



**Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği'nin yayını**

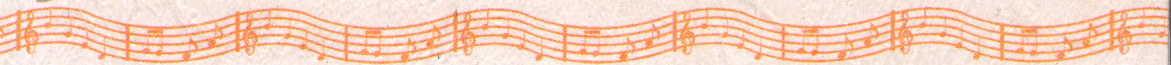
**Türk - Macar Halk Müziğinin  
Karşılaştırmalı Araştırması**

**Comparative Research on the Folk Music of  
Turkic and Hungarian People**



**T.I.K.A.**

değerli katkılarıyla basılmıştır



**DR. JÁNOS SIPOS:  
TÜRK-MACAR HALK MÜZİĞİNİN  
KARŞILAŞTIRMALI ARAŞTIRMASI**

**COMPARITIVE RESEARCH  
ON THE FOLK MUSIC OF TURKIC  
AND HUNGARIAN PEOPLE**

**MACARİSTAN CUMHURİYETİ  
ANKARA BÜYÜKELÇİLİĞİ'NİN YAYINI  
2005**

**Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği'nin yayını**

**Türk-Macar halk müziğinin karşılaştırmalı araştırması  
Comparative Research on the Folk Music of Turkic and Hungarian People**

**Dr. János Sipos**

**© 2005, Dr. János Sipos, Dr. Éva Csáki, Prof. Dr. Ali Uçan, Prof. Dr. Yalçın  
Tura, Prof. Dr. Necati Gedikli**

**Yayına hazırlayan**

**István Szabó / Sevgül Dielemans-Sümer / Akif Gürsoy**

**Kitap tasarımı & Baskı**

**Aydan Yayıncılık**

**Alınteri Bulvarı 364. Sokak No: 4**

**Örnek Sanayi OSTİM Ankara**

**1. Basım**

**Temmuz 2005, Ankara**

**ISBN: 975-92300-1-1**

**Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı  
Değerli Katkılarıyla**

**Comparitive Research on the  
Folk Music of Turkic  
and Hungarian People**

**Türk-Macar halk müziğinin  
karşılaştırmalı araştırması**

**Dr. János Sipos**

**Macaristan Cumhuriyeti  
Ankara Büyükelçiliği**

---

## İÇİNDEKİLER

Önsöz / István Szabó.....	5
<b>I. BÖLÜM / Sempozyum: Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması</b>	
Bilimsel Oturumu Açılış Konuşması /Prof. Dr. Ali Uçan .....	7
Macarların Türk Halkları Arasında Gerçekleştirdiği Halk Müziği Araştırmaları (giriş) / Dr. János Sipos .....	11
Macarlar'ın Eski Tarihine, Eski Türk-Macar İlişkilerine Dair /Dr. Éva Csáki .....	13
Macarlar'ın Türk Halkları Arasında Gerçekleştirdiği Halk Müziği Araştırmaları / Dr. János Sipos .....	18
Türk Halk Ezgilerinin İncelenmesi ve Mukayesesi Konusunda Bazı Görüşler / Prof. Dr. Yalçın Tura .....	39
Bartók ve Halk Musikilerin Uluslararası Sanat Musikisine Etkimesi Sorunu / Prof. Dr. Necati Gedikli .....	45
Türk-Macar Kültür/Müzik İlişkilerine ve Türk-Macar Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırmalarına Genel bir Bakış /Prof. Dr. Ali Uçan .....	52
Sempozyumu değerlendirme / Prof. Dr. Ali Uçan .....	97
Sempozyuma katılan bilimadamlarının özgeçmişleri .....	99
Sipos Arşivi hakkında .....	120
<b>II. BÖLÜM / Dr. János Sipos'un eserlerinden .....</b>	<b>122</b>
An Inner Mongolian pentatonic fifth-shifting style and its relevance to Hungarian and Volga-Region folk music .....	123
Kazakh Folksongs From the Two Ends of the Steppe .....	143
A few words about the “psalmodic” style of Turkic peoples .....	235
Azeri Folksongs .....	245
Report on my Expedition in the Caucasus .....	309

## ÖNSÖZ

Éva Csáki ve János Sipos ile ilk defa 1986 yılında genç bir diplomat olarak karşılaştım. O zamandan buyana geçen sürede kendilerinin Türk Halk Müziği derleme çalışmalarını sebat ve mesleki özveri ile sürdürmelerini takdir ediyorum.

27 Mayıs 2004 tarihinde, Ankara’da, Gazi Üniversitesi’nde düzenlenmiş olan sempozyum vasıtasıyla Türk dostlarımızın János Sipos’un yaklaşık yirmi yıllık halk müziği araştırma çalışmaları hakkında bilgi sahibi olmalarından büyük memnuniyet duyuyorum. Bilimsel sempozyumun gerçekleştirilmesini, Türkiye Cumhuriyeti Devlet Bakanı Ekselansları Beşir Atalay’ın, Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı’nın ve Macaristan Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığı’nın desteği mümkün kılmıştır.

János Sipos’un Türk dünyasındaki çalışmaları, arşivini meydana getirmesi, halk müziği malzemelerini bilimsel yöntemlerle işleyişi, Béla Bartók ve diğer seçkin Macar bilim adamlarının çabalarına yaraşır bir devam niteliğindedir.

Ümit ediyorum ki, ülkelerimizin zengin olmakla birlikte günden güne kaybolan ortak kültürel mirasını yetişen nesillere aktarmamızda yardımcı olacak Türk Dünyası Halk Müziği Araştırma Merkezi bir an önce kurulur ve 2006’da Béla Bartók’un Türkiye’deki derleme çalışmalarının 70. yıldönümü münasebetiyle halk müziği araştırmalarıyla meşgul olan Macar ve Türk bilim adamları yeniden bir araya gelirler.

Ankara, Temmuz 2005

István Szabó  
Macaristan Cumhuriyeti  
Büyükelçiliği Müsteşarı

## I. BÖLÜM

SEMPOZYUM  
TÜRK-MACAR HALK MÜZİĞİNİN KARŞILAŞTIRMALI ARAŞTIRMASI  
27 MAYIS 2004

SEMPOZYUMUN HAMİSİ  
TÜRKİYE CUMHURİYETİ DEVLET BAKANI  
PROF.DR. BEŞİR ATALAY

DESTEKLEYEN  
TÜRK İŞBİRLİĞİ VE KALKINMA İDARESİ BAŞKANLIĞI  
VE  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ

## BİLİMSEL OTURUM AÇILIŞ KONUŞMASI

Prof. Dr. Ali UÇAN

Sayın Devlet Bakanımız Prof. Dr. Beşir ATALAY,  
Sayın Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçisi Ekselans Dr. Gábor Zsolt SZALAY,  
Sayın Rektör Yardımcımız Prof. Dr. Ahmet AKSOY  
Değerli Türk ve Macar Kültür-Bilim-Sanat İnsanları,  
Değerli Meslektaşlarım,  
Basınımızın Değerli Temsilcileri,  
Sevgili Öğrenciler.

*Türk-Macar Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırmaları* konulu Sempozyumumuza hoşgeldiniz!

Bugün bu tarihî kurumda, bu tarihî mekânda gerçekleştirmeye başladığımız bu anlamlı etkinliğimize zaman ayırıp geldiğinizden ve katıldığınızdan dolayı tümünüze teşekkür ediyor, hepinizi saygıyla ve sevgiyle selâmlıyorum.

*Sempozyumumuz*, kökleri tarihin derinliklerine uzanan Türk-Macar dostluk ve kardeşlik ilişkilerini müzikbilim alanında yeni bir işbirliği ve ortak çalışma aşamasına taşımamızın somut bir göstergesini oluşturmaktadır. Bu adımı, düzenli aralıklarla yenilerinin izlemesini diliyorum.

*Programımızın* en başında açıkça belirtildiği ve biraz önce yapılan açılış konuşmalarında altı çizilerek vurgulandığı gibi bu Sempozyum etkinliğimiz dost ve kardeş Macaristan’ın Avrupa Birliği’ne tam üye olarak katılımı dolayısıyla gerçekleştirilmektedir.

Sempozyumun bu oturumla birlikte yoğunlaşan ve derinleşen seyri “bilimsel kısım” ve “sanatsal-belgesel kısım” olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır.

Sempozyumun bilimsel ve sanatsal-belgesel kısmına ilişkin *Oturumu* açarken dost ve kardeş **Macaristan’ın Avrupa Birliği’ne** (AB’ye) tam üye olarak katılmasını candan kutluyor, dost ve kardeş Macar ulusuna ve onun değerli bireyelerine AB içinde de üstün başarılar, sürekli esenlikler ve derin mutluluklar diliyorum.

AB ülkelerine göre olduğu gibi ülkemiz Türkiye’ye göre de dost ve kardeş *Macaristan’ın Avrupa Birliği’ne tam üyeliği* her yönüyle **hakedilmiş bir üyeliktir**. Çünkü dost ve kardeş Macaristan Avrupa’daki 1000 yıllık tarihi boyunca Avrupa insanlığına, Avrupa kültürüne, Avrupa uygarlığına, Avrupa ülküsüne çok önemli hizmetler vermiş, çok büyük katkılarda bulunmuştur. Bilimsel oturumumuzu açarken bu gerçeği, altını çizerek bir kez daha vurgulamakta yarar görüyorum.



Bu Sempozyum'un Gazi Üniversitesi'nde gerçekleştirilmesinin çok önemli tarihsel, kültürel ve müziksel nedenleri ve temelleri vardır. Bunları kısaca şöyle sıralayarak açıklamak olanaklıdır:

(1) **Gazi Üniversitesi** Türkiye Cumhuriyeti'nde kurulmuş olan en eski, en köklü, en donanımlı, en birikimli ve en deneyimli müzik yüksek öğretim kurumunu bünyesinde barındırmaktadır.

(2) Gazi Üniversitesi'nde Türkiyesel, Avrasyasal ve küresel boyutlarda çalışmalar yapılmasını öngören **Türk Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi** kurulmuş bulunmaktadır.

(3) **Béla Bartók**'un 1936 yılında Türkiye'de gerçekleştirdiği inceleme-derleme-araştırma çalışmaları bağlamında ziyaret edip görüşmeler yaptığı ve konser verdiği tarihî **Musiki Muallim Mektebi** (MMM) 1937-38'de bugünkü Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi'nin o zamanki adıyla **Gazi Terbiye Enstitüsü**'ne **Müzik Bölümü** olarak aktarılıp bağlanmış bir kurum niteliği taşımaktadır.

(4) **Ferenc (Franz) Liszt**'in 1847 yılında gelip konserler verdiği İstanbul'da ziyaret edip gözlemde bulunduğu tarihî **Muzika-i Humayûn** Musiki Muallim Mektebi (MMM)'nin başlıca temellerinden birini oluşturan bir nitelik taşımakta ve böylece 19. yüzyıldan gelen bu tarihî mirasın bir kısmı MMM yoluyla Gazi Üniversitesi'ne yansımış olmaktadır.

(5) **GÜ-Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü**'nde ve Müzik Eğitimi Anabilim / Anasanat Dalı'nda uygulanan Müzik Öğretmenliği Lisans Programı'nda geleneksel Türk halk müziği çok yönlü ve önemli bir yer almaktadır.

(6) GÜ-Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde ve **Müzik Eğitimi Anabilim / Anasanat Dalı**'nda uygulanan **Müzik Öğretmenliği Lisans Programı**'nda Bartók'un çok önemli bir yeri vardır. Genel olarak Program'da uzun süreli ve geniş kapsamlı yer alan piyano eğitiminde Bartók'un *Mikrokosmos*'ları, keman eğitiminde *Duos*'ları ve genel-özengen müzik eğitimine yönelik çeşitli etkinliklerde *Çocuk Parçaları* belirleyici bir yer tutmaktadır.

(7) Bütün bunlara da bağlı olarak Gazi Üniversitesi genel ve özel anlamda Türk-Macar kültür, bilim, sanat ve eğitim ilişkilerine büyük önem vermektedir.

(8) Gazi Üniversitesi genel ve özel olarak Türk-Macar ilişkilerine farklı düzeylerde yeni boyutlar, yeni işlevler ve yeni içerikler kazandırabilecek bir donanım, deneyim ve birikime sahiptir.

Bu kısa açıklama da gösteriyor ki bu Sempozyumun Gazi Üniversitesi'nde düzenlenmesini gerekli, haklı ve yararlı kılan pek çok neden ve niçin bulunmaktadır.

Bilindiği gibi Türk-Macar kültür ilişkilerinde Türkiye ve Macaristan olgusu ve kavramı kadar Avrasya olgusu ve kavramı da çok büyük önem taşır. Macar bilim insanları Dr. János Sipos ve eşi Dr. Éva Csáki, Bartók'un

Macaristan’da, Balkanlar’da, Kuzey Afrika’da ve nihayet son olarak Anadolu’da yaptığı çalışmaları gittikçe genişleterek Avrasya boyutlarına taşımışlardır. Dr. János Sipos - Dr. Éva Csáki ikilisi, ilkin *küçük Avrasya*’ya taşıdıkları çalışmalarını, zamanla *orta Avrasya*’ya ve giderek *büyük Avrasya*’ya doğru genişletmişlerdir. Dr. János Sipos ve eşi Dr. Éva Csáki, bu paha biçilmez çalışmalarıyla Türk-Macar halk müziğinin karşılaştırmalı araştırılmasına getirdikleri paha biçilmez katkıların yanısıra Türk müzik kültürünün derinlemesine ve genişlemesine araştırılması çalışmalarına da çok değerli katkılarda bulunmuş olmaktadır. Kendilerinin bu çok değerli çalışmalarına bakarak “Avrupa’da iyi ki Macaristan ve iyi ki Macarlar var” diyoruz.

Bu oturumda ikisi Macaristan’dan ve üçü Türkiye’den olmak üzere beş değerli bilim/sanat insanımız konuşmacı olarak yer almaktadır. Macaristan’dan Macar Bilimler Akademisi baş araştırmacısı ve Franz Liszt Müzik Akademisi Öğretim Üyesi Dr. János Sipos ile eşi Türkolog Dilbilimci Dr. Éva Csáki, Türkiye’den Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Necati Gedikli, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Prof Yalçın Tura ve Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim / Anasanat Dalı Öğretim Üyesi ve GÜ Türk Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi Kurucu Başkanı Prof. Dr. Ali Uçan.

**Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırılması** konulu Bilimsel Oturum’umuz kendi içinde *üç aşamadan* oluşmaktadır: **Birinci aşamada** konu çok değerli iki Macar konuk meslektaşımız Dr. János Sipos ve Dr. Éva Csáki’nin Avrasya ülkelerindeki çalışmaları üzerinde odaklanan geniş kapsamlı sunumlarıyla ortaya konulacaktır. **İkinci aşamada** konu çok değerli meslektaşlarımız Prof. Dr. Necati Gedikli ve Prof Yalçın Tura tarafından ağırlıklı olarak müzikbilimsel ve müzikyaratımsal yönleriyle, Prof. Dr. Ali Uçan tarafından ise ağırlıklı olarak müzikkültürel ve yöntembilimsel, yer yer de müzikeğitimsel yönleriyle ele alınıp işlenecek ve irdelenecektir. **Üçüncü aşamada** ise konu, konuşmacılara izleyiciler de soruları ve görüşleriyle etkin bir biçimde katılarak çokyönlü tartışılacaktır. Böylece konu kendine özgü bütünlüğü içinde değişik yönleriyle farklı açılardan farklı yaklaşımlarla ele alınıp incelenmiş ve değerlendirilmiş olacaktır.

Sempozyum, çok değerli Türk yönetmen Sezgin Türk’ün “*Béla Bartók, Türkiye, 1936...*” adlı 50 dakikalık belgesel/imgesel filminin gösterimi ve yönetmenle söyleşiyle devam edecektir. Hazırlanmasını T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın desteklediği bu film, döneme ilişkin belgelerin yardımıyla Bartók’un günümüzden 68 yıl önce **Atatürk döneminde O’nun** kurduğu Halkevleri’nin resmî çağrısıyla gerçekleştirdiği Türkiye yolculuğunu, Anadolu’da yaptığı derleme çalışmalarını ve bu çalışmaların yapıldığı yerleri tanıtmaktadır.

Bütün bunların ardından Sempozyum tüm çalışma ve etkinliklerin genel olarak değerlendirildiği kısa bir kapanış konuşmasından sonra ikili ve çokyönlü

tanışma, görüşme, konuşma ve bilgi alışverişlerine de olanak sağlayıcı biçimde düzenlenen bir *kokteyl* ile sona erecektir.

Sempozyumumuzun her yönüyle başarılı olacağından, etkili ve verimli geçeceğinden ve yararlı sonuçlar doğuracağından eminiz. Ancak, bunun için Sempozyum sürecinde ortaya konulacak önerilerin Sempozyumun bitiminden itibaren adım adım gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Şimdi bilimsel oturumumuzun ilk aşamasına geçiyorum. Biraz önce de belirttiğim gibi bu aşamada Dr. János **Sipos** ve Dr. Éva **Csáki**'nin "*Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması*" konulu bilimsel sunumları yer almaktadır. Hepimizin dört gözle beklediği bu çok önemli sunumda ilk sözü değerli Macar konuk meslektaşımız Dr. János **Sipos**'a veriyorum. Buyurun Sayın Dr. **Sipos**, söz sizin.

# MACARLARIN TÜRK HALKLARI ARASINDA GERÇEKLEŞTİRDİĞİ HALK MÜZİĞİ ARAŞTIRMALARI

(Giriş)

Dr. János SIPOS

Her şeyden önce böyle bir sempozyuma katılmama olanak sağlandığı için teşekkür etmek isterim. Organizatörlere, katılanlara ve Türk-Macar karşılaştırmalı müzik araştırmalarının öncüsü, milletimin bu konudaki ulu ve yüce önderi Béla Bartók'a saygılarımı sunarım.

Bartók'u sık-sık anar, eserlerini dinleriz, hayatı hakkında yayımlanmış kitaplar okuruz; bugün de kendisi hakkında bir film izleyeceğiz. Ama belki de onu anmamızın en güzel şekli, başladığı çalışmaları devam ettirmek ve müthiş rüyalarını gerçekleştirmektir.

Ben etnomüzikolog'um, şu anda Macar Bilimler Akademisi, Müzik Enstitüsünün Halk Müziği Bölümünde çalışıyorum. En önemli araştırma alanım çeşitli Türk halklarına ait halk müziğinin karşılaştırmalı araştırmasıdır. Bunun yanı sıra, Macar halk müziğini inceliyorum ve Fin-Ugor ve Türk halk müziğiyle de uğraşıyorum

Dünyanın herhangi bir köşesinde, herkes bir Macar bilim adamının Türk halkların müziğiyle niye ilgilendiğini, Türk halkları arasında, Anadolu ya da İç Asya'da neden araştırmalar gerçekleştirdiğini sorabilir. Bunu belki de sırf siz Türkler sormazsınız, çünkü kanaatinize göre Macarlar sizin batıdaki kardeşlerinizdir. Şimdi Macar müzik bilgini Bence Szabolcsi'nin bu konudaki düşüncelerini aktarmak istiyorum:

“Macar halk müziği büyük Asya müzik kültürünün bin yıllık ağacının buraya eğilmiş dalıdır ki Çin'den Orta Asya yoluyla Karadenize kadar yaşayan değişik halkların ruhundan kaynaklanmaktadır.”\*

Konuşmam üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, Macarlar tarafından gerçekleştirilen ve Türk halk müziğinin karşılaştırmalı araştırması konusunda uzun zamandır süren bir çalışmaya dikkatinizi çekmek istiyorum. Başlangıcı Béla Bartók'un Anadolu araştırmasıyla açmak istiyorum. Sonra ise araştırmanın nasıl Avrasya çapında nasıl genişlediğini anlatacağım.

İkinci bölümde; Anadolu, Azeri, Karaçay-Balkar, Kazak ve Kırgız halk müziği konusunda yaptığım araştırmadan ve bunların Macar halk müziğiyle olan ilişkilerinden söz edeceğim.

---

\* Szabolcsi (1934).

Son olarak ise, ortak bir Macar–Türk halk müziği araştırma grubunun oluşturulması önerisinde bulunacağım. Bu grubun başlıca amacı, Türk halklarının müziklerinin birbirleriyle ve diğer halkların (meselâ Macarların) müzikleriyle olan ilişkilerini araştırmak olacaktır.

Şimdi eski Macar-Türk tarihi ilişkilerinden bir özet dinleyelim.

**MACARLAR'IN ESKİ TARİHİNE,  
ESKİ TÜRK – MACAR İLİŞKİLERİNE DAİR\***  
[Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi 2004/30 pp. 187-191]

Éva CSÁKI†

**ÖZET**

**Macar'ların eski tarihinde Türk halkların rolü önemlidir. Macarlar, bağımsız olarak sürdürdükleri hayatlarının başlangıcından beri, çeşitli Türk kavimlerinin komşusu, ortağı, ya da seyyar satıcısı olmuş, Türklerin etkisi altında kalmış ve bu iç-içe ilişki yüzyıllar boyunca sürmüştür. Macarların kültüründe Türklerle etkileşimin kanıtları vardır. Macar halk müziğinden etnoğrafyanın çeşitli sahalarına ve özellikle Macar diline kadar uzanan bir alana yayılmış ve kanıtlanmış olan bu etkileşim, yüzyılı aşkın bir süredir araştırılmaktadır. Türkoloji de bu yüzden Macaristan'da ulusal bilimleri arasında yer almaktadır.**

**Anahtar Kelimeler: Türk-Macar tarihi ilişkiler**

**1. Eski Türk – Macar İlişkileri**

Eski tarihte göç eden halklar, ıssız yerlere yerleşmemişlerdir. Genelde başka insanların da yaşadığı yerleri tercih etmişlerdir. Tercih ettikleri sahalarda bir azınlık oluşturan yerliler, kültürel bakımdan kendileri kadar etkin değilse, yeni gelenlerle giderek asimile olup kaybolmuşlardır. Böylece, Latince bir ifade ile bir *substratum* (alt tabaka) oluşturmuşlar ve ancak bazı kültürel özelliklerini yüzyıllar sonra da korumuşlardır.

Bütün Ural halklarının ismini iki şekilde tanırız: Kendi deyişleriyle ve diğer halklar tarafından verilmiş adlarıyla. Macarlara diğer halkların verdiği isim ise Türkçe kökenlidir, Avrupa'da neredeyse her dilde Türkçe *on + ogur* şekliyle karşılaşırız ve bu Doğu İslavlar tarafından kelime başına eklenmiş bir *h*-ile yapılmıştır: Hongroise, Hungarian vb.‡

Macarlar'ın kendi dillerinde kendilerine verdikleri isme ilk kez; Fin-Ugor dil akrabalarından ayrıldıktan sonra M.Ö. 5. asırda, Macarların ortaya ilk

---

\* Bu tebliğ, Gazi Üniversitesi'nde 27 Mayıs 2004'te gerçekleştirilen *Dr. János Sipos Bir Macar Bilim Adamı* adlı sempozyumda sunulmuştur.

† Türkolog, Macaristan.

‡ Bereczki'nin de kabul ettiği gibi *Onogur* ismi, Orta Çağ Latince'sindeki *hungarus* yoluyla diğer Avrupa dillerine girmişti.

çıkışlarından yüzyıllar sonra, Müslümanlar tarafından yazılmış\* Arapça ve Farsça yazılı kaynaklarda, rastlıyoruz. Onları ilk önce Ural dağlarının güney-batısında görürüz. Bozkırın bu bölgesinden gelip geçen Arap ve Farisî seyyahlar-satıcılar gördüklerini not etmişlerdir.†

Macarlar, bağımsız olarak sürdürdükleri hayatlarının başlangıcından beri, çeşitli Türk kavimlerinin komşusu, ortağı, alıcısı ya da satıcısı olmuş, Türklerin etkisi altında kalmış ve bu iç-içe ilişki yüzyıllar boyunca sürmüştür. Az önce belirttiğimiz bölgelerde Macarlardan önce oturan Bulgar Türkleri, batıya doğru ilerledikleri için daha sonraki yüzyıllarda Macarlar hep Bulgar Türklerini izlemişlerdir.

M.S. 5. asırda Macarlar, Kafkasların kuzeyindeki Kuban nehrine kadar ilerlemiştir. M.S. 800'e kadar Don ve Kuban nehirlerinin arasındaki bölgelerde bulunmuşlardır. Bu bölgede o sıralar barıştan sorumlu olan Hazar İmparatoru'nun yönetimi altına giren Macarlar, sınır bölgelerinde göçebe bir hayat sürmüş ve sınırları korumakla görevlendirilmişlerdir. Burada Türklerden tarım, meyvecilik ve hayvancılık tekniklerini öğrendiler. M.S. 635-670 yılları arasında yapılan Bulgar-Hazar savaşlarında; Macarlar, Hazarların yanında savaşmışlardır. 7. yüzyıla ait tek ve önemli, yazarı bilinmeyen bir Ravennalı coğrafyacının kitabında da belirtildiği üzere, Onogurların ana yurdu Kuban ve Maiotis nehirleri arasında idi.‡

Etelköz'de, Bulgar Türklerinin son kağanı olan *Kıvrat*, eceli yaklaşınca 650'de beş oğlunu yanına çağırarak ve onlara birbirlerinden ayrılmamayı tavsiye etmiştir. Ama o ölür ölmez, çocukları sözünü dinlememiş, hemen ayrılmışlardır. Bulgar Türklerinden bir grup bugünkü İtalya'ya kadar ilerlemiş ve Venedik taraflarına yerleşmiştir. Diğerleri ise Karpatlar Havzası'na ve özellikle de Balkanlar'a yerleşmişlerdir. Bulgar Türklerinin daha kalabalık bir grubu ise Hazarların yanında kalmış, 737'deki Arap akınından sonra Macarların bir grubuyla birlikte kuzey-doğuya, Volga'nın dirseğine göç etmişlerdi. Bulgar Türklerinin Macarlarla ilişkileri üzerine birçok kaynak vardır; on üçüncü yüzyıldaki Moğol istilası öncesinde o taraflarda hizmet eden *Juliánusz* isimli bir Hristiyan keşiş bunların arasında hâlâ Macarca konuşanlarla karşılaşmıştır.§

M.S. 800'lü yıllarda Kavar adını taşıyan kabileler, Yahudi dininden kurtulmak için Hazar İmparatorluğu'ndan ayrılıp Macarlarla beraber batıya doğru, Bulgar Türklerinin en son ayrıldıkları ülkeleri *Etelköz*'e (nehirler arası) ilerlemişlerdi.

---

\* Cayhani'den sonra birçok tarihçi; Ibn Rusta, Gardizi, al-Bakri, al-Marwazi gibi Macarlardan bahsetmeye başlamıştır (Göckenjan-Zimonyi 2001).

† Yazarı bilinmeyen *Hudud al-'Alam* adlı eserin el yazması 1258'den kalmış. Ural nehrinin çevresinde bir Peçenek yerleşimini yazarken, Rus ve Macarlar'dan onların batıdaki komşusu olarak söz etmişti. (Kristó Gy. ed. 1995:41).

‡ Kaynağın az olduğu sebepten konu hala karanlıktadır (Ligeti 1986:348), (Golden 1992:102).

§ Daha detaylı bir bilgi almak için bk. (Róna-Tas 1996:248).

Bizanslı bir bilgin olan Arethas'ın M.S. 902'de yazdığı bir metinde Macarlar'dan söz ederken onlara Macar değil de, Türk demesi bir tesadüf değildir.\* Macar dilindeki, Karpatlar Havzası'na yerleşmeden önceki zamanlardan kalma beş yüze yakın Türk asıllı sözcük, buna tanıklık etmektedir. Bunların tümü bugünkü kelime hazinemizde de yer almaktadır. Bu nedenle yüzyıllarca süren bir Türk-Macar beraberliğini düşünmemiz ve kültürümüzün ortak konularında da araştırmalar yapmamız gerekir. En alt tabaka Türkçe alıntı sözcüklerimiz, yalnızca Macar dili değil, Türk dili tarihi için de çok değerli kaynak sağlamaktadır. Örneğin Göktürk alfabesiyle yazılmış birçok metinde yer alan ve eski Türkçeden ödünç aldığımız Eski Türkçe *saw* 'a speech' (Clouston 1972: 782), Eski Türkçe *bitig* 'inscription, book, letter, document' (Clouston 1972:303), gibi bu çağdan günümüze kadar getirdiğimiz sözcüklerin yerine Türkiye Türkçesinde çoktan Arapça ve Farsça kökenli sözcükler geçmiştir.

## 2. Türk Halk Biliminde Macarlar'ın Çabaları

Macarların kültüründe Türklerle etkileşimin kanıtları vardır. Macar halk müziğinden etnoğrafyanın çeşitli sahalarına ve özellikle Macar diline kadar uzanan bir alana yayılmış ve kanıtlanmış olan bu etkileşim, yüzyılı aşkın bir süredir araştırılmaktadır. Türkoloji de bu yüzden bizde Macar ulusal bilimleri arasında yer almaktadır.

1870'te Budapeşte Üniversitesinde kurulan Türkoloji kürsüsünü, bu kürsünün ilk profesörü Ármin Vámbéry'den başlayarak, József Thúry, Ignác Kúnos, Gyula Németh, Lajos Ligeti gibi dünyaca tanınmış Türkologlar yönetmiştir. Bunların tümünün ve bu arada benim de hocam olan kişilerin araştırmalarından söz etmemiş olmam, bir saygısızlık değil de zamanımızın kısıtlı olmasındandır.

İsmini 1866'da, St. Petersburg'ta çıkarttığı *Proben der Volksliteratur der Türkischen Stämme Süd-Sibiriens* adlı eseriyle de tanıdığımız Alman Türkolog Wilhelm Radloff, Macar Vámbéry'ye örnek olmuştu. İkisi de Türklük biliminin gelişmesinde büyük bir rol oynamışlardır. Radloff'un bu eşsiz eserinin sekizinci cildindeki neredeyse 600 sayfalık malzeme, Macar Türkolog Ignác Kúnos tarafından derlenmiştir. Bugün size, izinde en çok yürüdüğüm halk bilimci Kúnos'un araştırmalarından söz etmem gerekiyor.

Kúnos'un *Türk Halk Türküleri* adlı kitabı 1998'de Türkiye'de yayımlandı. Bu eserin son sözündeki şu bölüm Ignác Kúnos'un hizmetini açıkça ortaya koymaktadır: "Türk halk türkülerinin toplanması için 1926'dan itibaren İstanbul Konservatuarı, 1936'dan itibaren Ankara Konservatuarı çok sayıda geziler düzenledi, binlerce kayıt yapıldı. 1932'de kurulan Halkevleri,

---

\* İspanya'da doğmuş Arap tarihçisi olan Ibn Hayyan ve ahali al-Bakri da Macarlar'ı Türk isimle anmıştı. (Róna-Tas 1993:10).



dergi ve yayımlarıyla, 1949'da kurulan *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* türkü derlemelerine de yer vererek ve nihayet 1966'da kurulan Milli Folklor Araştırma Dairesi - daha sonraki ismiyle HAKEM- vasıtasıyla bu alanda epey mesafe kaydettik, kaydediyoruz. Daha önemlisi türkülerimizi *millî* değerlerimiz katına yükselttik, ... fakat bugün elimizde bilimsel gerekleri yerine getiren kapsamlı bir türkü külliyyatı maalesef yok (Aynı durum maalesef diğer halk edebiyatı şubeleri için de geçerlidir). Yapılan çalışmalar ise daha çok popüler niteliklidir. Ignác Kúnos'un Türk halk türkülerini toplayıp, değerlendirirken gösterdiği özen, gerçekten göz yaşartıcı. Sanıyorum, onu hâlâ örnek alabiliriz." (Öztürk 1998: 174-5).

Macarlar arasında türkülerle Kúnos'tan önce de ilgilenenler olmuştu. János Krčsmárik'in yazdığı "Türk Halk Türkülerine Dair" adlı makale 1879'da yayımlanmış. Arap harfleriyle yazılmış 18 türkü Macarca çevirisiyle ve uzunca bir önsözle yayımlanmıştır ve bu makale, Türk halk edebiyatı konusunda çıkan ilk Macarca eserlerdendir. Kúnos'tan sonra da birçok Macar Türkolog konuya önem vermiş, derlemeler yapmıştır.

Macarlar'ın bir geleneğine göre; bir çiftçi tarlasına giderken yolda bir ceviz bulursa onu yemez, başkalarına da vermez; geleceğe katkıda bulunmak üzere toprağa gömer.

Bizim katkımız da János Sipos'un yönetiminde on yedi yılda çeşitli Türk halkları (Türk, Kazak, Kırgız, Azeri, Tatar, Karçay-Balkar ve diğer) arasında gerçekleştirdiğimiz saha çalışmalarımızın neticesi olarak oluşturduğumuz Türk Halk Müziği arşivimiz olsun. Ümit ediyoruz ki Türk – Macar eski tarihi ile ve gelecekte bilimle uğraşmak isteyenler için hem kaynak oluşturduk hem de izlenmesi kolay bir metot.

