaldım kayalarda

Sivas'ta, Avşar aşiretlerine mensup kimselerle onların tesirinde kalanlardan istifade etmiştik. Elliyi mütecaviz türkü toplandı. Başlıcaları Kızılırmak'tır.

Takriben 250–300 sene evvel çıkan Kızılırmak türküsü, Sivas ve Samsun havalisinde söylenir. Mevzuu şudur. Köylerden birinden diğerine gelin götürülüyormuş. Kafile tam Kızılırmak'tan geçerken köprü yıkılmış. Gelin boğulmuş ve damat şu koşmayı söyleyerek ağlamış:

Kızılırmak parça parça olasın
Her parçanı bir diyara salasın
Sen de benim gibi yarsız kalasın
Kızılırmak yedin allı gelini

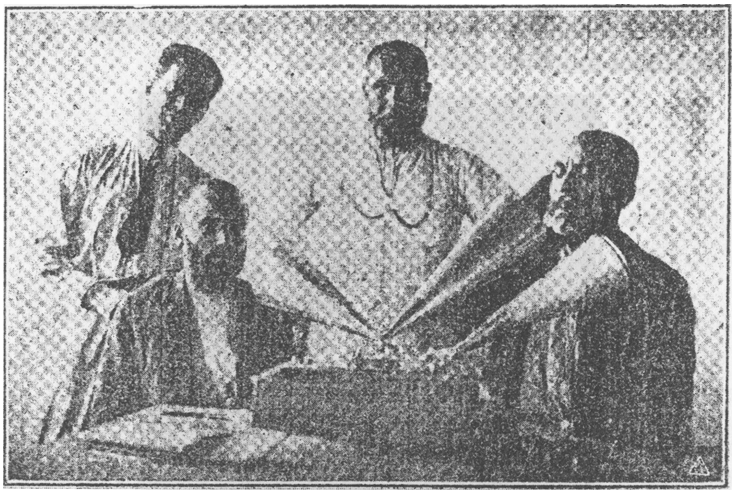
Köprüye varınca köprü yıkıldı
Üçyüz atlı birden suya döküldü
Kızılırmak yedin allı gelini

• *İlk Seyahatten Edinilmiş Tecrübeler*

Tamamı 51 gün süren seyahatte ceman 250 halk türküsü toplamıştık. Bu maddî kazancımız haricinde, gelecek tetkik seyahatleri için pek işe yarayacak birçok tecrübelerde edindik.

---

[1] Çünkü nişanlının arzusu hilafına ava çıkmış!



Darülelhan Heyetinin Birinci Anadolu seyahati esnasında Urfa'da plak doldurulurken: Derviş Efendi; Halilürrahman İmamı Zeki Efendi, Hafız Nuri Efendi

Ezcümle, eldeki plaklar kifayetsiz gelmiş, türkülerden birçoğunu el ile yazmaya mecbur kalmıştık. İki cinsten ve her yaştan birçok vukuf sahiplerini dinlediysek de nisbeten, eski ve en iyi türküleri yaşı 45'den yukarı, olanlarda bulduk. İdare memurlarının gösterdiği tashilat sayesinde vazifelerimiz kolaylaştı. Her müteşebbis, muhakkak en evvel bu ciheti temin etmelidir fikrindeydim. Bazı yerlerde, köylüler, ilk defa gördükleri bir cihaz karşısında türkü söylemekden bidayette çekindilerse de kani olunca derhal muti kaldılar. Bu memleketler gençliğinin halk türkülerine istihfafla baktıklarını teessürle gördük. Seyahatimizin başlıca faydalarından biri de onların bu telakki tarzlarını düzeltmesi, kendilerini düşündürmesi olmuştur. Bir an evvel yaşlıların hafızalarından istifade edilmesi lüzumunu da anladık.

Anadolu halkiyatı toplama usûllerinin kısmen de bu ilk tecrübeler arkasından tesbit olunabileceğini kaniim. Çünkü usûlün, beynelmilel olabilecek kadar umumî maddeler hari-

cindeki kaidelerin, memleketlerin hususî şartlarına göre değiştiğini mütehassısları söylüyorlar.



Adana'da: Atlı Sazcı Hulusi Bey'dir

Konservatuvarın İkinci Halkiyat Seyahati

İkinci seyahate 16 Temmuz 1927 tarihinde çıkıldı. Bu defa Ziya ve Ekrem Beylerden başka birinci seyahatteki Rauf Yekta ve Dürri Beylerin yerine Muhiddin Sadık ve Ferruh Beyler de heyette idiler Ziya Bey seyahat safhalarını şöylece anlattı: ilk uğranılan yer "Konya" oldu. Burada 12 gün kaldık. Civar köyler dolaşıldı. Konya hapishanesinde çalışıldı. Neticede 70 kadar parça ele geçti. Kendilerinden en çok isti-

fade ettiğimiz kimseler, rençber Çopur İsmail Ağa, onun oğlu Ahmed ve İbrahim Ağa ile Silleli İbrahim Efendi olmuşlardır. Bilhassa sonuncunun musıkî istidadı dikkate şayandır.

Konya'daki tekke tesirlerinden başka, etrafda, İstanbul'un musıkî şuyûhlarına meyletmiştir. Halk sazcıları kenarlarda kaldıkları için musıkîlerine rağbet ikinci dereceye düşmüşdür; Hatta bunlardan bazıları da şehir musıkîlerine düşmüşlerdir. Bilhassa hapishanedeki yayla sazcılarından istifade edilebilmesi işte bundandı. Konya'da hakikaten pek eski şeyler varsa da, ekseriyetle -az veya çok- piyasa modalarına uydurulmuşlardır. Bilhassa İstanbul sazlarının girdiği her yerde, karekter, suyûh zevkleri de az çok İstanbullulaşmıştır. İhtiyarlar piyasa musıkîsine mültefit değildir. Fakat gençler, mesela İsmail Ağa'nın oğlu Ahmed bilakis meyyaldiler.

Konya'da ele geçen en eski tip havalardan biri kahraman Genç Osman'ın menkıbelerini terennüm eden türküdür. Rivayete göre Sultan Murad zamanında bir kimsenin askere alınabilmesi için bıyığında tarak durması şarttı. Nitekim bugün de, Anadolu'nun bazı yerlerinde, bir gencin cemiyete girebilmesi için bıyığında tarak durması şartına rivayet olunur. İşte, fevkalade cengâver bir ruha malik olmasına rağmen bıyığının henüz tarak tutmaması Osman ismindeki genci öldürüyordu. Asker olmak aşkını yenemeyeceğini anlayınca, çare aramaya başladı ve nihayet buldu; tarağı üst dudağına saplamak! Dediğini yaptı.

Osman'ın bu zekâsını ve soğukkanlılığını gören ordu amiri, derhal askere alınmasını emretti... Osman'ın kahramanlıkları birbirini takip eder. "Genç Osman" adı, askerin ve memleketin dilinde şehâmetin timsali olur. Nihayet, Bağdat seferinde, düşmanlarını kılıcı ile sürerken şehit düşer. Bunu duyan bütün memleket kan ağlar. Yığınla türküler yakılır, işte birkaç kıta:

Askerin bir ucu göründü Van'dan,
Kılıcın gamzası [kabzası] görünmez kandan,
Bağdat'ın içinde, tozdan dumandan
Toz duman içinde kaldı Genç Osman

Osman'ım der ki çekin kıratım
Piyade askeri sipere yatın
Durmayın evladlar Bağdat'ı tutun
Bağdat'ta yalnız kaldı Genç Osman

Kalanın kapusun Genç Osman açtı
Görenlerin tebdili şaştı
Kelle koltuğunda üç gün dolaştı
Yiğitlikle şayestedir Genç Osman

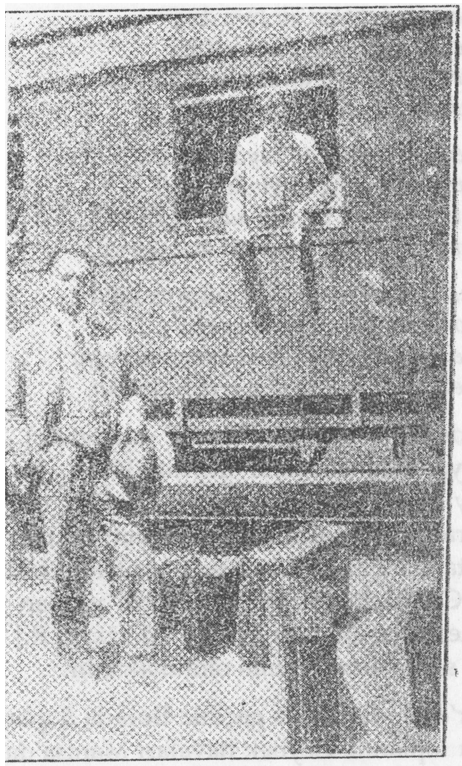
Sultan Murad der ki gelsin göreyim
Nasıl yiğit imiş ben de bileyim
Vezirlik isterse üç tuğ vereyim
Vezirliğe şayestedir Genç Osman

Bağdat'ın içine girilmez aslen,
Her ana doğurmaz böyle bir arslan,
Bağdat'ın içinde tozdan, dumandan
Toz duman içinde kaldı Genç Osman

Heyetimiz, Konya'da iki kola ayrıldı; iki kişi Karaman ikisi de Konya Ereğlisi'ne gittiler.

Karaman heyeti o civarda iki gün çalışarak 20 kadar parça toplamıştır. Ekseriyetle, plaklara alınanlar uzun havalardı; diğerleri ise, doğrudan doğruya notaya yazılıyorlardı. Esasen, her yerde, müsait vakit bulunduğu zamanlarda hiç gramofona müracat edilmemiştir. Makina, ben ve Ferruh Bey'den mürekkep Karaman heyetinde bulunuyordu. Öbürleri de Konya Ereğlisi'nde iki gün kaldılar. Tekrar Karaman istasyonunda birleştik... Afyon'a, oradan da durmadan Alaşehir'e geçtik.

