

TÜRK HALK MÜSİKİSİ VE KLÂSİK TÜRK MÜSİKİSİ*

CİNUÇEN TANRIKORUR**

Atasözlerinden yapı tekniğine, doğum-ölüm-düğün-hamam âdetlerinden tabâbete, kilimden çoraba, müzikten oyuna kadar halk dehasının taşıdığı sonsuz renkli dinamik cevherin farkına, insanlık, 20. yüzyıl başlarından önce varamamıştı. “Halk bilgisi” anlamındaki İngilizce “folklore” kelimesi, bu yüzden Batı dil kültürünün yenice buluşlarından biridir. Folklor yerine Gökalp’in “halkiyat” teklifi tutmamıştır. Halkımız “boksör, aktör, traktör” uyumundaki “folklör” şeklini, yanlışlığına rağmen seviyor.

Türklerde ilk çağlarda topluluğun temsilcisi durumunda bulunan ve hekimlik, büyücülük, müzisyenlik gibi işler yapan halk sanatçılarına Altay Türkleri “Kam”, Kırgızlar “Baksı”, Tonguzlar “Şaman”, Yakutlar “Oyun”,¹ Oğuzlar “Ozan” derlerdi. Zamanla Kam’lar “büyücü-çalgıcı”lık, Ozan’lar da “şair-çalgıcı”lık görevini üstlendiler. Alplar devrini terennüm eden asıl sanatkârlar işte bu Ozanlardı ve tâ Hunlardanberi ozanları ve kopuzcuları olmayan hiçbir Türk ordusu yoktu.² Türklerin en eski millî sazı Kopuz’u çalarak ordunun başarı ve kahramanlıklarını öven bu sanatçılar—Köprülü’nün deyimiyle— “hiç şüphesiz daha sonraki saz şairlerimiz dedeleri”dirler. 15. yüzyılda ozanların ve ozanlık geleneğinin yerini alan “âşık”lık geleneği günümüze kadar gelmiştir ki, kısaca “tek kişi çalıp söylerken öbürlerinin dinleme geleneği” olarak tarif

* Yazarın, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın siparişi üzerine hazırlamakta olduğu “Türk Müsikisi El Kitabı”ndan.

** Y. Mimar Cinuçen Tanrikorur, Türk Müsikisi Sanatçısı, Besteci, Selçuk Üniversitesi Müzik Öğretmeni.

¹ Dilimize Farsçadan girmiş olan ‘tören’ anlamındaki ‘âyin’ kelimesi Farsçaya işte bu Türkçe ‘oyun’dan geçmiştir. (Bkz. B. Atalay, “Âyin Kelimesi”, Son Posta, 20 Mayıs 1946).

² Prof. Dr. M. Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara 1966.

edilebilir³... Türk mûsikîsinin —Batı müziğinin aksine— tek sesli (daha doğrusu “tek-ezgili” veya “tek-porteli”) olarak gelişmesinde bu özelliğin de rolü vardır.⁴

Türk folklor veya halk mûsikîsi, ozanlar ve —daha sonra— âşıklar tarafından tarihin akışı ve anonimlik vasfı içinde ad konmadan bestelenen (yakılan) türkü vb. deyişlerle, kır hayatı töresinin yarattığı çeşitli oyunlardan meydana gelir. Bu sanatı, politik istismara açık bir ‘halk - aydın’ veya ‘köylü - şehirli’ polemîği açısından ele alıp klâsik müziğimizin dışında görmeğe ve ondan apayrı köklere bağlamağa çalışmak, millî bütünlüğümüz açısından da son derece zararlı olduğu gibi, tarih ve mûsikî bilimi açısından da kökünden yanlıştır. Folklor mûsikîmizin —yalın bir şekilde— “halk mûsikîsi” adıyla anılmasına karşılık, klâsik mûsikîmizin “saray mûsikîsi, enderun mûsikîsi, edvar mûsikîsi, divan mûsikîsi, tek-sesli şehir mûsikîsi, meyhane mûsikîsi, Türk Sanat Müziği ve Modal Teksesli Müzikler (!) Şubesi” vb. adlar takılarak belletilmeğe çalışılması, insanda ister-istemez, aynı öze sahip bu iki değişik uygulamalı sanatı birbirinden ayrı köklerden geliyormuş gibi gösterme çabasından ileri geldiği kuşkusunu uyandırıyor.