## KAYNAKLAR

- BERECZKI G. (1996): *A magyar nyelv finnugor alapjai*. Budapest.
- CLAUSON, G. (1972): *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford.
- EREN H. (1998): *Türklük Bilimi Sözlüğü. I. Yabancı Türkologlar*. (Türk Dili Kurumu Yayınları 705) Ankara.
- GOLDEN, P.B. (1992): *An Introduction to the History of the Turkic Peoples. Ethnogenesis and State-Formation in Medieval and Early Modern Eurasia and the Middle East*. (Turcologica 9) Wiesbaden.
- GÖCKENJAN, H. – Zimonyi, I. (2001): *Orientalische Berichte über die Völker Osteuropas und Zentralasiens im Mittelalter*. Die Gayhani-Tradition (Ibn Rusta, Gardizi, Hudud al-'Alam, al-Bakri und al-Marwazi) (Veröffentlichungen der Societas Uralo-Altaica 54) Wiesbaden.
- KRISTÓ Gy. (ed.) (1995): *A honfoglalás korának írott forrásai*. (Szegedi Középkortörténeti Könyvtár 7) Szeged.
- KÚNOS I. (1906): *Ada-kálei török népdalok*. Budapest.
- LEWIS, B. et al. (ed.) (1960-): *The Encyclopaedia of Islam* (new edition). Leiden – London.
- LIGETI L. (1986): *A magyar nyelv török kapcsolatai a honfoglalás előtt és az Árpád-korban*. Budapest.
- ÖZTÜRK, A.O. (1998): I. Kúnos: *Türk halk Türküleri*. (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 369. Folklor Dizisi 7) Ankara.
- RÓNA-Tas A. (1993): *A honfoglalás kori magyarság*. (Értekezések emlékezések) Budapest.
- RÓNA-Tas A. (1999): *Hungarians and Europe in the Early Middle Ages. An Introduction to Early Hungarian History*. Budapest.
- VÁSÁRY I. (1993): *A régi Belső-Ázsia története*. (Magyar Őstörténeti Könyvtár 7) Szeged.

# MACARLARIN TÜRK HALKLARI ARASINDA GERÇEKLEŞTİRDİĞİ HALK MÜZİĞİ ARAŞTIRMALARI (Devamı)

Dr. János SIPOS

Béla Bartók ve Zoltán Kodály'ın başlattığı bilimsel halk müziği araştırmaları, yüz yıldır sürmektedir. İlk başta, Macar halk müziği derlemesi ve analizinin yanı sıra komşu ve akraba halkların halk müziği kültürünün de araştırılmasına başlanmıştır. Araştırmanın dar bir alanla ya da birer ülkeyle kısıtlanması yanlıştır, çünkü halk müziğinin birçok tabakası alana bağlıdır. Nehirler ve dağlar gibi müzik de sınır tanımaz. Kendi halk müziğimizin özelliklerini ancak öteki halkların müziğini tanıyarak değerlendirebiliriz.

Macar dilinin Fin-Ugor dil ailesine ait olduğunu herkes bilir, ne var ki Macar halk müziği hiç bir Fin-Ugor halkının müziğiyle akrabalık göstermez. Bu şaşılacak bir şey değildir, çünkü dilci ve tarihçilerin görüşüne göre Macar ve Fin-Ugorların arasındaki akrabalık en çok dil akrabalığıdır, etnikle ilgili değildir. Ne Macar halk müziğinin Fin-Ugor asıllı halkların müziğiyle ne onlarınkinin Macar halk müziğiyle inandırıcı bir bağlantısı yoktur.\*

Macar halk müziği, birçok yönüyle Türk halklarının müziğiyle akrabalık göstermektedir. Bunun sebebi ise Türk halklarının Macarlar, Macar kültürü ve halkının oluşumunda büyük bir rol oynamış olmasıdır.

Burada bir not düşeyim. Bütün dünya halkları gibi Macarların da oluşumu için uzun bir yol kat etmesi gerekiyordu ve hâlâ da gerekiyor. Macarların oluşumunda yedi Macar kavminin yanı sıra, büyük bir olasılıkla, başlangıçta bile homojen olmayan çeşitli Türk, Slav ve diğer halklar da büyük bir rol oynadılar. Bunun için bilimsel ve objektif olmak istediğimiz zaman bir tek anayurt yerine çeşitli anayurtlardan bahsetmemiz ve değişik unsurlarını birer birer araştırmamız gereklidir.

Béla Bartók ve László Vikár da araştırmalarına Fin-Ugorlar arasında başladılar ve sonra Türkler arasında sürdürdüler ve orada Macar halk müziğinin tabakalarına benzer melodi stillerini buldular. Bartók'un Anadolu'daki saha araştırmasına 1936'da ara verildi ama Macar halk müziğinin doğu bağlantılarıyla ilgili birçok makale ve kitap yayımlandı. Zoltán Kodály, öncelikle Çeremis ve Çuvaşların halk müziğini ve onların Macar bağlantılarını inceledi.† Lajos Vargyas, Volga boyu halklarının müziğinin büyük çaplı tarihi analizini

---

\* Çeremis "quintile shift" (beşlik değiştiren) istisna olabilir, ancak burada bir Türk halkı olan Çuvaşların etkisinden şüphelenebiliriz. Onların sahalalarında gerçekleştirilmiş derlemelere birçok kez katılan G. Bereczki (1994: 89) bu konuda şöyle diyor: "Çuvaşçada bilinen bazı ses olgularını, Çeremislerin yaşadıkları sahalarda, tam Türklere özgü beşli değişimden yararlanan ezgilerin yayıldığı sahalarda, görmekteyiz". Ancak müzik ve dil insanların bambaşka araçlarıdır ve ümit ederiz ki her ikisini inceledikten sonra daha kalıcı sonuçlara varabiliriz.

† Kodály (1937-76).

gerçekleştirdi.\* Szabolcsi ise daha geniş çaplı uluslar arası müziksel bağlantılardan bahsetti; László Dobszay ve Janka Szendrei ise Macar ağıt ve psalmodik stilin uluslar arası etnomüziksel incelemesini gerçekleştirdi.

Sovyet ve Macar Bilimler Akademisi arasındaki anlaşma, Macar araştırmacılarının Doğu halk müziği araştırmalarının yeniden başlamasına ve Macar araştırmacılarının Orta Volga çevresine gitmelerine imkân sağladı. Genel bir görüşe göre Macarların ana yurdu burasıdır ve incelemede bu yörenin seçiminin nedeni bu düşüncedir. 1958 - 1979 yılları arasında Macar etnomüzikoloğu László Vikár ve dilci arkadaşı Gábor Bereczki, bu yörede yaşayan Fin-Ugor ve Türk halkları arasında derlemeler gerçekleştirdiler. Kaydettikleri yaklaşık dört bin ezginin büyük çoğunluğunu yayımladılar.† Derlemelerinin özel değeri ise büyük ve çok uluslu yörenin halk müziğinin tabakalarını titiz bir şekilde karşılaştırmış ve bunlardan güvenilir bir kaynak sağlamış olmasıdır.

Bu iki araştırmacıya göre halk müziği araştırmaları, sınırları aşarak ve çeşitli ulusları birlikte inceleyerek yapılmalıdır. László Vikár'ın kanaatine göre, Volga-Kama yöresinde Türk ve Fin-Ugor tabakalarını ayırt etmek neredeyse imkânsızdır; genel ve ortak unsurlarını en basit ezgi stillerinden en karışıklarına kadar bulmak mümkündür. Diğer genel bir eğilim ise, Türklerin halk müziğinin yüzlerce yıldan beri Fin-Ugor müziğini etkilemiş olduğudur, bunun tersi ise doğru değildir. Derlemeler sırasında Macar halk müziğinin bir tabakasına benzer bir müzik stili, Çeremislerle Çuvaşlar arasındaki sınırın her iki tarafında, çapı yaklaşık 60-80 kilometrelik bir bölgede, her iki etnik gurupta bulunmaktadır. Sonuç olarak Volga-boyu halk müziğinin araştırması ve Macar halk müziğiyle karşılaştırılması bitirilmiş sayılabilir.

Macarların bir başka önemli doğu halk müziği araştırması ise Türkiye'de gerçekleştirildi. 1936'da Ahmet Adnan Saygun'un eşliğinde Béla Bartók halk müziği derledi. Bu derleme maalesef, yazarın ölümünden pek çok yıl sonra yayımlandı: 1976'da Macaristan ve Amerika'da, 1991'de ise Türkiye'de. Bu yayınlar, Macar ve Türk tarihinin belgeleri, Türklerle Macarların müziksel bağlantılarını titizlikle inceleyen eserler ve aynı zamanda etnomüzikolojinin de önemli eserleri olmasına rağmen yine de dikkat çekmediler. Bu ilgisizliğin nedeni nedir acaba? Olası tüm cevapları göz ardı etsek bile, en azından bir cevabımız vardır: Bartók'un Türkiye'de gerçekleştirdiği derleme o kadar az ezgiden ibarettir ki ondan yola çıkarak günümüzde 70 milyonluk bir halkın müziği hakkında geçerli bir sonuca ulaşmak, bir iddiada bulunmak zordur.

Bu eserine Bartók yine de büyük bir önem verdi. Uzun bir aradan sonra yaptığı ilk ve aynı zamanda hayatının son saha çalışması oldu. Türk halk müziğine o kadar büyük bir ilgi gösterdi ki, Amerika'ya yerleşmesinden önce,

---

\* Vargyas (1953, 1980, 1981), Szabolcsi (1933, 1934, 1940, 1947, 1956), Dobszay – Szendrei (1977), Dobszay (1983). En son olarak sonuçlarından Paksa (1999) konuşmuş.

† Vikár-Bereczki (1971, 1979, 1989, 1999).

ciddi bir şekilde Türkiye’de yerleşmeyi plânladı. Derlediği malzemeden yola çıkarak, Macar halk müziği ve Anadolu’da bulunduğu halk müziği arasında kuvvetli bağların bulunduğunu keşfetmek onu çok memnun etmişti. Kendisinin sözleriyle:

“Kulaklarıma inanamadım: Aman Tanrım! Bu sanki tipik bir eski Macar ezgisinin bir varyasyonu gibiydi. Mutluluğumdan kendimi tutamadan yaşlı Bekir’in söylediği türkü ve çaldığı müziklerle hemen iki bant doldurdum... Bekir’den duyduğum ikinci türkü, yine bir Macar ezgisinin akrabasıydı: Aman, dedim kendi kendime, bu artık müthiş bir şeye benziyor.”\*

Şimdi Bartók’un ilgisini çeken bir Türk ezgisine bakalım (şekil 1). Ezgiyi 1990’da Veli Özgüner’den, Bartók’un 1936’da yaptığı araştırmanın bölgesinde kendim derledim.

Ga-ra-man'-ın ga - ya - la - rı,  
Can dö-vü-yor o ma - ya - la - rı,  
Çok mu vur-du, be-bek, oy, oy,  
Ga-ra gu - şun so - ya - la - rı.

Şekil 1. Bir Türk ezgisi†

Değerli konuklarım, şimdi izninizle size kendi araştırmalarımın söz edeceğim.

\* Bartók (1937: 173).

† Notası *Török Népzene I* kitabımda, No. 161’de bulunuyor, sesi János Sipos: *Bartók nyomdokain Anatóliában, Adana-környéki gyűjtések*, ED-CD 033 CD’nin 16. parçası.

## Anadoluki Derlemelerim

Türk halkları arasında gerçekleştirdiğim saha çalışmalarım 1987’de başlayan ve bugüne dek süregelen bilimsel amaçlı Anadolu gezimle başlamıştır. Başlangıçta, öğrenmek istediğim en önemli konu Anadolu Türk halk müziği ve Macar halk müziği tabakalarında Bartók tarafından keşfedilen benzerliklerden öte başka benzerliklere rastlamanın mümkün olup olmadığıydı.

Önemli bağlantıları keşfetmek için öncelikle, düzenli, kolay ve anlaşılır malzemeye ihtiyaç vardır. Ancak bugüne dek Macar halk müziğini birçok bilim adamı farklı açılardan sınıflandırmışken, Türk halk müziği konusunda bugüne dek maalesef genel bir açıdan bakılarak hazırlanmış bir sınıflandırma yok denecek kadar azdır. Türk ve Macar malzemesini karşılaştırmadan önce, derlenmiş Türk ezgilerinin sınıflandırmasını ve analizini de araştırmamın başlangıç noktası yapmayı bir görev bildim.

1988-1993 arasında Türkiye’de aşağı yukarı 1500 ezgi derledim. Bartók’un derleme yaptığı yörelerde sahaya çıktım, sonra araştırmamın sahasını giderek genişlettim. Bunun yanı sıra Türkiye’de bulunabilen ezgi yayınlarını ve TRT repertuarındaki ezgileri inceledim. Bunlar hakkında hazırladığım eleştiriden sonra üçbin ezgiyle kendi araştırmamı tamamladım.

Araştırmamın sonuçları, 1994’te Macar Bilimler Akademisi Müzik Enstitüsü tarafından yayımlanan “*Török Népzene I*” (Türk Halk Müziği I), adlı kitabımda yer almaktadır. Yaptığım incelememin tanıklığına göre Anadolu’da ve Macar halk müziğinde Bartók tarafından keşfedilen Macar-Türk benzerliklerin öneminin çok daha fazla olduğunu ve ayrıca en az iki Macar ve Türk eski tabakanın birbirine oldukça çok benzediğini keşf ettim.\* En önemli keşiflerimden biri ise Macar ağıtlarının ve Anadolu’da bulunan ağıtların en genel şekillerinin neredeyse aynı olduklarıdır. Bu keşfin esası, ağıtların değişikliğe en dayanıklı ve en eski zamanlardan kalma üslûp olmalarıdır.

Çalışmalarımın ikinci cildi, “*Török Népzene II*” (Türk Halk Müziği II) adlı eser, yine Macar Bilimler Akademisi Müzik Enstitüsü tarafından yayımlandı. Bu ciltte Anadolu halk müziğinin genel sınıflandırmasını gerçekleştirdim. En önemli müzik üslûpları, stilleri ve sınıflarını tespit edip aralarındaki bağlantılarını saptadım.

Bundan sonra, Bartók’un Anadolu’daki araştırmalarını ve sonuçlarını tanıtan ve benim tarafımdan incelenmiş daha büyük bir malzeme ile karşılaştıran, İngilizce ve Macarca bir kitap yayımladım: *In the wake of Bartók in Anatolia* (Anadolu’da Bartók’un İzinde) adlı kitabı European Folklore Institute, 2000 yılında yayımladı. Bu eserimin genişletilmiş ve gözden geçirilmiş

---

\* *Mi-re-do* ikili ölçülü melodi tipinin sınıfı, ağıt tipi sınıfı ve “psalmodik” melodi tipi.

Macarca baskısı 2001 yılında Budapeşte’de *Bartók nyomában Anatóliában* adıyla çıktı.

Bu kitaplarımda Bartók’un Anadolu’daki derlemelerinin tanıtımını yaptım ve kendi saha çalışmalarımın da değerlendirme raporunu verdim. Bundan sonra Macar halk müziğiyle benzerliği bulunan müzik tiplerini (meselâ; çocuk oyunu ezgilerini, ağıtlarını, psalmodik stildeki ezgileri ve bazı daha küçük müzik tipleri), Anadolu’daki büyük müzik üslûplarını tanıttım.\* Analizime başka halkların ezgilerini de kattım, böylece Macaristan ve Anadolu’daki benzerlikleri daha geniş bir biçimde, uluslararası çapta ortaya koydum. Ezgi benzerliklerinin tanıtımının yanı sıra Anadolu ve Macar ezgi stilleri arasındaki benzerliklerin nedenini de anlattım. Bu nedenlerin genel insanî ya da yöresel veya genetik bağ anlamına geldiklerini bulmaya çalıştım. Kitaba, ilgilenenler için sunulan örnekleri seslendiren iki de CD de eklendi.

### **Araştırma Sahasının Genişletmesi**

Yukarıda anlattıklarımın da anlaşılacağı üzere Macar araştırmacılar Volga-Kama yöresinin ve Anadolu halk müziğinin incelemesi konusunda büyük çabalar gösterdiler. Belirttiğim iki saha arasında Türk halkları yaşadığı için araştırmayı daha geniş bir bölgeye yaymanın mantıklı olacağı düşünülürdü.

Bu muazzam sahada yaşayan Türkleri, kuzeyden güneye doğru bakarsak şöyle sıralayabiliriz: Çuvaşlar, Tatarlar, Başkurtlar, Kazaklar, Türkmenler, Azeriler, Anadolu’daki Türkler, bunun yanında Kafkaslar’da yaşayan Karaçaylar, Balkarlar, Kumuklar, Nogaylar ve Balkan Türk azınlığı.

Günümüzde bu muazzam sahada ve gerekirse bunun doğusunda araştırmaları sürdürmekteyiz. Başta gelen müziksel amacımız incelenmesi tamamlanmış olan Volga-Kama bölgesini Anadolu ile bağlamak, böylece bu muazzam sahanın karşılaştırmalı müziksel haritasını elde etmektir.

1987’den 1993’e kadar devamlı kaldığım ve sık sık geri döndüğümüz Anadolu dışındaki araştırmalarımıza; Trakya, Kazakistan, Moğolistan, Azerbeycan, Kırgızistan ve bunlardan başka Kafkaslarda yaşayan ve Türkiye’ye kaçmış Karaçay Balkarlar arasında devam etmekteyiz.

Şimdi size, bu araştırmalarımın sonuçlarını içeren kitaplarımdan söz edeceğim.

---

\* Psalmodik melodilerin merkezinde *do-re-mi* çekirdek bulunur. Bu çekirdek simetrik bir şekilde ya aşağıya ya da yukarıya üç perde aralığıyla ve bir büyük sekunda genişletilebilir. Tipik kadans formülü 5(b3)b3, 4(b3)b3, b3(b3)b3 ve 7(b3)b3 oluyor. Melodlerin ses genişliği oktavı aşmaz. Macar psalmodik ezgileri hakkında daha geniş bilgi almak için bk. Dobszay-Szendrei (1988: 55-66) Macar ve Anadolu psalmodik ezgilerin ilişkisi konusunda ise bk. Sipos (2000: 96-128).

## Kazak Araştırmalarım

2001'de Budapeşte'de Akademi Yayınevi tarafından yayımlanmış, CD eki bulunan *Kazak Folksongs from the two Ends of the Steppe* [Bozkırın İki Ucundan Kazak Türküleri] adlı kitabımda Hazar Denizi'nin doğu kıyısında yaşayan Aday Kazaklar ve Moğolistan'da yaşayan Kazakların halk müziğini karşılaştırdım. Birkaç gün önce Alma Ata'da Kazak Akademisiyle bu kitabımın Kazakça yayımı konusunda görüşmeler yaptım.

Bu kitabımda, Kazakların birbirlerinden üç bin kilometre uzakta yaşayan iki grubunun, halk müziğini tanıtmaktayım. Derlediğim malzemeyi sınıflandırıp, özelliklerini orantılı bir şekilde tanıttıktan sonra bu halkların müziğini karşılaştırdım. Ayrıca bu sahalarda yaşayan diğer Türk halkların ve Macarların halk müziği stillerinde bulduğum bağlantıları tespit ettim.

Kazakistan'ın Avrupa büyüklüğündeki yüzölçüsümünü ve Kazak halkının kompleks oluşumunu göz önünde bulundurarak, Kazakların yaşadığı sahada değişik müziksel lehçeler bulacağımız çok açıktı. Netice olarak Kazak dili değişik lehçelerine rağmen de şaşırtıcı bir şekilde homojendir; ancak halk müziğinde bulduğumuz değişiklikler, farklılıklar bundan büyüktür.\*

Elde ettiğim müziksel sonuçlarla ilgili olarak şimdilik kısaca şu kadarını söylemek istiyorum: Moğolistan'daki Kazakların genelde *do* ve *so l*- pentatonik ezgileri, daha çok Çin'deki ve de Moğol - Tatar pentaton ezgilerine ve bazı Macar pentaton ezgi üsluplarına benzerler. Güney Kazakistan'da görülen diatonik müzik daha çok Anadolu halk müziğine benzemektedir.

Pentatonik saha, Çin'den Moğolistan'a ve Kazakistan'ı geçerek Volga-boyu bölgesine, ta Macar'lara kadar uzanmaktadır. Aynı zamanda bu pentatonik müzik, güneyde; Kırgızistan'dan güney Kazakistan'ı, Türkmenlerin ve Azerilerin yerleşimlerini geçerek Anadolu'ya dek pek ender görülür ya da bulunmaz. Ağıtlarını inceleyince kompleks bağlantılara rastladım. Bazı açıdan Güney Kazak ağıtları, Anadolu'daki ağıtlara, başka açıdan ise Moğolistan'daki ağıtlara benzemektedir. Türk ve Macar ağıtlarının kısa şekliyle hemen hemen aynı olan Güney Kazak ağıtlarına da rastlamak mümkündür.

şimdi de Bartók'un Türkiye'deki derlemesi sırasında bulduğu ve çok beğendiği Anadolu – Macar müzik üslubuna ait, Güney Kazakistan'dan derlediğim bir ağıt dinleyelim (şekil 2).

---

\* Rus etnomüzikologu V. Beliaev'e göre Kazakistan'da üç ana müzik lehçesi bulunmaktadır: Güney-Kazakistan yani Maveraünnehir, Aral gölü çevresi ve Sir-Derya boyu türkülerinin ana özelliğinin şekil basitliği ve ritmik bakımdan kurallı oldukları söylenebilir. Batıda, Ural dağlarından ötedeki sahalardaki, Hazar Denizi kıyılarındaki ezgilerin özelliği ise, büyük ses genişliği ve lirik melodilerdir. Bundan başka şekil bakımından en çok *terme* ve *reçitatif* yani konuşur gibi okunan güfte veya makam şekilleri tipik oluyor. Kazakistan'ın orta bölgelerinde ise melodi bakımından özel bir zenginlik, gelişmiş melodiler ve birleşik şiir biçimi bulunmaktadır.



Ka - şa - dī en to - gay-dan, e - he, ey,  
ar - dan bö - ri, aw,  
Er - kem - di kör al - ma - dīm dün - ya, ho,  
ay - dan ber', aw, iy.

Şekil 2. Güney Kazak ezgisi\*

## Azeri Araştırmalarım

Kazak araştırmalarımın sonra incelemelerime Azerbaycan'da devam ettim. Bu çalışmamın bir sonucu olarak bu yıl, Akademi Yayınevinde *Azeri Folksongs—at the Fountain-head of Music* (Azeri Folksongs–Müziğin pınarında) adlı kitabım çıkacaktır. Bu cildin Azerice yayını Bakü'de de plânlıyoruz.

Azeriler her ne kadar Anadolu'daki Türklerin yakın dil akrabaları olsalar da, iki halkın oluşumu farklı bir şekilde gerçekleşmiştir. Azeri halk müziğinin Anadolu ve diğer Türk ve Macar halk müziğiyle ve tabakalarıyla olan ilişkisinin incelemesi bize makul geldi. Azeriler dışında Tatarlar, Avarlar, Zahurlar, Yahudiler ve Ruslar arasında gerçekleştirdiğim derlemeler sayesinde, Azeri halk müziğinin Azerbaycan'da yaşayan azınlıkların halk müziğiyle olan ilişkisini de incelemeye fırsat buldum.†

Kitabımda önsözden sonra Azerbaycan'ın tarihi, ardından da saha çalışmalarımın fotoğraflarla ve haritalarla donatılmış tanıtımı yer almaktadır. Eserimin başlıca özelliği Azeri müziğinin stillerinin ve üslûplarının karşılaştırmalı analizidir. Kazak kitabımda olduğu gibi burada da bol bol notaya yer verdim. Bu notalar sayesinde Azeri halk müziğinin dünyasını makaleler okumadan tanıma fırsatı buluyoruz. Eklediğim notlar ve İngilizce çevirisi sayesinde metinler Azeri diline ve halk kültürüne ilgi duyanlar için faydalı olmaktadır. Kitabın sonunda ise indeksler ve fihristlerin yanı sıra derlememin en özgün ve en güzel ezgilerini içeren CD yer almaktadır.

\* János Sipos, *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe* (CD eki ile), Akademia Yayınevi, Budapeşte, 2001, tr. 14.

† Azerbaycan'da 35 farklı yerden 110 türkücü ve müzisyenden 620 melodiyi kaydettim.

Azeri halk müziğinin basit, ama aynı zamanda eksiksiz dünyasında belki de müziğin en eski tarihinden kalma ilkel bir müzik üslûbu, tam güzelliğinde yaşamaktadır. Müziğin en eski tarihini tanımak önemlidir, çünkü daha sonraki gelişmiş üslûplar ancak böylece anlaşılabilir. Azeri halk müziği Türk halk müziğinin içinde özel bir yere sahiptir ve hem komşu hem de daha uzaklarda yaşayan Türk halklarının halk müziğinden farklıdır.\*

Kitaba ekli CD'den şimdi bir Azeri *uzun hava* ezgisine oradaki adıyla bir *bayatıya* bakalım. Bunu dinleyince birkaç sestem oluşan müziksel şeklin ne kadar etkileyici olabileceğini kendimiz de farkedebiliriz (şekil 3).

Su - dan ol - dum, ay, qar - daş bu men,  
 Su - dan ol - dum bu men, ay.  
 Hn, na - dir quş, göz - den ol - dum, ay,  
 Bir - ce ba - cı, ay, bir - ce ba - cı, ay.  
 Év tik - mek e - lim - nen gel - me - di, ay,  
 A - nam, oğ - lu, a, qar - daş, ay,  
 Ne bağ - la - rım yu - va men, a.

Şekil 3. Azeri bayatı<sup>†</sup>

\* Birçok Azeri melodinin Anadolu'da benzeri olmakla birlikte, en inandırıcı benzerlerin Kuzey-Anadolu'da rastlamak olanağı vardır, ancak burada yaşayanlarda Kürt ve Azeri azınlığın oranı da büyüktür.

<sup>†</sup> Sipos János, *Azeri Folksongs - At the Fountain-Head of Music* kitabın CD'si, Akademi Yayınevi, Budapeşte, 2004, tr. 2.

Azeri araştırmalarım sayesinde, daha güneyde pentatonik müziğin ender, daha çok ilkel müziksel Şekillerin, asgari ses genişliği ve de bir ya da iki merkezli yapıların bulunduğunu tespit ettim.

Kitaplarımın tanıtımından sonra sıra Şu andaki araştırmalarımıza geldi.

### **Aktüel Projeler**

Bugünlerde Macar Bilimler Akademisi ve Britanya Kraliyet Akademisinin desteğiyle  proje yürütmekteyim. Bunlarla ilgili birçok makalem yayımlandı, monografileri ise hl hazırlamakla uğraşıyorum.

## Kafkaslar ve Türkiye'deki Karaçayların Müziksel Yaşamı

Kafkasların kuzey yöresi, Macarlar'ın oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Karpatlar Havzasına göç etmeden önce Macarlar, yaşamlarını Hazar İmparatorluğu'nun sınırları içinde, bu bölgede sürdürmüşlerdir.\* Macarlar burada Onogurlarla, Sabirlerle Türklerle, Türk-Hazarlarla, Bulgarlarla ve burada yaşamış olan öteki halklarla ilişkiye girmiş. Bu yüzden, Kafkaslarda yaptığım araştırma yalnızca yukarıda anlattığım geniş çaplı projemin bir sonraki adımı değildir, Macarlarla özel bir ilgisi de vardır. İlk kez 2000 yılında Karaçay-Çerkesya'da ve Kabardo-Balkarya'da Karaçay, Balkar ve diğer Kafkas halkları arasında derleme yaptım. Gelecek yıl aynı yörede bir saha araştırması yapmayı plânlıyorum.

1904-1905 yıllarında bir grup Karaçay ve Balkar, özellikle Kuzey Kafkasların Teberda yöresinden Türkiye'ye göç etmiş ve günümüze dek de burada yaşamayı sürdürmektedirler.† Bundan sonra, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Kafkaslardaki bazı Karaçay ve Balkar grupları zorla sürgüne gönderilmemek için Türkiye'deki akrabalarına katıldılar. Bu insanlar ana dillerini koruyor ama aynı zamanda eski kültürlerini ve ezgilerini unutmaktadır. Genelde azınlıkların kültürünün araştırmasını ben çok önemli saymışımdır, çünkü onlar arkaik durumlarını saklayıp korurlar ve bunun yanı sıra, bunlar üzerindeki araştırmalarla kültürlerin şekillenmesini ve birbirlerini nasıl etkilediğini de doğrudan gözlemleyebiliriz.

Macarlar ve Karaçaylar arasındaki müziksel benzerlikleri özetlemeden önce Bartók'un derin bir anlam taşıyan düşüncesini analizim:

“Benim tahminim; bütün dünyada bulunabilen her türlü halk müziğinin, yeterince halk müziği malzemesi toplandığı ve makale hazırlandığı zaman aslında birkaç ana şekil, üslûp ve stil çeşidine dayandığını bulmaktır.”‡

Karaçay-Balkar çocuk ezgileri, psalmodik ve ağıt ezgileri, Macar ezgileri, Anadolu'daki ezgiler, bazı Bulgar ezgileri ve Slovak ezgileri genelde aynı ana üslûba aittir. Ancak bu genel üslûp özdeşliğinin yanı sıra, özel etnik ve yöresel farklılıkların bulunduğunu da görebiliriz.

Macarlar ve Karaçayların bazı önderleri uzun zaman birlikte yaşadıkları için bu iki toplum arasında bol bol müziksel olgular bulacağımızı tahmin

---

\* Kafkasların kuzeyi, Macarların oluşumunda ve eski tarihinde önemli bir bölge olmuş. Macarlar Don-Kuban bölgesindeki anayurtlarına, birlikte oldukları Ogur Türklerinden olan Kabar kabileleriyle beşinci asırda ulaştılar. Hazar İmparatorluğu'nun buyruğuna girdikten sonra hayvancılık ve tarım öğrenmeğe başladılar. Kuzeyde, İmparatorluğa sonradan katılmış halka uygun bir görev olarak sınırları koruma işini üstlenmişler, güney batıda ise Alanlarla temasa girmişlerdir. Macar tarihi kroniklerinde Hunor ve Magor adındaki iki Macar prensin Dula isimli Alan hükümdarının kızlarını Azak Denizi'nin bataklıklarından kaçırılmaları bir rastlantı değildir. Olay belki de tam bu bölgede gerçekleştirilmiş olan Alan-Macar hükümdarların birbirleriyle evlenmelerinden söz etmektedir.

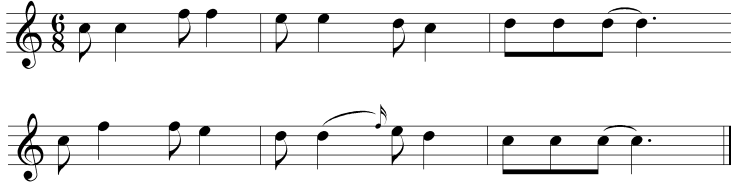
† Anadolu'da oturan Karaçay-Balkarların yerleşim merkezi, Konya ile Eskişehir arasına düşer.

‡ Bartók B. (1937), *Népdalkutatás és nacionalizmus [Türkülerin Araştırması ile Milliyetçilik]*, *Tükör V. évf. 3. március pp. 166-168.*

edebiliriz. Karaçay müziğinde pentatonik dizilere çok ender rastlanır ve Macar halk müziğinde bol bulunan *beşlik değiştiren* olgusu da Macarlarınkinden oldukça değişik bir şekilde gerçekleşmiştir. Yine de bu izlerden dolayı Karaçay-Balkarlar'da eskiden değişik müziksel şekillerin de olduğunu ve bunların karışık halk oluşumu sırasında geri çekildiğini ve kaybolduğunu tahmin etmekteyiz.

En düşündürücü benzerliklere ağıtlarda karşılaştık. Macar ve Karaçay ağıtlarının da dahil olduğu bu müzik üslubu başka halkların halk müziğinde de bulunabilir. Özel olgular, ezgi şekillendirmeleri ve özellikle en basit ağıt çeşidinin geliştirilmesi tarzı bize daha geniş ortak köken hakkında bilgi verir veya en azından daha somut müziksel akrabalığı arayan araştırmalar yapmamıza izin vermektedir.\*

şimdi Anadolu ve Macar ağıt şekillerinin akrabası olan böyle bir Karaçay ezgisini dinleyelim. Her ne kadar bir nenni dinleyeceğimizi düşünürsek de Türk halklarının kültüründe ağıtlar, gelin uğurlaması melodisi ve nenni ezgileri arasında somut bir müziksel bağlantı olduğunu bilmekteyiz (şekil 4).



Şekil 4. Anadolu Karaçayların ağıdı†

\* Kabardların halk müziğinde her ne kadar benzer melodiler bulunsa da; Macar halk müziğiyle, isimlerinden başka bir ilişkileri bulunmaz.

† Sesi: János Sipos, *Folk Tunes from the Two Sides of the Caucasus*, Hungaroton Classic HCD 18253, tr. 19.