Alaşehir kaymakamı büyük yardımlar göstermiştir. "Sarıkız" mevkiinde birleşilmişti. Burada bir sima zikre şayandır: İnegöl nahiyesinden gelen 79 yaşındaki Halil Onbaşı.



Heyet Konya'da iki kola ayrılırken

Halil Onbaşı, bir halkiyat kütüphanesi gibi idi. Yenilere düşmandı. Ud vesaire namelerine karşı nefret besliyordu. Şimdiye kadar iki saz eskittiğini ve elindeki sazın 49 senelik olduğunu anlattı. Askerlikle çok gezmiş. Bütün türkü yükünü askerlerden toplamış.

Ayrıca kendi memleketinde de jandarmalık yaptığı için ora türkülerini de biliyordu. Hafızasındaki sermayenin yalnız en müntehip 20 kadarını aldık. Meşhur "Ger Ali"yi işte ilk defa bu ihtiyarın ihtiyar sazından dinledik... Ger Ali bir kahramandır. Dağa çıkıyor, fakat sonunda devlet askerinin eline düşüyor. İşte birkaç kıta:

Ger Ali dedikleri bir kara dane
Çekti bıçağını koydu meydana
Ger Ali'yi doğuran analar gelmez cihana
Dağları perişan eden ince Ger Ali

Beydağı'nın arkası bayır değil mi?
Kıratımın yediği çayır değil mi?
Dün akşam ki rüyalar hayır değil mi?
Durman ürkütelim diyen ince Ger Ali

İndim şu Aydın'a efeler kollarım bağlı
Konak önünde urganım yağlı
Ne ettim neyledim sana Karaosmanoğlu
Nedir bu hainlikte dedi arslan Ger Ali

Kıtalar devam eder [musıkîsi bir şaheserdir]. Zarif bir şekilde notaya alınmasındaki muvaffakiyeti, bir defa daha Ferruh Bey hesabına kaydedelim. Usûlsüz çizginin bütün incelikleri rahatça okunur. Genç Osman türküsü gibi bunun bestesinin tahlili için de dördüncü "Anadolu Halk Şarkıları" defterinin Cemal Reşit Bey tarafından yazılan mükemmel mukaddimesine müracaatı tavsiye ederiz. M.R.] Ger Ali'nin kıdemi 300 sene kadar tahmin olunmaktadır.

Alaşehir'den Manisa'ya geçdik. Burada 5 gün kalındı. 30 kadar hava toplandı. Zeybek havaları Manisa'da başladıysa da, bununla, zeybek raksı yalnız İzmir havalisine mahsustur, gibi bir mütalaada bulunmak istemiyorum; mesele tetkike muhtaçtır. Anadolu'nun diğer taraflarında da buna benzer fakat başka isimlerde rakslar bulunduğunu söyleyenler var; Sepetçioğlu oyunu gibi[1]. "On İkidir Efeler" Manisa'da aldık ki pek eski bir havadır:

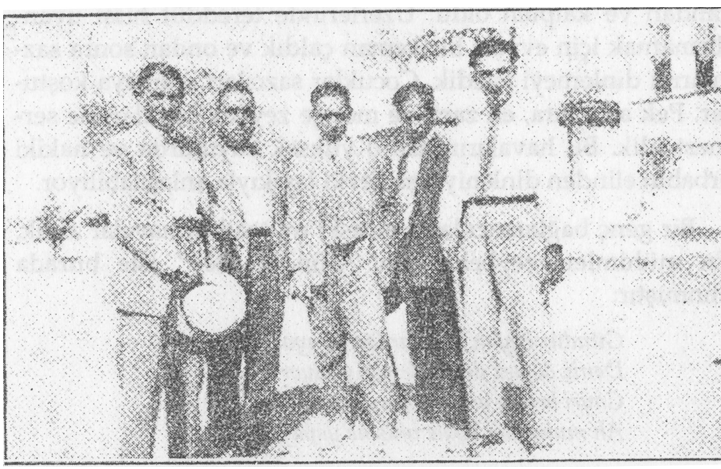
On ikidir efeler
Şu Manisa'nın değirmeni
Değirmencisi Urum değil Ermeni, ilh

[1] Dr. Frayliç de bu fikirdedir. Orta ve yukarı Anadolu Türkmenlerinin zeybek rakslarından bahseder. M.R.

İnce Memed de meşhurdur; şöyle başlıyor:

İnce Mehmed martin takmış koluna
Selam verir Mehmed hem sağına hem soluna... ilh

Manisa'da da hapishaneye müracaat ettik. Burada eski bir zeybek ile tanıştık; on parça verdi. İzmir'in muhtelif kazalarına aittirler [Bergama ve Eskihisar havalisine ait].



İkinci Seyahatten diğer bir intiba

Dağ yolundan İzmir'e vardık. İzmir belediye reisi Aziz Bey ile İzmir Türk Ocağı -ki Aziz Bey buranın da reisi idi- işimizi bihakkın benimsediler, fakat biz İzmir içinde türkü toplamak fikrinde değildik; burası karışık bir merkezdi. Trenle ve İzmir'e muvasalatımızın üçüncü günü, Ödemiş'e geldik. Ödemiş içinde bizi alakadar edecek fazla bir şey bulamadığımızdan Bozdağı'ndaki aşiretlerle temas maksadı ile atlarla 800 m. irtifada vaki Gölcük'e -Ödemiş'in bir sayfiyesi makamındadır- tırmandık. Hatta yolun sarplığından ben attan düştüm. Burada bize Halil Bey isminde bir mektep müdürü refakat ediyordu. Kendisi de bu yolda çalışmış olduğu için refakattan samimi bir zevk duyuyordu. Salihli'ye

giden yol üzerindeki "Boğaz" mevkiinde; bazı ihtiyar köylülerle ve aşiretlerden bir iki kişi ile görüştük.

Mevki ahalisi bizi safiyâne civanmerdâne karşılamıştı. Kavak ağaçlarının gölgelediği serin bir yerde bulunuyorduk. Eli değnekli mütebessim ihtiyarlar, sırttan bizi karşılamaya iniyorlardı. İkramlar ettiler, etrafımızı saranlarla hasbihâli candan ve kalpten oldu. Üzerlerinde tereddüt hissi uyandırmamak için evvela bir keman çaldık ve ondan sonra sazcılarını dinlemeyi istedik. Çocuklar sazcıları aramaya koştular. Pek az sonra, en zarif ve mertçe zeybek havaları ile sermest idik. Bu havaların asıl o yüksek bayırlarda ve hakiki erbabın elinden dinleniyorsa zevki layıkıyla anlaşılabiliyor.

Bir genç bağlamacıdan pek eski müteaddit havalar aldık. En mühimleri zeybeklerden "Gündüz Bey" işte burada alınmıştır:

Gündüz beyim havalardan uçuyor
Deniz demez derya demez geçiyor
Gayri beyim yâd ellerde göçüyor
Ah mukadder böyle imiş ne yapayım...

Bu hava, vaktiyle de Darülelhan'a gönderildi ise de, bizim tesadüf ettiğimiz şekil epeyce farklı idi. Yine burada, mevkiin adına izafetle çıkmış bir de "Boğaziçi havası" aldık.

Ödemiş'e dönüp Torbalı'ya geçtik ve oradan tren değiştirerek Aydın'a vardık.

Aydın'da kırkı mütecaviz parça toplanmıştır. Orada kütüphane sahibi bulunan Mehmed Ali Bey namında bir zat bize vasıta oldu. Civardaki sazcıları, kabakçıları, dümbelekçileri, bağlamacıları hep Pınarbaşı mevkiine toplattı. Cümlesi ile çok samimi hasbihallerde bulunarak, hem biz çaldık, hem onları dinledik. Eski zeybekleri oynadılar. Bir kenarda söyledikleri tesbit olunuyordu. Makina ile veya kalemle ki bundan bir kısmının bidayette haberleri bile yoktu. Ziyafeti o gün biz verdiğimiz için, efelik iktizası, akşam ziyafetini de

onlar çektiler. Samimiyetlerine aynen mukabele edenlere candan muamele gösteriyorlardı. Hem eğlendik hem de yazdık. Artık türkülerini zapt ettiğimizden haberdardılar.

Ertesi gün Koçarlı nahiyesine gidildi. Bir gün kaldık. Refakatimizde lokantamızın sahibi Hakkı Bey vardı. Bizzat Hakkı Bey bazı köy havalarını bildiği için, işimizle pek alakadar oldu. Hatta bazı parçalar da verdi. Muhtelif yerli sazlar dinleyerek 12 kadar hava aldık. İçlerinden, "Türkmen Kızı" en mühim ve meşhurudur:

Bir Türkmen oğlu ile kızının safiyane aşklarını tasvir eder ki amca çocukları idiler.