Yalnız bir kısım Türk yazar ve folklorcularının değil, bazı yabancı müzikologların da düştükleri “klâsik musikî ile halk mûsikîsini ayrı mütâlaa etmek gerekir”, “şehir mûsikîsi Arap sanatından etkilenmiştir,⁵ halk mûsikîsi ise Türk sanatının aslı geleneğini korumuştur” gibisinden yanlış değerlendirmeler, Türklerin tarih içinde —coğrafi aulamda— iki çeşit mûsikî kullanmış olmalarının dikkate alınmamasından doğmaktadır. Yani: Doğu Türkistan mûsikîsinin daha çok beşaralıklı (pentatonik) diziyi ve askerî mûsikînin kaynağı olan gong, çang vb. yüksek şiddette ses veren âletleri kullanmasına

³ Bkz. Yıldırım Erdener, *Halk Türküleri Koro için Çoksesli hale getirilmeli midir?* Kültür Bakanlığı. “*I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*”, AÜ 1977.

⁴ Y. Erdener, *agc.*

⁵ “Hiç kimse kendisinde olmayanı bir başkasına veremez” (H. S. Arel, *Türk Mûsikîsi Kimindir?* M. E. B. 1969, s. 27). Arapların tarih boyunca matematikçileri, fizikçileri, astronomları, tarihçileri ve dinbilimcileri seviyesinde ne mûsikîleri, ne de mûsikîcileri olmuştur. Bu yüzden Türklerin tarihte Arap mûsikîsinden etkilenmiş olmaları ya hayâl, ya bilgisizlik, ya da tarafgirlik mahsûlüdür. Bu konuda aydınlanmak veya bildiklerini irdelemek isteyenler, Arel’in yukarıda andığımız eserindeki Arap Mûsikîsi bölümünü okuyabilirler.



karşılık, güney ve batı Türklerinin daha çok yediaralıklı (heptatonik) diziyi ve hazin-yanık sesler çıkaran âletleri kullanmış olmaları.

Çağımızın en büyük müzikologlarından Mahmud Ragıp Gazimihal (1900-1961) konuyu şöyle açıklıyor:

“Türklerin iç Asya’ya hâkimken Uzak Doğu mûsikisini, Anadolu’ya doğru indikçe de Yakın Doğu mûsikî kültürünü işlemiş oldukları açıktır ve millî motifler olarak yeni tekniğe getirdikleri ezgilerin Uzak Doğu yâdigârlarından olduğuna şüphe yoktur. Kazan, kısmen Başkird ve en şimal Kırgızların mûsikisinde gördüğümüz pentatonik türküler, onların iç Asya mûsikî kültürüne şimdiye kadar bağlı kaldıklarını gösteriyor. Klâsik ve âlimce mahiyette ikinci bir zümre mûsikîleri yoktur. Halbuki cenup ve garp Türklerinde halk mûsikîsinden başka bir de klâsik zümre mûsikîsi vardır ki beşliğini Horasan topraklarında aramalıdır. Horasan mûsikîsi Selçukî Türkleriyle Anadolunun büyük şehirlerine gelmiş, Konya’dan sonra Bursa, Edirne ve nihayet İstanbul’da merkez tutmuştur. Âlimane, ciddî ve üstattan öğrenilir (bir kelime ile: klâsik) bir sanat olduğu için iç şehir ve kasabalarda yer bulmuş olmasına imkân yoktu. Okumuşlar ve ârifler zümresinin sanatı idi.”⁶

Klâsik mûsikîmiz için —sözde kök ayrılığını belirtmek üzere— kullanılan “saray müziği” deyimine gelince, yukarıdaki ifadelerinde görüldüğü gibi, Gazimihal ‘sarayın sanatı’ dememiş, ‘okumuşlar ve ârifler zümresinin sanatı’ demiştir. Derebeylik düzeninin geçtiği çağlarda Avrupada görülen saray-halk çatışmasının politik platformuna, sosyo-kültürel bir konu olan müziğin de çekilmesi mânâsızdır. Saray (Hun sarayından Cumhurbaşkanlığı Köşküne, Augustus’un sarayından Beyaz Saray’a kadar), Doğuda da, Batıda da daima klâsik sanatı ve sanatçıları koruyup desteklemiştir. Bugün Doğuda da, Batıda da adları bilinen büyük sanatçılar (Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert ve Liszt gibi İtrî, Zaharya, Dede, Zekâî, Ârif, Cemil ve Kaynak), saray mensubu oldukları —yani sarayda doğup büyüdükleri— ve sanatlarını sadece saraya sundukları için değil, tam tersine halktan kişiler, ama çok üstün kabiliyetli kişiler oldukları için sarayca korunmuş ve desteklenmişlerdir. Kısaca, sarayda oldukları için büyük değil, büyük ol-