## Kırgız Halk Müziği

Yerleşimleri her ne kadar yukarıda tanıttığım bölgelerin dışında bulunursa da Çin'e ve Moğolistan'a yakın yaşayan Kırgızların halk müziğini tanımak önemlidir. Maalesef, Kırgız halk müziğiyle çalışmaya başladığımızda Türk halk müziği araştırmalarımızda da çok karşılaştığımız bir güçlük karşılaştık: Bu konuda genel bir eser yoktu.

Bütünüyle Kırgız halk müziğini içeren bir monografi, bir tek kişinin yapabileceği iş değildir, ama iyi seçilmiş bir iki yöre ve orada yaşayan insanların müziğinin sağlam bir incelemesi yapılabilirdi ve bu benim için çok heyecan vericiydi. 2002 Eylül-Ekim aylarında bu yolda ilk adımı attım. Amacım küçük iki bölgenin müziğini derlemek ve karşılaştırmaktı. Sahaların birincisi Isık Köl'ün güneyinde yaşayan Bugu kabilesine bağlı Bapa askabilesinin oturduğu yerd. İkincisi ise çok yoksul olan ve Kırgız geleneklerini çok iyi koruyan Narin ilçesinde Atbaşı civarındaki Çerik kabilesinin yaşadığı yerd.\*

2004'te Atbaşı çevresinde başladığım araştırmaya Tien-şan çevresindeki onbeş köyde devam ettim. Böylece derlemesi yapılan binden fazla ezgiye dayanarak bu iki Kırgız yöresinin müziğinin, burada yaşayan kabilelerin müzikleri arasındaki farklara ve benzerliklere ışık tutarak temel bir müziksel harita çizilebilir, kanaatindeyim.

Kırgız halk müziğinin hızla yok olduğunu gördüğümüz için Kırgız halk müziğinin derlemesinin hemen yapılması gerektiğini düşünüyoruz. Bu çalışma, ya önümüzdeki on yılda gerçekleşecek ya da asla. Ağıtların dışındaki eski ezgileri yalnızca 64-70 yaştan yukarı yaşlılar biliyor; ama onlardan da ancak hafızalarını zorlayarak öğrenebiliriz. Ne kadar acil bir durumdan söz ettiğimizi sizin de bilmeniz gerekir. On yıla kalmaz, bu nesil kaybolup gider ve onlarla birlikte Kırgız halk müziğinin eski tabakalarının da izi kaybolur.

Dikkatinizi şimdi yalnızca bir olguya çekmek istiyorum: Kırgız ağıtlarının, yani *qoşoqların* özellikleri Macar ve Anadolu'daki ağıtların genel şekillerinden oldukça farklıdır (şekil 5a). Aynı zamanda Anadolu'daki ağıtlara benzeyen ezgilere Kırgız halk müziğinde basit halk ezgisi ve de Ramazan'da söylenen Jaramazan ezgisi olarak bol bol rastlanır (şekil 5b-c).

---

\* 2002'de Isık-Köl kıyılarında 25 yerleşim yerinde, 54 kaynak kişiden 220 türkü; Atbaşı çevresinde ise 10 köyde ve yayladaki çadırlarda oturan 86 kaynak kişiden 330 türkü kaydettim.



Şekil 5. Kirgiz ezgileri a) ağıt, b) türkü, c) Jaramazan ezgisi

## Trakya'daki Bektaşî Nefesleri ve Türküleri

Bugünkü Bulgaristan sahasından Türkiye'nin Avrupa tarafına göç etmiş Bektaşîler arasında şimdiye kadar gerçekleştirdiğimiz saha çalışması sırasında dokuz yüz ezgi kaydettik.\* Trakya'daki Bektaşîlerin dininden söz eden, nefeslerinin sözlerini içeren kitaplar yayımlandı, ama müzikleri konusunda günümüze dek genel bir monografi hazırlanmadı. Cemler sırasında söylenen ezgilerin ne İstanbul Konservatuvar'ında ne de Gül Deste isimli kitaplarda bulunan ezgilerle aynı olduğu açığa kavuştu.

Hazırlanmakta olan kitabımızda Trakya'daki Bektaşî cemiyetinin dinî ve halk müziği geleneklerinin incelemesini ve Macar ve Türk halk dinî müziğinin karşılaştırmasını yapacağız. Sıradaki örneği dinlediğimizde Trakya'daki ezgi dünyasının Anadolu'daki ağıtların en belirgin şekillerinden ne kadar farklı olduğunu görebiliriz (şekil 6).

\* 24 köyde, 150 kaynak kişiden 883 türkü veya nefes kaydettik.



Şekil 6. Trakya'daki ağıt

Son olarak Bektaşî ve Alevî müziğinde ve genelde Anadolu'nun pek çok yerinde yaygın olan ve Macar halk müziğinde de önemli bir tabaka oluşturan "psalmodik" ezgilere bakalım (şekil 7a-c).



a) Bektaşî nefesi





b) Macar aşk ezgisi

Şu kış - la - ğın ka - pı - sı - na,  
Na - il ol - dum ya - pı - sı - - na.  
Üç - beş ha - in öl - dü - re - yim,  
Ki - lit vu - run ka - pı - sı - na.

c) Anadolu aşk ezgisi

Şekil 7. Macar, Trakya ve Anadolu psalmodik ezgileri a) Bektaşî nefesi, b) Macar aşk ezgisi, c) Anadolu aşk ezgisi

Araştırmalarımı böyle kısaca tanıttıktan sonra, tebliğimin üçüncü bölümüne geçiyorum. Bu bölümün ana konusu ise, gerçekleştirilmesini istediğim ortak bir *Türk-Macar Halk Müziği Araştırma Grubudur*.

## Önerdiğimiz Türk – Macar Halk Müziği Araştırma Grubu Hakkında

Budapeşte’de çalışmakta olduğum Müzik Enstitüsü Halk Müziği Şubesi, Orta Avrupa’daki halk müziği araştırmalarının merkezidir. Derlenmiş ve yayımlanmış olan müzik malzemesi ile dünya çapında önde gelen merkezlerden biridir.\*

Macarların 200 bin ezgiyi içeren malzemesinin yanı sıra Bartók, Vikár ve Sipos’un saha çalışmalarının bir sonucu olarak Macar Bilimler Akademisi Halk Müziği Külliyyatında yaklaşık 15.000 iyi belgelenmiş, notaya alınmış Çuvaş, Tatar, Başkurt, Karaçay-Balkar, Kazak, Kırgız, Moğol, Azeri ve Türk ezgileri bulunmaktadır.† Derlemesi yapılan ezgilerin notaya alınışı, sisteme koyulması ve kayıtların bir listesinin çıkarılması hemen hemen bitmek üzeredir. Şu güne dek kayıtların ve nota malzemelerinin dijitalizasyonu ve homojen bilgisayarla soruşturulmasını sağlayacak bir sisteme yerleştirilmesi hâlâ sürmektedir. Bu önemli külliyyatı ender kılan, yalnızca içinde bulunan müzik malzemesinin çok fazla oluşu ve düzenli oluşu değildir; üst düzey bir bilimsel incelemeden geçmiş olması, bu malzemelerle ilgili olarak yayımlanmış onlarca kitap ve makalenin bulunması, karşılaştırmalı analiz yapmaya imkân sağlaması bakımlarından çok önemli bir arşivdir. Bartók ve Kodály tarafından başlatılmış *Macar Halk Müziği Külliyyatı* serisinde, arşivde bulunan bütün ezgilerin eleştirisi yapılmış; bunun yanı sıra birçok makale ve kitap, bu malzemeden söz etmektedir. Macar halk müziği araştırmasını Béla Bartók ve Zoltán Kodály gibi yüce önderler başlattığı için bir kez daha şükretmeliyiz. Bugünkü sonuçlarda da onların payı var, çünkü günümüzün araştırmacıları bu yüce önderlerin sayesinde daha geniş bir bakış açısına sahiptirler.

Uluslar arasında gerçekleştirilen karşılaştırmalı araştırmalar, çabalar birleştirildiği ve her çeşit desteğin kazanıldığı zaman daha etkilidir. Bu yüzden bir Türk-Macar halk müziği araştırma grubunun ve bir ortak külliyyatın oluşturulması önemlidir.

Tahmin edeceğiniz gibi, bugünkü zengin milletler atalarının, eski nesillerinin müziğine sahip olmak için ne gerekiyorsa yaparlar kuşkusuz. Ama İngilizler, Fransızlar ve daha birçok halk için artık bu olanak elde değil. Uygarlığın gelişmesi ve Orta Çağın Batı kültürünü birleştirici etkisi yüz yıllar önce kendi müziklerinin en eski tabakalarının kaybolmasına yol açmıştır.

Türk halkları içinde en kuvvetli olan Türkiye’nin durumu farklıdır. Burada halk müziği hâlâ yaşamaktadır. Üstelik güncel külliyyat için gereken bilgisayar teknolojisi de yeterince yaygındır. Bu kadar büyük bir halk grubunun

---

\* En önemli işi doğal olarak Macar halk müziğinin incelemesi olup onun dışında Fin-Ugor ile Türk halk müziğini de inceler.

† 1. Anadolu’dan Türk (1500 ezgi); 2. Trakya’dan Türk (800 ezgi); 3. Güney Kazak (400 ezgi); 4. Moğolistan’dan Kazak (200 ezgi); 5. Azeri (650 ezgi); 6. Karaçay-Balkar (600 ezgi); 7. Kırgız (850 ezgi).

kültürünü saklaması önemlidir ve bütün Türk halkları arasında bu görevi, gerçekçi olmak istersek Türkiye'nin üstlenmesi doğru olur.

Daha uzaktaki amaç, bir Türk arşivi ve araştırma grubunu oluşturmak olacaktır. Bu grubun görevi; Türk halklarının müzik malzemesini belgelemek ve yönetmek, bunun yanı sıra da karşılaştırmalı halk müziği araştırmaları ve analizleri yapmak ve tamamlayıcı derlemeleri gerçekleştirmek olacaktır. İlk önce, 2005 yılında başlayıp 2010'a kadar bir Türk merkezi ve bir Macar araştırma grubu kurmakla işe başlamayı düşünmekteyim. Türk Merkezinin ilk görevi Türkiye'deki arşivleri bulmak, satın almak ve kataloglamaktır.\* Bunun yanı sıra Anadolu'daki halk müziğinin genel bir incelemesi ve bilimsel sınıflandırılması gerçekleştirilecektir. Bu konuda ben de şimdiye dek gerçekleştirdiğim araştırmalarımla yardımcı olmak isterim.

Türk Merkezi, Türk araştırma grubuna alt yapıyı sağlayacak ve dijital arşivlere de yer verecektir.† Arşivin organize edilmesi, işlerin düzenlemesi, kataloglama, ezgilerin notaya alınması ve genel olarak arşivde bulunan malzemelerin bilimsel incelemesinin bu işlerden sorumlu bir Türk bilim adamının tarafından yürütülmesi bence çok önemlidir.‡

Gelecekte de yabancı arşivlerle, üniversitelerle, enstitülerle ve araştırmacılarla bağlantı kurulmasını ve yürütülmesini öneriyorum.§ Eski Sovyetler Birliği'nde bulunan Türk Cumhuriyetleriyle olan işbirliğine ve takaslara özel önem gösterilmeli. Oralarda da birer tane araştırma şubesi kurulmasını ve oradaki arşivlerde bulunan malzemelerin orada dijitalize edilmesini öneriyorum.\*\* Kalifornia'daki UCLA'da çalışacağım zaman, oradaki arşivlerle değiş tokuş yapılmasını tavsiye edeceğim.

Macar gurubunda ise; Türk halkları arasında gerçekleştirdiğimiz derlemeleri genişletip, inceleyeceğiz, külliyata dijital olarak yerleştireceğiz. Bu çalışma Macar Bilimler Akademisi Müzik Enstitüsünde iki Macar uzman tarafından sürdürülür. Bunların biri Macar, diğeri ise Türk tarafınca desteklenir. Macar grubu yılda iki kez Türk Merkezine danışır.

---

\* Önerdiğimiz Türkiye'deki araştırma merkezi eğer derlemeler de gerçekleştirse – ki bu çok faydalı olacak – o zaman dijital kamera, mikrofon ve DAT teybini de tedarik etmek gerekmektedir.

† Merkeze, bir internetle donatılmış bilgisayar, iki tane bilgisayar ses ve resim dijitalizasyonunda kullanılmak üzere ayrıca iki bilgisayar, CD-DVD yazan alet, scanner, fotokopi makinesi, printer ve çeşitli program ve belletmeler de gerekmektedir. Külliyatlar için CD ile DVD'de saklandıkları için fazla büyük bir yer gerekmez. Toplanması gereken makale ve kitaplar ise enstitü kütüphanesinin temelini oluştururlar.

‡ İki tane yarı kadyroya da ihtiyaç görünür. Uzmanların biri günlük organizatör olarak çalışır, diğeri ise arşivleştirmeyi gerçekleştirir. İkisi de malzemenin notaya alınmasına ve kataloglamasına da katılırsa daha iyi olur. Bu işlere üniversite/konservatuvar öğrencileri de öğretim elamanı yönetiminde katılabilir.

§ Meselâ, Moskova, St. Peterburg, Moğolistan, Berlin, California (UCLA) ve saire.

\*\* Böyle bir şubeye ise, bir ses kartıyla, CD yazar ve printerle donatılmış Pentium 5 tipi bilgisayar uygun görünmektedir.

Macar grubunun 2005-2010 yılları arasında gerçekleştirilecek çalışmaları:

a. Aşağı yukarı 2000'e yakın ezginin notaya alınarak onlara ait notalar, fotoğraflar ve videolar dijitalize edilecek. Böylece elde edilen malzeme, homojen, araştırılabilir bilgisayarlı ortamda birleştirilebilecektir. Dolayısıyla mevcut büyük kapsamlı Türk Müziği Külliyyatı genişletilmiş olacak ve Türk halklarından derlenmiş malzemelerin genel sınıflandırmasına en iyi örnek sağlanmıştır.\*

b. Kafkaslarda Kırgızistan'da Romanya'daki Türk ve Tatarlar arasında, Anadolu'da saha çalışmaları gerçekleştireceğiz, böylece bugünkü arşivi 2000 ezgiyle genişleteceğiz.

c. Volga-Kama'dan Anadolu'ya kadar uzanan sahada yaşayan Türk halklarının halk müziğinin en önemli tabakaları ve bunların Macar benzerlikleri hakkında monografi hazırlayacağız.† Çıkartacağımız kitaplara saha çalışmaları ve incelemelerin sonucu hakkında bol kaynak sağlayan audio CD lerini ve özetleyici mültimedya CD-ROM'u da ekleyeceğiz.

d. Azeri sahası ve Trakya'daki halk müziği hakkındaki kitaplarımızı bitireceğiz. Karaçay ve Kırgız araştırmalarımıza devam edeceğiz.‡

e. Son olarak bir de yeni bir ulusla arası projenin hazırlandığından da söz etmek istiyorum. Bu projeye göre, büyük kapsamlı Alman, Macar, Bulgar ve Türk ezgisini bilgisayar yardımıyla oldukça kompleks bir yöntemle karşılaştıracğız. Bu çalışma müziksel şekiller arasındaki bağlantıların keşfinde belki yeni yöntemler de ortaya koyacaktır.

Konuşmamın sonunda en önemli unsurları size tekrar etmek istiyorum.

Macarların oluşumunda Türk halkları önemli rol oynadılar. Bu yüzden Macaristan'da Türkoloji araştırmaları başlangıçtan günümüze dek çok önemli bir yere sahiptir. Doğudaki halk müziği araştırmalarını Béla Bartók başlattı, daha sonra diğer uzmanların yanı sıra buna ben de katıldım. Günümüze kadar Macar Müzik Enstitüsünde büyük bir Türk halk müziği arşivi ve bununla ilgili değerli araştırmalar ve sonuçlar elde edildi.

---

\* Bir ezgiyle ilgili yapılması gereken işlemler şöyle düşünülebilir (Parantez içindeki rakamlar tam değil, ortalama olarak yapılması gereken dakikayı ifade eder.): a) Derlenmiş melodi, metin, fotoğraflar, video kayıtları ve diğer malzemelerden dijital bir kopya yapmak (10'); b) Malzemenin bilgisayarda kataloglaması (10'); c) Ezgilerin bilimsel notaya alınması ve metnin de bilimsel yazılması (200'); d) Derlemelerle ilgili danışmanın toplanması (20'); e) Müzik analizini yapabilmek için önce ezgilerin müzik bakımından tasvirini hazırlamak (30'); f) Notanın ezgi kataloğuna yerleştirilmesi (30'). Buna göre; bir ezginin işlenmesine ortalama olarak beş saat gerekmektedir.

† Plânladığımız 400 sayfalık, 400 nota ve Cd eki ile hazırlayacağımız eserin ismi: *Volga Boyundan Anadolu'ya Uzanan Sahadaki Halk Müziğinin Macar Halk Müziğiyle Karşılaştırmalı Analizi*'dir.

‡ Plânladığımız diğer eserler ise: *Kafkaslar ve Türkiye'de Yaşayan Karaçaylar'ın Müziği* (600 sayfa, 500 nota, CD ek ile), ve *Trakya'daki Bektaşilerin Halk Müziği ve Dini Kültürü* (600 sayfa, 500 nota, CD ek ile).

Türk halkların müziğinin karşılaştırmalı araştırması Macarlar için ne kadar önemli ise, Türkler için de o ölçüde önemlidir. Bunun için, Türk halkların araştırma grubunun oluşturulmasını istiyoruz. Macar tarafı olarak bu araştırmalara malzemelerle katılmayı düşünmekteyiz.

Macaristan 2004 yılında Avrupa Birliği'ne katılmıştır. Umarız ki Türkiye de bir an önce bu birliğe katılır. Her iki millet de bundan memnun olacaktır ve istemektedirler. Bizim umudumuz, Türkiye Avrupa Birliği'ne katıldığında mevcut projelere destek bulmak daha kolay olacaktır. Üstelik Batı ve Doğunun yaklaşmasına, Avrupa ve Türk halklarını içeren bu müziksel araştırma iyi bir örnek olacaktır.

Dikkatinize teşekkür ederim.

## KAYNAKLAR

- BARTÓK B. 1924; *A Magyar Népdal* (The Hungarian Folksong). Budapest.
- BARTÓK B. 1937; Népdalkutatás és nacionalizmus (Folk Music Research and Nationalism). In *Tükör* V:3, pp. 166-168.
- BELIAEV, V. M. 1975; *Central Asian Music* (ed. Mark Slobin). Middletown, Connecticut.
- DOBSZAY L. 1983; *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneünkben* (The Tunes of the Lament Style in our Music History and Folk Music). Budapest.
- DOBSZAY L. - Szendrei J. 1977; "Szivárvány havasán" a magyar népzene régi rétegének harmadik stílus-csoportja (The Third Style-group of the Old Layers of the Hungarian Folk Music). In *Népzene és zenetörténet III.*: 5-101. Budapest.
- DOBSZAY L. – Szendrei J. 1988; *A magyar népdaltípusok katalógusa* (Catalogue of Hungarian Folksongs Types). Budapest.
- KODÁLY Z. 1937-1976; *A Magyar Népzene* (Folk Music of Hungary) (1st edition 1937, 7th ed. revised and enlarged by L. Vargyas 1976). Budapest.
- NIGMEDZJANOV, M. 1970; *Tatarskie narodnye pesni*. Moskva
- NIGMEDZJANOV, M. 1976; *Tatar halik Jirlari*. Kazan.
- NIGMEDZJANOV, M. 1983; *Tatarskie narodnye pesni*. Kazan.
- PAKSA K. 1999; *Magyar Népzene-történet* (The History of the Hungarian Folk Music). Budapest.
- SAYGUN, A. A. 1997; *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapest.
- SIPOS, J. 1991; Similar Melody-Styles in Hungarian and Turkish Folk Music. In *The Fourth International Turkish Folklore Congress III*: 235-257. Antalya.
- SIPOS, J. 1993; Türk Halk Musikisinde Sekvensli Olgular. In *Ankara Üniversitesi DTC Fakültesi Dergisi*. Araştırma sonuçları: 22-30. Ankara.
- SIPOS, J. 1993; Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması. In *Ankara Üniversitesi DTC FakülteSİ Dergisi*: 181–199. Ankara.
- SIPOS, J. 1994; Török és magyar siratók (Hungarian and Turkish laments). In *Keletkutatás*: 46–58. Budapest.
- SIPOS, J. 1994; *Török Népzene I.* (Turkish Folk Music I. - About similar Hungarian and Anatolian musical styles, in Hungarian and English). Budapest.
- SIPOS, J. 1995; *Török Népzene II.* (Turkish Folk Music II. - About the classification of Anatolian melodies, in Hungarian with English abstract). Budapest.
- SIPOS, J. 1996; Connection between Turkish songs having different structures. In *The Fifth International Turkish Folklore Congress*, Vol III: 56-65. Ankara.
- SIPOS, J. 1997; Similar musical structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian folk music. In *Historical and Linguistic Interaction Between Inner-Asia and Europe*: 305-317. Szeged.
- SIPOS, J. 1998; *Bartók Béla törökoszági gyűjtése egy nagyobb anyag fényében*, (PhD dissertation in the Bartók Archives of the Institute for Musicology). Budapest.
- SIPOS, J. 2000; *In the Wake of Bartók in Anatolia* (with CD), European Folklore Institute. Budapest.
- SIPOS, J. 2000; *In the Wake of Bartók in Anatolia I, Collection near Adana CD*. Ethnofon Records. Budapest.

- SIPOS, J. 2000; *In the Wake of Bartók in Anatolia 2, Similar Hungarian and Anatolian Folksongs CD*. Budapest.
- SIPOS, J. 2001; *Bartók nyomában Anatóliában* (In the wake of Bartók in Anatolia). Budapest.
- SIPOS, J. 2001; *Kazakh Folksongs From the Two Ends of the Steppe* (with CD). Budapest.
- SIPOS, J. 2001; Report on my Expedition in the Caucasus. In *Néptörténet-Nyelvtörténet* (eds. L. Károly – É. Kincses Nagy): 155-184. Szeged.
- SIPOS, J. 2002; Turkic Folk Music from the Volga-Kama region to Anatolia. In *Research Support Scheme Network Chronicle* 10: 6-8. Prague.
- SIPOS, J. 2002; Vannak-e közös rétegek a karacsáj-balkár és a magyar népzeneben? (Are there common musical layers in the Karachay and the Hungarian folk music?), In *Orientalista nap 2001* (ed. Á. Birtalan – Y. Masanori): 117-132. Budapest.
- SIPOS, J. 2003; *Folk Tunes from the Two Sides of the Caucasus* – CD. Budapest.
- SIPOS, J. 2004; *Azeri Folksongs - At the Fountain-Head of Music* (with CD). Budapest.
- SZABOLCSI, B. 1934; Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben (Elements surviving from the time of the great migrations in Hungarian folk music). In *Ethnographia XLV*: 138-156. Budapest.
- SZABOLCSI, B. 1940; Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez. In *Ethnographia LI*: 242-248. Budapest
- SZABOLCSI, B. 1956; Zenei tanulmányúton Kinában. In MTA. I. *Osztályának Közleményei VIII*. 1-4: 223-239. Budapest.
- SZABOLCSI, B. 1957; *A melódia története* (The History of the Melody). Budapest.
- SZABOLCSI, B. 1979; *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Handbook of the Hungarian Music History). Budapest.
- VARGYAS, L. 1953; Ugor réteg a magyar népzeneben. In *Zenatudományi tanulmányok I*: 611-657. Budapest.
- VARGYAS, L. 1980; A magyar zene őstörténete I-II. (The Ancient History of the Hungarian Music), In *Ethnographia XCI*. I: 1-34, II: 192-236. Budapest.
- VARGYAS L. 2002; *A Magyarság Népzeneje* (The Folk Music of the Hungarians). Budapest.
- VIKÁR L. – Bereczki G. 1971; *Cheremiss Folksongs* Budapest
- VIKÁR L. – Bereczki G. 1979; *Chuvash Folksongs* Budapest.
- VIKÁR L. – Bereczki G. 1999; *Tatar Folksongs* Budapest.

## TÜRK HALK EZGİLERİNİN İNCELENMESİ VE MUKAYESESİ KONUSUNDA BAZI GÖRÜŞLER

Prof. Yalçın TURA

Halk ezgilerinin incelenmesi konusunda etnomüzikologlar, bugüne dek pek çok yollar, yöntemler denemişlerdir. Özellikle, karşılaştırmalı müzikoloji denemelerine kalkışan araştırmacılar, farklı insan topluluklarının, farklı müzikleri arasında ortak noktalar arayıp bulmak amacıyla birtakım dayanak noktaları saptamaya, birtakım ölçütler belirlemeye de yönelmişlerdir. Söz gelimi, Alan Lomax'ın, bir müzik parçasını otuz yedi farklı parametreyi göz önüne alarak incelemeye çalışan *cantometrix* yöntemi, bu tür çabalara tipik bir örnektir.

On dokuzuncu yüzyılda, halk müziği derlemelerine gösterilen büyük ilgi sonucu, özellikle Avrupa'da, pek çok halk müziği derlemesi yayımlanmıştır. Derleyiciler ya da yayımcılar, giderek, ellerindeki malzemeyi gelişigüzel sunmak yerine, belli bir düzen, belli bir mantık gözeterek sınıflandırmayı düşünmüşler, kimi, müzikleri derlendiği bölgeye göre bir araya getirmiş, kimi, konularına göre parçaları sıralamış, kimi de onların müziksel içerikleri arasında birtakım ilişkiler bulunabileceği varsayımından yola çıkarak karşılaştırmalı bir sunuma yönelmeyi denemiştir. Oswald Koller ve Ilmari Krohn'nun karşılaştırma ölçütleri sunan yayımları bu türde ilginç örneklerdir. Daha sonra Béla Bartók, şarkı mısralarındaki hece sayısı, ezgilerin kalış sesi, ezgi biçimi gibi ölçütleri göz önüne almaya çalışmıştır.

Konuyla ilgili bir yazısında Bruno Nettl, ezgiler arasındaki benzerlikleri bulup ortaya çıkarmak amacıyla başvurulmuş ölçütlerin, ancak, hangi ezgilerin birbirine benzeyebileceğini sezinleyerek onların arasında benzerlikler oluşturmaya çalışan biri tarafından düşünülüp oluşturulabileceğini ileri sürmekte, belli iki topluluğun ezgilerindeki benzerlikleri bulmak için kullanılan ölçütlerin, başka iki topluluğun ezgilerine uygulanmak istendiğinde işe yaramayabileceğini, onlar için başka ölçütler bulmak gerekebileceğini söylemektedir. (Nettl,120)

Karşılaştırmalı etnomüzikoloji çalışmalarında genellikle sık karşılaşılan bir davranış da, incelenen malzemeye araştırmacının bakış açısıyla, malzemenin ait olduğu topluluğun bakışı arasındaki ayrımın göz ardı edilmesidir. Etnik konuların bilimsel incelenmesinde de bu ayrım *etic* ve *emic* sözcükleriyle belirlenmektedir. “*Emik* bakış, bir grubun kendi kimliğiyle ilgili kendi tanımıdır, kendisini “*ne*”, “*kim*” olarak gördüğüdür. Bu bakışta ölçü, grubun kendi kabulleridir. Bu kabullerin bilimselliği, ya da dışarıdaki diğer grupların bu grubu nasıl tanımladığı önem taşımaz.”

“*Etik* bakış, dışarıdaki bir grubun, bir başka grubu tanımlamasıdır.”(Önder,12-13)

Nettl, karşılaştırmalı etnomüzikoloji çalışmalarını irdelediği başka bir yazısında Macar halk müziklerini incelerken Bartók'un göz önünde tuttuğu



ölçütler ile İngiliz-Amerikan halk ballad'larını inceleyen Sharp, Bronson ve Schinhan'ın ölçütleri arasındaki farklara dikkati çektikten sonra şu soruyu soruyor: Macar halk müzikleri de İngiliz halk müzikleri de Avrupa'lı halkların müzikleri. Her ikisi de monofonik ve büyük ölçüde pentatonik karakterde. İkisinin de pek çok ortak yönleri var. Öyle ise, bu müzikleri inceleyenler niye çok farklı yöntemler kullanıyorlar? Sorunun yanıtını Nettl şöyle veriyor: Batı eğitimi almış olan bu etnomüzikologlar bu müziklerdeki hangi belirleyici öğeler kendilerine daha çarpıcı, daha ilgi çekici gelmekte ise onları ön plana çıkarmak istediklerinden böylesine farklı yöntemlere başvurmuş olabilirler. (Nettl, 98)

Macar halk ezgileri ile, Macarlarla tarihsel bağları olan ya da ortak kökenli öteki ulusların halk müzikleri arasındaki ilişkileri, özellikle tarihsel ilişkiler bakımından araştırıp, ortak özellikler bularak onları ortaya çıkarmayı amaçlayan Bartók'un ve onun Türkiye'deki çalışmalarını yakından izleyen Saygun'un, Macar ve Türk ezgileri arasındaki benzerlikler konusunda öne sürdükleri kanıtlara ve verdikleri örneklere kısaca göz atmak, bu araştırmacıların konuya bakış açılarını saptamada bize yardımcı olacaktır.

Bartók, derlediği Türk halk ezgilerini “*belli bir sisteme göre kümelendirmek*” ve “*bunların birbiriyle yahut başka halk ezgileriyle karşılaştırılmasını kolaylaştırmak için*” onların her birini aynı karar perdesine (G 1'e) göçürüyor. Sonra onları, toplam 87 parçayı, 20 sınıfa ayırıyor. Bu sınıflandırmada gözettiği temel ölçütler, usul yönünden, ezgilerin *parlando* (eski Türk nazariyatçıları buna “kıraat revîşi” derlerdi) ya da *tempo giusto* (yine eski Türk nazariyatçıları bu tarzı da “usul dairesinde” diye tanımlarlardı) özelliklerinden hangisine uygun düştükleri, *eşit* ya da *değişmeli vezin* sözcükleriyle tanımlanan, hece sayılarındaki eşitlik ya da eşitsizlik ve de yapı bakımından bölünebilecekleri *kesit* sayısıdır. *Yağmur duaları*, *Yapısı belirlenemeyen yahut kökeni şüpheli ezgiler* ve *Çalgı parçaları* da ayrı birer sınıf sayılmıştır.

Ezgileri böylece sınıflandırdıktan sonra, inceleme ve değerlendirme aşamasında, Bartók, “*malzemenin en önemli bölümünü oluşturuyor*” dediği ilk iki sınıf için şu görüşleri öne sürüyor :

(1) *Sekizlik eşit değerler fikrinin bir türevidir olduğu varsayılabilir, parlando ritminde, sekiz heceli ezgi kesitleri; değer dönüşümleri, -her zaman kararlı olmasa da- en değişken ritmik oluşumlarla sonuçlanıyor; her kesitte, en azından, ikinci ve dördüncü kesitlerde, karar seslerinin oldukça belirgin bir biçimde uzatılması genel bir özellik olarak kendini gösteriyor.*

(2) *Çeşitli melisma kümeleriyle az çok zengin bir şekilde süslenmiş olmaları.*

(3) *İkinci (bazen altıncı) derecenin sık sık kararsızlaştığı, çoğunlukla Dor modunun (Dört örnekte –No 1b,2,3,4 – Aeol modunun) kullanıldığı bir minör üçlü dizisi.*

(4) *Ana durak (ikinci kesitin son sesi) dört örnekte b3, üç örnekte 4, yedi örnekte 5, bir örnekte de 8'dir. İkincil duraklar (birinci ve üçüncü kesitlerin son sesi) sekiz örnekte 5, iki örnekte 4, birer örnekte b6, 7, b10'dur; sekiz örnekte*

b3, üç örnekte 5, iki örnekte 4, birer örnekte de 7, 8'dir. Kesitlerin son sesleri b3., 4., 5., 7., 8. dereceler üzerinde (sadece 2. No.lu ezgideki b6 dışında, yani doğrudan doğruya pentatonik dizi dereceleri ( sol, si b, do, re, fa, sol) , üzerinde bulunması, bu ezgilerdeki saklı (latent) pentatonik yapının varlığı için yeterli kanıtlar ortaya koyuyor.

(5) Ezgilerin ilk kesitlerinde en sık kullanılan son sesin 5, üçüncü kesitlerinde de b3 oluşu, ezgisel çizgide "inici" denilen yapının geçerli olduğunu gösterir ki bu, ezginin birinci yarısının, yaklaşık olarak oktavin yukarı [tiz] yarısında, ikinci yarısının (yahut son çeyreğinin) da aşağı [pest] yarısında yer alması demektir.