Kız *Evlerinin ardı kaya*
Kayadan bakarlar üç günlük aya[1]
Bin emmim oğlu doru taya
Kalk gidelim emmim oğlu

Oğlan *Baban duyar anan duyar*
Arkamıza atlı koyar
Gelen atlı cana kıyar
Ben gidemem emmim kızı

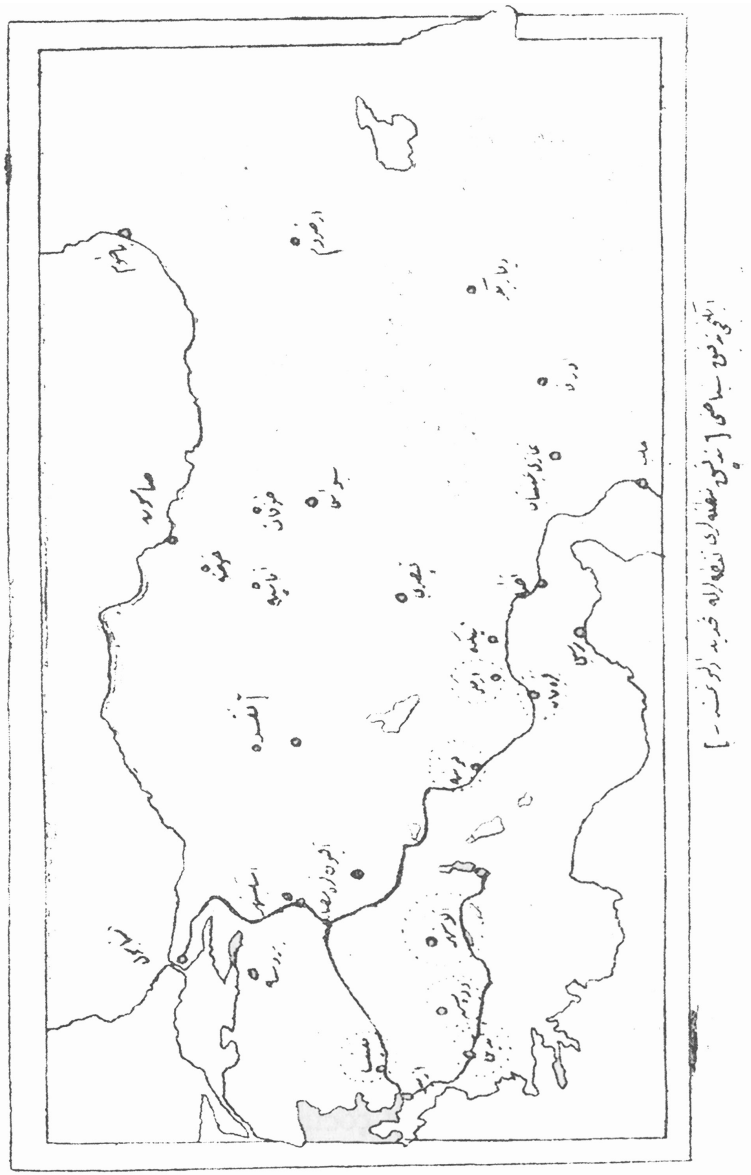
Kız *Babam duysun anam duysun*
Arkamıza atlı koysun
Gelen atlı cana kıysın
Kalk gidelim emmim oğlu

Hülasa kız, sevgilisini kaçırmak için, bileziğini, yüzüğünü, saçını ve herşeyini fedaya razı olduğunu sayıp döker.

Dağ başında kalan bir ananın acıklı hatıralarını anlatıp yine orada alınan "Akşam Oldu" türküsü de, pek müessir bir hikâyedir: Bir kadın, üvey çocuğunu kar ve kışta dağa oduna gönderir ve çocuğu kurtlar yer. Asıl valide ise, çocuğunu aramaya çıkar, bulamayınca ağlar:

---

[1] Ahali, tarihi takvimden değil aydan anlarlar.



[آلمانی موسیو سیاسی ایله برکی مقاله لری نشر اولنان شرق الروسیه ـ]

Akşam oldu yine bastı kareler
Yüreğimde göz göz oldu yâreler
Misafir almaz karanlık dereler
Bizim yollarımız bilmem nereler, ilh.

Tekrar Aydın'a döndük. Muğla taraflarına gitmeyi düşündüysek de vaktin darlığı dolayısıyla vazgeçtik. İzmir'e geldik. İzmir Türk Ocağı reisi bizden bir çalışma programı alarak yardım edecekleri vaadini tekrar etti.

20 Eylül'de İzmir'den hareketle ertesi gün İstanbul'a geldik. Ceman 250 kadar türkü toplanmıştı.

Türkülerimizin Bedîî Kıymet ve Hususiyetleri

Bu kitabın altıncı fasıla kadar olan kısmı sırf kendi tetkiklerimin mahsulu olup, hata ve sevaplarından yalnız şahsım mesuldür. Fakat altıncı faslın muhtevasında Halkiyat tetkik heyetimiz azalarının fikirlerinden de istifade ettim[1]. Çünkü gezen, gören, toplayan ve bunca nağmelerden mülhem umumî fikirlere malik bulunan onlardı. Şunu memnuniyetle söylemeden geçemeyeceğim ki, onlardan aldığım fikirler, geçen fasıllardaki müteaddit [ilmî takriplere müstenit] kanaatlerimle mutabık düşmüşlerdi.

Türkülerimizde Bedîî Kıymet

Memleketimizin bedîî kıymet sahibi yegâne musıkîleri klasik bestelerimiz olduğu faraziyesini müdafaa ile bunun haricindeki halk nağmelerine istihfafla bakanlarımız –her yerde tek tük görüldüğü gibi- vardır. Ezcümle biri, "Halk musıkîsinden yeni bir musıkî çıkarmaya çalışmak ile köylerimizdeki kerpiç kulubelerinden yeni bir mimarı tarzı istihraç etmek arasında biraz fazla musabehet bulunmasından endişnâkim... Halk musıkîsi diye sanki başka bir cihanda duyulmamış ses imiş gibi gözlerimizin önünde parlatılan

1 Kimden hangi fikirleri aldığımı yerlerinde gösterdim.

biçare "hava"lardan ne medet umabiliriz?" diye bir gazetemizde yazmıştı. Bu ifade iki hatayı ihtiva eder:

1- Halk şarkısı ile köy kulübesini aynı seviyede görmek.
2- Halk şarkısının yeni beşte mekteplerine temin ettiği menba vazifesini inkâr etmek.

Köylünün, herhangi bir sanat heyecanını hatırlamadan ve sırf içinde barınılabilecek bir melce olmak üzere kurduğu kulübesi ile acılarını, neşelerini veya tabiata karşı duyduğu teebbüt hislerini ifade maksadıyla yaktığı "yanık" türküleri arasında muvazilik görmek, bir kırlangıç yuvası ile mûsıkî eseri arasında münasebet aramaya pek benzer. Jül Kombaryo diyor ki: "Vezin sanatları [yani musıkî, raks ve şiir] yegâne halk sanatlarıdırlar. İsterlerse gayet âlimane olabilirler. Fakat menbalarına, yani ne okumak ne de yazmak bilmeyenlerin şarkıları ile nazımlarına yakın kalmakla veya mektep tenbihatından geçtikten sonra tekrar o menbalardan dönüp kuvvet almakla ancak yüksek bir his seviyesine varabilirler. Mesaha sanatları ise [yani mimarlık, heykeltraşlık, resim], bilakis aristokratik lüks ve pahalı sanatlardır. Halka mahsus kalmak istedikleri takdirde mahkûmu olacakları kayalık tahmin edilir. Kasaba viraneleri, renkli taş basmaları şahaserleri olurdu"[1].

Türk musıkî inkılâbının halk menbalarından fışkıracağı hakikatini ise, bütün mektepli Türk musıkîşinasları ve istikbâlimiz işleriyle samimiyetle alakadar bütün Garplı âlimler kabul ediyorlar. Ezcümle, Mösyö Borel de, henüz intişar etmeyen bir yazısında, "Hiçbirşeymiş gibi görünen ve hatta bazı kimselerin belki de istihfafla baktıkları bu küçük lahnlar [Anadolu türküleri]" diyor, "iktidar sahibi başlı başına bir âlem teşkil ederler. Bunların tamamen aynı havalar üzerindedir ki bunca şeref kazanan Rus mektebi kuruldu. Yine tamamen aynı havalar üzerindedir ki İspanyol bestekârlar, o

[1] *Musıkî Tarihi*, Mukaddime, 1920.

kadar aşikâr bir kavmî ve millî hassa taşıyan bestelerini kurdular".

Fakat bu sözlerden bütün türkülerin aynı kuvvette bedîî kıymetleri vardır, gibi bir mana da çıkarılmamalıdır. Şüphesiz ki onların da kendi aralarında güzelleri ve çirkinleri var. İntihap selahiyeti, bediyatçı ile bestekârın sanatkâr zevkine kalır.

Anadolu türkülerimiz ve klâsik bestelerimiz arasındaki fark, birincilerin iptidaî vasıtalar kullanan ve bilhassa "savtî" diğerlerinin ise nisbeten âlimane bir fen [teknik] içinde kurulmuş olmalarıdır: Yoksa sanat ve ifade manalarının derecelerinde fark yoktur. İki nokta ayrı ayrı dikkate alınarak o suretle hükümler yürütülmelidir.

Yeni mektep yapacaklar, türküler menbaından ilham toplamaya mecburdurlar.

Halk Türkülerimiz ve Klâsik Bestelerimiz

Bu noktada tekrar, evvelce de bahsettiğimiz bir mesele ile karşılaşıyoruz. Halk türkülerimiz ile klâsik bestelerimiz arasında münasebet var mıdır?

Bu sual, bütün Avrupa'yı işgal eden bir meselenin aynıdır. Şehir musıkîleri ile köy musıkîleri arasındaki münasebetlerin mahiyeti nedir? Bu yoldaki münakaşaları tetkik neticesinde şuna inanıyoruz ki köy musıkîleri şehirlerin tesirlerinden kurtulamadıkları gibi şehir musıkîleri de köy icatlarına pek çok şeyler medyundurlar. Yalnız bu gibi alışverişlerin tarafeyn arasındaki nisbeti heryerde aynı kuvvette olduğunu iddiaya imkân yoktur. Mesela, şimendüfer ağlarından, mükemmel münakale vasıtalarından son zamanlara kadar mahrum bulunan memleketimizdeki şehir-köy alışverişleri ile Fransa'daki mukabil alışverişler mukayeseye bile gelmezler. Anadolu'da öyle topraklar vardır ki, sekenesi, son devirlere kadar mevrûs hudutlarının haricine askerlik için bile çıkamıyordu. Klasik musıkî bestekârları arasında,

gençliğini memleketinde geçirdikten sonra şehre gelip medreseye ve klasik sanatına girmiş. Anadolulu erbaplar bulunabilir ve bu gibi musıkîşinaslar gençlik hatıralarından mülhem terkiplerle makamlar fihristini genişletmiş olabilir. Nitekim olmuşdur da... "Hüseynî"lerin, Aydın usûllerinin, ilh, menşeleri bu gibi münakalelerde aranabilir. Fakat bu hâlin aksi aynı suhuletle müdafaa olunabilir mi? Askerliğin münakalelerdeki rolü mübalâğa edilmemelidir. Çünkü kara cahil bir nefer, en medenî bir merkezde senelerce oturtulsa bile, yine çocukluk hatıralarının zerresini feda etmez... Tekke tesirleri mi ileri sürülecek? Bu da şehirlere münhasırdı. Çünkü ücra köşelerin tekkelerindeki musıkî de köylü türkülerinin dinî nevilerinden başka bir şey değildir. Saniyen, Türk köylüsü, İslâm olmayanların şarkılarına da daima nefretle kulaklarını tıkamıştır. İlk "ezan" şeklinin müşaveresinde, Hristiyanlarla Yahudilerin ayinine davet âdetlerine uyulmamak için "nakus" ve "şibor" çalmaktan çekinerek ses ile namaza davet şeklini müreccah gören ve ilk ezanı güzel sesli meşhur "Bilal"e okutan ilk İslâm müşavirlerin dinî seciyyesi, dindar köylü arasında, İslâm olmayanların musıkîlerine karşı daima yaşamıştır. Köylü, bu yolda, şehirlilerimiz kadar bile hür düşünceli olamazdı. Bu gibi "ruhiyat" maddeleri üzerinde dikkatle düşünmek lazımdır.