⁶ *Asırlar Boyunca Tarihî Türk Müsikîsi*, Gökbörü 1942, no. 7.

dukları için saraydadırlar. Tıpkı Cumhuriyetimizin “İdil Kanunu” gibi kanunlarla himayesine alıp aileleriyle birlikte yurtdışına eğitime gönderdiği “harika çocuk”larımızla “devlet sanatçısı” pa-yesiyle yücelttiği üstün nitelikli müzisyenlerimiz gibi.

*

Radyoculuğumuz başlangıcında aynı müzik topluluğunun söylediği klâsik şarkılarla folklorik türküleri, sonradan kadrolar genişleyip uzmanlık artınca yönetim kolaylığı açısından “Türk Sanat Müziği” (TSM) ve “Türk Halk Müziği” (THM) diye iki ayrı şubenin iktidarına bıraktık. Ancak, “sanat resmi, sanat heykeli, sanat edebiyatı” gibi garip bir çelişki taşıyan, Batının “art music”⁷ deyiminden çevirdiğimiz “sanat müziği” sözü, hem mânâ çelişkisi taşıması, hem de halk müziğimizin —sanki— sanat olmadığı, klâsik müziğimizin ise —sanki— halkla ilgisi bulunmadığı gibi yanlış yönlendirmelere yol açması yüzünden, pekçok kişi tarafından uzun zamandır eleştirildiği halde, bu isimlendirmeyi yapan TRT⁸’miz, konu üzerinde yeniden düşünmeğe pek niyetli gibi görünmüyor.

Oysa halk müsikimiz, hernekadar Gökalp “Bizans aksiyonu, Osmanlı saray artığı” olarak gördüğü “alaturka”nm karşısına “Türkün gerçek mûsikîsi” diye çıkarmakla kalmayıp —bir mûsikî bilgini edâsıyla— muâsır medeniyetler seviyesine gelebilmesi için mutlaka “armonize” edilmesi gerektiğini öğütlemiş ise de, halk müsikimiz, dinî-askerî-klâsik türleriyle TÜRK MÛSİKÎSİ bütünün bir parçasıdır ve ozanın kopuzundan âşığın sazına geçerek Ortaasyadan Anadoluya, hattâ Balkanlara kadar uzanıp gelmiştir. Çok kısa bir ifade ile, mûsikîmizin tabiata açılan koludur, denilebilir. Zira dayandığı komalı ses sistemi,⁸ makamları, usûlleri ve formlarından baş-

⁷ Bizim ‘sanat müziği’ dediğimize Fransızlar —belki böyle bir çelişkiden kurtulabilmek için— ‘musique savante’ = okumuş müziği derler. Gazimihal’in az önce aktardığımız ‘okumuşlar ve ârifler zümresinin sanatı’ deyiminde geçtiği gibi. Bugün ancak belli bir yaşın üstündeki aydın kesiminin dilinde vazgeçilemeyen kötü bir alışkanlık olarak yaşayan “alaturka” deyiminin ise, “Türk mûsikîsi”ni değil, ancak bu deymi kullanan kişinin alaturkalığını göstereceğini burada uzun uzadıya izah ve isbata lüzum görmüyoruz.

⁸ Hammadde yönünden Batı müziğinden çok daha zengin olan müsikimiz, —halkının gözünden düşürülmek amacıyla uydurulmuş olan “teksesli” deymiyle âdeta alay edercesine — öyle büyük bir ses zenginliğine sahiptir ki 1000 yıldır

ka, dili ve sazları —ifade ve kullanım bakımından— ne kadar basite ve gündeliğe indirilmiş olursa olsun, İslâmdan önceki ve sonraki Türke has dinî, hamâsî, askerî, sosyal, lirik ve estetik kavram sınırlarını yansıtır. Tanzîmattan bu yana içine düştüğümüz ‘tek-sesli-çoksesli’ kısır çekişmesi içinde son 30-40 yıldır bir de bu ‘sanat müziği-halk müziği’ şaşırtmacasıyla zihni iyice bulandırılmış olan Türk okuyucusuna bir nebze faydalı olabilme gayesiyle, klâsik mü-sikîmizle folklorik mü-sikîmiz arasındaki benzerlik ve farklılıkları şöyle özetlemek isteriz :