Bu ayırt edici özellikleri, sekiz heceli kesitlerden kurulu eski Macar ezgilerinin özellikleriyle karşılaştırsak, bunların hemen hemen aynı yapılar olduklarını görürüz. Aralarında sadece şu farklar vardır:

a) Söz konusu Türk ezgileri hiçbir zaman VII. Dereceye ulaşmıyor, oysa bu, Macar ezgilerinde oldukça sık görülen bir özelliktir;

b) Macar ezgileri Türk ezgilerinde olduğu gibi sadece ezgi kesitlerinin son seslerinde değil, ezgisel çizgilerinde bile daha açık bir pentatonik yapı gösterir;

c) Ezginin ikinci kesitinin birinci kesitin bir beşli aşağıdan tekrarlandığı, Macar musikisinde oldukça sık rastlanan, "göçürücü" denilen yapı ("inici" yapının bir çeşidi) Türk ezgilerinde görülüyor.(Bartók, 38-40)

Sözlü Türk halk ezgilerini, hece sayılarına göre sınıflandırmak ne derece doğru bir yaklaşımdır? Unutulmaması gereken çok önemli bir husus, bu tür ezgilerin aslında Türk halk şiiriyle sıkı ilişkisidir. Farklı hece vezinleri kullanan Türkü, Koşma, Varsağı, Semaî gibi Türk halk şiiri formları ile bu şiirlerin söylendiği ezgiler biri biriyle sıkı bir ilişki içindedir.

Üzerinde düşünülmesi gereken bir başka husus da, toplanan malzemenin ve bu malzemeyi sağlayan kişilerin, seslendirdikleri ezgilerin doğruluğu bakımından ne derece güvenilir olduklarıdır. Türk halk şiirinin usta yaratıcıları, kimilerinin sandığı gibi, eski deyimle "hüdâi nâbit", eğitimsiz kişiler değil, belli bir şiir ve ezgi geleneği içinde yetişmiş, geleneksel eğitim almış kişilerdir. "Türkü okur", ya da "saz çalar", diye derlemecinin karşısına getirilen herkesin böyle bir eğitimden geçip geçmediğini, geçti ise, hangi aşamaya geldiğini kesinlikle bilmek her zaman mümkün değildir. Yeterli birikimi olup olmadığı bilinmeyen kişilerin, üstelik kendilerini destekleyen bir çalgı eşliği olmadan söyledikleri, söyleyecekleri ezgilerin sıhhatinden şüphelenmek, bize çok doğal görünmektedir.

Derlediği ezgileri notaya geçirirken Bartók'un ne kadar titiz davrandığı, seslerdeki en küçük oynamaları, kaymaları, çarpmalarla, küçük notalarla, özel imlerle yazmaya çalıştığı, yayımladığı notalardan bellidir. Honegger'in "kara nota" diye tanımladığı bu ayrıntılı nota yazısının, karşılaştırma bakımından kolaylaştırıcı mı yoksa zorlaştırıcı mı olduğu da tartışma konusudur. Bartók'un notaya aldığı ve *parlando* sınıfına koyduğu birtakım ezgilerin, aslında *tempo giusto*, yâni usûllü sınıftan olmaları olanak dışı değildir. Bartók'un, topladığı

bütün ezgileri aynı karar perdesi üzerine göçürerek yazması da, aslında modal, makamsal yapılu bu ezgilerdeki temel yapısal özelliklerin gözden yitmesine, ya da onların “Frig dizisi”, “Aeol dörtlüsü” gibi yanlış tanımlanmasına neden olmaktadır. Ayrıca, *inici* karakterini vurguladığı bu ezgileri *çıkıcı* bir pentatonik diziye sığdırmaya çalışmasındaki çelişki de dikkat çekicidir.

Tonal ilişkilere ve tampere seslere alışmış Batılı etnomüzikologların, Batı kültürü dışındaki toplumların müziklerini incelerken içine düştükleri büyük bir yanılgı da, karşılaştıkları sesleri ve aralıkları, kendi alışkanlıklarına göre değerlendirmeye girişmeleridir. Bu alışkanlıklar, kendilerine yabancı olan kültürün temel öğelerini yorumlamada çok kere, onlara affedilmez yanlışlıklar yaptırmaktadır. Doğu müziklerinde, bu arada Türk halk müziğinde karşılaşılan “kararsız” dereceler konusu, bu yanlışlardan biridir.

Bartók’un dikkatini çeken özelliklerden biri olan II. derecenin kararsızlığı konusunda, Bartók’u yorumlarken Saygun şunları söylüyor:

*“Bu kararsızlıktan ötürü, Frig dörtlüsü, sık sık, karakter değiştirmekte ve Dor dörtlüsüne dönüşmektedir. Bu aşağı doğru kaymaya karşılık, bazen da III. Derecenin yukarı doğru çıkmaya yöneldiği ve IV. dereceye yaklaştığı gözlemlenmektedir. Böylece, Frig dörtlüsü, önce Dor dörtlüsüne, sonra da Hicaz dörtlüsüne dönüşmektedir.”*

*“Bu olay, ezginin sonuna doğru gerçekleşmektedir. Çalgı eşliğinde söylenen parçalarda, sözlü bölmelerden sonra, çalgının seslendirdiği nakaratlarda (ya da ara nağmelerinde) karşılaşılan Frig dörtlüsünün Hicaz dörtlüsüne dönüşme olayını da aynı şekilde yorumlayabiliriz.”* (Saygun, 252)

Hicaz cinsinin belirleyici aralığı olan artmış ikiliyi Arap etkisine bağlayan Bartók’un aksine, Saygun, daha ihtiyatlı davranarak:

*“Bu dörtlü değişimleri, bir çeşit mod değişimi gibi düşünülebilir. Bu gerekçe, içinde artmış ikili bulunan her ezginin kökenini şüpheli görmekten beni alıkoyuyor.”* demektedir. (Saygun, 252)

Bartók’un, varlığı için yeterli kanıt bulduğu “saklı (latent) pentatonik yapı”ya dikkatle baktığımızda, bunun, Türk halk ezgilerinde pek çok kullanılan “Hüseynî” dizisinin ve “Hüseynî” ye yakınlık gösteren “Muhayyer, Gülizar, Karcıgar, Gerdaniye” makamlarının dizilerini oluşturan ana perdelerden başka bir şey olmadığını görürüz. Dizide “kararsız” diye nitelenen VI. ve II. dereceler ise, bu makamların dizilerinde yer alan “Evc” ve “Segâh” perdeleridir.

Hüseynî makamının çekirdeği, Hüseynî beşlisi, onun içinde yer alan temel dörtlü de, eski adıyla “Nevrûz” sonraki adıyla “Uşşak” dörtlüsüdür. Bu cinsleri, pentatonik çekirdeği “tricordal” bir yapıyla açıklamaya çalışmayı, küçük üçlü boşluğunu “*oynak geçiş sesi*” ile, “*pien*” le doldurulmuş saymayı, Türk halk ezgilerinin “*pentatonik iskelet*” e dayandığını, Türk halk müziğinin, Arap, Acem, Bizans artığı olarak nitelenen Türk Sanat Müziği’nden tamamen farklı bir müzik olduğunu ileri sürmeyi, tipik birer “*etic*” bakış biçimi, bilimsel temelden yoksun zorlamalar olarak görmekteyiz.

Pentatonik karakteri Türk halk müziğinin temel karakteristiği saymak da bu yanlışlara başka bir örnektir. Dünyanın, biri birinden farklı pek çok

ülkesinde, biri birinden farklı pek çok insan topluluğunun, pek çok ulusun müziklerinde pentatonik özellikler bulunmaktadır. Bazı kişilerin iddia ettikleri gibi yeryüzündeki en eski müzik sisteminin pentatonizm olduğunu kanıtlayacak yeterli belge de bulunmamaktadır. Buna karşılık, yakın zamanlara kadar, bilinen en eski nazariyat olan eski Yunan nazariyatı, temel öge olarak, dizi dörtlülerine dayandığı gibi, ondan çok daha eski olduğu anlaşılan Mezopotamya ve Eski Yunan'a temel olduğu ortaya çıkan eski Anadolu kültürlerinin müzik nazariyatında da dizi dörtlülerinin ve yedi sesli dizilerin varlığı kanıtlanmış bulunmaktadır.

Uzak Doğu'da karşılaşılan pentatonik müzik tipi, Karadeniz'in kuzeyinde yaşamış ve oradan Orta Avrupa'ya uzanmış Doğu kökenli topluluklar arasında belli ölçüde süregelmiştir. Tatar, Çeremis, Mari, Székely ve Macar müziklerinde bu olgu açıkça görülmektedir. Anadolu'da yerleşik Türklerin müziklerinde ise pentatonizm izleri, eczacı deyiimiyle "eser mikdarı" bile değildir. Anadolu ve Rumeli Türkleri, Asya'da yaşayan pek çok kardeşleri gibi, yüzlerce yıldan beri, müziklerini, dizi dörtlülerine dayanan modüllerden oluşan makamları, gerek çeşitli usullere bağlayarak, gerekse usulsüz olarak kullanarak yapmayı, pentatonik müziklere tercih etmişlerdir. Nazarî dayanakları, temelleri, ses sistemi bakımından aralarında esaslı hiçbir ayrım bulunmayan, sonradan, halk ve sanat müziği diye ikiye ayrılan bu müziklerin incelenmesinde ve başka toplumların, başka ulusların müzikleriyle karşılaştırılmasında da, Türk halk ve sanat müziklerinin temel ölçütlerinin göz önünde bulundurulması bizce en doğru yaklaşım olacaktır.

## KAYNAKLAR

- Aksoy, Bülent, Süleyman Şenel, Yalçın Tura, Ahmet Yürür : Béla Bartók. Panel Bildirileri. Yayına hazırlayan : Süleyman Şenel. Pan Yayıncılık. 75. İstanbul, 2000
- Arsunar, Ferruh : Anadolunun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not. Nümune Matbaası. İstanbul, 1937
- Bartók, Béla : Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi. Çeviren: Bülent Aksoy. Pan Yayıncılık.(İstanbul) Ekim, 1991
- Bohlman, Philip V. : The Study of Folk Music in the Modern World. Indiana University Pres. Bloomington and Indianapolis. 1988
- Chenoweth, Vida : Melodic Perception and Analysis. Summer Institute of Linguistics, Ukarumpa, E.H.D., Papua New Guinea. Revided Edition.1980. Reprinted, June 1988.
- Cook, Nicholas : A guide to Musical Analysis. J.M.Dent & Sons Ltd. London,1992
- Koller, Oswald : "Die beste Methode, volks und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexicalish zu ordnen." Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft 4:1-15
- Lomax, Alan : Cantometrics. Berkeley : University of California. 1976
- Nettl, Bruno : The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts. University of Illinois Pres, Urbana and Chicago, 1983
- Önder, Ali Tayyar : Türkiye'nin Etnik Yapısı. Halkımızın Kökenleri ve Gerçekler. Pozi+if. 4. baskı. (Kadıköy) Ocak,2002
- Saygun, A.Adnan : Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey. Edited by Lásló Vikár. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1976
- Sipos, János : Çeşitli Türk Ezgileri Arasındaki İlişkiler. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri.(s.328-343) T.C. Kültür Bakanlığı. Ankara, 1997
- Tura, Yalçın : Türk Halk Müsikisindeki Makam Husûsiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi. III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. Cilt III.(s.293-298) T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Ankara, 1987
- Tura, Yalçın : Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri.(s.415-430) T.C. Kültür Bakanlığı. Ankara, 1997
- Tura, Yalçın : Bağlamalardaki Perde Bağlarının Nisbetleri ve Bunlardan Doğan Ses Sistemi. Türk Müsikisinin Mes'eleleri. Pan Yayıncılık. 7. İstanbul, 1988
- Tura, Yalçın : Kil Tabletlerden Günümüze değin Anadolu'da Kullanılan Diziler. Orkestra. 39/312/s18-26. İstanbul, Temmuz 2000

## BARTÓK VE HALK MUSİKİLERİNİN ULUSLARARASI SANAT MUSİKİSİNE ETKİMESİ SORUNU

Prof. Dr. Necati GEDİKLİ\*

*Giriş : Musiki araştırmacısı olarak Bartók ve Ülkemizdeki etkileri:*

1906 – 1918 yılları arasında Macaristan’daki musiki folkloru çalışmalarında meslektaşı Zoltan Kodaly ile birlikte önemli bir rol oynamış olan Bartók†, yarıdan fazlası Macar halk ezgileri olmak üzere Slovak, Ruten ve Romen halk ezgileri ile birlikte toplam on bin dolayında halk ezgisini sözleri ile birlikte derlemiştir. Bu çalışmaları ile o güne kadarki “Çingene Müziği” konusundaki önyargıları da değiştirecek bulgular ortaya koyan Bartók çingenelerin aslında üretmeyip, yalnızca geçim kaynağı olarak kullandığı bu bir tür kent halk musikisine “Çingene Musikisi” denilmesinin yanlışlığını kanıtlamış; ayrıca gerçek Macar halk musikisinin kentlerde değil, köylerde yaşadığını belirterek bu musiki türünü bu nedenle “Köylü Musikisi” olarak adlandırmıştır. Gelişmiş Batı Avrupa ülkelerindeki halk musikisi kavramı ile Macaristan’ın da içinde olduğu Doğu Avrupa ve Balkan Ülkelerindeki halk musikisi kavramlarını da karşılaştırarak; Batı Avrupa’da kent ile köylerdeki halk musikisinin aynı olduğu halde, Doğu Avrupa’da kent ve köylerdeki halk musikilerinin farklı olduğunu ortaya koymuştur. Yine Bartók’un saptamalarına göre yalın bir ezgisel yapısı olan köylü musikisi, kent halk musikisinden gerek ezgi gerekse söz bakımından çok daha değerlidir.

Besteci, Macar halk musikisinin dışarıda çingene musikisi ile özdeşleştirilmesinin yanlışlığını da yine bu derlemeler sonucunda ortaya çıkarmıştır.

Bartók ayrıca; dillerinde bin ile bin beş yüz yıllık Kuzey Türkleri (Batı Hunları) etkisi olan Çeremisler’den derlediği az sayıdaki ezginin “Beşsek (Pentatonik)” özellikler taşıdığını, bunun da Macarların köken itibari ile Asya kökenli bir halk olmasından kaynaklandığını belirtmiştir. Gittikçe kaybolan bu ezgilerin yalnızca yaşlılar tarafından söylendiğine de dikkat çekmektedir.

20. yüzyıl müziğinde önemli bir yere sahip olan çağdaş Macar sanat müziğinin büyük ölçüde bu derlemelere dayandığını vurgulayan Bartók, bu çalışmalarından dolayı, ayrıca ülkemizin o dönemde çok güncel olan müzik devrimine yardımcı olması amacıyla 1936 yılında Ankara Halkevinde Ankara’ya davet edilmiştir. Bu çağrıya uyarak 1936 Kasım’ında Ankara’ya gelen ünlü

\* Besteci, Müzikbilimci; İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi.

† Bartók, Béla : . Halk Müziği Hakkında Bartók’un üç Konferansı Ankara Halk Evi Neşriyatı 8.

besteci, Ankara Halkevi'nde halk musikisi ve derlemeciliği ile bu gerecin değerlendirilmesi konusunda üç önemli konferans vermiştir.

Bartók'un ülkemize yapmış olduğu bu ziyaret döneminde, Adana yöresine bir de "Derleme Gezisi" düzenlendi. 130 dolayında halk türküsünün derlendiği bu geziye Bartók'la birlikte Ahmet Adnan SAYGUN ve gözlemci olarak da U.C.ERKİN ile N.K.AKSES de katıldı. 8 gün süren bu derleme çalışması sonucunda Bartók, yurdumuzdan ayrılmadan önce Ankara Halkevi Müdürlüğü'ne bir rapor sundu. Daha sonra da derlenen gereci çeviri yazıp, söz ve ezgi yapısı bakımından incelediği, ayrıca Macar halk ezgileri ile de karşılaştırmalar yaptığı bilinmekteydi. Bartók'un bu çalışması, derleme sonrası yapılabilecek incelemelere ilişkin ilk örnek olduğu için de, Türk halk musikisi araştırmacılığı açısından önem taşımaktadır\*.

Bartók, Macaristan'a döndükten sonra çalışmasını yayımlayamadı 1940 güz'ü ABD'ye göçerken çalışmasının bir kopyasını da yanında götürdü. Böylece belgeler, Bartók'un 1945 yılında ölümünden sonra biri Budapeşte'de korunan aslı, öteki New York'ta korunan nüshası (kopyası) olmak üzere iki yerde ortaya çıktı. Uzun süre el yazması olarak korunan Budapeşte ve New York belgeleri sonucunda, Bartók'un ölümünden otuz bir yıl sonra 1976'da birbiriyle ilintisiz olarak ardı ardına yayınlandı. Önce New York'ta korunan nüsha, New York Bartók Belgeliği'nce "Turkish Folk Music From Asia Minor/Küçük Asya'nın Türk Halk Musikisi"<sup>†</sup> başlıklı kitapta yayınlandı (1991'de İstanbul'da aynı kitabın Türkçe çevirisi de yayınlandı.). Bu sıralarda Saygun'un Budapeşte belgeleri üstüne çalışmaları da bitmişti. Böylelikle, Budapeşte belgeleri de Saygun'un hazırladığı "Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey/Béla Bartók'un Türkiye'deki Halk Musikisi Araştırması" başlıklı kitapta yayınlandı<sup>‡</sup>. İçerik yönünden aynı olmaları nedeni ile Budapeşte ve New York yayınlarının aynı yıl artarda yayınlanması, ilk bakışta kötü bir rastlantı olarak görülebilir. Fakat bir karşılaştırma yaptığımızda, ikisi arasında görülen farklar aslında bu yayınların birbirinin bütünler bir nitelikte olduğunu göstermektedir. Çünkü Bartók'un derleme gezisindeki çalışma arkadaşı Saygun'un, Budapeşte'deki belgeler üzerinde yaptığı çalışmaların yanı sıra, ses ve belgeleri yeniden inceleyerek ve hatta aynı yörede yeni çalışmalar yaparak yayınladığı söz konusu İngilizce kitabı, Bartók'un Türk halk ezgileri konusundaki araştırmasına önemli katkıda bulunmuş, ayrıca onu geliştirerek (2.bölümü tümüyle Saygun yazmıştır) tamamlamıştır<sup>§</sup>.

---

\* ÖZER, Yetkin : " Bartók'un Türk Halk Ezgileri Araştırmasına Saygun'un Katkıları ". Ahmet Adnan Saygun Semineri bildirileri, s.34

† BARTÓK, Béla: Turkish Folk Music From Asia Minor ( ed: B.Suchoff ) New York Bartók Archive Studies in Musicology: Princeton University Press 1976

‡ SAYGUN, Ahmet Adnan: Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey. Budapest, Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences 1976.

§ GEDİKLİ, Prof. Dr. Necati: Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları s. 154 ve 155

Bartók'un Macaristan'daki derleme çalışmalarından çıkardığı bir önemli sonuç da, Macar ve Türk Uluslarının Asya kökenli olmaları nedeniyle, halk musikilerinin de benzerlikler taşıyabileceğine inanmasıydı. Söz konusu konferanslarında, bu hususun da mutlaka araştırılması gerektiğini belirtmişti. Nitekim Ahmet Adnan SAYGUN ve Mahmut Ragıp GAZİMİHÂL gibi değerli müzik adamları konuyu araştırmışlar ve birer kitap da yayınlamışlardır\*. Halk musikilerimizin Orta Asya kökenli olması dolayısıyla, genelde ve ana çizgileri ile Beşsek ( Pentatonik ) bir ezgi yapısına sahip olduğunu öne süren bu görüşler, Bartók'un konferanslarında vurguladığı görüşlerle bir paralellik gösterir. Ancak aradan geçen zaman ve daha sonraki araştırmalar, bu görüşün zayıf kaldığını, çünkü az sayıda halk türküsünde rastlanan Beşsekliliğin ( Pentatonizm ) tüm halk musikimiz için genellenemeyeceğini ortaya koymuştur. Ayrıca, o dönemin resmi tarih anlayışı ile de koşutluk gösteren bu resmi görüş, söz konusu tarih tezinin zayıflamasıyla gündemden çıkmıştır. Bunlara ek olarak, Bartók'un ülkesinde “ Köylü Musikisi “ olarak adlandırdığı bu müzik türünü, yerel ve bölgesel özelliklerinden dolayı etnomüzikolojik açıdan “ yerel musikiler “ olarak adlandırıp araştırmanın daha doğru olduğu anlaşılmıştır.

*Halk Musikilerinin Uluslararası Sanat Musikisine Etkimesi Süreci:*

Bartók'un 1930'lu yıllardaki saptamalarına göre, halk musikilerinin uluslararası sanat musikisine olan etkisi öteden beri kendini hissettirmiştir. Bunun için daha gerilere gitmeye hiç gerek yok, yalnızca son üç yüz yıllık gelişime bakmak yeterlidir. Örneğin J.S.Bach'ın eserlerindeki “ koral ezgileri'nin oynadığı önemli rol ile 17. ve 18. Yüzyılların bilinen “ Pastoral “ ve “ müzeti ”, aslında viyel ya da gayda ile çalınan belirli bir halk musikisinin taklitlerinden başka bir şey değildir.

Viyana Klasikleri'nin, halk musikilerinin ne derece etkisi altında kaldıkları da herkesçe bilinmektedir. Sözgelimi, Beethoven'in 6. Sinfonisi “Pastorale”nin ilk bölümünün I. Konusu ( esas tema ) tam bir “ Güney İslav “ halk ezgisidir. Bununla birlikte yine de halk ezgilerinin bilinçli ve programlı alıntılara ancak romantik bestecilerin eserlerinde rastlanır. Önceleri Liszt'in rapsodilerinde ve Chopin'in mazurkalarında gördüğümüz bu uygulama, sonraları örneğin Grieg, Smetana ve Dvorak gibi 19. yüzyılın ulusal okullarına mensup besteciler, halk musikilerini eserlerinde daha geniş kapsamlı olarak kullanmışlardır. Fakat Bartók'a göre, o dönemde “ kent halk musikisi ” ile “ gerçek köylü musikisi “ arasında hiçbir ayırım yapılmıyordu. Kısacası, kent halk musikisi, köylü musikisinden daha çok bilindiğinden, besteciler de daha kolay elde edebildiği bu kaynaktan faydalanıyorlardı. Bunun tek istisnası, zamanını aşarak 20.

yüzyıla uzanacak kadar Rus köylü musikisi'nin etkisi altında kalmış olan M.Musorgski'dir.

---

\* Kaynakçada 2 ve 5'inci sırada verilmiş olan kaynaklar.



Bu istisnayı bir yana bırakırsak gerçek anlamda köylü musikisinin – sanat musikisine ( şehir halk musikisi ) etkimesi, 20.yüzyılın ilk on yılında gerçekleşmiştir.

Daha önce değinildiği gibi, söz konusu "köylü musikisi" Avrupa'nın yalnızca doğusunda bulunduğu\* , bu etkinin de yalnızca ve özellikle Doğu Avrupalı bestecilerde görülmesinde şaşılacak bir şey yoktu.

20.yüzyılın başlarında “ Geç Romantizm”in aşırılıkları, artık hoş görülemeyecek bir duruma gelmişti. Bu yolda yürüme olanağının kalmadığının anlaşılması sonucunda, tek çarenin 19.yüzyıla kesin olarak sırt çevirmek olduğu sezilmekteydi. O zamana değin henüz bilinmeyen köylü musikisi, bu dönüş ya da yeniden doğuşta bazı bestecilere çok büyük yardım sağladı. Çünkü kuruluş bakımından bu musiki türü, düşünülebilecek en yetkin ve çeşitli olanıdır. Diyalog ve hitap gücü, her türlü tahminin üzerinde olup gereksiz duygusallık ve süslemelerden arınmıştır. Bazen bu çok fazla sadeliği yüzünden “ ilkel “ gibi görünse de, asla “basit“ değildir. Yeni sanat musikisine taze bir güç ve kan vermek için bundan daha uygun bir “ilk hareket noktası “ düşünülemez!

Bu musiki türünden yararlanmanın temel koşulu, bestecinin ülkesinin yerel musikilerini ( köylü musikisi ) iyi tanması ve onun anlatım araçlarına, şairin ana diline olduğu kadar vakıf olmasıdır. Bir bestecinin eserini halk ezgisi motifleri ve bunların benzetmeleri ile doldurması tamamen yetersizdir. Çünkü bu tarz bir çalışmanın sonucu, tümüyle yüzeysel ve taklit bir süsten ibaret kalır. Burada unutulmaması gereken en önemli nokta, köylü musikisi'nin sözcüklerle tasvir edilmesi olanaksız olan en samimi karakterini, bestecinin eserine yansıtabilmesidir.

#### *Halk Musikisini Sanat Musikisinde Kullanma Yöntemleri:*

1: İlk yöntem, olduğu gibi yâda çok az bir değişiklikle sunulan halk ezgisine bir eşlik; ayrıca belki bir “ önçalın / prelude “ bir “ araçalın / interlude “ ile bir de son kısım (bitirmelik ) eklemektir. Bu tarz çalışmalar, J.S. Bach'ın korallere yazdığı ön çalınlara benzer. Bunlar iki çeşittir: Birinci türde eşlik, önçalın ve araçalın gibi sonradan eklenen tüm öğeler, ikinci bir öneme sahip olup; değerli bir taşın kaidesinin takılması gibi, ezgiye ( türküye ) yalnızca bir “ çerçeve “ oluştururlar. İkinci türde ise, bunun aksine, eklenen kısım, en önemli konumda bulunur. Bu tarz çalışmada türkü, yalnızca bir “moto” biçiminde kalır. Kuşkusuz bu iki yöntem arasında kesin bir sınır yoktur ve birçok ara biçimler de mümkündür. Bununla birlikte her iki yöntemde de asıl önemli olan şey, ezgi çerçevesinin kendi karakterinden çıkmış olması; yüzeysel ve gizli özelliklerden uzak olmasıdır. Kısacası, ezgi ve ona eklenmiş olan öğeler, ayırt edilemeyen bir bütün oluşturmalıdır.

2: Halk musikisini sanat musikisinde kullanmanın bir başka yöntemi de; bestecinin otantik halk ezgileri kullanmak yerine, bu musikiyi benzetleyerek kendi kendine öğeler oluşturmak suretiyle eserinde kullanmasıdır. Bu ve bir önceki yöntemle ortaya çıkan etki arasında hiçbir fark yoktur. Örneğin

\* Bartók'a göre Batı Avrupa'da halk musikisi ile sanat musikisi daha o dönemde tek bir musikiye dönüşmüştür.

Stravinski, eserlerinde kullandığı ezgisel motiflerin kökenini – yani halk ezgisi mi yoksa kendi özgün buluşu mu – hiçbir şekilde belirtmeyerek, eski ustaların yolunu izlemiştir\*. Stravinski bu tutumu ile eserde kullanılan gerecin kökeninin (özgün ya da alıntı olmasının ) hiçbir önemi olmadığını vurgulamak istemiştir.

Kullanılan gerecin nereden geldiğinin sanatsal bakımdan bir önemi olmadığı konusunda Bartók'da Stravinski gibi düşünmektedir. Ona göre işin bu yönü, ancak müzik bilimi bakımından önemlidir.

Stravinski'nin Rusya dönemine ait eserlerinde kullandığı konuların (temaların) hangilerinin kendi özgün buluşu, hangilerinin “alıntı ezgi” olduğunu saptamak mümkün değildir. Çünkü besteci eserlerine bu konuda herhangi bir açıklama koymamıştır. Ancak yine de şu gerçeği unutmamak gerekir: Bu konusal gereç içerisinde kendisine ait olanları varsa –ki kuşkusuz vardır- , bunlar da halk ezgilerinin en güzel ve en sadık benzetmeleridir ( taklitleridir ).

3: Halk musikisinin sanat musikisine etkimesinin üçüncü yöntemi ise öykünmedir. Besteci eserinde, halk ezgileri veya bunların taklitlerini kullanmadığı halde musiki, memleketinin halk musikisinin yarattığı havanın aynısını yaratabilir. Açıkçası, besteci halk musikisinin diline ( üslubuna ) o denli vakıftır ki, onu bir şairin ana dilini kullanması gibi kullanabiliyor demektir†.

Halk ezgilerinin sanat eserlerinde kullanılmasına ilişkin şöyle bir soru da akla gelebilir : “Halk musikisine dayandığı ya da onun konularını ( ezgilerini ) kullandığı takdir de, bestecinin işi kolaylaşır mı? “ Genel kanı, konu gerecinin buluşu gibi güç bir işten muaf olacağı için, bestecinin işinin kolaylaştığı merkezindedir. Oysa deneyimler, bu kanaatin tümüyle hatalı olduğunu göstermektedir. Çünkü halk ezgileri üzerinde çalışmak en güç, en azından özgün bir konusal öge yaratmak kadar güç bir iştir. Bunu anlamak için, bir müzik konusunun işlenmesinin başlı başına bir zorluk kaynağı oluşturacağını düşünmek yeterlidir. Daha büyük bir güçlük de, Doğu ülkelerinin halk ( köy ) türkülerinin karakterine sadık kalabilmektir. Onu, gerektiği gibi ortaya çıkarmak ve sönük bırakmamak, her şeyden önce bu karaktere nüfuz edilmeye bağlıdır. Bu tür ezgileri kullanmak ya da yalnızca uyumlamak için “ esin / ilham “ denilen şeye, özgün bir eser yaratırken olduğu kadar gereksinim vardır.

“Tonal – makamsal” bir ezgi yapısına sahip halk musikilerinin, genelde atonal özellik gösteren 20. yüzyıl sanat müziğine temel oluşturamayacağını belirten Bartók, yine de öteki akım ve tekniklerin yanı sıra, yeni sanat müziğinin oluşmasına katkıda bulunabileceğini savunmaktadır.

Bu yolda çalışan besteciler birçok yenilik ve esin kaynaklarını halk musikisine borçludurlar. Bir başka açıdan, bu eğilimin işi kolaylaştırmak isteğinden kaynaklanmadığını da bir kez daha vurgulamaktadır. Bu anlayışta

---

\* Tıpkı Pastoral senfonisi'ndeki halk işi ezginin kökenini Beethoven'in belirtmediği gibi.

† “ Öykünme “ olarak adlandırabileceğimiz bu türe güzel bir örnek olarak da, U.C. Erkin'in 2.Köçekcesi verilebilir. Ayrıca yazarın “ Yurdumdan Görüntüler “ adlı Keman – Piyano Sonatı da aynı türden bir denemidir.

olanların yanılması, konuyu ( temayı ) , sanat eserinin en önemli ögesi sayan 19. yüzyılın müzik anlayışına dayanmaktadır. Oysa 16.17. ve 18. yüzyıllara geri gidersek, bunun tam zıddı bir görüşle karşılaşırız. Örneğin bilinen konulara yeni biçimler verdiklerinden dolayı Shakspeare veya Moliere’i kim daha az takdir eder? Stradella’nın bir konusunu ele alarak, asıl sahibinden daha iyi ve daha parlak işlediğinden dolayı Handel’i kim küçümseyebilir?

Her sanat yaratıcısı, sanatını mevcut bir sanatın toprağından çıkarmak hakkına sahiptir. Hatta kökleri daha eski bir sanata dayanmayan bir sanat tasavvur bile edilemez! Özellikle musiki sanatının en güçlü kaynaklarından birini oluşturan Doğu Avrupa’nın ve Asya’nın köylü musikisinin yeni bir sanata ( çıkış ) “başlangıç noktası” oluşturması neden yasak olsun?

Önemli olan kullanılan şey değil, kullanılış tarzıdır. Yalnız musikide değil, tüm sanatlarda; her sanatsal yaratışta, en önemli olan yaratılan gereç değil, onun ele almış ve işleniş biçimidir, yani inşa yeteneğidir. İster bizim ister başkasının olsun, elimizde bulunan gerece “ sanatsal özgün bir biçim verebilmek” İşte asıl önemli olan budur!

#### *Sonuç:*

Bartók’un gerek yerel musikilere bakış tarzı, gerekse onun değerlendirmesine ilişkin görüşleri ile halk musikilerinin ulusal ve uluslararası sanat musikilerine etkimesi konusunda önerdiği yöntemler çağdaş Macar bestecilerini olduğu kadar Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecilerimizi de derinden etkilemiştir. Benzer önerilerin daha önce Hindemith tarafından da dile getirilmiş olması, besteci ve müzik adamlarımızın halk ve çoksesli yeni sanat musikimize bakışını temelden değiştirmiş onları bu konu üzerinde daha ciddi çalışmaya özendirmiştir. Nitekim daha önce İstanbul Belediyesi Konservatuarı’na yapılmış olan Derleme Çalışmaları, yeni kurulmuş olan Ankara Devlet Konservatuarı tarafından tekrar başlatılmış ve 10 bin dolayında halk türküsü derlenmiştir. Ülkenin çeşitli yörelerine yapılan bu derleme gezilerine Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedi Yönetken, Ahmed Adnan Saygun ve Mustafa Sarısözen gibi dönemin önde gelen besteci ve müzik adamlarımız katılmıştır. Özellikle yurt dışında yetişmiş olan bestecilerimiz, yerel musikilerimizi yerinde, yani kendi ortamlarında tanımaları, bu gerecin eserlerinde daha başarılı kullanabilmelerini sağlamıştır. Bu da, arayış içinde olan o dönemin genç bestecilerine sağlam bir zemin oluşturmuştur.