Eski Garplı âlimler, mesela Şark ve Garp Türkmenleri arasındaki bünyevî teşekkül farklarını yabancı unsurlarla izdivaç ve ihtilatlarında aramak istemişlerdir. Hâlbuki Dr. Frayliç, bu nokta-i nazarı pek bitarafâne ve âlimane ve bir lisanla tenkitle, muhit ve iklimin istihalelerdeki rolüne dikkati celbetti. En yeni tetkiklere göre, vatan değiştiren musıkîler de iklimlere göre bünye değiştirmektedirler.

Hulâsa, işte bütün bu sebeplerden dolayıdır ki, İç Anadolu türküleri, Türklüğün menşei olan memleketlerin musıkî

halkiyatından birçok şeyler sakladılar[1]. Ses dönüşlerinde, kadanslarda turlarda, bu bakir izler elân yaşar. [Bu kitaptaki Kırgız türküsünün ve bu kitaptaki Türkistan türküsünün bilhassa son ölçülerine bakınız. Bunlar, alaturka ile hiçbir münasebetleri bulunmamasına mukabil, türkülerin aynı gibidirler].

Binaenaleyh, türküleri, şu şekilde iki kısma ayırarak mütalâa en doğru yol olur:

1- Klâsik musıkî fen kadrosuna girmeyenler
2- Klâsik musıkî fen kadrosuna girenler.

İki nevi türküler arasındaki kesafet nisbetini riyazî bir sıhhatle göstermeye henüz imkân yoksa da, birinci kısmın kati bir ekseriyet teşkil ettiğinde halkiyat tetkik heyetlerimizin genç azaları bizimle hemfikirdirler.

Evvelce de söylediğimiz gibi, klâsik makamlarla vazıh bir şekilde izahı mümkün olabilenlerin ikinci kısma ithalinde tereddüt edilmez. Bilhassa, "buyurulmuş ikili" [sekond agmante], bence, bu kısım türkülerin en bariz alâmeti sayılabilir. Çünkü daha ziyade klâsik fenne ait bir terkiptir. İfratla kullanılması musıkîye rehavet uyuşukluk, hatta bir az bayağılık verirse de Anadolu ibdacıları, onu, pek manalı ve sade bir şekilde kullanmasını bilmişlerdir.

Meselâ, "Ger Ali" türküsünün yalnız son karar nağmelerindeki bir "do diyez si bemolü" dokunup geçişi kadar müessir bir nida ifadesi az bulunur.

Birinci kısımdan olan türkülerin -tasannusuz bünyeleri dolayısıyla- diğerlerine nisbeten daha kolay ve elverişli bir tarzda Garp kavaidine göre armonize edilebildiklerini ve

[1] Burada tekrar edelim ki, klâsik ve âlimane makamlar ile ikalar, Yunan, İran, Arap, Türk nağme unsurları ile tasannularından meydana gelen muhtelit terkip formülleridirler.

bünyelerinin diyatonik sistem dâhilinde fazla bir şey kaybetmediğini de ayrıca ilave edelim...

Klâsik musıkî -yani alaturka fen- kadrosuna girebilen türküler ise, pek cüzi bir fedakârlık mukabilinde şehir hanende ve sazendeleri [sazları] tarafından mükemmelen çalınıp ifade edilebilmektedirler. Bence, bunları olduğu gibi saklamak müreccahdır; ince sazla çalınmalarında beis yoktur.

Bir mühim nokta daha: Klâsik bestelerimize benzeyen türküler, pek yenidirler. Cümlesinde İstanbul'un piyasa makamları caridir. Bu nevi türkülere bilhassa Konya'da rast gelindiğini tetkik heyeti azaları anlattıkları gibi, "Anadolu Halk Şarkıları" defterlerindeki numunelerin tetkikinden de anlaşılır.

Türkülerin "Şekil" Nevileri

Türkülerin iki esas nevi vardır: Usûlsüzler, usûllüler.

1- Uzun havalar:

Usûlsüz musıkîlere Anadolu'da umumiyetle bu isim verilir. Muhtelif nevileri vardır. Konya'nın uzun havaları, divan, bozlak, koşma ve hoyratlardır. "Çukurova" ise Adana taraflarına has nevidir. Konya'dakilerin ara nağmeleri usûllüdür. Urfa'daki "divan" ile Sivas'daki "bozlak"ın ara nağmesi yerine, sazın birkaç mızrap darbesi kaim olur.

Uzun havalar, notaya alınmalarındaki güçlük dolayısıyla son zamanlara kadar ihmal olunuyorlardı. Fakat türkülerin en dikkate şayan numuneleri belki de yalnız onlardır. Ferruh Bey uzun havaları notaya almak hususunda cidden yüksek bir zekâ ve istidat göstermektedir. Bununla beraber, tavır ve üslupları hakkında evvelden fikir edinilmeden notadan lâyıkıyla çalınıp söylenebilmelerine imkân bulunamaz. Bunun içindir ki, bestekârlarımızın ya bizzat Anadolu'ya tetkik seyahatleri yapmalarına veya gramafona ehemmiyet verme-

lerine mecburiyet vardır. Uzun havaların ehemmiyeti, Asyaî Türk ananeleri çerçevesine de dâhil bulunmalarındadır[1].

Saz refakatleri pek dikkate şayandır. Tetkik heyetlerinin gezdiği noktaların telli âletleri, şeklen daima birbirinin aynı olup, yalnız kıtaları ve tellerin adedi itibariyle değişirler; büyükten küçüğe şunlardır: Meydan sazı, adî saz, bozuk, bağlama, tanbura, çöğür [cura].

Meydan sazı, cümlesinin en mükellefidir ve üç muhtelif perdeye göre akortlu üç takım teli vardır; her takım dört telden mürekkeptir [uddaki ikişerlik, kânundaki üçerlik takımları gibi]; yani ceman on iki teli vardır. Her dört telli takımın bir teli, sarı pirinçten olup diğer üç tele nazaran bir oktav kalın çekilir[2].

Sazcı, aynı zamanda hanendedir de. Usûlsüz yerlerde çalmaz, yalnız okur. Fakat güfte mısraı bitince derhal sazı ile usûle geçer. Tellerin hepsine birden gelişigüzel ve disonan vuruşları pek dikkate şayandır. Bunlar arpej gibi birşeyler olursa da o değildir. Maamafih, sazın bizzat akort ediliş tarzlarından mülhem bazı fasılalar çıkarmak arzusu aşikârdır.

---

1 109. sahifedeki usûlsüz Türkistan havası, Asya türkülerine ait güzel bir numunedir.

2 Eski Yunanîler, bazı sazlarını bu tarzda -mütemadiyen oktav fasıla ile iki ses işittirecek şekilde- akort etmeye "mağadize etmek, mağudes" diyorlardı. [Bazı eski klavsenler de ve pleyelik yeni oktavyan piyanolarında olduğu gibi]. Bu tarzda akortlu her nevi sazlara da "mağadis" diyorlardı. Yunan müellifler, aslen Şark'a ait saplı mağodeslerden de bahsetmişlerdir. Hailenoyes Diyojen, Semele'sinde diyor ki: "Lidyalılar ve Bakteriyâniler [yani kısmen bugünkü Türkistan'a ve eski Kandehar'ın garbına düşen kadim Bakteriyan vilâyetinin sekenesi], sakin bulundukları Temul'den -bu dağın eteğinde aka nehir civarında- hareketle, karanlık bir ormana doğru ve saplarının yukarısından dokunup mağadize ederek çaldıkları paktis ve trigonların nağmeleriyle diyani teside gidiyorladı.
Villotov'a göre kendisi Mısır'da bulunduğu asırda, oradaki "tanbur-ı kebir-i Türkî"nin de üstündeki üç çift teli mağadis usûlüyle akort ediliyordu. Fakat Araplar, tanbur-ı Şarkî, tanbur-ı büzürg, tanbur-ı Bulgarî gibi küçük tanburalarında aynı usûlü tatbik etmiyorlardı. Şu hâlde, tarihî "mağadis akordu" elyevm yalnız Anadolu sazlarına münhasır kalmıştır.

Oktav gibi kent fasılalarında temiz çıkar; fazlası, icra müşkülleriyle karşılaşır. Saz ve sözün bu münavebesi, Garp'ın resitatiflerindeki "yalnız" ve "refakat" münavebelerine çok benzemektedir. Uzun havaların bedîî kıymeti dinlenmeden tasavvur olunamaz. Anadolu sazcıları ekseriyetle tek tek çalarlarsa da, fırsat düştükçe, üç dört sazcı bir araya da gelirler. Şu şekilde toplanmalar görülmüştür: İki meydan sazı, bir cura. Fakat bu takdirde yine hep bir ağızdan değil münavebe ile uzun havaları nöbetleşirler. Bir "süit" hâlinde divan, bozlak ve bozlak koşmaları takip eder.