1. Halk mü-sikîmizin anonimlik vasfı, bazı folklorcularımızca, klâsik mü-sikîmizden ayrı bir kökten geldiklerinin isbatında aranan dayanaklardan biri olagelmıştır. “Klâsik müzik bir kişinin bestesidir, halk müziğini bir kişi bestelemeyiz, halk yaratır” demişlerdir. Oysa, Yunanca *isim* anlamındaki ‘önoma’ ile —söz anlamındaki ‘an—’ önekinden yapılmış olan ‘anonim’ kelimesi, bütün folklor ürünlerinin —belki halkın alçakgönüllü-ğünden kaynaklanan— ortak vasfıdır ve “sahibi bilinmeyen” demektir, “sahibi olmayan” değil! (Klâsik mü-sikîmizde bestekârı bilinmeyen eserleri, Arapça ‘bilmiyorum’ anlamındaki ‘lâ-edri’ sözüyle belirtmemiz gibi.) Halk müziği parçalarını bütün bir kır halkının ortaklaşa bestelediği düşünüleceği gibi, bu parçaları besteleyenler (halk deyimiyle ‘yakanlar’ veya ‘bağlayanlar’) en eski ozanlarla daha yenice olan âşıklardır. Bunlar da adlarını, kendi yaratmaları olarak özel bir ezgiyle çalıp söyledikleri Koşma, Varsağı, Semâî, Türkü, Destan, Dîvan vb. deyişlerin taç beytinde açıklarlar. Akışta, Bayatı, Horyat adlarını da alan Mânî türünde ise ‘mânici’ vardır ama, türün kuralı gereği adı yoktur.⁹ Ayrıca, bu yaratmalardaki birinci amaç, önceden yazılmış belli bir güftenin —şarkı besteler gibi— bestelenmesi olmadığı için, halk müziği parçalarının klâsik

nazariyatçıların ortaya attığı 17’li, 24’lü, 36’lı ve 41’li sistemlere rağmen, kusursuz şekilde notaya aktarılamamakta, bir sekizli içinde tabîi olarak yer alan 53 koma’nın hepsini yerine göre kullanmaktadır. Herbiri farklı aralıklara karşılık olmak üzere diyez ve bemol işaretlerini durmadan artıran klâsik müzik nazariyatçıların aksine, halk mü-sikîcilerimizin bulduğu “bir tek diyezle bemolün üzerine kullanılan aralığın koma sayısını yazmak” çözümü, işte bu ihtiyaçtan doğmuştur.

⁹ Bkz., Hikmet Dizdaroğlu, *Halk Şiirinde Türkler*, TDK/AÜ 1969.

müzikte olduğu gibi 'makam - usûl - form - güfte - beste' düzeni içinde tasnifi de, anonslandırılması da söz konusu değildir. Halk müziğimizin tür sınıflamasında kullanılan 'uzunhava, kırık hava' gibi yenice teknik deyimler, halk sanatçıları arasında geçmez; ancak çalacakları parçanın formu sorulduğunda 'uzunhavadır' veya 'kırıktır' diye cevap verirler.¹⁰

2. Yine bazı folklorcularımızca iddia edildiğinin aksine, halk müziğimiz de klâsik müziğimiz gibi *makam* esasına dayanır. Zira bu da aynı komalı ses sistemini kullanmanın tabii sonucudur. Yalnız halk sanatçısı 'makam' yerine 'ayak' der. Klâsik müzikimizdeki makamların karşılığı olan halk müzikisi ayaklarının ufak bir listesini, örnek olmak üzere sunuyoruz :

<u>Klâsik müzikîde</u>	<u>Halk müzikisinde</u>
Rast makamı	} Müstezad ayağı
Nikriz "	
Mahur "	
Zâvil "	
Acemaşîran"	
Hicaz makamı	} Garip ayağı
Uzzal "	
Şchnaz "	
Zirgüle "	
Hicazkâr "	
Şedaraban "	
Sûzidil "	
Evcârâ "	
Segâh makamı	
Müste'ar "	
Hüzzam "	
Evç "	
Ferahnâk "	
Sabâ makamı	} Kalenderî ayağı
Dügâh "	
Bestenigâr "	

¹⁰ Muzaffer Sarısözen, *Türk Halk Musikisi Usûlleri*, Ankara 1962.

