

TÜRK KÜLTÜRÜNÜ ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ

TÜRK KÜLTÜRÜ

SAYI 86

YIL VIII

ARALIK 1969

MEHTER MUSİKİSİ : HALK MUSİKİSİ MÜNASEBETLERİ

Haydar Sanal

Musiki tarihi tetkiklerindeki geriliğimiz ve folklor derlemeleri ile folklor tetkiklerindeki metotsuzluğumuz bugün elimizde bulunan musiki varlığımızın değerlendirilmesine engel olmaktadır. İlk halk türküleri derlemelerinden kırk yıl kadar bir zaman geçtiği halde elimizde hâlâ türkü, vursağı, kalenderî, koşma, semai, tecnis, kayabaşı, bozlak, mani vb. ları gibi halk musikisi mahsullerinin doğru birer tarifleri yoktur. Yine musiki tarihimizi bilememekten dolayı halk musikimiz ile klâsik musikimiz, aralarında hiçbir tarihî münasebet, hiçbir alış-veriş olmamış farzedilerek ayrılıklar yaratılmak yoluna gidilmektedir. Halk musikisinin esasında pentatonik olduğu veya pentatonik diziden türemiş 12-13 perdelik bir sisteme sahip bulunduğu hakkında ileri sürülen fikirler bu cümledendir².

Musiki tarihi tetkiklerimiz ilerliyerek mazinin derinliklerine nüfuz ettiğimiz nisbette ise halk musikisi ile klâsik musiki ses sistemlerinin ayniyeti ortaya çıkmaktadır. Musiki tarihimizin bir safhasına gelince

(1) Seyfeddin Asaf ve Sezai Asaf, *Yurdumuzun Nağmeleri*, 1925, Anadolu Halk Şarkıları Defter 1 (2 nci tabı), (İst. Bel. Kons. Nerş.), İstanbul 1926.

(2) Halk musikimizin pentatonik esaslara istinat ettiği yolundaki iddiaların başlıcası Macar bestekâr ve musiki yazarı Bela Bartok tarafından ileri sürülmüştür. 1936 yılında Türkiye'ye davet olunan Bartok, halk musikimiz üzerinde tetkiklerde bulunmuş ve bu konuda muhtelif konferanslar vermişti. Bir konferansında şöyle diyor: "Macar ve Çeremis halk musikisinde varlığı tarafımızdan gösterilen, Romenlerden bir kısmının halk musikisine kuvvetli tesir eden, dağınık bir şekilde Bulgar halk musikisinde de görülen bir çeşit şimal Türk pentatonik unsurlarının köylerinizde ve halk ağzında yaşadığını gösterebilirseniz eski Türk musiki kültürü hegemonyası parlak bir şekilde isbat edilmiş olur ve bununla haklı olarak iftihar edebilirsiniz." Bartok yine bu konferansında uzun havayı Arap, Acem menşelerine bağlıyor, aksak usullerimizi de Bulgar Ritimleri başlığı altında mütalâa ediyordu. Bk.: M. Ragıp Gazimihal, *Bela Bartok Aramızda*, Ülkü (Halkevleri Dergisi), sayı 52 (Haziran 1937), s. 296.

Halk musikimizin pentatonizmden türemiş 12 veya 13 perdeli bir ses sistemine sahip olduğu hususu ise 1947'de Ankara'da Millî Eğitim Bakanlığı tarafından tertiplenen bir musiki şurasında Adnan Saygun tarafından ileri sürülmüştür. Bk.: *Bir Musiki Kongresi*, Musiki Mecmuası, No. 95/1 (1 Ocak 1956), s. 9-10.

halk musikisi ve klâsik musiki münasebetlerinin günümüze göre daha sıklaştığına ve iki tarz musikinın işbirliğine şahit oluyoruz. Özellikle mehter musikisinde bu böyle oluyor. Mehter musikisi dolayısıyla iki musikinın münasebetlerini ve ses sistemlerinin birliğini şu konuları mütalâa ederek izah etmek kabildir.