"Divan"ın şekl-i bünyesi şudur: Usûllü hayli uzun bir saz girişi + iki mısralık resitatif bir güfte + tekrar usûllu bir ara nağme.

İkinci kısmın sonu hayli seri hareketli bir "asma karar" gösterip o suretle ara nağmeye geçer[1]. "Divan" ismi, güftenin, mahallî şairlere ait divanlardan alınmasından gelir.

"Koşma"nın şekli şudur: Saz ara nağmesi + resitatif + usûllü ve güfteli kısım + saz ara nağmesi.

Güfteler, keza mahallî şiirlerdendir. Ara nağmeleri daima usûllüdür.

"Bozlak" ise, giriş, meyan ve kararı ile bildiğimiz gazeldir. Urfa'da gazel şekline "hoyrat" diyorlar ki bunun meyan kısmı da "tecnis" adını alır. Tecniste sık makam değişmeleri geçer. Üç şekil hakkındaki son izahatı kısmen Ekrem Bey'den aldım. Maamafih, halk edebiyatımızda, ezgi, deyiş, türkmani gibi diğer müteaddit şekillerin de bahsi vardır.

2- Usûllü havalar:

Usûllüler aynı zamanda oyun havalarıdır da. Konya'da bunlara "oturak" diyorlar. Ekrem Bey'e nazaran, usûllülerde

[1] Bu asma karar izahatını Ekrem Bey verdi. Asma karar kısmını İstanbul sazendeleri bir türlü yapamamaktadırlar.

asma kararlara çok rast gelinir ve en çok 2/4 olurlar. Usûllü havalara saz aynen refakat eder.

Urfa'da ise usûllülere "kırık, kesik" diyorlar. Fakat bazı usûlsüz gibi görünenlerin hakikatte usûllü oldukları, başka taraflarda usûl ile okundukları defaatle görülmüştür ki dikkate şayan bir noktadır. Ekrem Bey diyor ki, "Anadolu'da folklor tetkikatına çıkan bir kimse, bir uzun havaya rast geldi mi, evvel emirde bu havanın, muayyen uzun hava tipleri olan divan, bozlak, hoyrat, koşma şekillerine uyup uymadığına bakmalıdır. Şayet uymuyorsa muhakkak bir surette vezninden çıkarılmış usûllü bir hava olduğu anlaşılır".

Bu iki kısım türküler bahsini, evvelki tarihî takriplerimiz ile alakadar pek dikkate şayan bir noktayı işaretle yetireceğiz. Rusya Türkleri musıkî halkiyatının başlıca müdekkiklerinden Ribakof'da, ara türkülerinin savtî musıkîlerinin iki türlüsü bulunduğuna dikkati celbeder. Biri, uzun "gök" diğeri ise kısa "takmak" [raks havası]. Bunlardan "gök" tabirinin, Hoca Abdülkadir Merâgî'nin bahsettiği, Orta Asya Türklerine ait "Kök"ten başka bir şey olmadığı aşikârdır. Eski lûgâtlerde, gök kelimesi, hem sema hem de lahn, beste manalarında mazbut bulunduğuna göre, hakikaten ufuk ve enginlik hissi veren uzun havaların, bu tabir ile alan mana mutabakatı anlaşılır... Şu hâlde, gökler, hiç değilse ekseriyetle usûlsüzdüler. Bu vaka bize diğer pek mühim bir ihtiyacı da hatırlatıyor.

Yani musıkî halkiyatçılarımız, köylü lisanındaki musıkî tabirleri ile bunların sebepleri, iştikakları cihetini daha büyük bir ihtimamla aramalıdırlar; şarkı söylemek manasına gelen, "hava aytmak", "türkü aytmak", "çökmek", "çığırmak", "okumak" tabirleri ve karar vermek manasına gelen "yatırmak", "bağlamak" sözleri, ilh, sırasında en mühim tesadüflere ve izlere vesile olabilirler. Bestelemek yerine neden "yakmak" tabiri kullanılıyor? Çünkü bütün türküler hakiki ve acıklı vakaları terennüm için yazılan facia roman-

larıdır da ondan mı diyeceğiz? Şüphesiz ki, hayır! Çünkü şen ve şatır türküler de var. Bu "yanık" olmayan türküleri bestelemek manasında acaba başka bir tabir mi kullanılıyor?

Anadolu'da Türkü Okuma Tarzı

Şahsen, Anadolu ağzıyla türkü okuyan hem de güzel sesli henendeleri defaatle dinlemek fırsatına nail oldum. Binaenaleyh bu mesele hakkında, kendi hatıralarımdan mülhem düşüncelerimi yazabilecek vaziyetteyim. Bahis pek mühimdir. Çünkü Anadolu musıkîsi esas itibarı ile savtîdir ve mesela Anadolu'da vücudu bazı kimselerce eda olunan çeyrek seslerin hayat kaabiliyeti ilh, de ancak türkü okumak tarzının layıkıyla tetkiki ile anlaşılabilecektir. Sazların perde bağları bu yolda matlup malumatı veremez.

Evvel emirde, çeyrek ses nedir? Onu anlayalım: Bir hanende veya sazende, Şark'ta olduğu gibi Garp'ta da diyezli bir sese dokunarak hemen mutakip tabiî sese [mesela, sol diyez üzerinden "la"ya] çıkmak istese bu diyezi mümkün mertebe "la" ya yakın basar. Keza "mi bemol" üzerinden "re"ye inerken de, bu "mi bemol"u azami derecede "re"'ye yaklaştırır[1]. O suretle ki, bu "sol diyez" ve "mi bemol" perdeleri, muadil akortlu piyanonun müadil vasati perdelerinden, farklı bir derecede dik veya pestce olurlar. Çeyrek ses denilen şey, bazen zannedildiği gibi muadil akortlu olan sazlarla olmayan sazların aynı isimdeki perdeleri arasındaki bu nevi fark mıdır? Hayır! Çünkü bu farklar Şark'ta, Garp'ta ve dünyanın dört bir köşesinde vardır ve ameliyatta yer bulurlar.

---

1 Bilhassa Şark'taki gibi yanaşık hareketli ve oldukça yürük lahnları icra esnasında gelen arızalı sesleri bu yolda çıkarmaya karşı mevcut meyil dikkate şayandır. Çünkü bu yolda hareket edilmezse müteakip tabiî sesin sıhhatle üstüne düşmek güçleşir. Atlamalı aralıkları ise sıhhatle çıkarmak pek daha kolay ve rahattır: Anadolu sazcılarının bile bir sesden beş ve hatta yedi derece yukarı bir cümlede atlayabilmeleri meşhurdur. Şu hâlde, arızalı sesleri çok yüksek veya alçak basmanın sebebi, sadece kolaylığı bulmak ihtiyacıdır.

Bazı kimselerde, terbiye görmemiş bir sesle şarkı söyleyenlerin yaptıkları bir nevi ses kaydırmaları ile çeyrek sesler arasında münasebet aradılar. Ezcümle Lavinyak demişti ki, "Vücudu iddia olunan bu çeyrek sesler, ya sadece sazların adem-i mükemmeliyetinden, yahut da sesi bambaşka bir şekilde kaydırmaktan, miyavlayarak şarkı söylemekten ileri gelme şeylerdir" [*Musıkî ve Musıkîşinaslar*, 1790, s. 420]. Bu zihniyet de yanlıştır. Çünkü keza dünyanın dört bir köşesinde ibtidaî sazlar ve "miyavlayarak" yani terbiye görmemiş bir sesle teganni bozuklukları yapmak vardır. Fakat dünyanın dört bir köşesinde -ilmî manada- çeyrek sesler yoktur.

Yalnız yakın Şark memleketlerine has olan çeyrek sesler, yüksek bir medeniyetin eseri olduğu muhakkak gayet âlimane bir sistemin ince taksimatıdır. Vücutları tesadüfen, iklimlerin veya ırkî temayüllerin eseri de değildir. Bir oktavın arası fennen 22 veya 24 dereceye ayrılıp bu pek hassas derecelerden her biri aynı bir gamın yedi esas nağmesinden biri gibi kullanılır. Mesela, "mi" ile "fa" arasında bir "mi+" perdesi kabul olunup bu "mi+"yı yedi mükevvin [constitutif] nağmesinden biri edinen bir gam, artık ne "mi"ye ne de "fa"ya yer vermez... Şu hâlde, yakın Şark'ın çeyrek sesli sistemi gam veya makamların çokluğu sayesinde yaşar[1].

---

1 Bilmünasabe ilave edelim ki, kurun-ı vusta Yunankârî çeyrek ses sistemi Garp kiliselerine de geçmiş fakat Şark'tan farklı bir tarzda ve daha ziyade tezyinat makamında ameliyatta yer bulmuşlardı. Mesela, "mi, mi+, fa"da "mi+" gamın esas derecesi olmaz ve "mi" ile "fa"nın vücuduna mümanaat etmezdi. Bu çeyrek sesler lahni edilir. [Broduriler, apojeyatorlar geçit noktaları hâlinde] Garp musıkîsini diyatonikleştiren "parte"nin icadıdır ki, çeyrek sesleri de öldürdü. Garp'ın intibah devrinden ["umanite" asırlarından yani XII. Asırdan] itibaren bugüne kadar. Avrupa'da yapılan bütün olmuş çeyrek sesleri ihya teşebbüsleri bir türlü muvaffak olamadı. Genç Macar bestekâr Alö Azhaba'nın son çeyrek sesli kuvanterleri de, evvelen kurun-ı vusta Garp tarzını ihyaya çalıştı. Fakat dinleyenlerde bıraktıkları tesir, sazendelerin falso çaldıklarını zan ettirmekten ibaret kalmıştır.

İşte Anadolu'nun türkü söylemek tarzlarını ve bu üç maddeye göre tahlil edersek görürüz ki; "arızalı notları dik [daha doğru bir tabir ile yatık] basmak" kolaylık tarzı sazcılarca bittabiî merguptur. Çünkü sesleri ve parmakları muadil [vasat] perdeleri çıkarabilecek kadar terbiye görmemiştir. Değme Garp sazındaları bile buna her zaman muvaffık olamıyorlar... Saniyen "kabak"ları ile "bozuk"larının[1] ibtidaîliği ile alakadar Anadolu'da lahn manasına gelmiş olması pek manidardır ki, adeta bir nevi portamenti demektir... Saniyen her yerde olduğu gibi bizde de, musikî şiveleri lehçe şivelerinin pek çok tesiri altındadır.