Nihavend makamı	}	Müstezad ayağı
Sultanîyegâh "		
Ferahfezâ "		
Bûselik "		
Hisar-bûselik "		
Şehnaz-bûselik "		
Tahir bûselik "		
Bayatî-bûselik "		
Nevâ-bûselik "		
Uşşak makamı	}	Kerem ayağı
Bayatî "		
Nevâ "		
Tâhir "		
Hüseyinî "		
Gül'izâr "		
Muhayyer "		
Muhayyer-kürdî "		
Kürdîlihiczâr "		
Karcığâr "		
Bayatî-araban "		

Bu listede, halk mûsikîmizdeki bir ayağın, klâsik mûsikîmizde birçok makama birden tekabül ettiği hususu, değerli okuyucularımızın dikkatini çekmiş olmalıdır. Bunun sebebi, halk mûsikîmizin fakirliği değil, isimlendirme konusunun halk mûsikîmizde, klâsik mûsikîmizdeki kadar büyük bir önem taşımamış olmasıdır. Unutulmamalıdır ki, klâsik mûsikîmizdeki makamların sayısının 578'e kadar yükselmiş olmasının bir sebebi de, makamları parçalayıp değişik şekillerde yeniden monte etmek suretiyle yeni makam dizileri bulma işinin, müzisyen Türk hakanlarınca teşvik edilmiş olmasıdır. Nitekim bugün kullandığımız makamların sayısı 100 civarındadır. Ayrıca, halk mûsikîmizde makamların kullanılışı da —3. maddede sözünü edeceğimiz usûllerin kullanılışı gibi — folklorun temel unsurlarından olan "kural umursamazlığı" veya —daha doğrusu— "kendi koyduğu kurallara bağlılık" espirisine dayalıdır. Folklorcularımız bu yüzden, "Acemaşîran makamı Müstezad

ayağına tekabül eder” derken “yaklaşık olarak” diye ilâve etmeyi ihmal etmezler. Mamafih, ayak adları sadece “Kerem” olarak geçiştirildiği halde, bütün özellikleriyle tam bir Bayatî - araban seyri gösteren —merhum Sarısözen tarafından derlenmiş— “Vardım ki yurdundan ayağ göçürmüş” güfteli Curcuna usûlündeki Bayburt türküsü ile, tam bir Karcıgar seyri gösteren, Aksak usûlündeki “Dudu dudu dilli gız” güfteli Balıkesir türküsünde olduğu gibi, klâsik makam seyri kurallarına harfiyen uyan türküler de az değildir.

3. Ritm unsuru açısından halk mûsikîmiz de klâsik mûsikîmiz gibi Batı müziğiyle hiçbir şekilde kıyaslanamayacak kadar gelişmiştir. Hattâ halk mûsikîsi usûllerimizin, 11, 12, 15, 16, 18, 20, 21, 25 zamanlılar da dikkate alınacak olursa, klâsik mûsikîmize göre dahi bir hayli renklilik gösterdiği söylenebilir. Yalnız, makam konusundaki adlandırma farklılığında olduğu gibi, halk mûsikîmizde usûllere klâsikteki gibi ‘Düyek, Aksak, Curcuna’ gibi özel adlar verilmez; ‘iki vuruşlu, üç vuruşlu, onikili, birleşik dokuzlu, karma onlu’ gibi isimler kullanılır. Buna göre ‘Düyek’in adı ‘dört vuruşlu’, ‘Aksak’ın adı ‘birleşik dokuzlu’, ‘Curcuna’nın ‘karma onlu’dur, ama çoğunlukla usûlün yapısı da, kullanılışı da büyük bir fark göstermez. Bu farklı adlandırmanın bir sebebi, halk mûsikîmizin nazariyatı üzerindeki çalışmaların henüz çok yeni oluşu ise, bir başka sebebi de —yine bu yeniliğe bağlı olarak— Gökalp tesirindeki kök ayrılığı tezine ters düşmemek için, apayrı bir terminoloji arama arzusu olabilir. Usûl bahsinde, klâsik ve folklorik uygulamada dikkate çarpan —bizce en ilgiçekici— fark “prozodi”-dedir.¹¹ Dilimizde bazı heceleri uzatılarak söylenmesi gereken (âşık, sevdâ, şeydâ, sâkî vb.) kelimeleri, bir kısım