1. Orduda Vazifeli Saz Şairlerinin Kullandığı Ses Sistemi:

Orduda bulunan saz şairleri ile aynı çağlarda ordunun resmî askerî musiki takımları olan tabihaneler (veya mehterhaneler) arasında bir musiki yakınlığı bulunabileceği ilk bakışta anlaşılabilir. Asker ocağında vazifeli birkaç âşık ismi sayalım:

XVI. yüzyıldan: Öksüz Dede, Kul Mehmet, Kul Çulha, Armutlu, Hayalî³.

XVII. yüzyıldan: Kul Mustafa, Âşık Hasanî, Geda Muslu, Gevherî⁴.

XVIII. yüzyıldan: Seferlioğlu, Nakdî, Mağripliöglü, Kara Hamza, Mümin, Nuri, Kabasakal Mehmet, Şermî⁵.

İçlerinde yeniçeriler ve Garp Ocakları denizcilerinin de bulunduğu, mehterhane ile gece gündüz birlikte omuz omuza yaşayan, mehter havalarının en meşhuru ceng-i harbîler'le düşmana saldıran bu saz şairlerinin pentatonik ezgiler çalacağını veya klâsik musiki ses sisteminin dışında bir ses dizisini kullandığını düşünmek pek güçtür⁶. Durum tarihî gerçeklerde daha da aydınlıktır. Ali Ufkî'nin XVII. yüzyılda notaya aldığı âşık musikisi parçalarından görebildiğimiz mühim bir kısmında pentatonik (beş sesli) diziler değil, heptatonik (yedi sesli) diziler kullanılmıştır.

2. XIX. Yüzyıl Arefesinde Mehterhanede Halk Musikisi - Klâsik Musiki İşbirliği:

Halk musikisi - Klâsik musiki yakınlığını gösteren bir önemli kaynak XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Hekimbaşı Aziz Efendi'nin yazdığı güfte mecmuasındadır. Bu mecmuanın sonuna ilâve edilen "Usûlât-ı Mehterân-ı 'alem" (Tabl ü alem mehterlerinin usûlleri) listesi bize mehter musikisi ve onun bünyesindeki halk musikisi unsurları hakkında kıymetli bilgiler vermektedir. Bu usûl listesinin bir tahlili evvelce yapıl-

(3) Cahit Öztelli, *Halk Şiiri, XIV-XVII. Yüzyıllar* (Varlık Yay. Türk Klâsikleri: 44), İstanbul 1955, s. 14-15.

(4) Aynı eser: s. 15, 16, 18, 19.

(5) Cahit Öztelli, *Halk Şiiri, XVIII. Yüzyıl* (Varlık Yay. Türk Klâsikleri: 46), İstanbul 1955, s. 9, 10, 13, 14.

(6) Mehterlerin de kullandığı klâsik musikimiz ses sistemi hakkında bk.: Haydar Sanal, *Mehter Musikisi: Bestekâr Mehterler - Mehter Havaları* (Millî Eğitim Bak. Yay.), İstanbul 1964, s. 27.

mıştı⁷. Mehter musikisi bakımından bir hazine değerinde olan bu liste ileride dahâ birçok çalışmalarımıza ışık tutacaktır. Listede usûl adı altında verilenlerden halk musikisine ait olarak ayırabildiklerimiz şunlardır: Kalenderî, türkü, ezgi. Halk musikisinin pek tanınmış ve en yaygın şekli olan türkünün bu listede yer alması hususî bir ehemmiyet taşır. Mehterhane müessesesi bu çağda klâsik musikimizi, askerî musikimizi vb. tarzları bağrında taşımakla beraber halk musikimizi de temsil etmekte, onu klâsik musiki kaidelerince usûlünü ve makamını tâyin ve tesbit ederek repertuarına almakta ve icra etmektedir. Bu duruma göre XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyıl başlarında halk musikisi ile klâsik musiki arasında ses dizisi bakımından bir ayrılık olmadığı, bunun aksine olarak birlik bulunduğu görülüyor. Bu müşterek ses sistemi klâsik musikimizin ses sisteminden başka bir şey değildir.

Zaman itibariyle 1826 arefesi diyebileceğimiz bir çağda gerçek bu merkezdeydi. Bütün ülkeye şâmil olan mehter musikisi ile halk musikimiz arasında bir uygunluk teessüs etmişti. Şu halde 1826 bando inkılâbı mehterhanenin şahsında klâsik musikiye olduğu kadar halk musikisine karşı da yapılmış bir hareket oluyor. Bu hususu tesbit ettikten sonra şimdi Mehter Musikisi - Halk Musikisi ilgisinin daha da çoğaldığı bir devreye giriyoruz.