Asıl klasik ve âlimane çeyrek seslere gelince; köylü musikîşinas işte bunları tanıyor. Çünkü "saba", "bestenigâr" gibi bunca makamları rüyasında bile görmemiştir.

Ekrem ve Muhiddin Beylerin "İç Anadolu'da tesbiti kabil, çeyrek sesler yoktur" yolundaki ısrarlarına bu şartlar altında olmak üzere biz de iştirak ederiz; düşüncelerimizi vaktiyle yazmıştık.

Klasik musikî hanendelerimiz, hem çeyrek sesleri sıhhatli gösterebilmek ve hem de bizlerden ses kazanmak endişesiyle, sesin şiddet [intenside] kabiliyetinden fedakârlık yaparak rahat ve muti "baş sesi"ni "göğüs sesi"ne tercih ederler. Tizleri kazanmak endişesi ile diyoruz. Çünkü erkek saz takımlarına kadın hanendeler iştirak edemezlerdi. Fakat hanendelerimizin kullandığı hususî bir nevi "baş sesi"nin her zaman ve tam manasıyla Garp'ın *vaix de tete* dediği şey olmadığını

Garp'ta intibah devrinin müteşebbisleri, Şark'taki istimal tarzlarını layıkıyla bilmiş olsaydılar gayelerinde muvaffak olurlardı. Garp poligonisi bugün belki de bambaşka bir yolda inkişaf etmiş bulunurdu. ["Çeyrek Seslerin Tarihi" tefrikamıza müracaat: **Millî Mecmua**, C. 7].

1 Köprülüzade Mehmed Fuad Bey'e göre "bozuk" adı, "kopuz"un maklup bozulmuş bir şeklidir. Saz lügati sahibi Kurt Zaks ise, bu ismin Farisî büzürg "bozorg"dan bozma olduğunu düşünür ki "büyük" demektir. Filhakika bu isimde bir tanbura vardır. Biz Fuad Bey'in kanaatine iştirak ederiz.

da bu münasebetle işaretleyelim. Şark'ın baş sesinde alelekser Garp'ın *nasannement, nasillement* dediği bir nevi burundan söylemek tarzıda karışık bulunur. Mişel Buruno diyor ki: "Burunun tasavvuttaki vazifesi, tasavvut cihazı rolü oynamaktır. Ses çıkaran uzuvlar herhangi bir sebeple bozulunca burundaki tasavvut fiili kuvvetlenir, bundan da maharetimiz kimseler, tegannide aynı şeyleri yaparlar. "Burundan söylüyorlar" denir. Bununla beraber, Garp'ın asr-ı sanatında bir kusur gibi görülen bu hâl, Şark milletlerinin ses sanatında uzun zamanlar ve hatta bugün bile bir zarafet addolunmuştur. Hatta Bizans notasında, bilhassa bu durumu sâdâ -ki "ende-i fünun" denir- ile okunacak yerleri gösteren hususî bir işaret bile vardır" [1926]. Şark musıkîşinaslarının soprano ile tenor haricindeki rejistirlerle itiyatları hiç yoktur, bunları katiyen kullanmazlar. Çünkü Şark sanatında ahenk ve polifoni yoktu, "bas" ve "bariton" ihtiyaçları duyulmuştu. Bütün bu tasavvut maddeleri itibariyle köylü ve şehirli hanendelerinin teganni tarzları arasında birçok benzeyişler varsa da köylü hanendeler vuzuhu, gençleri ise kör ses çıkarmayı daha çok severler. Dağları inletmek hususunda çok idmanları bulunduğu için ciğerleri kuvvetli ve mütehammeldir. Burundan sesleri hiç sevmezler. Keza, soprano ve tenordan başkasına ehemmiyet vermezler. Çünkü zevkleri ve itiyatları iptidaî sazlarının 2 ½ oktavlık ve umumî vüsatine esirdir! Bunun haricindeki irtifa dumura uğramış bulunur... Gazellerde tiz katlamaları tercih ederler ve bu halis baş sesini de hayrete şayan bir şiddetle çıkarırlar. [Bilhassa Avrupa'da].

Anadolu uzun havalarındaki kent ve setyem atlamaları pek dikkate şayandırlar. Hanende, bir iki nağmelik küçük bir cümle hazırlığı arkasından, yanık ve kahramanca bir eda ile beş, hatta bazen yedi ses atlar ve o yüksek seviyedeki uzun ve dalgalı bir lahn çizgisi üzerinde bütün bir mısralık hislerini boşalttıktan sonra, adım adım gerileyip kararda

dinlenir. Anadolu ağzının en derin ve müessir tarzlarından biri işte budur.

Türkülerde Makam ve Usûl

Anadolu türkülerinin büyük bir kısmını alaturka kaideler mucibince notaya alan Ferruh Bey kardeşimiz, muhtelif semtlerin makam nisbetleri hakkında şu malumatı verdi:

"Konya'nın eski derebeylik türkülerinde, "mahur", "uşşak", "hüzzam" ile izahı mümkün terkipler vardır. Bazılarında İstanbul'da nadir kullanılan makamlardan da birer ikişer batotalık kısımlar geçerse de, yerli sazendelerin bu makamlar hakkında zerre kadar malumatları yoktur. Bazen de mesela "hicaz"dan başlayıp "rast"ta bitirirler".

Bu malumatı hülasa etmek lazım gelirse diyebiliriz ki, Konya türküleri yalnız birkaç İstanbul makamı ile izah edilebilmektedir. İzah edilebilmektedirler diyoruz, çünkü mesela her itibarla "mahur" olan hiçbir parçaya rast gelinmez. Iskala uygunluğu bulunsa bile seyirler benzemez. Hâlbuki "makam" sadece kenarı ve hâkim notaları ile bir ıskala değildir; seyir denilen tahditlere de tâbi bir formül, bir kalıptır.

Konya'nın yeni türkülerinde ise -ki harp senelerinden biri derebeylik havalarına galebeye başlamıştır- İstanbul'un piyasa makamları caridir. Mamafih Konya'nın daima en büyük dergâh merkezlerinden biri olduğuda unutulmamalıdır. Konya halk edebiyatı hakkında bir cilt yazan Saadeddin Nüzhet Bey, bazı edebî vesikalarda makam isimleri ve bunların yıldızlarla münasebetleri hakkında eski klasik musikî müelliflerini de meşgul eden mütalaalar görüldüğünü söylemişlerdi. Konya'yı Erzincan ve Niğde havalisi kadar saf bir halkiyat merkezi sayamayız. İzmir, Aydın havalisi halk musıkîleri ise pek başka ve çok daha bakirdirler. En büyük kısmı "hüseyni", "tahir", "uşşak" ile izah olunabilmektedir. Kalanlar ise, nisbet sırasıyla "mahur", "nikriz", "hicaz" pek nadiren "hüzzam" ve en nihayet "zavil" ile izah olunabil-

mektedirler. Bunlarda da "seyir" hürriyeti hâkimdir. Ekseriyetle "minör" temayül dikkate şayandır. Zeybeklerin, vakti ile o havalide ileri hat ve karakol vazifesi görmüş Selçuk askerleri olduğuna bu münasebetle de dikkati celbedelim. [Selçuk Devleti'nin inkırazında, İzmir vilayeti taraflarında Aydınoğulları, Menteşeoğulları ve İzmiroğulları namlarıyla bir takım seci amirler teferrüt ettilerse de, bazı cihetleri Yıldırım Bayezıt devrinde, kalan kısımlar ise Hicrî 729 ve 735 tarihlerinde ikinci Sultan Murad tarafından feth olunmuşlardır]. Zeybeklerin kahramanlığı meşhurdur. Zeybek, düşmanı yalnız görünce ta yanına gidip silahı çeker; "çek silahını vuruşalım" der. Mertliğin timsalidir. İşte bütün musıkîlerinde bu vasıf hâkimdir. Kahramanlık türküleri büyük bir ekseriyettedir, oyunlarında şecaatten başka bir mana yok. Mamafih; zeybek âşık olunca da ruhunun ta âmâkından yaralanır; Ağlamaz, fakat gözyaşlarını nağmelerine döker. Bu hâli çok sanatkârdır; müteaddit zanaatkârlarımızı yetiştirdi. Kuvvetli bir Türk harsı, merdanesi altında asırlardan beri bütün bu havaliyi çiğnemişti ki; İzmir gibi bir iki büyük merkez müstesna olmak üzere bütün vilayetin gayrı Müslimleri -köylerdekiler bile- Türkçe'den başka dil bilmezlerdi.

Aydın vilayeti ritimleri çok canlı ve kahramancadırlar. Ferruh Bey diyor ki; "Aydın'da "Aydın usûlü" dağlık taraflarda [Yani Gölcük yaylası, Koçarlı, Boğaziçi Yaylası, ilh, civarlarında] 7/8 "alaturkada" nadiren 10/8 "alaturkadaki curcuna", nadiren 10/12 "curcuna", 2/4, 4/4...".

Bilhassa, Aydın zeybekleri ile meşhur olduğundan orada en ziyade 9/8 "Aydın" kullanılır; ağır ve yürükleri vardır. Bazen 9/4 de oluyor ve buna "ağırlama" diyorlar. Her zaman İstanbul'daki mukabillerine benzemezler. Mesela İstanbul'daki "Aydın usûlü" kuvvet ve şiddetinden her şeyi kaybetmiş bulunur. Bu gibi fark incelikleri henüz layıkıyla tetkik olunmamışlardır.

Konya havalarının ise, usûllerinde de İstanbul tesirleri barizdir. Şunlar kullanılır: 9/8 "evfer", 4/4, 6/4 "alaturkadaki sengin semaî", 7/4 "alaturkadaki sengin devrihindî", bir de 3/4 "alaturkadaki yürük semaî", bazen de 9/8 [Fakat Garbî Anadolu'dakilerden külliyen farklı].