¹¹ Yunanca asıllı olup dilimize Fransızcadan girmiş olan ‘prozodi’ bir nevi “mûsikî tecvidi”, yani hecelerin uzunluk ve kısalığının, ses vurgularının doğru kullanılması ilmi demektir. Felix Korling’in bir bestesinden A. Ulvi Elöve’nin aktardığı “Dağ başını dûman aalmış” marşında olduğu gibi, aruz kuralları, Türkçenin küçük ve büyük ses uyumları dikkate alınmadan, kapalı hecelerin kısa, açık hecelerin uzun nağmelerle bestelendiği müzik parçaları, dinleyende, kendi dilinin yabancı şivesiyle konuşulması tesirini yapar.

kır bölgesi halkımız — bilindiği gibi — uzatmasız söyleme eğilimindedir. (Bunun birkaç sebebi varsa, biri herhalde eğitim kusurumuz olmalıdır). Halk mûsikimizde, hecelerin usûl vuruşlarına yerleştirilmesinde görülen ve okumuşların kulağına ters gelebilen bu kullanım farkı, işte bu eğilimden kaynaklanır ki, yine bir öz veya kök ayrılığı değil, şekil, üslûp, tarz, alışkanlık farkıdır.

4. Klâsik mûsikimizdeki ‘*nakarât*’ın adı halk mûsikimizde ‘*kavuştak*’, ‘*terennüm*’ün adı ise ‘*bağlantı*’dır. Meselâ, ‘Gıcır-gıcır gelir yârin kağnısı’ sözleriyle başlayan Isparta türküsünde esas güfte sadece üç mısra, ‘Aman ömrüm, palazım aman. .’ diye başlayan bağlantı ise — klâsik mûsikimizdeki ‘*nakış*’ formunun terennümlerini hatırlatacak şekilde — yedi mısradır. Bu güzel türkünün sözlerini örnek olmak üzere veriyoruz :

Gıcır gıcır gelir yârin kağnısı
(Bağlantı)

Ben de bilmem benim yârim hangisi
(Bağlantı).

Fidan boylu, ince belli kendisi
(Bağlantı)

Bağlantı :

Aman ömrüm, palazım aman, aman,
Öldürdün beni,
Soldurdun beni,
Yosmanın kızı (etme bu nazı)
Gel bize bazı
Salın da boyunu göreyim aman
Ben aşkımdan öleyim aman.¹²

‘Uca dağların başında tek atlı gezdiğin var mı?’ sözleriyle başlayan ve ‘Köroğlu Solağı’ olarak bilinen, hamâset şâheseri Erzurum türküsünde ise, karara doğru sönerek inen Türke has merdiven ezgi, klâsik mûsikimizin ağırse-mâî terennümlerine benzer şekilde, beş defa tekrarlanan ‘ye-le-le-lel’ ve bir ‘lâ’ sözü üzerine kuruludur. Yüzlercesi verilebilecek olan bu örnekleri, klâsik mûsikimizin büyük

¹² M. Sarısözen, age, s. 38.

formlu eserlerinde kural olarak kullanılan “terennüm”-lerin binlercesi arasından sadece biriyle kıyaslamak dahi, farkın nerede ve ne kadar olduğu hakkında yeteri kadar açık bir fikir verecektir :

Ten-ni ten-ni ten-nen-ni te-nen
 Serv-ü semen ten
 Ah, sana hem bende, hem üfkende,
 Aman, işte kulun, vay
 Ah, dil-i bi-tâbıma cû'lar gibi aktın
 Beni yaktın da uzaktan baktın
 Ah, ah, aman efendim

(İsmail Dede'den)