## KAYNAKLAR

- BARTÓK, Béla: Halk Müziği Hakkında Bartók'un Üç Konferansı. Ankara Halkevi Neşriyatı No: 8 Ankara 1937.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp: Türk Halk Müziklerinin kökeni Meselesi Akşam Basımevi, İstanbul 1936.
- GEDİKLİ, Prof. Dr. Necati: Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1999.
- GEDİKLİ, Prof. Dr. Necati: Ülkemizdeki Etkin ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1999.
- ÖZER, Yetkin: Bartók'un Türk Halk Musikisi Araştırmasına Saygun'un Katkıları Ahmet Adnan SAYGUN İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, Semineri Bildirileri, İzmir 1987.
- SAYGUN, Ahmet Adnan: Türk Halk Musikisinde Pentatonizm Numune Basımevi, İstanbul 1936.
- SAYGUN, Ahmet Adnan: Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey, Budapest, Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences 1976.

# TÜRK- MACAR KÜLTÜR/MÜZİK İLİŞKİLERİNE VE TÜRK-MACAR KARŞILAŞTIRMALI HALK MÜZİĞİ ARAŞTIRMALARINA GENEL BİR BAKIŞ

Prof. Dr. Ali UÇAN

## 1. Giriş

Bilindiği gibi Türklerin ve Macarların ilk kökeni Asya'dır. İlk Türk-Macar ilişkileri Asya'da oluşmuştur. Asya kökenli *Türk-Macar kültür ilişkileri* çok köklü bir geçmişe sahiptir. Bu ilişkilerin başlangıcı eldeki bilgilere göre tarihin derinliklerine gider, ilk dolaylı kökleri Ural-Altay dönemlerine dayanır. Bu derin köken ve köklü ilişkiler çerçevesinde genel olarak tarihleri boyunca Türklerin Macarlara, Macarların Türklere doğal, toplumsal ve kültürel bir yakınlığı olmuştur. Bu yakınlık öyle boyutlar kazanmıştır ki sık sık "Türk-Macar akrabalığı"ndan söz edilir\*, hattâ bu bağlamda "Avrupa Hunlarının Türklerin ve Macarların ortak atası olduğu" görüşü etkin bir kabul görür†.

Tarih çağları içinde birkaç kez birlikte yaşayan, birlikteleşen Türk ve Macar ulusları arasında *kültür pasaportuna* pek gerek yoktur. Çünkü Türk ve Macar ulusları *ortak kültür çevreleri*, *ortak kültür kökleri-kökenleri*, *ortak kültür temelleri* ve *ortak kültür değerleri* olan iki ulustur. Bu nedenle bu iki ulusun bireyleri birbirlerinin kültürlerine *kültürel pasaportsuz* girebilirler. Tarihsel süreç içinde Macarların oluşmasında ve uluslaşmasında Türk halkları çok önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu bağlamda Macarlara bu ad, yani *Magyar* adı Türkler tarafından verilmiştir.

*Macarların* bugünkü ülkelerinde "yurtlanmaları" kuzeyden ilerleyerek 896'da bu topraklara gelip yerleşmeleri ile başlar. Bu nedenle bugünkü Macarlar 9. yüzyılı Ortadoğu Avrupa'daki tarihlerinin başlangıcı olarak kabul ederler. Macaristan Devleti ise Macarların bu topraklara gelişlerinden tam 104 yıl sonra 1000 yılında kurulmuştur‡. Bu kuruluş bu toprakların *Macaristanlaşmasının* kesin sonuca ulaşmış olduğunun en somut kanıtıdır.

*Türklerin* bugünkü ülkelerinde "yurtlanmaları" ise doğudan ilerleyerek 1018'de Anadolu'ya gelip yerleşmeleri ile başlar. Bu nedenle bugünkü Türkler 11. yüzyılı Anadolu'daki ve giderek Güneydoğu Avrupa'daki tarihlerinin başlangıcı olarak kabul ederler. Türkiye Selçuklu Devleti ise Türklerin bu topraklara gelişlerinden tam 57 yıl sonra 1075 yılında kurulmuştur. Bu kuruluş bu toprakların *Türkiyeleşmesinin* kesin sonuca ulaşmış olduğunun en somut kanıtıdır.

Ancak, Türkler Anadolu'ya son gelişlerinden çok önceleri tam üç kez gelip (ve belli süreler kalıp) gitmişlerdir. Anadolu'ya ilk Türk girişi 4. yüzyılın sonlarında (395–398 yılları arasında) Hun Türkleri tarafından, ikinci Türk girişi

\* Tarihte "Türk-Macar akrabalığı" konusunda geniş bilgi için bkz.: Başstav 2001, s. 59-65.

† Bu konuya ilişkin çok çeşitli kaynaklardan biri olarak bkz. Öztürk 2002, s. 85.

‡ Macaristan'ın kuruluş tarihine ilişkin özlü bilgi için bkz.: Çetin 2000.

6. yüzyılın başlarında Sabar Türkleri tarafından, üçüncü Türk girişi ise 8. yüzyıldan itibaren Bizans'a karşı gazalarda bulunan gönüllü gaziler arasında yer alan Müslüman Türkler tarafından gerçekleştirilmiştir\*. Bu girişlerden her biri sonraki girişlere öncülük etmiştir. Bu bakımdan söz konusu girişlerin her biri ayrı bir önem taşır.

Macarların bugünkü Macaristan'a gelip yerleşmeleri Türklerin bugünkü Türkiye'ye dördüncü kez gelip kesin olarak yerleşmelerinden tam 175 yıl önceye rastlar. Macarlar yeni yurtlarına gelip yerleştikten sonra Hıristiyanlaşır. Türkler ise Müslümanlaştıktan sonra Anadolu'ya gelip yerleşir.

Türkiye Türkleri 1263'ten itibaren Avrupa kıtasına geçerler. Macarlar 1343'ten itibaren Balkanlardaki Türk ilerlemesinden haberdar edilir. Türk ilerlemesi Türkiye'yi Macaristan'a bağlı Balkan devletleriyle komşu yapar. Bu, Türkiye ile Macaristan'ın dolaylı komşuluğu demektir. 1429'da Macaristan Osmanlı İmparatorluğu'nun doğrudan sınır komşusu olur†. Macaristan 1526'dan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun himayesinde bir krallık konumuna ve giderek Osmanlı egemenliğine girer, 1699'dan ve son olarak 1718'den itibaren ise Osmanlı egemenliğinin dışına çıkar. Böylece 1526'dan 1699'a ve son olarak 1718'e kadar olan süre içinde yaklaşık 170–190 yıl Türklerle Macarlar aynı çatı altında birlikte yaşarlar.

İki ulus kimi dönemlerde *gönüllü* olarak, kimi dönemlerde ise *zorunlu* olarak birlikte yaşadılar. Birbirleriyle kimi dönemlerde *dayanışma*, kimi dönemlerde *yardımlaşma* içinde oldular; kimi dönemlerde ise dolaylı ya da doğrudan *savaşma* sürecine girdiler. Ancak, Macarlar, özellikle de Macar soyluları çoğu kez Türklerle savaşmak, Türklere karşı savaşlara katılmak istemediler.

Bütün bu süreçlerin de bir sonucu ve ürünü olarak Türk ve Macar kültürleri ve halk müzikleri arasında çok belirgin ortak nitelikler, benzer özellikler görülür. Bu ortak nitelik ve benzer özellikler varlıklarını, canlılıklarını ve etkinliklerini yüzyıllardır korur, sürdürür, belli eder. Bu durum iki ulusun ortak kültürel geçmişini bilenler için son derece doğal, bilmeyenler için ise son derece şaşırtıcıdır.

İki ulusun tarih çağlarındaki köklü kültürel ilişkileri ve ortak kültürel geçmişi *karşılaştırmalı Türk-Macar halk müziği araştırmalarının* ana gerekçesini, tarihsel temelini ve öz kaynağını oluşturur.

---

\* Anadolu'ya ilk Türk girişleri konusunda ayrıntılı bilgi için bkz.: Sevim ve Yücel 1990, s. 25-27.

† 13.-17. yüzyıllardaki Türk-Macar ilişkilerine ilişkin geniş bilgi için bkz.: Yusufoglu 2001, s. 25-37.

## 2. Türk-Macar Kültür İlişkileri

Türk-Macar kültür ilişkilerini ele alırken ilkin Türkler ile-Macarların Tarih Çağları'ndaki tarihsel ilişkilerine şöyle bir göz atmakta yarar vardır.

### 2.1. Türkler İle Macarların Tarih Çağlarındaki İlişkileri

Türkler ile Macarlar arasındaki tarihsel ilişkileri *dolaylı* ve *dolaysız* (*doğrudan*) olmak üzere iki açıdan ele almak doğru olur. Eldeki bilgilere göre Türklerle Macarların tarih çağlarındaki *doğrudan* ilişkilerinin yaklaşık 2000 yıllık bir geçmişi vardır; *dolaylı* ilişkilerinin geçmişi ise çok daha eskidir, çok daha gerilere gider. Bu bağlamda Türk-Macar ilişkileri dolaylı olarak Türkçenin ve Macarcanın Ural-Altay Dil Grubuna girmesiyle, dolaysız olarak ise İlk Çağ'ın sonlarına doğru *eski Türkler* ile *ön Macarlar* arasında ilk doğrudan ilişkilerin kurulmasıyla başlar. Tarih çağlarında Türk-Macar ilişkileri Milâttan önceki ilişkiler ve milâttan sonraki ilişkiler olmak üzere iki ana evrede incelenebilir.

#### A. Milâttan Önceki İlişkiler: Dolaylı İlişkiler Dönemi

Bilindiği gibi Türkçe ve Macarca *Ural-Altay dilleri* ailesine girer. Bu dil ailesi içinde Türkçe *Altay dilleri* grubunda, Macarca *Ural dilleri* grubunda yer alır. Bu diller arasında belirli benzerlikler vardır. Türkler ile Macarlar arasında Milâttan önceki ilişkiler işte bu dolaylı dil benzerliği ilişkileridir. Sadece dil benzerliğiyle sınırlı olan bu ilişkiler *dolaylı ilişkiler* olarak nitelendirilebilir.

#### B. Milâttan Sonraki İlişkiler: Doğrudan İlişkiler Dönemi

Türkler ile Macarlar arasındaki *doğrudan ilişkiler* Ön-Macarların Ural Irmağı bölgesinde ve Batı Sibirya'da Bulgar Türkleri ile ilişkide bulunmaları ile başlar ve belli dönemlerden geçerek günümüze kadar sürer. Böylece bu ilişkilerin yaklaşık 1500–2000 yıllık bir geçmişi vardır. Bu ilişkiler “eski Türkler” ile sınırlı düşünüldüğünde üç döneme ayrılmaktadır\*, “yeni Türker”i de kapsayıcı biçimde düşünüldüğünde ise dört döneme ayrılabilir.

**1. Birinci Dönem:** Milât sıraları ile MS 5. yüzyıl ortaları arasındaki dönemi kapsar. Bu döneme “Önmacar Dönemi” denir. Eski Türkler ile Ön Macarlar arasındaki ilk doğrudan ilişki bu dönemde gerçekleşmiştir. Milâttan önceki bin yıllarda Türklerin bir kısmı Batı'ya yöneldiler, Batı'ya doğru ilerlediler ve Türklerin Batı kolunu oluşturdular. Önmacarlar ilkin Ural Irmağı ve Batı Sibirya'da Türklerin Batı kolunu oluşturan Bulgar Türkleri ile doğrudan ilişkide bulundular. Batı Türkleri Önmacarları egemenlikleri altına alıp kendi kültürlerine kazandılar ve böylelikle onları büyük bir kültür değişimine uğrattılar†. Bu değişimle “Türk-Macar kültür akrabalığı” oluşur.

**2. İkinci Dönem:** MS 5. yüzyıl ile 14. yüzyıl arasındaki dönemi kapsar. Bu döneme “Orta Dönem” denir. Bu dönem iki evreye ayrılır. **(a) İlk Evre** 5.-9. yüzyılları kapsar. Bu evrede Macar budunu oluşur. **(b) İkinci Evre** 9.-14.

\* Başstav 2001, s. 59.

† Başstav, *Aynı*.

yüzyılları kaplar. Bu evrede Macar budunu Türk budunları ile karıştır. Bu karışım yaygın olarak biline gelen “Türk-Macar kültür akrabalığını” pekiştirir.

**3. Üçüncü Dönem:** 14. yüzyıl ile 17. yüzyıl sonu arasını kaplar. Bu dönem “Osmanlı-Macar ilişkileri” dönemidir. Bu dönemin ikinci yarısını oluşturan 16.-17. yüzyılda Türk-Macar ilişkileri yaklaşık 170 yıl süren kendine özgü yeni bir “birliktelik ilişkisi”ne dönüşür.

**4. Dördüncü Dönem:** 18. yüzyıldan günümüze kadar olan dönemi kaplar. Bu dönem, birinci evresi 18.-19. yüzyılı kapsayan, ikinci evresi 20.-21. yüzyılı kapsayan iki evreye ayrılır. Birinci evrede ilişkiler başka biçimler ve boyutlar kazanırken ikinci evrenin son çeyreğinde yeni bir “ittifak” ve “birlik” içinde adım adım ilerleyen başka türlü bir ‘yeniden birlikteleşme süreci’nin başladığı görülür.

Türkler ile Macarların tarih çağlarındaki olumlu ilişki biçimleri şöylece çeşitlilik göstermiştir:

- (1) Aynı dilsel aile içindelik ilişkileri,
- (2) Komşuluk ilişkileri,
- (3) Birliktelik ilişkileri,
- (4) Sığınmacılık ilişkileri,
- (5) Aynı ittifak (NATO) içinde oluşluk ilişkileri,
- (6) Aynı birlik (Avrupa Birliği) içinde yer alışık ilişkileri.

Bütün bu ilişkiler bağlamında Macar eski tarihi Türk eski tarihi ile benzeşir, hatta yer yer ve zaman zaman önemli ölçüde örtüşür. Bu benzeşme ve örtüşme esas olarak Macarların Hıristiyanlığa ve girmesine kadar sürer,\* Türklerin İslâmlığa girmesiyle birlikte gittikçe azalmaya başlar.

Macarlar uzun süre Türk budunları topluluğu içinde yaşamıştır. Bu birliktelikten kimilerince kendine özgü bir **Türk-Macar akrabalığı** olduğu kabul edilir. Bu akrabalığa *ırksal akrabalık* ve *kültürel akrabalık* olmak üzere iki türlü bakılır. Bu akrabalığa dayanılarak hâlâ kimilerince Macarlar Türk soyundan gelen bir ulus olarak tanınır. Yeni araştırmalarla asıl gerçek ortaya konulmaya çalışılır.

Türk-Macar ilişkileri içinde *sığınmacılık ilişkileri* ayrı bir anlam ve önem taşır. Türkiye’ye sığınan ünlü Macarlar arasında 18. yüzyılda Prens Ferenc **Rákóczi**, 19. yüzyılda özgürlük-bağımsızlık önderi General Lajos **Kossuth**, Imre **Thököly** ve ulusal kahraman **Bern** ilk akla gelen kişiliklerdir.†

## 2.2. Türkler İle Macarların Tarih Çağlarındaki Ortak Kültür Çevreleri

Türkler ile Macarlar tarih çağlarında *en az üç kez aynı kültür çevresini* paylaştılar, *en az üç kez aynı kültür çevresi içinde* yer aldılar, birlikteleştiler ve kaynaştılar; *en az üç kez aynı kültür teknesinde* yoğruldu. Böylece varlığı ve etkinliği çağlar boyunca süregelen ortak kültür değerleri oluşturdular. Bu değerler bugün de canlılığını ve etkinliğini sürdürmektedir. Türkler ile Macarların Tarih Çağlarındaki ortak kültür çevreleri şunlardır:

\* Başstav *Aynı*, s. 64.

† Tashnadi 2001, s. 71-75.



1. Ural-Altay Dil/Kültür Çevresi, (İlk Çağ'da)
2. Hun Kültür Çevresi, (İlk Çağ sonlarında/Orta Çağ başlarında)
3. Kuzey Karadeniz-Kafkasya Kültür Çevresi, (Orta Çağ'da)
4. Ortadoğu Avrupa Kültür Çevresi / Osmanlı Kültür Çevresi, (Yeni Çağ'da)
5. NATO Kültür Çevresi, (Yakın Çağ'da)
6. AB-Avrupa Birliği Kültür Çevresi. (Yakın Çağ'da)

### 2.3. Türkler İle Macarların Tarih Çağlarındaki Birliktelikleri ve Kültürel İşlevleri

Türkler ile Macarların tarih çağlarındaki birliktelikleri önce Asya'da, sonra Avrupa'da gerçekleşmiştir. *Asya'daki birliktelikleri* Milât sıralarında başlamış ve birkaç evre sürmüştür. *Avrupa'daki birliktelikleri* ise 1526–1699 / 1718 arasında yaklaşık 170–190 yıl sürmüştür. Türkler ile Macarların tarih çağlarındaki birliktelikleri genel olarak şöyle bir çeşitlilik göstermiştir:

- (1) Budunsal/Ulusal birliktelikler,
- (2) Grupsal birliktelikler,
- (3) Bireysel birliktelikler,
- (4) Konuksal birliktelikler,
- (5) Sığınımsal birliktelikler.

### 2.4. Türk ve Macar Kültürlerini Farklılaştıran Başlıca Genel Etmenler

1. Türklerin ve Macarların aynı coğrafyadan farklı coğrafyalara yönelmeleri,
2. Türklerin güneyden, Macarların kuzeyden (farklı coğrafyalardan) Batı'ya yol almaları,
3. Türklerin Müslümanlaşmaları, Macarların Hıristiyanlaşmaları (ikisi de 10. yüzyılda)
4. Macarların Türklerden daha önce Avrupalılaşmaları,
5. Macarların Yenidendoğuş'u (Rönesans'ı) zamanında yaşamaları, Türklerin yaşamamaları,
6. Uzunca bir süre Türklerin “Batı Bloğu” Macarların “Doğu Bloğu” içinde bulunmaları.

15. yüzyılda Türkiye'de Fatih Sultan Mehmet *Yenidendoğuş (Rönesans)* İtalya'sıyla kısıtlı bir ilişki içine girerken Macaristan'da Kral Mathias Corvinus *Yenidendoğuş'u (Rönesans'ı)* ülkesine getirmiş ve bu nedenle *Yenidendoğuş Kralı* olarak anılmıştır. *Yenidendoğuş'un* beşiği Floransa ile sıkı ilişki kuran Macaristan bugünlere gelmenin sağlam temellerini atarken Türkiye o dönemde kurduğu kısıtlı ilişkiyle kısıtlı bir süre içinde kısıtlı bir ilerleme sağlamakta yetinmek durumunda kalmıştır.

### 2.5. Türk ve Macar Kültürlerini Benzeştiren Başlıca Genel Etmenler

Türk ve Macar kültürlerini benzeştiren başlıca genel etmenler Türk ve Macar kültürlerinin

1. İlk kök ve kökenleri bakımından aynı coğrafyada oluşmaları,

2. Tarihsel süreç içinde birkaç kez başka yerlerde başka coğrafyalarda buluşmaları,
  3. Tarih çağlarında birkaç kez gerçekleşen birliktelikleri, daha doğrusu birlikteleşmeleri,
  4. Genel olarak aynı kıtalarda ve “büyük Avrasya” kültür çevresi içinde yaşamaları,
  5. Genel olarak Batı’ya dönük ya da Batı’ya yönelik olmaları
- Biçiminde beş madde halinde sıralanabilir:**

## **2.6. Son Altı yüz Yılda Macarların Türk Kültürüne Teknolojik ve Bilimsel Katkıları**

Son altı yüzyıl içinde Macarların Türk kültürüne her biri çok önemli çeşitli katkıları olmuştur. Bu katkılar arasında sanatsal, teknik ve bilimsel olanlar ayrı bir anlam ve değer taşır. Burada 15., 18., 19. ve 20. yüzyıllarda gerçekleşen teknik ve bilimsel katkılardan birkaç örneğe değinmekle yetinelim.

**Fatih’in Toplarının Dökülüşü:** Fatih Sultan Mehmet’in 1453’te İstanbul’u alırken kullandığı topraklar Macar usta Urban tarafından dökülmüş ve kentin alımında çok etkin ve belirleyici olmuştur.

**İlk Türk Basımevi (=Matbaa):** Türkiye’de ilk Türk basımevi (matbaa) Macar asıllı İbrahim Müteferrika tarafından 1729 yılında kurulmuş ve faaliyete geçirilmiştir. İlk Türk basımevinin kurulduğu “Lâle Dönemi”nde kültürel etkinlikler artmış, ülkeyi modern çağa taşıma çabaları hız kazanmış, bu yöndeki eğilimi destekleyen gelişmeler Avrupa kamuoyunda da ilgi uyandırmıştır\*.

**Türkoloji Kürsüsü / Türk bilim Anabilim Dalı:** Türkoloji (=Türk bilim) kürsüsü Dünya’da ilk kez 1870 yılında Macaristan’da kurulmuştur. Bu kürsüde çalışan ve yetişen Macar Türk bilimcilerin (Türkologların) çok verimli çalışmalarıyla Türkoloji ulusal bir ağırlık kazanmıştır. Macar bilginler Türkler için en ulusal bilim alanı olan *Türkoloji*’ye büyük ve değerli katkılar getirmişlerdir†.

**Musiki Muallim Mektebi Binasının Yapılışı:** Projesi Viyanalı mimar Prof. Egli tarafından hazırlanan Musiki Muallim Mektebi binasının 1927–1929 yıllarındaki yapılışında Alman mimar, mühendis ve müteahhitlerin yanı sıra Macar ustalar Türk işçilerle birlikte etkin görevler almıştır.

**Hungaroloji Kürsüsü / Macarbilim Anabilim Dalı:** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’yle birlikte Hungaroloji Kürsüsü Atatürk’ün direktifiyle 1935’te kurulmuş, başına ünlü Macar Türk bilimci Prof. Dr. László Rásonyi getirilmiştir. Macar bilim çevreleriyle işbirliği sağlanmasına, Türk-Macar ortak geçmişinin ve tarihinin araştırılmasına anlamlı katkılar sağlamıştır.

---

\* Horváth 2001, s. 53.

† Eren 2001, s. 85.

### 3. Son İki yüz Yılda Türk-Macar Müzik İlişkileri

Son iki yüz yılda Türk-Macar müzik ilişkilerini ele alırken, önce bu iki ulusun halk müziği eksenli müzik kültürlerinin en genel, ortak ve benzer özelliklerine kısaca değinelim.

#### 3.1. Türk ve Macar Müzik Kültürlerinin Genel, Ortak ve Benzer Özellikleri

Türk müzik kültürü ile Macar müzik kültürünün halk müzikleri ekseninde belli genel, ortak ve benzer özellikleri vardır. Bunların en genel olanları kısaca şöylece belirtilebilir:

1. Her ikisi de Asya kökenlidir.
2. Doğu'dan Batı'ya gelmişlerdir.
3. Uzun yıllar süren birliktelikleri vardır.
4. Birbirleriyle uzun yıllar süren bir etkileşim geçirmişlerdir.
5. Her ikisi de Avrupa müzik kültürlerinden etkilenmişlerdir.
6. Her ikisi de Doğu-Batı ve Kuzey-Güney müzik kültürleri arasında bir köprüdür, merkezdir.

Gerek Türk müzik kültürü gerekse Macar müzik kültürü Doğu müzik kültürleri ile Batı müzik kültürleri arasında olduğu kadar Kuzey müzik kültürleri ile Güney müzik kültürleri arasında da hem bir *köprü* hem bir *merkez* konumundadır. Her iki müzik kültürü bu iki işlevi birlikte görür. Bu durum, yani çift konumlu ve çift işlevli olma durumu Türk ve Macar müzik kültürlerine, çevre müzik kültürlerinden farklı, onlarda olmayan başka nitelikler kazandırmıştır. Bunların özü *özgün bireşimdir*.

Bir müzik kültürünün *kökleri* ne denli derinlerde ise *dalları* o denli yükseklerde ve *uzanımları* da o denli enginlerde olur. Bir müzik kültürünün *geçmişi* ne denli gerilerde ise *geleceği* de o denli ilerilerde olur. Türk ve Macar müzik kültürleri bu özellikleri taşıyan kültürlerdir.

Türkiye ile Macaristan arasındaki müziksel ilişkilerin köklü bir geçmişi, geniş bir alanı ve derin bir özü vardır. Bu ilişkilerin başlangıcından 1800'lü yıllara kadarki oluşumu ve gelişimi uzun zaman gerektiren ayrı bir araştırma-inceleme konusudur. Bu çalışmamız Yakın Çağ'ı kapsamaktadır.

Yakın Çağ'daki Türk-Macar müzik ilişkileri *Osmanlı* döneminin son evreleri ile *Cumhuriyet* döneminin belli evrelerinde farklı bir nitelik göstermiştir. Bu ilişkilerde önce *seslendirim-yorum-yaratım* boyutu, sonra *eğitim-öğretim* boyutu, daha sonra ise *derleme-araştırma* boyutu öne çıkmıştır. Şimdi bunları, söz konusu ilişkilerin odağında yer alan kişilerle somutlaştırarak kısaca ele alalım.

#### 3.2. Osmanlı Döneminde Batılılaşma Evresinde Türk-Macar Müzik İlişkileri

Osmanlı döneminde Batılılaşma evresinde Türk-Macar müzik ilişkileri önceki dönemlerden farklı bir yön ve içerik kazanmış, farklı bir seyir izlemiştir. Bu ilişkiler, sürecin odağında yer alan başlıca müzikçiler ve yöneticiler ile onların gerçekleştirdiği başlıca müziksel çalışma ve etkinlikler belirtilip açıklanarak şöyle somutlaştırılabilir.

**Ferenc (Franz) Liszt** (1811–1886) 1847 yılında Osmanlı padişahı Sultan **Abdülmecid** tarafından İstanbul'a çağrılmış ve Haziran ortalarında gelip yaklaşık bir ay kaldığı İstanbul'da konserler vermiştir. Bunlar arasında Sultan'ın huzurunda verdiği piyano konseri çok ayrı ve önemli bir yer tutar. Sultan onu dinledikten sonra paraca ödüllendirmiş, kendisine biri *Onur/Övünç Nişanı* olmak üzere iki Nişan ve armağanlar vermiştir. Donizetti'nin Mecidiye Marşı'nı ana tema olarak alıp *Parafraz*'ı bestelemiş ve Sultan'a sunmuştur. Sultan Abdülmecid'in nişan verdiği Avrupalı üç müzikçiden [Giuseppe **Donizetti** (1831), Ferenc (Franz) **Liszt** (1847), Henri **Vieuxtemps** (1848))] biri olan Liszt 1875'de (Onursal) Başkanlığına getirildiği Budapeşte Krallık Müzik Akademisi'nde 11 yıl görev yapmış, aralarında ileride Türk piyanist yetiştirecek veya Türkiye'de kalıp çalışacak olanların da bulunduğu seslendiriciler-yorumcular ve eğiticiler-öğreticiler yetiştirmiştir. Liszt'in Türkiye ile doğrudan ilgili iki önemli öğrencisinden biri Karl **Tausig** (1841–1871), diğeri H. **Hegyei**'dir. İstanbul'a gelen ilk Avrupalı solist müzikçi olan Liszt\* Macar müziğini halk müziğinden yararlanarak işleyip uluslararası müzik haline getirmenin ilk öncüsü olarak görülmektedir.

**August von Adelburg** (1830–1873) Macar asıllı İstanbul doğumlu bir besteci ve keman virtüözü olup Sultan Abdülmecid döneminin ünlü müzikçilerindendir. Avusturya'da keman, Almanya'da bestecilik öğrenimi görmüştür. 1860'lı yıllarda verdiği konserlerde özellikle kemanından özlü ton çıkarmasını bilen bir virtüöz olarak tanınan Adelburg bir ara Türk müziğine merak sarmış, doğduğu ülkenin (Türkiye'nin) güzelliğine karşı bestelediği sevgiyi canlandıran "*İstanbul'un Boğaz Sevahilinde Nam Ahengi Şevkengiz*" adlı bir eser yazmış ve bir nüshasını Padişaha vermiştir.†

**Tevfik Bey** (1850–1941) ilk seçkin Türk piyanisti olup "Macar" lâkabıyla tanınır, "Macar Tevfik Bey" olarak anılır. Liszt'in öğrencisi olan Karl **Tausig**'in yanında yetişmiştir. Belirli bir düzeye geldikten sonra 1876/77 yılında İstanbul Sarayı'na kabul olunmuş ve piyano öğretmeni olarak atanmış, on beş günde bir piyano dinletileri vermiş, bir süre sonra başka bir görevle İstanbul'dan ayrılıp Girit'e gitmiştir. 1879'da Girit'teki görevinden ayrılarak İzmir'de konser ve dersler vermek üzere görev almış ve yaşamının sonuna kadar orada kalmış, yerleşmiş, çalışmıştır. İzmirli öğrencisi olan Stephan Elmas onun önerisiyle Liszt'in öğrencisi olmak üzere Weimar'a gitmiştir. Çağdaş Türk müzik yaşamında ve eğitiminde seçkin bir yeri olan İsmail Zühtü'nün öğretmeni olmuş, Ahmed Adnan Saygun'un yetişmesinde etkili olmuştur.

**H. Hegyei (Hege Efendi)** (1863 Budapeşte–1926 İstanbul) Budapeşte Krallık Müzik Akademisi'nde **Liszt**'in öğrencisi, seslendirici/yorumcu ve eğitici/öğretici olarak *Liszt Piyano Okulunun* Türkiye'deki ilk gerçek ve etkin bir temsilcisidir. 1877'de Türkiye'de bulunan Macar dostlarının çağrılısı olarak konserler vermek üzere İstanbul'a gelmiş ve geri dönmeyerek orada yerleşmiştir.

\* Kösemihal 1939, s. 127.

† Aynı, s. 130.

Türkiye’de kalıp 39 yıl yaşadığı ve çalıştığı İstanbul’da Hege Efendi olarak tanınmış, Saray Mızıkası’nda, Saray Orkestrası’nda, Türk Ocağı’nda ve Darülelhan’da *dersler* vermiş, Millî Eğitim Bakanlığı’nın (“Maarif Vekâleti”nin) izniyle, 1926’da “İstanbul Konservatuarı”na dönüştürülen Darülelhan’da *piyano öğretmenliği* yapmıştır. Türkiye’deki mesleksi yaşamında çok sayıda konser ve resital vermiş, çok sayıda müzikçi yetiştirmiştir. Öldükten sonra yerini yine bir Macar olan öğrencisi ve aynı zamanda eşi **Geza Hegyei** almıştır (1926–1932)\*.

Macar Tevfik Bey ve özellikle Hege Efendi (H. Hegyei) ile öğrencilerinin zincirleme eğitim ilişkileri yoluyla *Liszt Piyano Okulunun* Türkiye’deki etkisi güçlü, sürekli ve kalıcı olmuştur.

**Alexandre Kommendinger** 1840’lı yıllarda İstanbul’da oturan-yaşayan Macar asıllı ünlü bir piyano[la] fabrikatörü olarak bilinir. Kommendinger, Ferenc Liszt’i evinde konuk etmiş ve ertesini yıl 1848’de Beyoğlu’nda ünlü müzik mağazasını açmıştır.† Bu mağaza özellikle oğul Ernest’in yönetiminde Türkiye’de yeni-modern müzik eğitiminin ve özellikle piyano eğitiminin gerektirdiği çalgı ve diğer araç-gereç edinme-edindirme hizmetlerinin gerçekleştirilmesinde önemli rol oynamıştır.

**Vondra Bey** (19. yüzyıl) Viyana Konservatuarı’ndan ödül alarak mezun olan Macar asıllı bir Türk kemancıdır. Daha sonra Osmanlı Sarayı adına Paris Konservatuarı’nda öğrenim görmüştür. Ünlü kemancı Henri Marteau ile sınıf arkadaşdır. Onunla birlikte aynı yıl birincilik ödülünü almıştır. Saray himayesinde otuz yıl (1841–1871) süren Opera-Operet temsillerinde görevli Orkestra’nın başkemancısı olarak çalışmış ve aynı zamanda keman öğretmenliği yapmış, keman dersleri vermiştir. Öğrencisi olan Osman **Zeki Üngör**’ü ilk çağdaş Türk konser kemancısı olarak yetiştirmiştir.‡

**Leopold Auer** (1845–1930) Macar asıllı ünlü kemancı Auer bir piyanist ve bir şarkıcı ile birlikte 1902’de İstanbul’a gelmiş ve biri sarayda Sultan II. **Abdülhamit** için olmak üzere çeşitli konserler vermiştir. 20. yüzyılın en büyük keman virtüözleri arasında yer alan Jaşa Heifetz ve Mişa Elmann’ı yetiştiren Auer Osmanlı Sarayında verdiği, Brahms-Joachim *Macar Dansları*’nı da içeren konserinden sonra Sultan tarafından verilen Nişan ile ödüllendirilmiştir.