Anadolu'daki usûllü havaların hemen daima raks musıkîsi gibi kullanıldıklarını ilave edelim. Bu yüzden bünyeleri sırasına göre raksan bir şekil alıverir; bu, sazcının mızrabına kalmış bir iştir. Bir mühim nokta daha: Usûlleri basit ölçü çizgileri ile bulmak lüzumuna dikkati celbetmiştik. Bu tarz hatta aksaklıklar için bile makbuldür, kıraat-ı suhuletini mucip olur. Notasını dercettiğimiz 9/8'lik "kaytarma" havasının baş tarafında "4/8, 5/8" yazıldığını ve parçanın devamınca bir 4/8 ve bir 5/8 ölçü çizgisi çekildiğini görmüştük. İşte, Seyfeddin ve Sezai Beyler de, bu yeni yolu tutmak, anahtar yanına "33/42), (33/48" yazdılar. Bu mükemmel tarzın tamamını temenni ederiz. Yalnız, nispetlerin intihabında dikkat lazımdır.

Beste–Güfte Mutabakatı

Ekseriyetle her notaya bir hece düşer. Aynı ve uzunca kıymette iki notalık grupların her notuna birer hece yazılırken vurgulu ve vurgusuz hece tefrikine bakılmaz. Devirdir, on altılık nota gruplarının ilk notuna bir hece düşürmek sevilir. Bir heceyi dört beş not üzerinde sürüklemek tarzı [yani, vocalise], bilhassa Konya türkülerinde -İstanbul'daki kadar ifratla olmamak şartıyla- hayli kullanılır[1]. Zeybek havalarında ise, hatta otuz ikilik notlardan mürekkep grupların bile notasına bir hece düşürüldüğü görülür. Bu sayede mükemmel ve şiddet ve heyecan tesirleri istihsal olunmuştur. Bir kelime ile köylü musıkîşinas, azim ekseriyetle her notaya bir hece düşürmekle beraber, en kestirme yoldan soğukluklardan içtinap edebilmiştir. İstanbul bestelerindeki

1 Usûlsüzlerde ve gazellerde "vokalizler" çoktur.

uzun vokalizler Anadolu'da yoktur. Çünkü Anadolu musıkîşinası, bestekârlar güftenin vuzuhuna, tek tek çıkmasına da ehemmiyet verir. Öz Türk musıkîlerinin bu hususiyetini ortaya ilk koymakla Tadeuş Kovalski'nin ne kadar haklı olduğu anlaşılır. Köylü musıkîşinas uzun havalarda, puandorglu notalara her an daima vurgusuz heceleri düşürmekle zevk liyakatının en yüksek haddini gösterir. Şüphesiz ki Anadolu'da her sahada olduğu gibi "güfte-beste mutabakatı" maddesinde de muayyen kaideler yoksa da, yüksek ve zevkli teamüller ve ananeler vardır. Her iki türkü bu teamüllerin çerçevesi haricine çıkamaz. "Prozodi"yi tecvit kadar kundaklı bir ilim hâline sokup bu yolda zevkin ve hürriyetin rolünü en tali mevkiye indirmek isteyen klasik nazariyatçılar bu hakikatlar önünde çok düşünmelidirler. İrşat [*declamation*] sanatının, son Avrupa'ya bestekârlığı gibi beste de mevki kazanmasını şüphesiz ki görmek ve XIX. asır Avrupa bestekârlarının düştükleri hatalara[1] bile bile düşmemek isteriz, fakat bu esnada hisse, ifade serbestîsinin hüküm vermesini temenni de hakkımızdır.

[1] Bestekâr Öbe'nin "Dilsiz Kadın" isimli eserinde [1732] "Amilama tinee est belle" sözünü "Amis, la matinee est belle" gibi işitilecek bir şekilde bestelemesi ile münekkitler çok eğlendiler.

Netice

Hülasa, Anadolu'nun dört bir köşesine ait birkaç bin ve bila tefrik türküler toplanıp cümlesi âlimane bir şekilde tasnif ve tetkik olunmadan, muhtelif semtlerimizin musıkî vasıflarını ve her hususiyetin ilmî sebepleri layıkıyla tesbit olunamayacaktır. Türkülerimizin bedii kıymeti ve hususiyetleri hakkında bugün yazdıklarımızın yarın vuzuh kesbedeceği şüphesizdir. Binaenaleyh son söz gençliğe çalışma cesareti temennisine kalıyor.

Bu münasebetle kitabımızın sonuna Ferruh Bey tarafından notaya alınan türkülerimizden beş, on numune de ilave ediyoruz.

Bazı Mühim Hatalar

Mukaddimede [sahifede] ki "bestekârları sadık bıraktıracak" cümlesinin doğrusu "bestekârları sadık bıraktırmayacak"tır. 17. sahifenin 13. satırındaki "baş sesi"nin doğrusu "bas sesi"dir. 133. sahife sonundaki güfte, 132. sahifede ki Osman Paşa türküsüdür.

Bir Tavzih

Mösyö Öjen Borel'in bahsettiği metinde naklettiğimiz "çeyrek sesli makamların polifonizmi bulmak" meselesi hâlihazırda resmî sanat programlarımızı alakadar etmemekle beraber sınaîye yenilikler vadeden istikbâl yollarından biridir. Mösyö Borel'in bu yoldaki yazılarının Garp mecmualarında tevelli edeceği anlaşılıyor. Ahiren **Millî Mecmua**'ya gönderdiği yeni makalesinin [III. numarada] metindeki ifadelerine vuzuh veren fıkraları şunlardır: "Esas dava şudur; lahn itibarıyla "rast" gamı esasına, ika itibariyle de "usûller" esasına müstenit bir musıkî sistemi ile alınca bu sisteme uygun gelecek polifoniyi, orkestrasyonu ve şekilleri bulmak. "Armoni" değil "polifoni" demelidir, çünkü diyatonik olmayan bir sistem dâhilinde hiçbir armoni kaidesi yoktur. Daha doğrusu bu yepyenisi için yepyeni bir kelime bile icat etmek lazımdır".

Kolombiya Plak Fabrikasının Türkü Plakları

İngiltere'nin Kolombiya plak fabrikası İstanbul Konservatuarı'nın Türk musikîlerini tesbit ve teksir yolundaki arzularına cevap vererek şimdiye kadar pek ciddi bir musikî heyeti tarafından çalınan yüzelli kadar parçayı zapt ve teksire muvaffak oldu ki bunların doksanı Anadolu havaları mütebakisi ise klasik eserlerdir. Fabrikanın markası şudur:



Türkülerden bazı mühimlerinin –ki metinde de bahisleri geçmiştir- plak numaraları şunlardır:

Geyik avı	12018
Kızılırmak	12019
Bebek (iki taraflı)	12711
Kozanoğlu	12014
Çayır İnce Biçemedim	12017

Bu plaklardan şimdiye kadar 60.000 tane satılmıştır. Diğer parçaların da zapt ve teksirine devam olunmaktadır.

Dağdereli Mustafa'nın Türküsü



Mustafa Efe tabancayı bağladı
Telli de kurşun ciğerimi aman dağladı
Aman aman Mustafam dünyalara doymadı
Doydu ama yar koynuna girmedi
Girdi ama yar sefasın sürmedi
Biçildi mi şu yerlerin ekini
Gel babacığım ne bileceksin hükümü
Aman aman Mustafam dağ başında vuruldu
Çak sonunda baş olukta vuruldu

Zekiye Hanım Türküsü



Pınar başının çeşmeleri harlayor
Zekiyemin gerdanı aman gerdanı parlayor
Zekiyemin avlusunda dalları
Kırk yaprak da Zekiyemin şalvarı
Hergün serhoş hovardayım yalvaram
Aman Zekiyem nerde olur
Eller sarar yüreğime derd olur

Aydın Türküsü



Aydın uzak yoruldum
Kaşlarına vurludum
A benim kömür gözlüm sen kimlerden ayrıldın
Aman aman üç metelik beş mangır
Gâvur gızı kolarını sen kaldır

Şirin Nar Türküsü



Şirin nar tane tane
Gel güzel döne döne
Giderim ben de ben de
Bir ayvam var kaldı sende
Şirin nar tane tane
Gel güzel döne döne

Giderim dur diyen yok
Kebap oldum yiyen yok
Ayrılık gömleiğini
Benden özge giyen yok
Giderim dur diyen yok
Kebap oldum yiyen yok

Demircili Hatçe Türküsü



Demircinin bağlarında üzüm var
Yırtılası mor şalvarda gözüm var
Aman Hatçam sana bir çift sözüm var

İnce Mehmed Türküsü



İnce de Mehmed aman martin takmış koluna aman aman
Selam verir Mehmed hem sağına da soluna
Nasıl kıydın Mehmed şu zabitin canına aman

Aman da beyler aman mezar da bana dar gelir
Bu gençlikte aman ölüm de bana zor gelir

Aşamadım Bergama'nın İlinden



Aşamadım Bergama'nın ilinden
Kahve fincan kayar oldu elimden
Korkar oldum ayrılıktan ölümden
Er gibi meydanda dönenlerdeniz
Bir ahbap yoluna ölenlerdeniz

Kalkar kalkar şu yerlere dayanır
Pembe şalvar alkanlara boyanır
Seni vuran zalim nasıl dayanır
Er gibi meydanda dönenlerdeniz
Bir ahbap yoluna ölenlerdeniz

Katırcıoğlu Zeybek Havası



Katırcıoğlu Isparta'ya varırsa hey
Koç yiğitler diyarında durursa hey
Mevlam bize üç gün ömür verirse hey
Gözün aç Katırcı gelme Aydın'a hey

Sürmelim Türküsü



Akşam oldu yine bastı kareler
Yüreğimde göz göz oldu yareler
Misafir almaz mısınız karanlık dereler
Bizim yollarımız bilmem nereler



Bir ay doğar gölgeden
İkindiden öğleden
Hep senin derdindeyim
Beni böyle söyleden
Yürü kurban yürü yürü yürü yavrum yürü

Harmandalı[1]



Of çaktım çaktım almadı
Suna boylum gözlerime kanmadı
Of tabancası belinde belinde
Cümle âlem dilinde
Of aman aman Bergama
Bergama kazan kazan ver bana

[1] Bu türkü her ne kadar Manisa ve havalisinde Harmandalı tesmiye ediliyorsa da Aydın ve Nazilli tarafların da Bergama nâmuyla maruftur.