5. ‘*Taksim*’in halk mûsikîmizdeki adı ‘açış’, ‘*gazel*’inki ‘*uzun-hava*’dır ve bölgelere göre ‘maya, bozлак, kayabaşı, çukurova, yakma, âşık türküsü’ vb. adlar alır. Ayrıca ‘*gazel*’in, edebiyat formu olarak tam karşılığı da ‘*koşma*’dır.¹³
6. Çalgılar taşıma ve akort (düzen) bakımından basitleştirilmiş veya —daha doğrusu— çok fazla geliştirilmelerine ihtiyaç hissedilmemiştir. Ama klâsik mûsikîmizde kullanılan sazlarla halk mûsikîmizde kullanılan sazlar, adları, boyları, telleri ve düzenleri az-çok farklı görünseler de, aynı Türk toprağından (Balasagun, Herat, Horasan’dan) ve zevkinden doğmuşlardır. Biraz dikkatli bakılınca, Ud ve Tanbur ile Bağlama’nın ortak kaynağının eski Türk ‘*Ozan Kopuzu*’ olduğunu anlamak zor olmaz. Sazın sapındaki perde bağlarının Farsça adı ‘*destan*’dan Türkçeleştirilerek yapılan ‘Bağlama’ kelimesi, bundan 200 yıl öncelerine kadar yalnız Türkmen ve Yürük aşiretlerimiz arasında kullanılırdı.¹⁴

Yine bazı folklorcularımızın iddiasına göre “alaturka-nın Arap-Acemden alındığı, ud, kanun, ney, kemençe, rebab, kudûm gibi çalgıların adlarından da belli” imiş. Müzik âletlerinin adları ait oldukları kültürlerin göstergesi olmağa yetseydi, adı İtalyanca olduğu için (pianoforte) Piyano’nun İtalyan millî sazı, adı Yunancadan alındığı için Gitar’m bir Eski Yunan sazı, adı Arapçadan geldiği

¹³ H. Dizdaroğlu, age, s. 85.

¹⁴ M. R. Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, Bağlama maddesi.

için Luth'un da Arap çalgısı olması gerekirdi. Yine böyle bir değerlendirmeye, adı Arapçadan geldiği sanıldığı için Davul'u Arap sazı¹⁵ ve hepsinin adı Farsça olduğu için Saz'ı,¹⁶ Zurna'yı, Kemeçe'yi ve Kemane'yi Acem çalgıları saymak zorunda kalırdık. Sazın 'mızrab'ını Arapçadan almışız, doğru; ama bağlamanın 'tezene'si de Farsça 'tâziyane'den gelip 'çeki' ve 'çalgıç' gibi çok eski Türkçe kelimelerin yerine oturmuştur.

7. Halk müsikimizin söz unsuruna gelince, bu da, dini - metafizik ve lirik kavramlar kadar, tabiatla kucak - kucağa bir kır hayatının her türlü konusunu da en zengin şekilde işleyen halk edebiyatımıza dayalıdır. Bu edebiyatta ve onunla çahnıp söylenen müsikîde — orijinal folklor ürünlerinin tümünde olduğu gibi — sanatın en safi ve yapmacıksızı vardır : sade, kısa, gündelik sözlerle söylenmiş mısralarla, klâsik edebiyatın deyim ve mazmûn'ları içiçe bulunur halk edebiyatımızda. Bu edebiyatın formları içinde dile getirilen lirik duygularla, klâsik edebiyatın formları içinde klâsik müsikîmizde dile getirilmiş olan duygular arasındaki fark, sadece şekilde, şekle ait bazı önemsiz hususlardadır. Yine bazı folklorcularımızla sadece onları dinleyen bazı gençlerimiz, klâsik edebiyatımızın — gitgide daha az öğretilir olan — dilini ve estetiğini anlamakta güçlük çektikleri ve bu güçlük yüzünden uzaklaştıkları için, halk müsikîmizin dilini kendilerinin kolayca anlayabileceği kadar basit zannetmek gafletindedirler. Oysa, yüzlercesi arasından sadece bir örnek olmak üzere vereceğimiz, merhum Sarısözen'in S. Kaya ve İ. Oğuz'dan derlediği şu Pertek türküsünü, söyleyebilmek için de, anlayabilmek için de, bir zamanki halkımızın — köylüsü ve kentlisiyle — klasik edebiyatın dili ve mazmunlarıyla ne kadar içli-dışlı olması gerektiğini, değerli okuyucularımın takdirlerine bırakırım.

¹⁵ Arapça الطبل (et-tabl)'dan dilimize girmişse de, onun da bazılarınca 'masa' anlamındaki Latince 'tábula'dan gelmesi, diğerlerince kökü Sanskritçeye kadar çıkan 'tap' sesinden yapıma bir yankısöz (onomatope) olması söz konusudur. (Bkz. Gazimihal, *Türk Vurmalı Çalgıları*, Kültür Bak., Ank. 1975).