3. 1826'dan Sonra Mehter Musikisi - Halk Musikisi İlgisinin Artması:

Bu devre mehterhanenin 1826 inkılâbı ile kaldırılıp yerine bandonun ikame edildiği devredir. Bu ikamenin İstanbul'da imkân nisbetinde derhal, taşrada ise tedricen yapıldığını biliyoruz.

II. Sultan Mahmut Han'ın 1826 inkılâbından sonra klâsik kaidelere göre yürütülen mehter musikisi san'at musikisi sahasından silindi. Bando, mehterhanenin yerini dolduramadı ise de kendi dalında yoluna devam ederek aydın çevrelerde mehter eserlerinin unutulmasına yardım etti. Esasen, padişah tarafından kanla gerçekleştirilen 1826 hareketinden sonra eski göreneği ihyaya kimse cesaret edemezdi. Bu tarihten aşağı yukarı bir asır sonra mehter repertuarı öylesine unutulmuştu ki halk musikimizi ve klâsik musikimizi iki ayrı koldan tetkike kalkışan aydınlarımız ve musikînaslarımız mehter musikisine misal olarak yaşıyan musikiden tek eser gösteremiyorlardı.

Fakat mehter musikisi tamamen ortadan kaldırılamamıştı. Sanat-kârları, çalgıları ve eserleriyle birlikte halk musikisinin sinesine gelip yerleşmişti. Yazımızın sonunda folklor musikimizden çıkarılarak takdim edilen iki eser de bu görüşümüzü teyid edecektir. Merkezî otoriteden uzak-

(7) *Mehter Musikisi*, s. 45-62.

ta kalan köyler ve kasabalar, hattâ büyük şehirlerin kenar mahalleleri eski göreneği sevgi ile yaşattılar. Yukarıdan aşağıya doğru yapılan musiki inkılâbı şehirlerde aydın zümre sathında kaldı. Derinlemesine halka inemedi. Zira lâğvedilen mehterhanenin musikici kadrosu ve halkın alt tabakaları kendi musiki anlayışları ile bandoya karşı dayanışma halindediler. 1828 tarihi, askerî musiki, oyun havaları ve halk musikisi parçalarının kaybolmağa başlamasını gösteren bir tarih olduğu gibi bunların bir kısmının tekrar bulunarak aydın çevrelerde gün ışığına kavuşturulmasına kadar folklorumuza emanet olunmasının da başlangıcıdır.

Bugün halk arasında nadiren de olsa raslanan usta zurnacılar neslini bando inkılâbı ile halka inen profesyonel zurnazenlerimizin usta-çırak yoluyla gelmiş temsilcileri saymak hata olmaz sanırım. Zurnalar bâzı yerlerde yerini klarnete, bâzı yerlerde bağlama cinsinden perdeli sazlara veya yaylı sazlara bırakmıştır. Fakat davul-zurna'nın musiki unsurlarını halk musikimizin birçok çeşidinde bulmak kabildir.

Musikişinaslarımızdan bir kısmının görüşüne göre, aslında bâkir olan halk musikimiz radyo, gramofon, köylere yollar yapılarak dış tesirlerin daha kolay alınması ve buna mümasil vasıtalarla klâsik musiki tesirine girmiş ve bozulmuştur⁸. Halk çalgılarındaki perde çokluğunun sebebi de