Kara imiş şu Antep'in yazısı
Yaktı yandırdı bütün âlemi nası
Yüreklidir çıkmıyor kardeş acısı

Hani benim mor sümbüllü bağlarım
Antep diye hazin hazin ağlarım

Kavaklığın şirazesi bozuldu
Samanaz'a[1] kara çadır kuruldu
Camilere şehit kabir yazıldı

Hani benim mor sümbüllü bağlarım
Antep diye hazin hazin ağlarım

[1] Antep'te bir mahalle

Fransızlar her taraftan yürüdü
Yağ kalmadı yüreklerde eridi
Nice yiğitler istihkâmda çürüdü

Hani benim mor sümbüllü bağlarım
Antep diye hazin hazin ağlarım

Fransızlar dört taraftan geldiler
Top sesinden hep sabiler öldüler
Nice gelinler orda beysiz kaldılar

Hani benim mor sümbüllü bağlarım
Antep diye hazin hazin ağlarım

Hünermiş Türküsü



Şu Milas'ın harmanları usul usul savrulur
Hem savrulur hem devrilir o yar bu yüzüme sarılır
Yasul yasul dağlar artık bende Milas'ımı göreyim
Milas'ta kızlar gelin olmuş ben nasıl durayım

Hamaylı Şarkısı



Hamaylı derler köyümüzün adına
Gelmez oldu geçen günler yâdıma
İçen bilir kahvemizin tadına
Kaldı gayrı kömür gözlüm ellere of ellere



Karşıdan karşıya olur mu böyle
Ne derdin var ise gel bana söyle
Dolandım dolandım geldim kapına
Şanına düşmüş yık viran eyle

Sevda Türküsü



Kale kaleye karşı
Kalenin içi çarşı
Bir gül olsam açılsam
Dosta düşmana karşı aman sevda
Nedir bende bu sevda aman bu sevda
Sevgilerim çok sende

Çaya vardım çayladım
Çayda balık avladım
Ben de nazlı yârimi görünce
Hüngür hüngür ağladım
Nedir bende bu sevda aman bu sevda
Sevgilerim çok sende

Oyun Havası



Ferahi Zeybek



Ferahi'dir kızın adı Ferahi
Ah yandım aman esmer Ferahi
Ay doğmadan şavkı vurdu odayı
Ah yandım aman esmer Ferahi

Dumalı Dağlar Türküsü



Duman vardır şu dağların başında
Arzum kaldı toprağında taşında
Çap ben değil cümle âlem başımda
Asıyorlar kömür gözlüm ağla gel
Sözün geçkin var beylere söyle gel

Yeni m'olur bu derenin söğüdü
Çok verdiler ben tutmadım öğüdü
Küçücükten bir yar sevdim büyüdü
Büyüdü de eloğluna eş oldu

Ben söylerim sen gidersin inada
Yanlız taş temel tutmaz binada
İyi günde dost çok imiş dünyada
Kötü günde arayıp soran kalmamış

Derebeyi Türkülerinden



Davran kırat davran meydan kötüdür
Arkamızdan gelen düşman ünüdür
İleri duruldu geri durulmaz
Kelle gitmeyince kırat verilmez

Altı patlarla çerkes de vurulmaz
Beypazarı da mesken oldu ilimiz
Kimbilir nerde kalır bizim ölümüz
Kırat belinden aşar beyim bizim yolumuz

Aşağıdan gelir bir bölük kervan
Üç katar devenin önünde ben idim savran
İleri duruldu arkadaş geri durulmaz
Elkızı bulunur arkadaş kardeş bulunmaz

Ger Ali Türküsü



Ya de Ger Ali dedikleri bir ince uşak
Başına şal bağlamış beline kuşak
Arkasında toplamış binbeşyüz uşak
Dağları perişan eden ince Ger Ali

Beydağı'nın arkasında kaplan inleri
Arkamızdan gelen Türkmen beyleri
Yetişemedi küçük efe inlet günleri
Gençlik elden gidiyor der ince Ger Ali

Kuyucak'tan çıktım sökün eyledim
İndim Aydın'a mekân peyledim
Karaosmanoğlun mekândan eyladim
Dağları perişan eden ince Ger Ali

Beydağı'nın arkası bayır değil mi?
Kıratımın yediği çayır değil mi?
Dün akşam ki rüyalar hayır değil mi?
Durman ürküdelim diyen ince Ger Ali

Şu Aydın'ın içinde oldu bir oyun
Katar ine gelmiş kurbanlık koyun
Cellâtlar geldi kalk Alim soyun
Mukadder bugüne imiş diyen Geri Ali

Merdivenden inerken midem bulandı
Okundu fermanım kalbim inandı
Dört yanıma baktım asker donandı
Mukadder bugüne imiş der ince Geri Ali

Ger Ali dedikleri bir kara dana
Çekti bıçağını koydu meydana
Ger Ali'yi doğuran analar gelmez cihana
Dağları perişan eden ince Ger Ali

İndim şu Aydın'a efeler kollarım bağlı
Konak önünde urganım yağlı
Ne ettim neyledim sana Karaosmanoğlu
Nedir bu hainlik dedi arslan Ger Ali

Kuyucak pınarı efeler harlayıp akar
Kara karınca gibi candarma dağlara bakar
Ger Ali'nin kurşunu efeler cihanı tutar
Bunlar karga sürüsüdür diyen ince Ger Ali

Bebek Ninni



Elmalıdan çıktım yayan bebek oy aman aman aman aman ey
Dayan hey dizlerim dayan nenni nenni nenni bebek ey
Emmim atlı daym yayan bebek oy aman aman aman aman ey

Bebek beni del eyledi nenni nenni nenni bebek oy
Bir kötüye kul eyledi nenni nenni nenni bebek ey
Yaktı yaktı kül eyledi nenni nenni nenni bebek

Havada kuzgunlar dolaşır bebek oy aman aman aman aman ey
Kargalar üleş bölüşür nenni nenni nenni bebek ey
Kara haberler ulaşır bebek oy aman aman aman aman ey

Bebek beni del eyledi nenni nenni nenni bebek oy
Bir kötüye kul eyledi nenni nenni nenni bebek ey
Yaktı yaktı kül eyledi nenni nenni nenni bebek

Ala kilime sardığım bebek oy aman aman aman aman ey
Yüksek mayaya koyduğum nenni nenni nenni bebek ey
Yedi yılda bir bulduğum bebek oy aman aman aman aman ey

Bebek beni del eyledi nenni nenni nenni bebek oy
Bir kötüye kul eyledi nenni nenni nenni bebek ey
Yaktı yaktı kül eyledi nenni nenni nenni bebek

Tabancamın ipin bağı bebek oy aman aman aman aman ey
Baban bir aşiret beyi nenni nenni nenni bebek ey
Katilim oldun Çiçekdağı bebek oy aman aman aman aman ey

Bebek beni del eyledi nenni nenni nenni bebek oy
Bir kötüye kul eyledi nenni nenni nenni bebek ey
Yaktı yaktı kül eyledi nenni nenni nenni bebek

Alçak Dağlar Türküsü



Uzundur söğüdün dalı birden eğilmez
Kaşıdan karşıya güzl sevilmez
Elkızıdır kendi gelip sarılmaz
Varıp kapısında ağlamayınca hey

Alçak dağlara yağmaz mı dolu
Eşinden ayrılan olmaz mı deli
On iki bahçenin tomurcuk gülü
Sıkma al yanağı soldurmayınca

Cezayir Oyun Havası



Cezayir Oyun Havası[1]



[1] Bu Cezayir oyun havasını heyetimiz Manisa'da Kâtip Rıza Bey'den yazmıştır.

Cezayir Oyun Havası



Cezayir Oyun Havası



Umum Anadolu Cezayir Türküsü



Cezayir'in ufak ufak evleri
İçindedir ağaları beyleri
Türkçe bilir mani söyler dilleri
Tunus, Trabulus, Cezayir'i hey

Yaz gelince gemilerimiz yağlanır
Kış gelince tersaneye bağlanır
Delikanlılar Cezayir'de eğlenir
Sokakları mermer taşlı Cezayir

MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL

Türkiye'nin batılı mânâda ilk musikî bilginlerinden olan Mahmut Ragıp Gazimihal, 1900 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası Dr. Yusuf Ragıp Bey'dir. Kumkapı Fransız Koleji'nde başladığı öğrenimini Vefa Ortaokulunda sürdürmüştür. Ancak geçirdiği kazaya yüzünden tahsiline ara vermiş ve lise öğrenimini sonradan tamamlamıştır.



Küçük yaşta müzik ve halk bilimine ilgi duymaya başlayan Mahmut Ragıp Gazimihal, altı yaşından itibaren beş sene Türk Müziği çalışmış, daha sonra batı tekniği ile keman eğitimi görmüştür.

Müzikoloji ve folklor alanında değerli eserler bırakan Gazimihal, bütün kitaplarını hayatının son günlerine kadar Müzik Tarihi ve Nazariyatı öğretmenliği yaptığı Ankara Devlet Konservatuarı Kütüphanesi'ne bağışlamıştır. Ömrünü genel müzik bilimi, müzik tarihi, çalgı bilimi ve halkiyata adayan bu değerli müzik ve kültür adamı, 13 Aralık 1961'de, altmış bir yaşında, İstanbul'da Şehzedebaşı'ndaki evinde vefat etmiştir. Cenazesi ertesi günü Eyüp Gümüşsuyu Mezarlığı'ndaki aile kabristanına defnedilmiştir.

ISBN 975-008-203-6

DOĞU KÜTÜPHANESİ