¹⁶ Acemler bizim saz ailesine 'Târ, Do-târ, Se-târ' gibi tel sayısıyla ilgili isimler verirler, çünkü "sâz" Farsçada sadece müsikî âleti, yani çalgı demektir.

Siyah perçemlerin, gonca yüzlerin
 Garip bülbül gibi zar eyler beni
 Hilâl ebrûların, ahu gözlerin
 Tîğ-i sevdâ ile yaralar beni
 Sevdâ-yı aşkınla âhüzâr oldum
 Kalmadı tahammül, bîkarâr oldum
 Cemâlin görelî sevdakâr oldum
 Korkarım ki bu dert paralar beni
 Elif kametine hayran olduğum
 Gece-gündüz hayaline döndüğüm
 Hep senin içindir boyun eğdiğim
 Yoksa zaptedemez buralar beni

Bu türkü ile, meselâ Hammamizade İsmail Dede'nin Ferah-nâk makamındaki,

Dil-i bîçâreyi mecrûh eden tîğ-i nigâhındır
 Beni sevdâlara dûş eyleyen zülf-i siyâhındır
 Koyup evvel bu hale, sonra lâyük mı demek, zâlim
 Senin bu çektiğin cevr ü cefâ kendi günâhındır
 güfteli ağırsemâi'si arasındaki benzerlik ve farklılıklar, ayrıca açıklanmayı dahi —bizce— gerektirmeyecek açıklıktadır.

8. Ve nihayet, “alaturkanın şarktan geldiği şarkı kelimesinden, halk mûsikîmizin Türklüğü türkü kelimesinden bellidir” şeklindeki iddianın da doğru olmadığını belirtip bu konuyu bitirelim. Bir edebiyat ve mûsikî formunun adı olan ‘Türkü’ kelimesinin, ‘Türke ait’ anlamında Arapça ‘Türki’ sıfatından geldiğinde edebiyat bilginlerimiz birleşmektedirler. Ancak buradan kalkıp ‘Şarkı’ kelimesinin de Arapça ‘doğuya ait’ anlamındaki ‘şarki’ sıfatından geldiği iddiasına geçmek, birincisiyle yapılan hayalî bir benzetmenin yanılığsıdır. Zira ‘şarki’ kelimesimiz, merhum Gazimihal’in çok değerli Musiki Sözlüğü’nde açıkladığı gibi, Arapça ‘şarki’den değil, Türkçe ‘çağırıcı’ kelimesinden gelir ve ‘türkü çağırarak’ deyişinde dilimizde bugün dahi yaşar.

Bu kusurlu yazıyı, değerli okuyucularımızın ekli iki fotoğrafa bir kere daha, biraz daha dikkatle bakmaları ricasıyla bitirmek istiyorum. Resimlerin birinde bir Türk köylüsü kaval çalıyor; üstü-başı yırtık ve yamalı, ama onun için bunlar önemli değil. O, herhalde

yaratıcısının huzurunda olmanın vecdi içinde kendinden geçmiş ; kapalı gözleri bu istiğrâkın belgesi. Öbür resimde ise bir Türk dervişi ney üflüyor (mevlevî neyzenbaşı merhum Halil Can; Neyzen Tefik de olabilirdi) . Mensup olduğu tarîkın kıyafeti içinde; başı, köylü meslekdaşındaki gibi kapalı; kalem tutan elleri, saban tutan ellerin kullandığı müzik alfebesini kullanıyor. İkisinin de sazını tutuşu ve duruşu aynı : arkalarında bıraktıkları acı-tatlı hatıralarla dolu 5000 yıllık muhteşem bir kültür tarihini hatırlıyor veya seyrediyor gibiler; aynı vekarla. Neyzenin gözleri açık, sadece; aynı vecdin gaşyi içinde saygı ile önüne bakıyor. Gönül isterdi ki okuyucularımıza bu ikili resimlerden daha fazlasını sunabilelim ve meramımızı kalemimizin ikna gücüyle değil, gözlerimizin idrak gücüyle anlatabilelim. Bu zevkli görevi de değerli organolog'larımıza bırakıyor ve; bu iki sanatçının da, dış görünüşleri, yaşama tarzları ve şîveleri ne kadar farklı olursa olsun, aynı asıldan gelen, aynı müziği iki değişik çevrede icra eden, iki Türk sanatçısı olduğunu, vicdan ve şûûr sahibi herkes teslim edecektir, demekle yetinmek istiyoruz.