(8) *Folklor ve Etnoğrafya Kılavuzu* (İst. Üniversitesi İktisat Fak. İktisat Müze ve Arşivi Neşriyatından: 1), İstanbul 1949. Bu kitap 1927'de Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu tarafından meydana getirilen "Halk Bilgisi Rehberi"nin yeniden gözden geçirilme suretiyle tekrar neşridir. Musiki kısmı "Musikiye Dair Halkbilgisi Hakkında İzahname" başlığı ile M. Ragıp Gazimihal tarafından kaleme alınmıştır. Gazimihal 34 üncü sahifede İzahname'sine şöyle başlıyor: "Memleketimizde klâsik ve halka mahsus olmak üzere iki nevi Türk musikisi vardır: Birinci san'at, havas elinde büyüdüğü için âlimane ve Yakın Şark memleketlerinde tekâmülünü geçirmiş nazariyelerine müstenittir; yani İran, Hint, Arap ve Bizans —ki cümlesinin temeli eski Yunan san'atıdır— icatlarından birçok şeyler saklar. Türk olan ciheti yalnız his ve ifade mânâlarındaki farktır. Halka mahsus Anadolu türkülerinin müşabihleri ise, Orta Asya türkülerinin bilhassa Kırgızlara ait olanlarında bulunabilmektedir. Alaturkanın, Anadolu halk musikisinden tesir görmüş olmamasına imkân yoktur. Keza, Anadolu türkülerinin hat boyunda, münakale merkezi bulunan büyük şehirlerimizde toplananlarında da alaturkanın tesirleri barizdir. Alaturka ile halk türkülerimiz arasında yalnız kemâl farkı arayıp da aralarında menba ve bekâret farklarını görmek istemiyenlerin memlekette idameye çalıştıkları kanaat ve propagandalardan tecerrütte çalışmaya mecburuz. Alaturka (Halk türkülerimizden çıkmıştır) diyemiyeceğimiz gibi, Charle Lalo'nun, —Halk şarkıları şehirlerde modasını geçirdikten sonra halk tabakalarına ve köylere düşmüş musikilerdir— faraziyesine de inanamayız. (Tesir) ile (Mense) mefhumlarını birbirine karıştırmaktan çekinmeliyiz. Hülâsa, öz Türk ezgilerini başka bir gözle arayıp bulmaya mecburuz. Mâruf Macar bestekâr halkbilgici Bela Bartok da biz Türklere işte bu noktayı işaret ve tavsiye etmektedir."

budur. Halbuki zamanımızdaki klâsik musikînaslarımızdan hiç kimsenin varlığında haberdar dahi olmadığı ceng-i harbîleri köylü davur-zurnacılarımız gümbür gümbür vuruyorlar; bağlamacılarımız mehterhane çerçevesine girmiş olan eski yiğitlik türkülerimiz çığırındaki türkülerini ırıyorlar. Bir başka deyişle, klâsik musikimizin askerî musiki kolu halk musikisinde kuvvetle yaşıyor ve bize geçmiş yüzyıllardan sesler getiriyor. Mehterhanenin de bağlı olduğu klâsik ses sistemimiz halk musikisinde ve san'at musikisinde iki ayrı yolda devam ediyor. Şurası muhakkaktır ki halihazır san'at musikimiz ve folklor musikisini de içine alan halk musikimiz aynı ses sistemindedirler. Ancak, musiki araştırmacılarımızın bir noktayı gözden kaçırmamaları gerekmektedir: Bir zamanlar Halkevlerinde ve radyolarda halk musikimizin ses sistemi üzerinde bâzı işlemler yapılmış ve bağlama perdeleri piyanonun yarım sesli düzenine göre ayarlanarak Türk musikisine ait başka perdelerle birlikte segâh sesi de bağlamalardan çıkarılmıştır. Bu bağlamalarla folklor musikimiz de çalındığından folklorun da tahrifi bahis konusudur. Bu suretle Batı musikisi ses sistemine sokulmuş perdeli sazlar Türk musikisi ses sistemine misal gösterilemezler.

Türk musikisi, özellikle Türkiye musikisi bugünkü haliyle bütün kolları ile heptatonik (yedi sesli)'dir. Bizde pentatonizm (beş seslilik) istisnâî ve tâlî bir meseledir; icracıları Bucak Tatarları, Kazan ve civarı Türkleri ve Doğu Türkistan Kazaklarıdır ki hepsi göçmendirler. Türk musikisi tarihte mukadder bir pentatonizm safhasından geçmişse bu birçok yüzyılların ardında kalmıştır. Böyle bir hâdisenin tarihî zamanı meydana çıkarılabilirse bu yalnız halk musikimizi değil klâsik musikimizi de ilgilendirecektir. Pentatonizm meselesi tetkik olunurken Kuzey Türkleri musikisi tarihleri ile Güney Türklerinden olan biz Oğuzların musikisi tarihini ayrı ayrı mütalâa etmek yerinde olur. Tetkikler bitirdikten, sonuçlar alındıktan sonra mukayeseler yapılabilir.