### 3.3. Cumhuriyet Döneminde Çağdaşlaşma Evresinde Türk-Macar Müzik İlişkileri

Cumhuriyet döneminde Türk-Macar müzik ilişkileri 1920’li yıllardan itibaren önceki dönemdekinden farklılık göstermeye başlamış ve özellikle 1930’lu yıllardan itibaren bambaşka bir içerikle yepyeni boyut kazanmıştır.

**Caroli (Karl) Berger** (1894–1948) Türkiye’de Cumhuriyet’in kuruluşuna giden yolda tarihî bir dönüm noktası olan-TBMM-Türkiye Büyük

\* Çalgan 1991, s. 36.

† *Aym*, s. 47 ve 63.

‡ Gazimihâl 1955, s. 106-107 ve 131.

Millet Meclisi'nin açıldığı 1920 yılında 26 yaşındayken İstanbul'a gelmiş ve meslekî yaşamını bu kentte sürdürmüştür. Ünlü kemancı ve eğitimci Otakar Sevcik'in öğrencisi olan Berger ülkemizde Macar asıllı Türk kemancı ve eğitimci olarak bilinir. İstanbul'daki 28 yıllık meslekî çalışma yaşamında çağdaş Türk keman eğitiminin oluşup gelişmesine ve kökleşmesine anlamlı katkılarda bulunmuştur. Keman eğitiminde çağdaş yöntemlere giden yolun başlıca kilometre taşlarından ikisini oluşturan *Sevcik Metodu* ile *Küchler Metodu*'nu Türkiye'de öğrencilerine uygulayarak tanıtmıştır. İstanbul'daki kemancılık ve eğitimcilik yaşamında çeşitli konserler vermiş, sonraları Musiki Muallim Mektebi (MMM) ve Ankara Devlet Konservatuarı (ADK) keman öğretmeni olan Necdet Remzi **Atak** ile Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü keman öğretmeni olan Cemil **Doğancıoğlu** başta olmak üzere çok sayıda kemancı ve keman eğitimcisi yetiştirmiştir. Necdet Remzi Atak'ın yetiştirdiği kemancılar Devlet senfoni ve opera/bale orkestraları ile müzik yükseköğretim kurumlarında sanatçı ve öğretim elemanı olarak etkin görevler almışlardır.

**Atatürk**'ün önderliğinde Cumhuriyet devriminden hemen sonra müzik alanında çok köklü atılımlar gerçekleştirildi. Cumhuriyet'in 10. Yılı'ndan itibaren Atatürk müzikte yeni bir yapılanma gereksinimi ortaya koymaya başladı. 1933'teki ünlü *Onuncu Yıl Söylevi*'nde "ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarma", 1934'teki TBMM'yi *Açış Söylevi*'nde "müziksel değişimi ulusal değişimde ölçüt alma", "ulusal müzik öğelerini derleyip toplama ve genel son müzik kurallarıyla işleme", 1935'teki TBMM'yi *Açış Söylevi*'nde ise "ulusal müziğimizi modern teknik içinde yükseltme" ilke, amaç ve yöntemini ortaya koydu. Bu doğrultuda 1934'te yapılan ilk Müzik Kongresi'nde Türk uzmanlar tarafından ilk on yıllık gelişmeler gözden geçirilip değerlendirilerek yeni yapılanmanın ana çizgilerini kapsayan bir rapor hazırlandı. Ancak, bu yolda atılması gereken yeni adımlar konusunda ileri gelen yerli (Türk) uzmanların görüş ve düşünceleriyle yetinilmeyip Avrupalı ünlü uzmanların görüş ve düşüncelerine de başvuruldu. Görüş ve düşüncelerine başvurulmuş Avrupalı ünlü uzmanlar arasında Macar uzmanlar önemli bir yer tutar. Bunlardan biri ünlü kemancı Lico **Amar**, diğeri ise ünlü besteci, seslendirici/yorumcu ve etnomüzikbilimci Béla **Bartók**'tur.

**Lico Amar** (1891–1959) 1934'te Paris'ten gönderdiği "*Türkiye'de Müzik Eğitimi İnkılâbına Dair Muhtıra*" adlı raporunda Avrupa'daki durumu şöyle görüyor: "Bugün Orta ve Batı Avrupa'da yürürlükte olan müzik öğreniminin esasları müzikte idealin [ülkünün] virtüözlük olduğu bir zamanda konulmuştu. En seçkin temsilcileri birçok seneler önce yaşamış ve etkide bulunmuş olan –ve kendi zamanlarında belirli bir sanat misyonunu yerine getiren- bu tip, bizim bugünkü çağdaş kavramlarımızla, -hiç olmazsa ilke olarak- hiçbir yaşam hakkına sahip değildir. Fakat bizim müzik yaşamımızın çok zararına olarak bu tür değersiz unsurlar çoğunlukla halâ daha konser salonlarını ve benzeri yerleri doldurmaktadır. Ve konservatuarımız ve yüksek okullarımızdaki öğrenim hemen hemen istisnasız olarak, bir yönlü, müzik kültürü noksan ses ve çalgı virtüözleri yetiştirmek esası üzerine kurulmuştur.

(Bunda istisna oluşturanlar yalnız birkaç tane öğretmen okuludur.) (...) Elli yıldan beri olduğu gibi kalmış ve hiç değişmemiş olan müzik öğretim yolları hep eskisi gibi bir yönlü gelişmiş seslendiriciyi/yorumcuyu amaç olarak alıp her yönden aydınlanmış çok yönlü müzikçiyi yetiştirmeyi amaç edinmemektedir. Halbuki müziğin derin mekanizmasını anlayabilecek ve onun yapısal mahiyetini betimlemeye gücü yetecek olan bu sonuncusudur [yani çok yönlü müzikçidir]\*. Böylece Amar daha çok *mesleksel müzik eğitimi* üzerinde durarak “müzik kültürü eksik, tek yönlü müzikçi yetiştirme” yerine “her yönden aydınlanmış, çok ve çeşitli yönlü müzikçi yetiştirme”nin önemine işaret etmiştir. Raporunu bitirirken “Atatürk’ün halkın müzik eğitimi alanında esaslı inkılâplar hazırlamakta olduğuna ilişkin haberler geldiğini, bir devlet başkanının müziğin halkın yaşamında oynadığı önemli rolü görüp ona göre hareket etmesinin ilk kez olduğunu [görüldüğünü], bunun için hangi ulustan olursa olsun, her sanatçının ona teşekkür borçlu bulunduğunu” belirtmiştir.\*

Lico Amar Berlin Filarmoni Orkestrası başkemancılığını yaptıktan sonra Türkiye’ye ilk kez 1935’de konser vermek üzere gelmiş, ikinci kez geldiği 1938’de ise Ankara Devlet Konservatuarı (ADK)’na Keman Profesörü ve Yaylı Çalgılar Bölüm Başkanı olarak atanmıştır. 1957’ye kadar tam 20 yıl bu görevde çalışmış, Devlet Konservatuarı’nda başta Suna **Kan** ve Oktay **Dalaysel**, Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi’nde başta Ulvi **Yücelen**, Edip **Günay** ve Ömer **Can** olmak üzere birçok keman sanatçısı ve keman eğitimcisi yetiştirmiştir. Ayrıca 1948’de solist olarak Ulvi Cemal Erkin’in ünlü Keman *Konçertosu*’nun ilk seslendirilişini-yorumunu tasarlayıp gerçekleştirmiştir. Bunu yaparken konçertonun seslendirmeye ve yorumlamaya esas olan tellendirme, konumlandırma, parmaklandırma ve teknikleştirme alt yapısını oluşturmuş ve sistemleştirmiştir. Bu alt yapıları oluşturur ve sistemleştirirken eserin biçimlendirilmesinde bestecisine birtakım katkılarda bulunmuştur.

**Béla Bartók** (1881–1945) halk müziği konusunda konferanslar vermek, çağdaş çoksesli Macar müziği örneklerinden oluşan konserler vermek ve Türk halk müziği üzerinde yerinde inceleme, derleme ve araştırmalar yapmak üzere 1936 yılında Türkiye’ye gelmiştir. Bartók’un bu ziyareti L. Rásonyi, M. R. Gazimihâl ve A. A. Saygun’un girişimleriyle Ankara Halkevi’nin resmî daveti üzerine gerçekleşmiştir. Bartók’un Türkiye’ye çağrılı olarak gelmesinin ilk önerildiği 1 Aralık 1935 tarihinden yaklaşık bir buçuk yıl önce Haziran 1934’te *Millî Musiki ve Temsil Akademisi* kuruluş yasası Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM)’nde kabul edilmiş bulunuyordu. Bartók’un Türkiye’ye gelişinden kısa bir süre önce ise *Musiki Muallim Mektebi*’ne bağlı olarak kurulan *Ankara Devlet Konservatuarı*’nda az çok bağımsız bir *Türk Halk Müziği Arşivi (Belgeliği)* oluşturulmaya başlanmıştı. Bartók’un Türkiye’ye resmen davet edilmesindeki başlıca neden donanımlı, birikimli ve deneyimli bir halk müziği derlemecisi-araştırmacısı olan kendisinden bu alanda uzman-danışman olarak yararlanmaktı.

---

\* Gökyay 1941, s. 13-15.

Bartók belli yazışmalar sonunda kesinleşen program uyarınca 1936 Kasım'ının ilk haftasında Türkiye'ye gelmiştir. İlk ayak bastığı İstanbul'da Belediye Konservatuvarı'ndaki halk müziği derleme ve kayıtları üzerinde incelemelerde bulunmuştur. Ardından Ankara'ya geçip Halkevi'nde halk müziği konusunda konferanslar ve biri Musiki Muallim Mektebi'nde (dolayısıyla ona bağlı Ankara Devlet Konservatuvarı'nda) olmak üzere konserler vermiştir. Daha sonra Adana ve yöresinde Türk halk müziği derleme çalışmaları yapmıştır. Ankara'ya döndüğünde o dönemdeki adıyla Kültür İşleri Bakanlığı'na (Millî Eğitim Bakanlığı'na) bir Rapor vermiş, Kasım sonlarında Türkiye'den ayrılmıştır.

Bartók'un Türkiye'ye gelişi ve Türk müzik kültürüne katkıları bildirimizin ilerleyen bölümlerinde çeşitli yönleriyle ve yeri geldikçe olabildiğince ayrıntılı bir biçimde ele alınacak ve değerlendirilecektir. Ancak, burada tam yeri gelmişken hemen belirtelim ki, Bartók'un Türkiye'ye gelişi Türk-Macar kültür ve müzik ilişkilerine öncekilerden çok farklı içerikli, yoğunluklu ve derinlikli boyutlar kazandıran yepyeni bir *dönüm noktası*dır.

1980'lerden itibaren, çoğu Franz Liszt Müzik Akademisi'nde yetişmiş Macar müzikçi öğretim elemanları Türkiye'ye gelip başta Ankara Hacettepe ve Bilkent üniversiteleri olmak üzere çeşitli kurumlarda görevler aldılar, konserler verdiler ve müzikçi yetiştirmeye koyuldular. Bu bağlamda 1985'te YÖK Başkanı Prof. Dr. İhsan Doğramacı tarafından Ankara'ya çağrılan 17 Macar sanatçıdan biri olan **Róbert Farkas** 1985 yılında Türkiye'ye gelip sırasıyla Bilkent, Hacettepe ve Gazi Üniversitelerinde piyano öğretim üyesi, Ankara Devlet Opera ve Balesi ile TRT Ankara Radyosu'nda TRT Çocuk, Gençlik ve Çoksesli Korolarında korrepeditör olarak çalışmıştır. Halen Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano öğretim üyesi olan Farkas Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde piyano ve eşlik dersleri vererek müzik öğretmeni yetiştirmeye anlamlı katkılarda bulunmuştur. Farkas'ın eğitsel katkıları, bir Türk meslektaşı birlikte yayınladıkları çeşitli kitaplarla genel ve özengen müzik eğitimine de uzanmaktadır.

**İdil Biret'ten Franz Liszt'e: İdil Biret Olayı: Bir Türk Piyanistinin Franz Liszt'e Yanıtı:** Liszt'in ölümünün 100. yılı olan 1986 yılı sanat dünyasında "**Liszt Yılı**" olarak ilan edildi. Türk Piyanist **İdil Biret**, Beethoven Senfonileri'nin Liszt tarafından yapılmış piyano uyarlamalarının dokuzunu birden seslendirip/yorumlayıp plağa verdi ve ayrıca Fransa'da gerçekleştirdiği 5 resitalde sahnede canlı olarak seslendirip yorumladı. Böylece İdil Biret Beethoven Senfonileri'nin Liszt tarafından yapılmış piyano uyarlamalarının dokuzunu birden plağa veren ve canlı konserde seslendirip yorumlayan ilk piyanist oldu. İdil Biret'in kısa bir süre içinde gerçekleştirdiği bu çalışmalar ve etkinlikler uluslararası müzik çevrelerinde "olağanüstü" ve "mükemmel" olarak nitelendirilmiştir. Çalgan'ın da vurguladığı gibi bu çalışmayla "İdil Biret 139 yıl

---

\* Róbert Farkas'ın Türk meslektaşı A. Aydın İlik'le birlikte yayınladıkları kitaplar albüm ve metod-kitaplardır.



sonra, Liszt'in İstanbul konserlerinin tarihsel anısına olan saygı borcumuzu Dünya'da yankılar uyandıran bu plaklarla ödemiş" bulunuyordu.

**Dr. János Sipos** Macar Bilimler Akademisi'nin baş araştırmacısı ve Franz Liszt Akademisi'nin öğretim üyesi olarak 1987–1993 yılları arasında Türkiye'nin güneyinde ve Toros Dağları'nda ve 1999'da Trakya'da kapsamlı derlemelerde bulundu. Eşi **Dr. Éva Csáki** 1999'da Trakya'da ve 2000–2002 yılları arasında özellikle Batı Anadolu'da anlamlı derlemeler yaptı. **Dr. János Sipos** ve eşi dilbilimci-Türkbilimci **Dr. Éva Csáki** başta Macar Bilimleri Akademisi olmak üzere çeşitli akademik ve gönüllü kuruluşların destekleriyle 1987'de başlayan karşılaştırmalı halk müziği çalışmalarını o yıldan bu güne 17 yıldır sürdürmektedir. (Bu geniş kapsamlı çalışmalar bugünkü Sempozyum'da çok yönlü ve özlü olarak sunulmuş, paylaşılmış ve tartışılmış olacaktır.)

1996'da Türkiye'nin başkenti Ankara'da **Bartók-Saygun büstleri** dikilmiştir. Çağdaş dönem Türk-Macar müzik ilişkilerinin odağında yer alan Béla Bartók ile Ahmet Adnan Saygun'un büstleri Macaristan Cumhurbaşkanı ve Ankara Büyükelçisi ile Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürü ve Hacettepe Üniversitesi Rektörünün bulunduğu, sanatçıların ve bilimcilerin katıldığı anlamlı bir törenle Ankara Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nın ön giriş bahçesine dikilmiş bulunmaktadır.

2000'de ise **Saygun-Bartók büstleri** bu kez Macaristan'ın Szombathely kentinde dikilmiştir.

Görülüyor ki son iki yüz yıldaki Türk-Macar müzik ilişkileri daha çok Macarların Türk müzik kültürüne katkıları yönünde oluşmuş ve gelişmiştir. Bu ilişkiler **Liszt**'le somutlaşmış, **Vondra** ve **Berger** ile gelişmiş, **Amar** ve özellikle de **Bartók**'la doruğa ulaşmıştır. **Liszt**'ten **Bartók**'a, **Amar**'a uzanan kalıcı izli katkılar diriliğini günümüzde de sürmektedir, gelecekte de sürdürür görünmektedir.

#### **4. Türk-Macar Müzik İlişkilerinde Yepyeni Bir Dönüm Noktası: Bartók'un Türkiye'ye Gelişi**

Bartók'un 1936 yılında Türkiye'ye gelişi Türk-Macar müzik ilişkilerinde yepyeni bir dönüm noktasıdır. Bunda müzikte çağdaşlaşma konusunda Atatürk'ün benimsediği anlayış ve yaklaşım ile Bartók'un benimsediği anlayış ve yaklaşım arasında tama yakın bir örtüşme olması çok önemli rol oynar. Nitekim ilkin özel ve ardından resmî yazışmalarla Bartók'un Türkiye'ye çağrılması ve bu çağrıyı ilk andan itibaren olumlu karşılması, başka etmenlerin yanı sıra, özellikle bu anlayış ve yaklaşım örtüşmesinden kaynaklanır. Çünkü söz konusu özel ve resmî yazışmalar asıl kaynağını ve itici gücünü bu anlayış ve yaklaşım örtüşmesinden alır.

##### **4.1. Atatürk'ün Müzikte Çağdaşlaşma Yaklaşımı ve Bartók**

**Atatürk** 1933'te "ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkaracağız" der. Bunu derken, kültür ile uygarlığı birbirinden ayrı tutmaz, iç içe

---

\* Çalgan 1991, s. 90-95.

düşünür, bir bütün olarak görür. Çünkü O'na göre "**kültürü uygarlıktan ayırmak güçtür ve gereksizdir**". Atatürk, *kültür ile uygarlık* arasında olduğu gibi *kültür ile eğitim* arasında da bir ayırım yapmayı gereksiz bulur. Çünkü 'kültür' ile 'eğitim' birbiriyle **iç iç**edir, birbirinden kopmaz-ayrılmaz **bir bütündür**. Nitekim görev döneminin son evresinde (1934-1938 arasında) 'Eğitim Bakanlığı' adı yerine 'Kültür Bakanlığı' adı kullanılmıştır. Atatürk'ün kültür-uygarlık-eğitim anlayışı çağdaş insanbilim verileriyle tamamen örtüşür.

Atatürk **kültürün çağdaş anlamının** tam ayırında ve bilincindedir. Nitekim, kurduğu yeni Türkiye Devleti'ni "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli **kültürdür**, yüksek Türk kültürüdür" diyerek tanımlar ve **kültürü** "insansal yaşam biçimi" olarak gördüğünü açıkça belli eder. Çağdaş insansal **yaşamda** kültürün **dört ana bileşeninden** ya da **dört ana paydaşından bilimi** "yaşamda en gerçek yol gösterici", **teknîği** "o yolu-yaşamı kolaylaştırıcı", **sanatı** "ulusun başlıca yaşam damarlarından biri" olarak nitelendirir; **felsefeyi** bunları birbiriyle buluşturan, bağdaştıran, birleştiren-kaynaştıran ve bütünleştiren bir **akılcı** düşünme, **gerçekçi** değerlendirme ve **vararcı** kılma/eyleme yolu-yöntemi olarak görür, **müziği** ise "sanatlar içinde en çabuk ve en önde götürülmesi gereken dal" olarak belirler. Bütün bunları çağdaşlaşma sürecinde birbirinden kopmaz-ayrılmaz bir **bütün** olarak değerlendirir.

**Atatürk'e göre** "bizim gerçek müziğimiz Anadolu (ve Rumeli) halkında işitilebilen müziktir." Müziksel çağdaşlaşmada "**asıl temel**" budur. Bu temel "en değerli müziksel varlığımız", "en değerli müziksel hazinemiz"dir. Bu nedenle "ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son müzik kurallarına göre **işlemek** gerektir. Ancak, bu güzeyde (=sayede=yolla) Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel müzikte yerini alabilir." Bunları yaparak "ulusal müziğimizi modern teknik içinde yükseltirken" ve müzikte çağdaşlaşırken "Dünya'nın her türlü biliminden, buluşlarından, ilerlemelerinden yararlanılmalı" ve bunun için "bilim ve teknik nerede ise oradan alınmalı", fakat, "asıl temel kendi içimizden bulunup ortaya çıkarılmalı"dır. Biz bu işlemlerin bütününe kısaca **Türk müziğinde Atatürk'çe çağdaşlaşma süreci** diyoruz.

**Atatürk** müzikte çağdaşlaşma (çağdaş uygarlığa erişme, onun üstüne çıkma ve ötesine geçme) çabasında yalnız Batı'ya değil Doğu'ya da yönelir. Hatta Doğu-Batı eksenine yetinmeyerek Kuzey-Güney eksenine de yöneldiğini ya da yönelme eğiliminde olduğunu açıkça belli eder. Nitekim, bu bağlamda "Dünya'nın her türlü biliminden, buluşlarından, ilerlemelerinden yararlanılmalı" ve "bilim ve teknik nerede ise oradan alınmalı" der. Bunu derken, **Dünya'yı** (**Yer-Küre**'yi) Doğusu-Batısı ve Kuzeyi-Güneyi ile **bir bütün** olarak görür. Yalnız Doğu'dan ve Batı'dan değil, aynı zamanda Kuzey'den ve Güney'den, kısacası tüm Dünya uygarlıklarından yararlanmaya işaret eder. Böylelikle coğrafi mekân yönelimini küresel boyutlara, zaman yönelimini yaşanan çağa taşır, nicelik-nitelik yönelimini de yaşanan çağın gerekleriyle bağdaştırır.

Bunları yaparken, önceki bazı dönemlerde olduğu gibi "Doğu'yu ve Batı'yı, Kuzey'i ve Güney'i aynen almayı veya öykünme"yi değil "Doğu'dan ve Batı'dan, Kuzey'den ve Güney'den yararlanma"yı **ilke** edinir, 'özgün bir bireşim oluşturma'yı **amaçlar**, "her çığırda açılarak yükselme"yi **hedefler**, "genel son müzik kurallarına göre işleme"yi **yöntem** seçer, "modern teknik"i en geçerli **teknik** sayar. Bu **ilke**, **amaç-hedef**, **yöntem** ve teknik doğrultusundaki kavram, söylem ve eylemlerinde "bireyin ve toplumun gereksinimleri ile çağın ve insanlığın gereklerini birlikte göz önünde bulundurma"ya özen gösterir. Bunları gerçekleştirmenin **önkoşulu** "Yurtta barış, Dünya'da barış"tır; daha güncel bir deyişle "Ülkede barış, Küre'de barış"tır. Bunu bireysel ve toplumsal, ulusal ve evrensel anlamda bir **insanca yaşam ilkesi** olarak ortaya koyar. Bunun ülkede ve tüm Dünya'da tam gerçekleştirilmesini ülkü edinir.

**Atatürk'çe düşünce sistemine** göre müzikte çağdaşlaşmanın **altı temel ilkesi** vardır. Bunlar sırasıyla şunlardır:\*

1. *Ulusallık* İlkesi,
2. *Anlaşılrlık* İlkesi,
3. *Özgürlük* İlkesi,
4. *Özgünlük* İlkesi,
5. *Çağdaşlık* İlkesi,
6. *Evrensellik* İlkesi:

Bu altı ilke müzik kültürü ve eğitimi açısından ayrı ve özel bir önem taşır. Bu bakımdan bu ilkelerin çok kısa bir açılımını belirtmekte yarar vardır. Söz konusu ilkelerin en kısa açılımı şöyledir:†

1. *Özde* Ulusallık,
2. *Biçimde* Anlaşılrlık,
3. *Kapsamda* Özgürlük,
4. *Anlatımda* Özgünlük
5. *Yöntemde* Çağdaşlık,
6. *Nitelikte* Evrensellik.

Başarı, bu ilkelere ne denli temellenildiği ve dayanıldığına, bu ilkelere ne derece kaynaklanıldığı ve yönlendiğine, kısacası bu ilkelere ne kadar uyulduğu ya da uyulabildiğine bağlıdır. Bunlar tek tek ve bir bütün olarak irdelenmeye değer.

Görülüyor ki **Atatürk**'ün müzik görüşleri **Bartók**'un çalışmalarında ilke edindiği temel görüşleriyle tamamen örtüşmektedir. Bu bakımdan Bartók'un Atatürk döneminde 1936 yılında Türkiye'ye çağırılması ve gelmesi, İstanbul'da incelemelerde bulunması, Ankara'da konferanslar ve konserler vermesi, Ahmet Adnan Saygun'un eşliğinde ve Necil Kâzım Akses ile Ulvi Cemal Erkin'in gözlemciliğinde Adana ve çevresinde 'halk müzikleri' derlemesi, bunlar üzerinde araştırma yapması, bu çalışmalarının Türk ve Macar kurumları tarafından izlenmesi, çalışmalarına ilişkin bir rapor hazırlayıp Millî Eğitim

---

\* Uçan 2004, s. 17.

† Aynı, s. 18.

Bakanlığı'na sunması ve araştırmasını kitaplaştırması basit bir rastlantı sonucu değildir. Tam tersine, kökleri tarihin derinliklerine uzanan Türk-Macar ilişkisinin yeniden bilinç üstüne çıkmasının bir sonucudur. Bu nedendir ki **Atatürk döneminde** çağrılı olarak Türkiye'ye gelip Türk ve Macar halk müziklerini karşılaştırmalı inceleyen Béla Bartók'un çağdaş Türk müzik kültüründe ve Türk-Macar müzik ilişkilerinde ayrıcalıklı bir yeri ve önemi vardır.

## 4.2. Béla Bartók'un Türklere ve Türk Müzik Kültürüne İlgisi, Türkiye'ye Yönelişi

Béla Bartók “kendisini Asyalı bir halkın çocuğu olarak tanır”. Macar kültüründeki Türk kaynaklı öğelerin varlığının bilgisinde ve bilincindedir. Bu nedenle Macarlarla Türkler arasındaki ilişkiler öteden beri Bartók'un ilgisini çekmektedir. Bu ilgi zamanla “Macarlarla Türklerin akraba uluslar olduğu” görüşünü ön plana çıkaran boyutlara ulaşır. Nitekim 1930'lu yılların başlarında kendisine yöneltilen bir anket sorusunu yanıtlarken “Biz Macarlar Fin-Ugor kökündünüz. Belki de biraz Kuzey Türkleri ile akrabalığımız var” der.\*

Bartók'a göre Macarlar 1000–1500 yıl öncesinden beri dilde, müzikte ve uygarlığın diğer alanlarında çokça meydana gelen belli Türkleşme süreçlerinden geçerek Türklerin âdeta *yarım kardeşleri* olmuşlardır. Yine Bartók'un değerlendirmelerine göre Macarların *soy olarak da Türk'e yakın olmaları* gerekir.† Bartók'un deyişiyle “*yakın soydanlarımız*” ve “*yarım kardeşlerimiz*” olan Macarların biz Türklere ayrı bir yeri ve ayrıcalıklı bir önemi vardır.

Bu nedenlerle Bartók Türkiye'ye çağırılmaktan, ve geldiğinde “Türk halk müziğini ilk elden dinleyip-saptayıp inceleme ve özellikle [Asya kökenli] eski Macar halk müziği ile eski Türk halk müziği arasında birtakım ilişkiler olup olmadığını ortaya çıkarma” olanağı bulacak olmaktan çok büyük sevinç duyar.

## 4.3. Béla Bartók'un Türkiye'ye Gelişini Hazırlayan Somut Koşullar

**Atatürk** 1933'teki *Onuncu Yıl Söylevi*'nde “ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkaracağız” diyerek ulusal kültürümüzün ana öğelerinden biri olan ulusal müzik kültürümüzde de çağdaşlaşmayı hedefledi. Bu hedefi 1934'teki TBMM'yi *Açış Söylevi*'nde çok daha açık ve belirgin biçimde ortaya koydu. Bu hedef doğrultusunda ortaya çıkan “müzikte yeni yapılanma gereksinimi”ni karşılamak amacıyla 1934'te MMM müdürü Osman Zeki Üngör'ün girişimi ve önerisiyle Maarif Vekili'nin başkanlığında yerli uzmanlardan oluşan “çalışma-danışma kurulu” niteliğinde bir Müzik Kongresi” toplandı. Burada alınan karar üzerine 1934'te “Millî Musiki ve Temsil Akademisi” yasası çıkarıldı. Bu yasada öngörülen temel amaç şuydu: (1) “Ülkede bilimsel esaslar dahilinde millî musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak. (2) Sahne sanatlarının her dalında ehliyetli unsurlar (=elemanlar) yetiştirmek. (3) Musiki öğretmeni yetiştirmek.” Ancak, çeşitli nedenlerle bu

\* Tura 2000, s. 24.

† Bartók 1991, s. 271.

akademi yaşama geçirilmedi, geçirilemedi. Beklentilerin gerçekleşmeyişi üzerine yerli uzmanlarla yetinilmeyip yurtdışından, Avrupa'dan uzman sağlamaya yönelindi, bu yolda arayış ve girişimlere başlandı.

1935'te Almanya'dan **Paul Hindemith** uzman-danışman olarak Hükümetin resmî çağrısı ve görevlendirmesiyle Ankara'ya getirildi ve yeniden yapılanma çalışmalarına koyuldu.

1936'da Macaristan'dan **Béla Bartók** Halkevi'nin resmî çağrısıyla Ankara'ya geldi. Reinhard Bartók'un o dönemde Halkevleri'nin bağlı olduğu "işbaşındaki" [iktidardaki] Halk Partisi tarafından davet edildiğini, ancak Bartók'un kitabına yazdığı "Önsöz"de "Halkevi" kelimesini kullandığını belirtiyor\*. İşin bu yönü yeniden irdelenmeye değer bir nitelik taşıyor.

Öbür yandan **Béla Bartók** Türkiye'ye gelişinden birkaç yıl önce meslektaşı **Paul Hindemith** ile birlikte 1932'de Kahire'de toplanan *Arap Müziği Kongresi*'ne katılmıştı†. Kongre 1932 yılının 28 Mart - 03 Nisan tarihleri arasında gerçekleşti. Aynı yıl Kahire'de yayınlanmış olan ilgili kitapta *Arap Musikisi Kurultayı* olarak adlandırılan Kongre, "genelde Arap müziğinin, özelde Mısır müziğinin olası gelişme yolları" konusunu görüşmek üzere toplanmıştı. Türkiye'den Mehmet Rauf Yekta Bey ve Mesut Cemil Bey'in de çağrılı olarak katıldığı Kongre, Dufour'a göre "Batı müziğinin dışarıda tutulduğu, uluslar arası kapsamı olan ilk olaydı [etkinlik]" ve "Arap Rönesansı denen *nadha* sürecini sanat müziği içerisinde yeniden inceleme arzusunu yansıtmaktaydı." Gazimihâl'e göre ise "esas olarak Doğu müziğinin, dolayısıyla Doğu uluslarının müziklerinin gelişme yolları pratik bir şekilde ne olabilir?" sorusunu görüşmek üzere toplanmıştı‡. Kahire Kongresi'nde **Bartók**'un **Hindemith** ve diğer Avrupalı katılımcılar ile birlikte Arap/Doğu müziği veya Arap/Doğu uluslarının müzikleri ve gelişme sorunları konusunda genel bir görüşe ya da genel bir kanıya varma olanağı bulmuş olmalıdır.

Ayrıca **Bartók** Kahire'ye gelmeden 19 yıl ve Türkiye'ye gelmeden 23 yıl önce 1913 yılında gittiği Kuzey Afrika'da Biskara yakınlarında Arap halk müziği derlemeleri yapmış bulunuyordu.§

Bunların yanı sıra **Bartók** Türkiye'ye gelmeden epey önce Türkiye'deki yeni müzik hareketlerine ve bunlara bağlı gelişmelere ilişkin olarak çeşitli kanallardan birtakım bilgiler edinmişti. Bu kanallardan biri, zamanın (1925'lerin) Maarif Vekâleti Hars (=Kültür) Dairesi Müdürü Hamit Zübeyr'dir (Koşay'dır). Nitekim Hamit Zübeyr, kendisinin isteklendirmesi ve özendirmesiyle 1925'te Batı Anadolu'da yapılan bir saha araştırmasının sonunda 1926 yılında yayınlanan *Yurdumuzun Nağmeleri* adlı kitaba yazdığı "Başlangıç" kısmında Bartók ile görüştüğünden ve Bartók'un Türk müzik adamlarına [=insanlarına] bulunduğu önerilerden söz eder (Ancak, bu görüşmenin yerini ve zamanını belirtmez.)

\* Reinhard 1991, s. 218.

† Tura 2000, s. 22; Kösemihal 1939, s. 144; Dufour 1932 (1997, s. 91).

‡ Dufour 1997, s. 90-91; Kösemihal *Aynı*, s. 143-144.

§ Nasrattinoğlu 1981, s. 5.