4. Musiki Folklorumuzda Mehter Musikimizden Kalan İki Parça:

Mehter musikisinden folklorumuza intikal eden iki parçadan biri "Kızıroğlu" adlı sözlü parça, diğeri "Urfa Divan Peşrevi" adlı enstrümantal eserdir. İlki basılı olarak, ikincisi radyolarımızdan yayınlanmışlardır. Bu iki parçayı teşhis ve tahlil ederken bir yandan musikisi tarihimize, öbür yandan Türk musikisi nazariyatı bilgilerine dayanıyoruz. Türk musikisi nazariyatı hakkında Dr. Suphi Ezgi ve Sadettin Arel'in tesbitleri, mehter musikisi tarihi hakkında kendi araştırmalarımız ve bu musikinin tahlilî açıklamaları elde bulunmasaydı bu eserleri değerlendirmek mümkün olamayacaktı. Bundan da anlaşılıyor ki folklor musikimizin tahlil-

linde klâsik musiki nazariyatı ve musiki tarihi bilgileri gereklidir. Folklor musikisi parçalarının notaya alınması için de keza aynı bilgiler lâzımdır.

Kizirođli

Kizirođlu Ceng-i Harbîsi diyebileceğimiz bu türkü Kars halk musiki-sinden derlenmiştir⁹. Türkü, efsanevî halk kahramanı Köroğlu ile Kizirođlu Mustafa Bey adında birinin arasında geçen vuruşmayı hikâye etmekte ve Köroğlu ağzından Kizirođlu övülmektedir:

Kizirođli

1

(Heey!) Bir hısmınan geldi geçti
Kizirođli Mustafa Bey (Hanım kim, canım kim, Nigâr kim,
kim, kim)
Şu dağları deldi geçti
Kizirođli Mustafa Bey (Bir bey ođli Mustafa Bey)

2

(Heey!) Bir at biner ala paça
Mecal vermez kırat kaça (Hanım kim, canım kim, Nigâr kim,
kim, kim)
Az kaldı ortamdan biç
Kizirođli Mustafa Bey (Bir bey ođli Mustafa Bey)

3

(Heey!) Hay deyende haya deper
Huy deyende huya deper (Hanım kim, canım kim, Nigâr kim,
kim, kim)
Körođli'ni çaya deper
Kizirođli Mustafa Bey (Bir bey ođli Mustafa Bey)¹⁰

(9) Kizirođli'nin notasını ve sözlerini Sadi Yaver Ataman neşretmiştir. Bkz.: Kars Halk Musikisi, Türk Folklor Araştırmaları (Selçuklu - Kars özel sayısı), sayı 181 (Ağustos 1964), s. 3484-85.

(10) Kizirođli türküsüne ait değişik bir söz metni Türk Folklor Araştırmaları, sayı 103 (Şubat 1958), s. 1648'de Âşık Dursun Ceylânî'den naklen Mehmet Gökâlî tarafından neşredilmiştir. Yazının başlığı: Köroğlu Kollarından Kizirođli Mustafa Kolu (s. 1646-48).

Parça ceng-i harbî usûlünde ve gerdaniye makamındadır. Ölçüsü 12/8'dir¹¹. Ceng-i harbî usûlü Osmanlıların savaşlarda düşmana saldırısı sırasında çalınan eserlerin usûlüdür. Burada iki atlı arasındaki savaşı ifade eden türkünün usûlü olarak tam yerinde kullanılmıştır. Bu usûlün Köroğlu gibi halk arasında teşekkülü XVI. yüzyıla hattâ Osmanlılardan daha evvelki çağlara irca edilmek istenen bir hikâyeye tatbik edilmesi; ceng-i harbînin bir hayli eskiden halk arasında yerleştiğini gösterir. Yalnız 12 zamanlı usûl olarak ceng-i harbî adının yeni olduğunu, aynı usûle XVII. yüzyıl sonlarında semai-i harbî denildiğini hatırlatalım. Gerdaniye makamının menşei ise isim olarak Selçuklu devrine kadar geri götürebiliyoruz. Kızıroğlu parçasının musiki şekli şöyledir:

A = 1. mısra
 B = 2. "
 C = 3. "
 D = 4. "
 E = ilâve 5. mısra
 T = terennüm
 a = aranağmesi

olduğuna göre,

a ₁	a ₂ a ₂	a ₃ a ₃
T ₁ T ₂	A ₁ A ₂	
B	a ₄ a ₄	
C C	T ₃	
D	E	

Urfa Divan Peşrevi

Adından da anlaşılacağı üzere mehterhanenin kaldırılmasından evvel divanlarda çalınan peşrevlerdendir. Urfa halk musikisine aittir¹². Radyolarımızda öteden beri Urfa Divan Peşrevi adı ile dinleyenlere tak-

(11) S. Y. Ataman, Kızıroğlu parçasının ceng-i harbî usulünde olduğunu bir musikişinas sezgisiyle anlamış fakat usulü M. R. Gazimihal'in neşriyatından aldığı için 6/8 yazmıştır. Biz notayı yeniden yazarken ölçüyü 12/8 olarak düzelttiğimiz gibi ikinci ölçünün eksik kalmaması için oraya 6/8 bir ezgi parçası ilâve ettik ve aldığımız metinde bulunmadığından bu bölümü köşeli parantezle belirttik. Ataman'ın nota donanımında segâh sesi için kullandığı kendi hususî değiştirme işareti yerine de Türk musikisi nazariyatında segâh sesi için bilinen bemolü koyduk.

(12) Peşrev, 1965 Eylülünde TRT İstanbul Radyosu'nda Urfa Divan Ayağı adı ile yayınlanırken doğrudan doğruya radyodan alınmıştır. Notası yazılırken parantez içerisindeki açıklamalar tarafımızdan ilâve olunmuştur.

dim olunmakta iken bir süreden beri adı değiştirilerek Urfa Divan Ayağı denilir olmuştur. Peşrev adının kaldırılarak yerine ayak kelimesinin konulmasında folklor musikimizde klâsik musiki şekillerinden peşrevin yeri olamayacağı düşüncesi âmil olmuştur sanıyoruz. Bununla beraber biz bu eseri tahlil ederek peşrev olduğunu ve mehterhaneye ait bulunduğunu izah ve isbat edeceğiz.

Urfa Divan Peşrevi düyek usûlünde ve hüseyinî makamındadır. Ölçüsü 8/8'dir. Düyek usûlü XVII. yüzyılda askerî musikimizin başlıca usûllerinden idi. Harbî peşrevler bu usûlle bestelenir ve çalınırdı. Düyek usûlü dışındaki harbî peşrevler pek azdır. İşte bu askerî harbî peşrevlerin karakteristik usûlü düyek olduğundan müteakip yüzyıllarda refakat ettiği eserlerin umumî adını alarak usûle yalnızca peşrev denilmiştir. Hüseyinî makamı ise keza gerdaniye gibi isim olarak Selçuklu devrine uzanıyor. Ancak bugünkü halini zamanla almıştır.

Umumiyetle mehter havalarında raslanan askerce ve şen ifade bu peşrevde yerini geniş ölçüde neş'e bırakmıştır. Ayrıca mehter müşikisi üslûbunun bariz belirtilerinden olan ve Mozart tarafından Türk Marşı (Türkischer Marsch)'nda taklit edilen yanaşık derece ile üçlüye çıkış ve üçlüde ısrar motifleri ikinci hanenin ilk ölçüsünde görülüyor. Urfa Divan Peşrevi'nin musiki şekli şöyledir:

SHM = serhane mülâzime
 II.H = hane-i sanî, ikinci hane
 III.H = hane-i salis, üçüncü hane
 i = terkiib-i intikal
 t = teslim
 z = zeyl

olduğuna göre,

SHMi
 II.Ht SHMi
 III.H Zi SHMi

Peşrev üç hanelidir. Birinci hanesi (serhane) aynı zamanda mülâzime-dir. Terkiib-i intikal kısımları parçanın bünyesine göre uzuncadır; mamafih bir peşrevde bulunan musiki formu bölümleri yerli yerindedir. Üç haneli ve serhanesi mülâzime itibar olunan peşrevlere XVII-XVIII. yüzyıllarda raslıyoruz. Bu türlü peşrevlere bir misal XVII. yüzyıl Nefir-i

Dem peşrevinin bir nüshasıdır; yüzyıl sonunda çalmıyor¹³. Diğer misaller olarak Dr. Suphi Ezgi şu eserleri göstermektedir: XVII. yüzyıl başından Nayî Osman Dede'nin segâh devr-i kebir "Kabâ" ve XVI. yüzyıl beste-kârlarından Nefirî Behram'ın bayatî devr-i kebir peşrevleri¹⁴.

Bu karşılaştırmalardan çıkan neticeler Urfa Divan Peşrevi'nin mehter eserlerinden olduğunu ortaya koyuyor. Peşrevin iyi muhafaza olunarak bize kadar gelmesi de onun XIX. yüzyıldan intikal ettiğini tahmin ettiriyor.

Folklor musikimizden çıkardığımız bu iki parça hakkındaki mütalâalarımıza şunları ilâve edebiliriz:

Her iki parçada da eski askerî mehter musikimizin aslı unsurları bozulmamış olarak duruyor. Şu halde mehter musikisinin kuvvetle yaşadığı bölgelerimiz hâlâ vardır. Fakat bir musikinin böylesine hayatiyeti onun geleceği için kâfi bir teminat değildir. Tarihi ve içtimai olayların akışı birçok şeyler arasında folklor musikisi varlığını da günden güne tahrip etmektedir. Biran evvel musiki folklorumuzu derlemek, derlenen eserleri notaya alarak yayınlamak ve yayınlanan parçaları tetkik ve değerlendirmeye işine başlamak zaruretlerini duymak lâzımdır.

Mehter musikisinin hayatiyeti sayesinde ki XX. yüzyılın ikinci yarısında bulunduğumuz şu yıllarda; Türkiye'de henüz demiryolunun yapılmadığı, ulaştırma imkânlarının köylere kadar lâyıkıyla eriştirilmediği 1826 öncesi çağlarından san'at tesirleri, mehter musikisi eserleri, halk musikisi yolu ile bize intikal etmektedir. XIX. yüzyıl başlarından itibaren nota yazısının önce Hamparsum, sonra Batı musikisi mânasında taammüm etmesi olayına rağmen aşağıda notalarını koyduğumuz parçaların 1964'ten daha evvel notaya alınmamış olmalarından dolayı da halk musikimizde san'at musikimizin klâsik unsurlarının varlığı en az 140-150 yıl geriye doğru tesbit edilebiliyor. Böylece halk musikimizin, bir mânada folklor musikimizin Cumhuriyet devrine kadar saflığını koruduğu ve bu devrede klâsik musikimizin tesiriyle bozulduğu iddiasını musiki tarihi araştırmamız reddetmektedir.

5. Nota Metinleri:

(13) Bkz.: *Mehter Musikisi*. s. 32 (10 uncu şekil), s. 238-240 (Nefir-i Dem peşrevinin notası).

(14) Dr. Suphi Ezgi, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, c. III. (İst. Bel. Kons. Neg.), s. 30.

KIZIROĞLI

(Ceng - ı harbi)

(Gerdaniye)

Orta, gittikçe yürük

He e e He e e He e e Hey He e e

He e e He e e Hey Bir hış-mı - nan gel-di

geç - ti Bir hış-mı - nan gel-di geç - ti

Ki - zi - roğ - li Mus - ta - fa Bey

Şu dağ-la - rı del - di geç - ti Ha - nı - mı

kim ca - nı - mı kim Ni - gâ - rı kim kim

kim Ki - zi - ri - oğ li Mus -

ta - fa Bey Bir bey oğ

li Mus - ta - fa Bey

URFA DİVAN PEŞREVİ

(Ser-hane Mülâzime)

(Düyek)

(Terkib-i Intikal)

(Hane-i sâni) (Son)

(Teslim)

(Hane-i sâlis)

(Zeyl)

(Terkib-i intikal)

The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth notes. The second staff continues the melody and includes the text "(Terkib-i intikal)" above it. The third staff features a first ending bracket over the final two measures, with a second ending bracket over the final measure. The fourth staff shows the beginning of a new section with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature, followed by a double bar line and a fermata.