**Bartók**, Nisan 1936'da Prof. Dr. László Rásonyi'ye yazdığı mektupta “not” olarak belirttiğine göre, Ocak 1936'da, yani Türkiye'ye gelmeden yaklaşık 10 ay önce, Londra'da Hindemith'e rastlamış, kendisiyle görüşmüş ve söz arasında Türkiye'deki ortam üstüne konuşmuştur.\*

#### 4.4. Béla Bartók'un Türkiye'ye Geliş Amacı

**Béla Bartók** (1881–1945) Ankara'da 9 Ocak 1936'da açılan DTCF-Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Hungaroloji (Macarbilim) Kürsüsü Başkanı Prof. Dr. László Rásonyi tarafından yerel müzik folkloru üzerine konferans vermek ve Türk folklor ürünlerini derlemek üzere Türkiye'ye davet edilir. Rásonyi bu amaçla Bartók'a yazdığı 1 Aralık 1935 tarihli *ön çağrı* niteliğindeki *ilk mektubunda* Türkiye'de vermesini önerdiği konferansta üç konu üzerinde konuşmasını ister: “(1) Macar müziği ile Türk müziği arasındaki ilişki, (2) Macar müziğinin gelişmesi ve bugünkü durumu, (3) Türk ulusal müziği nasıl gelişebilir?”† Daha bu ilk öneride *karşılaştırmalı yaklaşım* kendini açıkça belli eder.

Bartók'a Nisan 1936'da Ankara Halkevi'nden gönderilen resmî davet yazısında Ankara'da vermesi önerilen konferansta iki ana konu üzerinde durması istenmişti: “(1) Genel olarak, halk müziğini inceleme yöntemleri, (2) Bartók'un çalıştığı Budapeşte Musiki Konservatuarı'nın başlıca bölümleri.” Bartók kendisine önerilen bu iki konudan birincisini kabul eder, ikincisini ise yakından tanıyıp dostça ilişkiler içinde bulunduğu Hindemith'in görev alanına girmesi nedeniyle ve onun işine karışmamak amacıyla uygun görmez. Bunu Dr. László Rásonyi'ye yazdığı 18 Aralık 1935 tarihli ilk mektubunda yer verdiği şu sözleriyle açıkça belli eder, belirtir.

“Hindemith'in bir musiki konservatuarı kurmak üzere Türk hükümetince yakın bir geçmişte Ankara'ya davet edildiğini biliyorum. Hindemith'le çok dostça ilişkilerim vardır, kendisine çok da saygı duyarım; bu bakımdan, onun işine karışmak istediğim anlamına gelebilecek en ufak bir sözden bile ne pahasına olursa olsun sakınmamız gerekir. Ama böyle bir şey olması için ortada hiçbir neden yok; o, konservatuarların kuruluşuyla ilgili önerilerde bulunur, ben da sadece, onun alanına girmeyen, halk ezgisi derlemeleri konusundaki önerilerimi bildiririm.”‡

Bartók, 1953'te Almanya'da yayınlanan bir makalesinden Kurt Reinhard'ın yaptığı bir alıntıya göre Türkiye'ye o dönemde işbaşındaki parti, Halk Partisi tarafından “Ankara'da etnomüzikbilim (“etnomüzikoloji”) konferansları vermek ve Türk halk müziğini derleme çalışmalarını başlatmaya yardım etmek üzere” davet edildiğini belirtiyor.§ Reinhard'ın da vurguladığı gibi L. Rásonyi, M. R. Gazimihâl ve A. A. Saygun'un girişimleriyle gerçekleşen

\* Bartók. 1991, s. 257.

† Aynı, s. 13.

‡ Aynı, s. 254..

§ Aynı, s. 218.

davetin ana nedeni deneyimli bir halk müziği derleyicisinden (Bartók'tan) uzman danışman olarak yararlanmaktı.\*

Bartók, Ankara Halkevi'nin resmî önerisini değerlendirdikten sonra şu beş bölümlük "program" önerisini sunmuştur: "(1) Üç konferans, (2) Bir Macar orkestra müziği konseri (sololu), (3) Türk halk müziği örneklerinin derlenmesine ilişkin birinci çalışma gezisi, (4) Türk halk müziği örneklerinin derlenmesine ilişkin ikinci çalışma gezisi, (5) Gelecekte neler yapılması gerektiği hakkında yetkili kimselerin katılacağı bir söyleşi".† (Dördüncü bölüm gerçekleştirilememiştir.)

1936'da Halkevi Ankara Şubesi'nin çağrısı üzerine "Ankara'da konferanslar vermek, solist olarak Ankara orkestrasıyla konser vermek ve araştırma çalışmaları için elverişli sayılan köylerde araştırmalarda bulunmak" üzere Türkiye'ye gelmiştir. Geliş amaçlarından biri "halk müziği konusundaki görüş ve düşüncelerini söylemek, Türk halk müziğini ilk elden dinleyip-saptayıp incelemek ve özellikle [Asya kökenli] eski Macar halk müziği ile eski Türk halk müziği arasında birtakım ilişkiler olup olmadığını ortaya çıkarmak"tır.

Bartók 1937'de yazdığı bir makalede Türkiye'ye davet edilmesindeki amacı "musiki folkloru üzerine üç konferans vermek, Macar orkestra müziği konserinde yer almak" olarak belirttikten sonra "ayrıca, Macaristan Bilim Akademisi için Anadolu-Türk halk müziği örneklerinden plak doldurmamı sağlayacak iki gezi için de söz almıştım" demektedir‡.

#### **4.5. Bartók'un Türkiye'ye Gelişi ve Türkiye'deki Çalışma Süreci**

Béla Bartók Türkiye'ye 2 Kasım 1936'da geldi. Ankara'ya giderken uğradığı İstanbul'da iki gün inceleme yaptı ve 4 Kasım'da Ankara'ya geçti. 5-11 Kasım arasında Ankara'da üç konferans ve bir konser ile bir resital verdikten sonra hastalandı. Hastalanınca kendisi için önceden planlanmış olan kısa bir derleme gezisini (Çorum'a düzenlenen geziyi) gerçekleştiremedi. İyileştikten sonra 16-17 Kasım günlerinde Ankara'da iki kez program dışı derleme çalışması uyguladı. Bu arada 16 Kasım günü ön araştırmaya girişti ve aradığına benzer iki ezgi keşfetti. 17 Kasım'da ikinci konserini verdi. Ardından derleme yapmak üzere 18 Kasım'da Adana'ya hareket etti. Derleme gezisi 10 gün sürdü. Bunun 8 gününde (18-25 Kasım 1936) "deneysel model"e dayanan "alan çalışması" yapabildi. Bartók ülkemiz Türkiye'de topu topu ancak üç haftadan biraz fazla bir zaman kalabildi.

#### **4.6. Bartók'un Türkiye'deki Etkinlikleri ve Türk Müzik Kültürüne Katkıları**

Bartók'un Türkiye'deki etkinlikleri ve Türk müzik kültürüne katkıları şöylece özetlenebilir:

1. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda *İncelemeler*,

---

\* Aynı, s. 219.

† Aynı, s. 14 ve 238.

‡ Aynı, s. 237.

2. Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde/Ankara Devlet Konservatuarı'nda *Konser(ler)*,
3. Macaristan'ın Ankara Büyükelçiliği'nde *Resital*,
4. Ankara Halkevi'nde *Konferanslar* (üç *Konferans*),
5. Adana'da *Görüşme-Konferans*,
6. Adana ve çevresinde köylü halk müziği *Derlemeleri-Toplamaları*,
7. Köylü halk müziği *İncelemeleri-Araştırmaları*,
8. Kültür İşleri Bakanlığına (Millî Eğitim Bakanlığı'na) *Rapor Sunumu*,
9. Üç Türk müzik uzmanıyla (Saygun, Akses ve Erkin'le) *iletişim, etkileşim ve paylaşımlar*.
10. *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (Çalışma 1936'da yapıldı, 1976'da *Turkish Folk Music From Asia Minor* adıyla İngilizce, 1991'de Türkçe "eleştirel basım" olarak yayınlandı. Kitabın İngilizcesi Bartók'un Türkiye'ye gelişinin 40., Türkçesi ise 55. yıldönümünde yayınlanmıştır.
11. *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* [Béla Bartók'un Türkiye'de Halk Müziği Araştırması]. Çalışma 1936'da yapıldı, 1976'da İngilizce "tıpkıbasım" olarak Bartók'un Türkiye'ye gelişinin 40. yıldönümünde yayınlanmıştır. Kitap henüz Türkçeye çevrilmemiştir.
12. *Béla Bartók / Turkish Folk Music Collection*, (Editör: József Birinyi), Budapeşte, 1996. Bu koleksiyon Bartók'un Türkiye'ye gelişinin 60. yıldönümünde yayınlanmıştır.

Bartók'un Türk halk müziği derlemelerini içine alan çalışması etnomüzikbilim alanındaki son bilimsel incelemesidir. Bartók'un bu alanda verdiği bu *son bilimsel eserin* Türkiye ve Türk halk müziğine ilişkin olması ülkemiz ve Türklük için çok büyük bir onurdur. Bartók'un bu çalışmayı gerçekleştirmesinden 40 yıl ve ölümünden 31 yıl sonra yayımlanabilen bu *gecikmiş eser*, ne denli geç yayımlanmış olsa da Türk ve Dünya etnomüzikbilim alanı için çok büyük bir kazanımdır.

Béla Bartók'un kısa bir süre (üç haftadan biraz fazla) kalabildiği Türkiye'de gerçekleştirdiği etkinliklerin her biri ayrı bir önem taşımakta ve Türk müzik kültürüne son derece anlamlı birer katkı niteliği taşımaktadır. "Türklüğü kendi kimliğine yakın gören" ve hatta Macaristan'ın Nazi istilasına girdiği dönemde yöneltilen bir soruya "ben kuzey Türk ırkıdanım" diyen Bartók'un\* Türk müzik kültürüne yaptığı katkılar *paha biçilmez bir değer* taşır.

Bartók'la birlikte Türkiye'de Türk halk müziği derlemeciliğinde ve araştırmacılığında *yeni bir dönem* ve *yeni bir süreç* başladı. Çalışmalara *yeni bir anlayış*, *yeni bir yaklaşım* ve *yeni bir yöntem* egemen olmaya yüz tuttu. Halk müziği gerçek değerine doğru hızla yükselen bir anlam ve işlev kazandı. Özellikle aydın müzik çevrelerinde halk müziği önceki dönemden çok daha farklı, çok daha etkin ve çok daha saygın bir konuma girdi. Halk müziğine ilişkin çalışma, kitap ve makale yayınlarında müthiş bir patlama oldu. Öyle ki,

---

\* Yürür 2000, s. 3 ve 44.



Türk halk müziği konusunda yurtiçinde başlangıcından 1936 yılına kadar yayımlanmış 22 kitap ve 35 makale bulunurken, Bartók'un Türkiye'ye gelişini izleyen 1937 yılından öldüğü 1945 yılına kadar olan süre içinde 35 kitap ile 201 makale yayımlandı.\*

Bartók'un çağdaş Türk müzik kültürüne katkıları, ayrıca, mesleki, özgen ve genel müzik eğitimi alanlarında, özellikle de müzik öğretmeni yetiştirmede Piyano için *Mikrokosmos*lardan *Makrokosmos* nitelikli *Yapıtlara*, Keman için *İkililerden Sonatlara* ve *Konçertolara*, Çocuklar için *Çocuk Parçalarından* diğer *Çeşitli Parçalara* uzanan başka bir zenginlik gösterir.

#### **4.7. Bartók'un Türkiye'ye Gelirken Sahip Olduğu Müziksel Kimliği ve Kişiliği**

Bartók Türkiye'ye gelirken müzik alanında ender rastlanabilen çok yönlü bir müziksel kimliğe ve kişiliğe sahipti. O, sahip olduğu olağanüstü

1. Yaratıcı-Besteci,
2. Seslendirici-Yorumcu,
3. Halkbilimci-Müzikbilimci-Etnomüzikbilimci,
4. Eğitimci-Öğretimci,
5. Düşünür-Felsefeci

kimliği ve kişiliğiyle ulusal ve uluslararası müzik çevrelerinde çok tanınan, çok bilinen, çok dinlenen, çok saygın bir uzman kişiydi. Bilindiği gibi 20. yüzyıl müzikte yeni soluklar, yeni arayışlar, yeni sorunlar, yeni çözümler, yepyeni deneyler ve benzersiz öncülükler çağı olarak nitelendirilir. İşte böyle bir çağda Bartók 20. yüzyıl müziğinin başlıca oluşturucularından ve geliştiricilerinden, başka bir deyişle başlıca mimarlarından ve yönlendiricilerinden biriydi. Müzikte “çağdaş ulusalcı akım”ın en önemli öncülerinden ve başlıca simgelerinden biriydi.

Bartók 1936 yılında ülkemize işte bu nitelikleriyle birlikte geldi. Türkiye'ye 55 yaşındayken tüm yaşamının

1. En olgun döneminde,
2. En olgun birikimiyle,
3. En olgun deneyimleriyle,
4. En olgun donanımlarıyla

geldi ve çok kısa denilebilecek bir süre içinde Türk müzik kültürüne unutulmaz, paha biçilmez hizmet ve katkılarda bulundu.

#### **4.8. Bartók Atatürk'le Buluşturulmalıydı, Tanıştırılmalıydı, Görüşürülmeliydi**

Bartók Türkiye'ye gelen Avrupalı müzikçiler içinde gerek müziksel görüş, anlayış ve yaklaşımları bakımında gerekse müziksel öngörüm, başarı ve verimleri bakımından Atatürk'ün huzuruna çıkarılması, Atatürk'le buluşturulması, tanıştırılması ve görüşürülmesi, hattâ bir değil birkaç kez görüşürülmesi gereken en önemli kişilerin ve kişiliklerin en başında geliyordu.

\* Reinhard 1991, s. 217; Arseven 1969.

Üstelik kültürel kimliği ve kişiliğiyle, müziksel donanımı, birikimi ve deneyimleriyle Bartók böyle bir buluşturulmayı-tanıştırılmayı-görüşürülmeyi en çok hak eden Avrupalı uzman müzikçiler arasında ayrıcalıklı bir konumda bulunuyordu.

Ancak, ne var ki, Atatürk'ün kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'nin geldiği, O'nun belirlediği başkentinde bulunduğu, O'nun açtırdığı MMM'yi/ADK'yı ziyaret ettiği, MMM/ADK Salonu'nda konser verdiği, O'nun kurduğu Halkevi'nde konferanslar verdiği, O'nun kurduğu Kültür İşleri (Maarif) Bakanlığı'na O'nun üzerinde titrediği konuları işleyen kapsamlı bir Rapor sunduğu halde, bilindiği kadarıyla, Bartók her nedense bir türlü Atatürk'ün huzuruna çıkarılmamış, O'nunla buluşturulmamış, tanıştırılmamış, görüşürülmemiştir. Edinilen izlenim odur ki tam da aradığı insan olduğu halde Bartók âdeta Atatürk'ten uzak tutulmuş, O'na yaklaştırlmamış, O'ndan kaçırılmıştır...

Açıkça altını çizerek belirtmeliyim ki, Bartók'un Atatürk'le buluşturulmayışı, tanıştırılmayışı, görüşürülmeyişı eğer doğruysa, Türkiye için her bakımdan çok büyük bir ayıp ve çok büyük bir kayıp olmuştur. Güçleri ve olanakları bulunduğu halde bunları kullanmayarak bu tarihî ayıba ve kayba neden olanlar tarihî bir aymazlık, sorumsuzluk ve vurdumduymazlık örneği sergilemişlerdir. Sanıyorum ki tarih bu durumu ve onları sık sık gündeme getirip sorgulayacak ve asla affetmeyecek, asla bağışlamayacaktır. Çünkü, Bartók gerçekte Atatürk'ün tam arayıp da bulamadığı bir uzmandı. Bilindiği ve beklendiği ya da umulduğu kadarıyla Atatürk Bartók'u şahsen görmüş, tanımış, dinlemiş ve onunla enine boyuna görüşmüş olsaydı onu kolay kolay bırakmazdı. Ondan, daha uzun süreli, daha çok, daha etkili ve daha verimli yararlanmanın yollarını arar, bulur, en iyi biçimde değerlendirir ve tüm koşullarıyla sağlardı. Ama ne yazık ki bu gerçekleşmemiştir.

Atatürk döneminde Türkiye'ye resmî çağrılı olarak gelen müzikte “çağdaş ulusalcı-evrenselci” akımın önderi olan Bartók'un, kendisi gibi ülkesinde kültür, sanat ve müzikte “çağdaş ulusalcı-evrenselci” akımın önderi ve yönderi olan Atatürk'le buluşturulmayışı, tanıştırılmayışı ve görüşürülmeyişı üzerindeki perdenin aralanmasında, örtünün kaldırılmasında ve gerçeğin içyüzünün tüm yönleriyle ortaya çıkarılmasında çok büyük yarar görölmektedir.

## **5. Türk-Macar Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırmalarına Genel Bir Bakış**

Türk-Macar karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarını genel bir bakışla ele alırken önce “halk” kavramını irdelemekte yarar vardır.

### **5.1. Genel Olarak “Halk” Kavramı İle “Halk Müziği” Kavramı ve “Halk Müziği Araştırmaları”**

Türkçemizde *halk* sözcüğünün altı değişik anlamı vardır. Bunlar: “(1) Aynı ülkede yaşayan, aynı uyrukta olan insan topluluğu: *Türk halkı*. (2) Aynı

soydan gelen, ayrı ülkelerin uyruğu olarak yaşayan insan topluluğu: *Yahudi halkı*. (3) Bir ülke içerisinde yaşayan değişik soylardan insan topluluklarının her biri: *Sovyetler Birliği halkları*. (4) Belli bir bölgede veya çevrede yaşayanların bütünü: *Mahalle halkı. Köy halkı*. (5) Yöneticilere göre bir ülkedeki yurttaşların bütünü: *Halka doğru. Halka hizmet*. (6) Aydınların dışında kalan topluluk: *Halktan bir adam*.<sup>\*</sup>

Türkçemizde **halk müziği** sözcüğü de *halk* sözcüğüyle tutarlı olarak düşünüldüğünde onun gibi ya da ona paralel olarak altı değişik anlamı içerir. Bunlar: “(1) Aynı ülkede yaşayan, aynı uyrukta olan insan topluluğunun müziği: *Türk halkının müziği*. (2) Aynı soydan gelen, ayrı ülkelerin uyruğu olarak yaşayan insan topluluğunun müziği: *Yahudi halkının müziği*. (3) Bir ülke içerisinde yaşayan değişik soylardan insan topluluklarının her birinin müziği: *Sovyetler Birliği halklarının müzikleri*. (4) Belli bir bölgede veya çevrede yaşayanların bütününe müziği: *Mahalle halkının müziği. Köy halkının müziği*. (5) Yöneticilere göre bir ülkedeki yurttaşların bütününe müziği: *Halkın müziğine doğru. Halkın müziğine hizmet*. (6) Aydınların dışında kalan topluluğun müziği: *Halkın müziğinden bir örnek*.”

Buna göre **halk müziği araştırmaları** kapsam olarak “halk” ve “halk müziği” kavramlarının yukarıdaki anlamlarından birine, birkaçına veya tümüne uygun bir anlayış ve yaklaşımla yapılır ya da yapılmayı gerektirir. Gerçek halk müziği araştırmalarında **gerçekçi yaklaşım** *halk* ve *halk müziği* sözcüklerinin kavramsal anlamlarıyla ve olgusal gerçekleriyle tutarlı olmayı zorunlu kılar.

**Halkı**, ‘halk’ sözcüğünün dördüncü anlamına göre “belli bir bölgede veya çevrede yaşayan insanların bütünü” olarak gördüğümüzde ve yerleşik halk olarak düşündüğümüzde genel olarak **üç tür halk (katmanı)** ortaya çıkar: (1) Kent halkı, (2) Kasaba halkı, (3) Köy halkı. Buna bağlı olarak da **üç tür halk müziği (katmanı)** ile karşılaşılır: (1) Kentsel halk müziği, (2) Kasabasal halk müziği, (3) Köysel halk müziği. Bunları çağımızda (1) kentsoylu halk müziği, (2) kasaba soylu halk müziği, (3) köy soylu halk müziği olarak sınıflandırmak veya adlandırmak da olanaklıdır. Çünkü, çağımızda **soyluluk** artık sadece kentlilere ya da bir kısım kentlilere özgü bir özellik ya da nitelik değildir veya böyle bir özellik ya da nitelik olmaktan çıkmıştır.

Çağdaş anlayışa göre **soyluluk** halkın ya da toplumun sadece belli bir kesimine özgü bir nitelik değildir. Tam tersine kentli de soyludur, kasabalı da soyludur, köylü de soyludur. **Atatürk**’e göre “ülkemizin gerçek efendisi köylüdür”. Öyleyse “ülkemiz müziğinin gerçek efendisi köylü müziğidir”. Ancak, Atatürk “bizim gerçek müziğimiz Anadolu (ve Rumeli) halkında işitilebilir” derken düşündüğü *halk* sadece *köy halkından* ibaret değildir; *köy halkı, kasaba halkı* ve *kent halkı* ile bir bütündür.

---

\* TDK 1988, s. 601.

Geçmişte Bartók, *köy soylu müziği* tüm derinliği ve inceliğiyle araştırmış, yeniden keşfetmiş, özgün sanatsal yaratma ve eğitimsel çalışmalarında yeniden değerlendirmiş, modern teknikle işleyerek *kentsoylu müziğe dönüştürmüştür*. Hatta onun da ötesine geçerek *tek soylu* olmaktan çıkarıp *çok soylu müziğe dönüştürmüştür*. Böylece “*köy soylu + kentsoylu + evren soylu*” birleşimli ve böylelikle *çok soylu* yeni bir müzik ortaya koymuştur.

Bartók köy kültürüne o denli önem ve değer verir ki Ankara’daki bir konferansında yeri geldiğinde “*köy uygarlığı*” terimini kullanır.\* Bartók’un bu sözüyle ister istemez hemen “*kasaba uygarlığı*” ve “*kent uygarlığı*” terimleri de akla geliveriyor. Bizim geçen yıl yayımlanan *İlköğretim Okulları İçin Üçer Seçenekli Özgün Şarkılar* adlı şarkı kitabımızda *köy kültürü*, *kasaba kültürü* ve *kent kültürü* olgusunun bir boyutunu oluşturan *köy müzik kültürü*, *kasaba müzik kültürü* ve *kent müzik kültürü* olgusu esas alınıp buna bağlı olarak *okul şarkılarını üçer seçenekli besteleme modeli* önerilmiş ve ilk örnekleri verilmiştir.†

*Halk müziği* halkın müziğidir, halkın kendi müziğidir. Halk genellikle kendi müziğini yaratır, kendi müziğini yapar, kendi müziğini dinler, kendi müziğini öğrenir-öğretir. Başka bir deyişle halk genellikle halk müziği yaratır, halk müziği yapar, halk müziği dinler, halk müziği öğrenir-öğretir. Son zamanlarda İstanbul’da yapılan ve ilk sonuçları bundan dört gün önce 23.05.2004’te TRT-2’de yayınlanan bir bilimsel araştırmanın ilk bulgularına göre İstanbul halkının üst ve alt gelir gruplarında TV ve Radyo yayınlarında en yüksek oranda dinlenen müzik türü “halk müziği”dir (Bu oran “üst gelir” grubunda % 21, “alt gelir” grubunda % 29’dur).

Öbür yandan *halk müziği araştırmaları* bir bakıma *halk müzik kültürü araştırmalarıdır*. *Halkın müzik kültürü* denilince kısaca *halkın müzik yaşamı* veya *halkın müziksel yaşam biçimi* anlaşılır. Bu bağlamda halk müziği araştırmaları *halkın müziksel yaşam biçimi araştırmaları* niteliği kazanır. Böyle olunca bu tür araştırmaların boyutları çoğalır, kapsamı genişler, içeriği çeşitlenir. Bu çerçevede

1. Halkın müzik yaratımı-üretimi,
2. Halkın müzik edimi-yapımı,
3. Halkın müzik kullanımı-tüketimi,
4. Halkın müzik eğitimi-öğretimi,
5. Halkın müzik dağıtım-materyali,
6. Halkın müzik araçları-çalgıları,
7. Halkın müzik mekânları-donanımı,
8. Halkın müziğini yaşayışı-yaşatımı.

## 5.2. Türkiye’de Müzik Kültürü Katmanları ve Halk Müziği Araştırmaları

Günümüzde gelişkin ülkelerin müzik kültürleri genellikle şu *beş ana katmandan* oluşur:

\* Bartók 1991, s. 276.

† Uçan 2003.

1. Temel Müzik Kültürü = Elementer Müzik Kültürü
2. Halk Müziği Kültürü,
3. Sanat Müziği Kültürü,
4. Popüler Müzik Kültürü = Çağdaş Halk Müziği Kültürü,
5. Öncü Müzik kültürü = Avangart Müzik Kültürü

Geleneksel ve çağdaş türlerin yan yana yaşadığı günümüz Türkiye'sinde ise Türk müzik kültürü **altı ana müzik kültürü katmanından** oluşmaktadır:

1. Temel Müzik Kültürü = Elementer Müzik Kültürü,
2. Geleneksel Türk Halk Müziği Kültürü,
3. Geleneksel Türk Sanat Müziği Kültürü,
4. Çağdaş Türk Sanat Müziği Kültürü,
5. Popüler Müzik Kültürü = Çağdaş Halk Müziği Kültürü,
6. Öncü Müzik kültürü

Her iki sınıflamada ilk iki sırada yer alan *temel müzik kültürü* katmanı ile *halk müziği kültürü* katmanı çoğu kez birbirine karıştırılır veya birincisi ikincisinin içinde düşünülür. Ancak 20. yüzyılda Carl Orff'un çalışmaları ve son dönemlerde yapılan bilimsel araştırmalar bu iki katmanın birbirinden farklı olduğunu, bu nedenle birbirine karıştırılmaması gerektiğini açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Türkiye'de halk müziği araştırması yapanlar ülkenin müzik kültürü katmanlarını ve halk müzik kültürünün bu katmanlar arasındaki yerini, işlevini ve diğer müzik kültürü katmanlarıyla ilişkilerini ve etkileşimlerini çok iyi bilmek ve göz önünde bulundurmaları durumundadırlar. Türkiye'de halk müziği araştırması yapanlar günümüz Türk müzik kültürünü oluşturan bu altı ana katman bağlamında *kentsoylu*, *kasaba soylu* ve *köy soylu* müzik kültürlerinin karakteristik özelliklerini, ortak paydalarının ve ayırt edici niteliklerini çok iyi bilmek ve çalışmalarında bunları dikkate almak durumundadırlar.

### 5.3. Halk Müziği Araştırmalarında “Karşılaştırmalı” Yaklaşım Gereksinimi

**Karşılaştırma**, “varlık veya nesnelerin, kavram, olgu veya durumların ortak, benzer veya farklı yanlarını belirleyip incelemek için kıyaslama”dır. **Karşılaştırmalı**, “karşılaştırma yolu ile yapılan” anlamına gelir. **Karşılaştırmalı araştırma**, “karşılaştırma yolu ile yapılan araştırma” demektir.

**Yaklaşım**, “bir konuyu, bir sorunu ele alış biçimi”dir. **Karşılaştırmalı yaklaşım**, “bir konuyu, bir sorunu karşılaştırmalı ele alış biçimi” anlamına gelir. Halk müziği araştırmalarında “karşılaştırmalı yaklaşım” Avrupa'da geçen yüzyıldan veya daha açık ve kesin bir anlatımla 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren izlenmektedir. Bu yaklaşımın izlenmeye başlanmasının kesin yerini ve kesin tarihini belirlemek ayrı bir araştırma konusudur.

**Karşılaştırmalı araştırma**, esas olarak kendine özgü bir *çoklu araştırma* niteliği taşır. Çünkü, karşılaştırmalı araştırmada iki veya daha çok şey birlikte, hem kendi durumları hem de birbiriyle / birbirleriyle ilişkileri bakımından araştırılır. Bu bakımdan karşılaştırmalı araştırma çok yönlü, çok boyutlu,

karmaşık bir araştırma türüdür. Bu tür araştırmalarda kapsanan halk müzikleri karşılaştırmalı olarak ele alınır.

**Karşılaştırmalı halk müziği araştırması**, çeşitli halk müzikleri veya halk müziği öğeleri arasındaki ilişkileri (ortaklıkları, benzerlikleri, farklılıkları) karşılaştırma yöntemiyle belirlemeyi ve incelemeyi amaçlayan araştırma” demektir. Karşılaştırmalı yaklaşımda genel olarak (1) iç karşılaştırma ve (2) dış karşılaştırma olmak üzere iki tür karşılaştırma yapılır ya da iki tür karşılaştırma yolu izlenir. Genellikle önce iç karşılaştırma, sonra dış karşılaştırma yapılır. Bazen önce dış, sonra iç karşılaştırmanın yapıldığı da olur. Bazen de sadece iç karşılaştırma veya sadece dış karşılaştırma ile yetinilir. Bu yollardan hangisinin izleneceği, amaca, duruma ya da koşullara bağlıdır.

Bartók’un kısıtlı araştırmasında karşılaştırmalı yaklaşım haklı olarak kısmen izlenebilmiştir.

#### **5.4. Türk Halk Müziği Araştırmalarında “Karşılaştırmalı” Yaklaşım Gereksinimi**

Türkiye’de aydın çevrelerde halk müziği hareketleri önce “millî musiki” ya da “ulusal müzik” hareketlerinin bir boyutu olarak düşünsel anlamda başlar, sonra eylemsel anlamda belirir, daha sonra düşünsel ve eylemsel anlamlarıyla birlikte yürür. En sonunda ise söylem ve eylem boyutlarıyla kendine özgü bir bütünlük kazanır.

1910’lu yıllarda Rauf Yekta Bey, Ziya Gökalp, Köprülüzade Mehmet Fuat, Musa Süreyya Bey gibi aydınların yazılarıyla başlayan **düşünsel süreç** 1920’lerin başlarında Halil Bedi Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihal gibi aydınların yazılarıyla ilerliyor ve Cumhuriyet’in kurulmasından hemen sonra başlayan **eylemsel süreç** ile birleşiyor ve **birlikte** dirik-dinamik bir nitelik kazanıyor.

Türkiye’de halk müziği araştırmalarında **karşılaştırmalı** yaklaşıma dolaylı olarak ilk işaret edenlerden biri Mehmet Fuat Köprülü’dür. *Anadolu Halk Şarkıları* başlıklı makalesinde şöyle diyor:\*

“Türk müziği, [...]sadece [...] klasik müzikten ibaret değildir. Eski klasik edebiyatımızın dışında nasıl bir halk edebiyatı varsa, ayrıca bir de halk müziğinin varlığı doğaldır. İşte yalnız Anadolu ve Rumeli’nin değil, Kırım’ın, Kafkasya’nın, Volga Boyları’nın, Türkistan’ın, Kırgız Stepleri’nin, Altay’ın, kısacası bugün Türk şubeleri (kolları, dalları) ile meskûn sahaların halk müziği zapt, tespit ve tetkik olursa [yazıya geçirilse, saptansa ve incelense] Türk ruhunun müzikte nasıl bir kişilik gösterdiği ve asırlardan beri ne gibi değişikliklere uğradığı anlaşılırdı.”

Böyle bir anlama ya da anlaşılma kuşkusuz, ancak **karşılaştırmalı bir tutum ve yaklaşım**la olanaklıdır, **karşılaştırmalı bir tutum ve yaklaşım** gerektirir. Türkiye’de bunun anlaşılabilmesi için 1930’lu yıllara gelinmesi, Bartók’un gelip konferanslar ve örnekler vermesi gerekmiştir.

---

\* Şenel 2000, s. 28-29.

## 5.5. Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırmalarında Başlıca Koşullar, Aşamalar, Evreler

Karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarında yerine getirilmesi gereken birtakım genel ve özel koşullar, aşamalar ve evreler vardır. Yerine getirilmesi gereken başlıca koşullar ve aşamalar şunlardır:

1. çok yönlü yaklaşma ('Yaklaşımında çok yönlülük'),
2. Farklı açılardan bakma ("Bakışta farklı açıklılık"),
  - a. Geniş açıdan bakma,
  - b. Dar açıdan bakma,
  - c. Dışarıdan bakma,
  - ç. İçeriden bakma.
3. Disiplinler arası çalışma ("Çalışmada disiplinler arasılık"),
4. Sistemli derleme' ('Derlemede sistemlilik'),
  - a. Saptama/Kaydetme/Künyeleme,
  - b. Notalama,
  - c. Tipleme/Tiplendirme,
  - ç. Sınıflandırma/Kümelendirme.
5. Sistemli Betimleme ('Betimlemede sistemlilik'),
  - a. Dış-Dokusal,
  - b. İç-Örgüsel,
  - c. Eşzamanlı,
  - ç. Artzamanlı.
6. Çözümleme,
  - a. Ögelere dönük,
  - b. Ögeler arası İlişkilere dönük,
  - c. Örgüleme/Örgütleme İlkelerine dönük.
7. Karşılaştırma,
  - a. İçsel,
  - b. Dışsal.
8. Yorumlama,
9. Değerlendirme,
10. Raporlaştırma.

Karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarında genel olarak bu on ana koşul ve aşama yerine getirilirken şu **üç çalışma evresi** kaçınılmazdır:

1. Masa başında çalışma evresi,
2. Alanda çalışma evresi,
3. Masa başında çalışma. evresi.

Karşılaştırmalı halk müziği araştırmaları ülke içi çalışmalarla yetinmez, aynı zamanda çevre veya komşu ülkelerin halk müziklerine de yönelir, onlara yönelik çalışmaları da kapsar. 20. yüzyılın başlarında Macaristan'daki halk müziği araştırmaları canlanırken kimi araştırmacılar tarafından böyle bir yaklaşım izlenmiştir. Bu yaklaşımda öncü olanlardan biri olan Béla Bartók önce (1904'ten itibaren) Macaristan içinde halk müziği derlemeler yapmış, daha sonra

çevre ülkelere yönelip 1914'te Slav (Slovakya), 1915'te Romen (Romanya) halk müziklerini derlemiştir. Bu arada, Kuzey Afrika'da Arap halk müziği derlemesinde bulunmuştur. Epey sonra 1936'da Türk (Türkiye) halk müziği araştırması yapmış, bu arada Sırp ve Hırvat halk müzikleriyle ilgilenmiştir.

Béla Bartók 1936'da Türkiye'ye "Türk-Macar ortak çalışması" önerirken bütün bu çalışmalarından edindiği birikim ve deneyimle "karşılaştırmalı halk müziği araştırma modeli" önermiştir.

Karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarında her malzeme üzerinde önemle durulur, her malzeme çok iyi işlenir, az malzemeden çok bilgi, çok iş ya da çok ürün çıkarılır. Bartók'un Türk halk müziği derlemesi-araştırması buna ilişkin çok somut bir örnektir. Bartók'un bu çalışmasında ortaya koyduğu ilk örneklerden alınacak çok dersler vardır.

## 5.6. Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırmalarının Bilimsel İşlevleri ve Teknik Özellikleri

Karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarının *temel işlevleri tanımlama, betimleme, açıklama, vardama-yordama ve denetlemedir*. Karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarının bu temel işlevlerini yerine getirebilmesi için *geçerli ve güvenilir* olması ve *müzikometriden* yararlandırılması gerekir.

**Geçerlik**, derlenen ezgilerin derlenmesi gereken ezgileri, sağlanan bilgilerin sağlanması gereken bilgileri, toplanan verilerin toplanması gereken verileri ve elde edilen bulguların elde edilmesi gereken bulguları temsil edebilme derecesidir. Başka bir deyişle, derlenen ezgilerin başka bir ezgiyle, sağlanan bilgilerin başka bir bilgiyle, toplanan verilerin başka bir veriyle ve elde edilen bulguların başka bir bulguyla karıştırılmamasıdır. Daha kısa bir deyişle, karşılaştırılmak istenen niteliğin başka bir nitelikle karıştırılmamasıdır. Karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarında *yapı geçerliği ve kapsam geçerliği* ile *süreç geçerliği ve sonuç (ürün) geçerliği* olmak üzere dört tür geçerlikten söz edilebilir.

**Güvenirlilik**, belli bir konuda yapılan araştırmalarda aynı araçlarla aynı yöntemin izlenmesi durumunda ortaya çıkan araştırma sonuçlarının birbirine yakınlık derecesidir. Güvenirliliği yüksek bir araştırma başkaları tarafından tekrar edilebilir ve her tekrarlanışta öncekilere yakın sonuçlar verir.

Karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarında geçerlik ve güvenirliliğin yüksek olması aranır ve beklenir. Karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarının bilimsellik düzeyi, geçerlik ve güvenirlilik düzeyinin yüksek olmasıyla doğrusal ve sınımsız ilişkilidir. Genel olarak geçerlik ve güvenirlilik düzeyi yüksek araştırmaların bilimsellik düzeyi de yüksek olur. Başka bir deyişle bilimsellik düzeyi yüksek araştırmaların geçerlik ve güvenirlilik düzeyi de yüksektir.

Karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarında ele alınan müziksel özelliklerin ve davranışların birçoğu **müzikometri** alanının da konusudur. Bu bakımdan karşılaştırmalı halk müziği araştırmaları müzikometri ile sıkı ilişkili ve tutarlı olmak, ondan yeterince yararlanmak durumundadır.



## 5.7. Macarların Halk Müziği Araştırmalarında Sistemlilik, Çok yönlülük ve Bütünsellik

Macar müzikçiler öteden beri ülkelerinin halk müziklerine genellikle çok açık ve çok bağıdırlar; bu özelliklerini gündelik, sanatçılık ve eğitimcilik yaşamlarına yansıtırlar. Bu özellik kimilerinde az kimilerinde çok olmak üzere, hemen hemen tüm Macar bestecilerde görülür.

İlkin Ferenc (Franz) **Liszt** ((1811-1886) uzun yıllar tipik Macar müziği sayılan *kentsel çigan müziğinden* esinlenerek oluşturduğu bazı eserleriyle ulusalcılığa giden yolun kapısına ilk yönelenlerden ve bu kapıyı ilk aralayanlardan biri oldu. Liszt'in "çingeneyi ulusal Macar müziğinden sorumlu tutması uzun süre başıslanamayan bir yanışı olmuş"sa da 18.-19. yüzyıllarda gerçek Macar halk ezgilerini çingene üslûbundan ayırabilmek kolay değildi, zordu.\* Onun çağdaşı Ferenc **Erkel** (1810-1893) ise "kentsel çigan müziğini gerçek halk müziği sayma" yanışına düşmemeye çalışarak eserlerinde bilinçlice kullanmaya yöneldiği Macar halk müziği öğeleriyle, ulusal Macar müziği yaratma eğilimine girdi. Ardından gelen Ernö (Ernst von) **Dohnányi** (1877-1960) Macar halk müziği öğelerini daha bilinçli kullanmaya çalışarak çağdaş-ulusal Macar müziğini oluşturma çabalarına ağırlık verdi. Bu ilk büyük Macar besteciler Macar ulusal okulunu tam anlamıyla kuramamışlarsa da† ülkelerinin halk müziklerine olan duyarlılıklarıyla ve kimi eserlerinde sıkça kullandıkları halk müziği öğeleriyle, 19. yüzyılda onun ilk hazırlayıcıları oldular.

Onların ardından gelen Béla **Bartók** (1881-1945) ile Zoltán **Kodály** (1882-1967) 20. yüzyılın ilk yarısında etnograf **Béla Vikár**'ın buluşlarından da yola çıkıp farklı bir anlayış ve araştırmacı-yaratmacı-eğitmeci bir yaklaşım izleyerek ulusal bir müziğin oturtulacağı sağlam temelleri buldular, oluşturdular ve bu temele dayalı-oturtulu gerçek *ulusal Macar okulunu* tam anlamıyla gerçekleştirdiler. Bunu *sistemli, çok yönlü ve bütünsel* çalışarak başardılar. Daha sonra gelen György **Ligeti** (1923-), Péter **Eötvös** ve György **Kurtág** (1926-) ulusal okul temelinden yola çıkarak 20. yüzyılın ikinci yarısında çağdaş-modern doğrultulu *yeni Macar okulunu* oluşturmaya yöneldiler.

Béla Bartók (1881-1945) ve Zoltán Kodály (1882-1967) üstün birer kültür, sanat, bilim ve eğitim insanı idiler. Her ikisinin insan-kültür-yaşam anlayışları bilimsel çalışmalarına, bilimsel bulguları sanatsal yaratılarına, bilimsel bulgu ve sanatsal yaratıları birlikte eğitim-öğretim yöntemlerine temel-dayanak oluşturdular. Her ikisi de *ulusal okulun temelleri ne denli içten, kökten ve derinden olursa-olusturulursa o denli sağlam, tutarlı ve kalıcı olur* ilkesine uygun bir davranış sergilediler. Bu davranışlarını sergilerken bilimsel, sanatsal, teknik ve felsefî yönlerden *bütünsel olma* anlayışını, *geniş alana açılma* stratejisini, *ana kaynağa yönelme* ve *asıl temele inme* yaklaşımını, *karşılaştırmalı çalışma* yöntemini ve *çağdaş işleme* tekniğini uyguladılar. Bunları yaparken *geçmiş* ile *şimdi* ve *şimdi* ile *gelecek* ya da *dün* ile *bugün* ve

\* Bu konuda biraz daha geniş bilgi için bkz.: Pamir 1989, s. 131-132.

† Saydam 1989, s. 161.

bugün ile *yarım* arasında aşırılıklardan uzak bir *köprü* kurmaya özen gösterdiler; *sistemlilik*, *çok yönlülük* ve *bütünsellik* ilkelerinden şaşmadılar

Türkiye 1930'larda daha çok *ulusalci* anlayış ve yaklaşımların ve bundan kaynaklanan yöntem ve tekniklerin başarıyla uygulandığı Macaristan ve Çekoslovakya gibi ülkelere yöneleceği yerde, daha çok *çok uluslu (üniversal, evrenselci)* anlayış ve yaklaşımların ve bundan kaynaklanan yöntem ve tekniklerin başarıyla uygulandığı Fransa ve Almanya gibi ülkelere yönelmiştir.

İşin en doğrusu *ulusalılık temelinde evrenseliğe yönelmek*, zamanı ve zemini geldiğinde *her ikisini birlikte* dengeli yapmak, yani hem *ulusalci* hem *çok uluslu* anlayış ve yaklaşım içinde olmaktır. Türkiye zamanı ve zemini geldiğinde bunu da başarabilmenin örneklerini vermiştir.

## 6. Béla Bartók ve Türk-Macar Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırması

Béla Bartók'un Türkiye'de yaptığı derleme çalışmalarına dayalı olarak gerçekleştirdiği araştırma, belli yönleriyle Türk-Macar karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarının başlangıcını oluşturur. Bartók'un yaptığı *başlangıç* onu izleyenlerin çalışmalarıyla yeni boyutlar kazanmaktadır.

### 6.1. Bartók'un Türkiye'deki Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırması

Rásonyi'nin Bartók'a yazdığı ön davet niteliğindeki ilk mektubunda yaptığı ilk öneride Türkiye'de vermesini önerdiği konferansta üzerinde konuşmasını istediği üç konudan ilki "*Macar müziği ile Türk müziği arasındaki ilişki*"dir. Böyle bir konu doğal olarak *karşılaştırmalı yaklaşım* izlenmesini zorunlu kılar. Zaten Bartók'un Türkiye'ye geliş amaçlarından biri "eski Macar halk müziği ile eski Türk halk müziği arasında birtakım ilişkiler olup olmadığını ortaya çıkarmak"tır. Bu amaç, Bartók'un gerçekleştirmeyi düşündüğü derleme-araştırma çalışmasında izleyeceği başlıca yaklaşımlardan birinin kesinlikle *karşılaştırmalı yaklaşım* olduğunu açıkça belli eder.

Gerçekten de Bartók'un Türkiye'deki Anadolu-Türk halk müziği derlemesi/araştırması belli yönleriyle çok kısıtlı da olsa bir "karşılaştırmalı halk müziği araştırması" niteliği taşımaktadır. Ancak, Bartók'un Türkiye'deki karşılaştırmalı Türk-Macar halk müziği araştırmasında "iç karşılaştırma" yapılmamış, "dış karşılaştırma" yapılmıştır. Söz konusu araştırmada "iç karşılaştırma" yapılmayışının başlıca nedenlerinden biri, araştırma için ayrılan zamanın, seçilen zeminin (yerin) ve derlenen-toplanan malzemenin ya da örneklerin son derece kısıtlı olmasıdır.

Bartók, Anadolu Türk halk müziğini derleme/araştırma çalışmasına başlarken, bir yıl sonra 1937'de yayınladığı *Türkiye'deki Halk Ezgisi Derlemeleri Üzerine* adlı makalesinde de vurguladığı gibi "Asya kökenli olan Macar halk müziği ile Türk halk müziği arasında herhangi bir bağ olup olmadığını da çok merak eder". *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* adıyla Türkçeye çevrilen kitabında da Türk halk müziğini incelerken "özellikle eski Macar halk müziği ile eski Türk halk müziği arasında herhangi bir bağ olup olmadığını ortaya çıkarmayı uzun zamandır istediği"ni ifade eder. Söz konusu

çalışmasındaki “karşılaştırmalı” boyut işte bu merakından kaynaklanır. 1936 Kasım’ındaki derleme sırasında dinlediği kimi ezgilerin “eski Macar ezgilerini andırdığı”nı, onlara çok benzediğini, “onların bir varyantı gibi” geldiğini, alanda-yerinde derlediği 90 ezgiden 20 kadarı ile eski Macar ezgileri arasında çarpıcı bir benzerlik görüldüğünü, yapı bakımından tümünün “inici” tipte olduğunu, Macar ezgilerinin *sekizliden*, Türk ezgilerinin ise *onludan* başlayan bir inicilik özelliği gösterdiğini belirtiyor.\*

Bartók, gerçekleştirdiği çalışmanın ve bu çalışmada yaptığı karşılaştırmaların ne denli kısıtlı ve küçük ölçekli olduğunu, ama yine de ne denli anlamlı kestirmelere yol açabildiğini şöyle vurguluyor:

“... Toprakları bu kadar geniş bir ülkeden [Türkiye’den] derlenen doksan ezgi kesin sonuçlara varabilmek için çok az imkân sağlayabilir. Ancak, bu küçük ölçekli malzemenin yüzde yirmisinin eski Macar musikisiyle benzerlikler göstermesi, sistemli olarak derlenen, daha geniş ölçekli bir malzeme sağlandığında arada daha çok benzerlik noktaları bulunabileceğini düşündürüyor.”†

Saygun’un belirttiğine göre Bartók, 1936’da Türkiye’de sistematik biçimde derlediği ve betimlediği toplam 93 Türk halk ezgisi ile Macar halk ezgileri arasında bir *karşılaştırma* yapmıştır. Yaptığı karşılaştırma sonunda, derleyip betimlediği Türk halk ezgilerinden 4’ünün Macar halk ezgileriyle tıpatıp aynı olduğunu saptamış, 6 ezginin değişik, 11’inin ise kuruluş tarzı itibarıyla Macar halk ezgileri tipinde olduğunu belirlemiştir.‡

Bartók’un araştırmasında yaptığı karşılaştırmaların sadece bir bölgeden derlenen çok kısıtlı bir malzeme üzerinde yapılmış olması çalışmanın yöntem bakımından “karşılaştırmalı bir araştırma”, kapsam bakımından “Türk-Macar karşılaştırmalı halk müziği araştırması” olma niteliğini değiştirmez.

Bartók’un *Turkish Folk Music From Asia Minör* (1976) veya Türkçeye çevrilmiş biçimiyle *Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi* (1991) adlı eseri *son etnomüzikbilimsel eseridir*. Bartók’un bu eserinde kapsanan son müzikbilimsel araştırması Anadolu Türk halk müziğinin yapısına ilişkin ilk (müzik)bilimsel araştırmadır. Kurt Reinhard etnomüzikbilimsel araştırma niteliğindeki bu esere ilişkin bir yazısının sonunda şu değerlendirmede bulunmaktadır:

“Bartók’un bu son [bilimsel] eseri, bir ölçüde Ilmari Krohn ile birlikte oluşturduğu *çözümleyici* (analitik) ve *tipolojik* halk musikisi araştırma yöntemlerini, bir kez daha ve çok iyi örnek olacak bir şekilde açıklamakta ve pekiştirmektedir. Bartók’un son derece doğru ve bilimsel çalışma sistemiyle modern *yapısalcılığın* fikirlerini, yöntemlerini on yıllarca önce öngördüğü düşüncesine, o yıllardan bu yana oluşan bakış açısındaki gelişmeye rağmen,

---

\* Bartók 1991, s. 35-48 ve 237-248.

†† Aynı, s. 247.

‡ Saygun 1976; Nasrattınoğlu 1981, s. 8.

karşı çıkılmaz. Doğrusu, bu sistem bazı değişikliklerle bugün de uygulanabilir bir sistemdir.”\*

Hemen belirtelim ki Bartók’un halk müziği çalışmaları Erich Valentin’in de vurguladığı “araştırma ve değerlendirme merakı” ve “yüzeysel bilgiyle yetinmeyerek derin incelemelerde bulunma”† yaklaşımı sayesinde baştan itibaren sağlam bir mantıksal temele oturmuştur. Bu temel üzerinde işgören söz konusu merak ve yaklaşım “eşsiz bir halkbilimci ve müzikçi olan Bartók’un eğitimcilik yeteneğiyle birleşmiş” ve bu bireşimden “çağdaş müziği öğreten bir eser”‡ olan altı ciltlik *Mikrokosmos* ortaya çıkmıştır. *Mikrokosmos*’un özü Bartók’un karşılaştırmalı araştırma-değerlendirme ve buna temellenen özgün yaratıcı birleştirme niteliğine dayanır.

## 6.2. Bartók’un Türkiye’de Halk Müziği Araştırması Kitabı Hemen Yayınlanmalıydı

Öbür yandan Béla Bartók’un kendi deyişiyle “*Türk halk ezgilerini ilk sistemli derleme çalışması*”nı yaparken onun yanında Ahmet Adnan Saygun ile Necil Kâzım Akses ve Ulvi Cemal Erkin de resmî görevli idiler. Halkevi tarafından Bartók’a eşlik etmek üzere görevlendirilen Saygun’un görevi türkülerini söyleyenlere soru sormak ve ezgilerin sözlerini not etmektir. Maarif Vekâleti tarafından görevlendirilen Musiki Muallim Mektebi-Devlet Konservatuarı bestecilik öğretmenleri Akses ile Erkin’in görevleri ise yerel ezgilerin yerinde nasıl derlendiğini görmek idi.

Bartók Macaristan’a döner dönmez bu konuda bir radyo konuşması yaptı (Ocak 1937) ve ardından bir makale yazıp yayınladı. Bartók’un üçü de Avrupa’da öğrenim görmüş gezi arkadaşları olan Saygun, Akses ve Erkin bu çok önemli, tarihî derleme gezisinden hemen sonra bu konuda ilgili herkesin yararlanmasına yönelik kapsamlı bir makale, rapor veya yazı yazıp yayınlama ya da ilgililere sunma-ulaştırma yollu bir çalışma yapmadılar, yapamadılar, yapmış olsalar bile kamuya yansımada. Gezinin hemen ardından veya belirli bir süre sonra bu tür çalışmaların yapılmamış olmasını, aradan çok uzun bir süre geçmiş olmasına karşın, halâ çok manidar buluyorum, çok yadırgıyorum.

Bartók’un derleme ve araştırma çalışmasının gerçekleşmesinden -on beş yıl sonra Saygun’un yurtdışında yayınlanan bir müzik dergisinde çıkan “*Bartók Türkiye’de*” başlıklı iki sayfalık bir yazısı (1951) dışında- otuz bir yıl sonra 1967’de bu üç kişiden sadece Saygun bu çalışmaya ilişkin kapsamlı bir inceleme yazmıştır, yayınlamıştır. Saygun’un Bartók’un çalışmasına ilişkin görüş, düşünce ve eleştirilerini açıkladığı uzun incelemesi ise söz konusu çalışmanın gerçekleşmesinden tam 40 yıl sonra ancak 1976’da Macaristan’da Kiadó Akademisi’nce Budapeşte’de *Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey* adlı kitapta ikinci bölüm olarak İngilizce yayınlanmıştır.

---

\* Reinhard 1991, s. 228.

† Valentin 1962, s. 76.

‡ Aynı, s. 77.

### 6.3. Bartók'un Türk Halk Müziği Araştırması İlkın Türkiye'de Yayınlanmalıydı

Bartók'un Halkevi'nin resmî çağrısıyla geldiği Türkiye'de yapmış olduğu *Küçük Asya'da (Anadolu'da) Türk Halk Müziği Araştırması*'nin ilkin Türkiye'de yayınlanmaması, üzerinde durulması gereken çok ilginç bir durumdur. Bartók'un Ankara Halkevi'nde 1936 Kasımında verdiği üç konferansı kısa bir süre sonra 1937'de *Halk Müziği Hakkında Béla Bartók'un Üç Konferansı* adıyla kitaplaştırarak basıp yayınlayan Halkevi'nin söz konusu araştırmayı da hiç zaman yitirmeksizin yayınlaması beklenirdi, gerekirdi. Kültürel ortam ve koşullar buna çok uygundu, uygun görünüyordu.

Öbür yandan Bartók'un söz konusu araştırma için yaptığı derleme gezisine (araştırma çalışmasına) *yazım* ve *çevirim* işleriyle görevli olarak katılan Ahmet Adnan Saygun ile *gözlem-izlem* göreviyle katılan Necil Kâzım Akses ile Ulvi Cemal Erkin'in bu çalışmanın boyut, yöntem, kapsam-içerik ve sonuç yönünden taşıdığı büyük önemi zamanında kavramış olan ya da kavradığı bilinen uzman kişilerdi. Böyle olunca Bartók'un yapmış olduğu derlemenin-araştırmanın biter bitmez ya da tamamlanır tamamlanmaz basılıp yayınlanması için son derece istekli ve ısrarlı olmaları ve bunun gerçekleşmesi doğrultusunda ilgililer nezdinde etkili girişimlerde bulunmaları beklenirdi, gerekirdi.

Bartók'un Ankara'dan ayrılıp İstanbul üzerinden Macaristan'a dönmesinden sonra Türkiye'de halk müziği derleme çalışmaları yeni anlayış ve yaklaşım doğrultusunda devam etti. Saygun, Akses ve Erkin bu derleme çalışmalarına belli bir süre etkin olarak etkili ve verimli biçimde devam ettiler. Saygun yaptığı derlemeleri zaman yitirmeksizin hemen kitaplaştırıp yayınladı.\*

Ama, her nedense Bartók'un 1936'daki derleme-araştırma çalışması bir türlü yayınlanmadı, yayınlanamadı. Bunun yayınlanması öncelik ve ivedilikle sağlanacağı yerde, tam tersine ihmal edildi, savsaklandı. Tıpkı daha önce Hindemith'in hazırladığı *Rapor* gibi bu *Çalışma* da âdeta unutulmaya yüz tuttu, unutturulma sürecine girdi. Bunda ister istemez belli kurum ve kişilerin yanı sıra öncelikle-özellikle Saygun, Akses ve Erkin'in belli ölçüde bir sorumluluk payları olduğu akla gelebilmektedir.

Tam bu noktada Bartók'un 1936'da geldiği Ankara'da –bilindiği kadarıyla- Atatürk'ün huzuruna çıkarılmaması, Atatürk'le tanıştırılmaması ve görüştürülmemesi, Atatürk'ün Bartók'u ya da Bartók'un Atatürk'ü yakından tanınmasına fırsat ve olanak sağlanmaması ya da sağlanmaması gibi durumlar ile 1938'den sonra Bartók'un "Saygun'la ilişkisini kesmiş" olması ve derlediği Türk halk türkülerinin sözleri üzerindeki bazı çalışmalarında artık Saygun'dan değil de "Lászlo Rásonyi'den yardım beklemesi"<sup>†</sup> karşısında ister istemez akla birçok soru işaretleri gelebilmektedir.

\* A. Adnan Saygun, *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları*, Nümune Matbaası, İstanbul, 1937.

† Bartók 1991, s. 18.

Koşullar ne olursa olsun, nasıl olursa olsun Bartók'un gerçekleştirmiş olduğu Türk Halk Müziği Araştırması'nın ilkin Türkiye'de yayınlanmamış olması halâ çok düşündürücü bir durumdur.

#### 6.4. Bartók'un Türkiye'ye Yeniden Gelemeyişi: Kaçırılan Bir Altın Fırsat

**Bartók** ülkemizde Türk müzik kültürüne paha biçilmez katkılarda bulunup ülkesine döndükten bir süre sonra oradaki koşulların çok ağırlaşması ve boğucu duruma gelmesi üzerine 1938-1939 yıllarında (yani 1940 yılına doğru) **yeniden Türkiye'ye gelmeyi** ve burada **kalıp çalışmayı** düşünmüştür. Bu konuda Bartók, 1938'de Avusturya'nın Almanya'ya katılmasından kısa bir süre sonra Saygun'a gönderdiği bir mektupta "kendisine Türkiye'de sürekli olarak oturmasını sağlayacak bir görev bulunup bulunamayacağını sormuş"tur.\* Türkiye'ye yeniden gelme isteğinin gerisinde, aynı zamanda, belki de örtülü bir tam sığınma istemi de bulunuyordu. Ancak, bu düşünce ve istem, 1990'lı yıllarda yayınlanan bir köşe yazısında bir kez daha belirtildiğine göre Türkiye'deki "Almanya yanlısı [kimi] müzikçilerin [de örtülü] engellemeleriyle karşılaşmış† ve ne yazık ki gerçekleşmemiştir.

Bartók, Türkiye'ye gelemeyince ve dolayısıyla sığınamayınca ABD-Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmek-göçmek ve sığınmak durumunda kalmıştır. Oysa ki Türkiye, daha önceki dönemlerde zor koşullarda birçok kez Macar kardeşlerine Türkiye'ye sığınma olanağı sağlamıştı. Bu bağlamda zorluklardan yılmaksızın birçok *siyasal sığınmayı* gerçekleştirebilen Türkiye *müziksel bir sığınmayı* da gerçekleştirebilmeliydi. Kaldı ki o dönemde birçok Avrupalı ünlü bilim, teknik, felsefe, sanat ve müzik insanı uzman olarak Türkiye'ye gelmiş-getirilmiş ve ilgili kurumlarda çeşitli görevler almış bulunuyorlardı. Üstelik müzik alanında özellikle Bartók'a ya da onun gibi bir uzmana çok büyük gereksinim vardı. Bu bakımdan Bartók'un yeniden Türkiye'ye gelme isteğine olumlu bir yanıt verilmeyişi ya da verilemeyişi, kendisinin bu tarihte isteğinin yerine getirilmeyişi ya da getirilemeyişi hiçbir gerekçeyle, hiçbir nedenle haklı görülemez, gösterilemez, haklı bulunamaz.

Bartók'un yeniden Türkiye'ye gelemeyişi Türkiye açısından **kaçırılan** bir **altın fırsattı**. Bu altın fırsatın kaçırılması aslında yalnız **Türkiye** için değil, Bölge için, Avrasya için, Türk Dünyası için ve tüm **Dünya** için de çok büyük bir kayıp olmuştur.

#### 7. Halk Müziği Araştırmalarına Güncel Koşullar ve Gereksinimler Açısından Genel Bir Bakış

Halk müziği araştırmalarına ve bunlara ilişkin çalışmalara güncel koşullar ve gereksinimler açısından genel olarak bakarken araştırma, halk ve halk müziği türleri ile hangi halkın müziğinde nelerin nasıl araştırıldığına ya da araştırılması gerektiğine ana çizgileriyle değinmek doğru olur.

---

\* *Aym.*

† Tanilli 1995.

## **Yöntemlerine Göre Araştırma Türleri**

1. Tarihsel Araştırma,
2. Betimsel Araştırma,
3. Deneysel Araştırma,
4. Yorum bilimsel Araştırma.

## **Yerleşim Durumuna Göre Halk Türleri**

### **A.Yerleşik Halk**

1. Kentli Halk=Kent Halkı,
2. Kasabalı Halk=Kasaba Halkı,
3. Köylü Halk=Köy Halkı.

### **B.Yarı Yerleşik / Yarı Göçebe Halk**

### **C. Göçebe Halk**

## **Halk Müziği Türleri**

### **A.Yerleşik Halk Müziği**

1. Kentli Halk Müziği = Kent Halkının Müziği
2. Kasabalı Halk Müziği = Kasaba Halkının Müziği
3. Köylü Halk Müziği = Köy Halkının Müziği

### **B.Yarı Yerleşik / Yarı Göçebe Halk Müziği**

### **C. Göçebe Halk Müziği**

### **Ç. Geleneksel Halk Müziği,**

### **D. Modern Halk Müziği.**

## **Halk Müziğini Araştırma**

### **A.Yerleşik Halk Müziğini Araştırma.**

1. Kentli Halk Müziğini Araştırma,
2. Kasabalı Halk Müziğini Araştırma,
3. Köylü Halk Müziğini Araştırma,

### **B.Yarı Yerleşik / Yarı Göçebe Halk Müziğini Araştırma.**

### **C. Göçebe Halk Müziğini Araştırma.**

### **Ç. Geleneksel Halk Müziğini Araştırma**

### **D. Modern Halk Müziğini Araştırma.**

## **Halk Müziğini Hangi Duyarlılıkla Araştırma?**

1. Müzikbilimci Duyarlılığıyla Araştırma,
2. Halkbilimci Duyarlılığıyla Araştırma,,
3. Yaratıcı-Besteci Duyarlılığıyla Araştırma,,
4. Seslendirici-Yorumcu Duyarlılığıyla Araştırma,
5. Eğitici-Öğretici Duyarlılığıyla Araştırma,,
6. Halk müzikçisi Duyarlılığıyla Araştırma,,
7. Dinleyici Duyarlılığıyla Araştırma.

### **1. Amatör (Özengen) Araştırma,**

### **2. Profesyonel Araştırma.**

## **Halk Müziğinin Nesini Araştırma?**

1. Yaratımını-Üretimini Araştırma,

2. Seslendirimini-Yorumunu Araştırma,
3. Kullanımını-Tüketimin Araştırma,
4. Eğitimi-Öğretimi Araştırma,
5. Çevresini-Ortamını Araştırma.

Halk müziğinde bunları araştırırken “Usta-Çırak”, “Usta-Kalfa-Çırak”, “Ağızdan Kulağa-Ağza”, “Başkasından”, “Kendi Kendine” denilebilen farklı ilişki biçimlerine dikkat etmek gerekir.

### **Halk Müziğini Araştırmada Üç Ana Çalışma Biçimi**

1. Betimlemeli Çalışma,
2. Çözümlemeli Çalışma,
3. Karşılaştırmalı Çalışma.

### **Günümüzde-Gelecekte Halk Müziğini Araştırmada En Temel**

**Sorun: Hangi Halk Müziği?** Türkiye ve Türk toplumu yerleşikleşme sürecini çok büyük oranda tamamlamış; köyleşme-köylüleşme, kasabalaşma-kasabalılaşıma, kentleşme-kentlileşme süreçlerini birlikte yoğun biçimde yaşayan bir ülke ve toplum görünümündedir. Genel olarak nüfusun tamamına yakın bir bölümünü *köylüler*, *kasabalılar* ve *kentliler* oluşturuyor. Genel nüfus içinde asıl *köylüler*, köyden göçme *kasabalılar*, kasabadan göçme *kentliler*, köyden göçme *kentliler* ile asıl *kasabalılar* ve asıl *kentliler* çok büyük bir yer tutuyor. Özellikle son zamanlarda kentleşme, kentselleşme, kentlileşme daha da hızlanıyor. Kentli nüfus hızla artıyor, kentlilik oranı hızla büyüyor. Bunlara bağlı olarak okullaşma, okullulaşma da hızlanıyor. Eğitilmiş nüfusun sayısı hızla artıyor, oranı hızla büyüyor. İletişim, etkileşim, paylaşım hızlanıyor, yaygınlaşıyor. Bunları gerçekleştiren nüfusun sayısı hızla artıyor, oranı hızla büyüyor. Günümüzde bilişim, bildirişim alanında yerel-yöresel, bölgesel, ulusal, uluslararası, kıtasal, kıtalararası ve küresel düzeylerde çok yoğun ilişkilileşim, iletişim, etkileşim süreçleri yaşanıyor.

Öbür yandan halk müziği araştırmalarının yöntem, teknik, araç ve gereçleri de çok geliyor. Bunların bir sonucu olarak karşılaştırmalı halk müziği araştırmaları giderek daha çok karmaşıklaşıyor. Araştırmalarda *hangi halk*, *hangi halk müziği* sorusunu doğru yanıtlamak giderek daha çok zorlaşıyor.

Bütün bunlara bağlı olarak günümüzde ve yakın gelecekte halk müziğini araştırmada, özellikle karşılaştırmalı araştırmada en temel sorun “Hangi halk?”, “Hangi halk müziği?” ya da “Hangi halk müzikleri?” sorusu üzerinde odaklanıyor. Zira hangi anlamda ya da hangi türde olursa olsun “halk”ın ve “halk müziği”nin yapısı ile bunları “karşılaştırma işi” giderek daha da karmaşıklaşıyor.

## **8. Sonuç**

İnsanlığın ve toplumların, kıtaların ve ülkelerin müziksel gelişmelerinde karşılaşılan büyük bunalımlar, büyük düğümler, büyük sorunlar genellikle *kentsoylu müziklerde* yaşanmış; bunların çözümü ise genellikle olmasa bile sık sık veya daha çok *köy soylu müziklerde* aranmıştır. Bu bağlamda 20. yüzyılda yeni müziksel arayışların alanı haline gelen *kentsoylu çoksesli müziğe* yeni bir



soluk, yeni bir ses, yeni bir gereç (malzeme) kazandırabilmek için **köy soylu halk müziğine** başvurulmuş, bu alanda bu amaçla çok çeşitli çalışmalar, derlemeler ve araştırmalar yapılmıştır.

19. yüzyılın sonlarında ve özellikle 20. yüzyılda ortaya çıkan müzikte **ulusalcı akımlar** çıkış yolunu genellikle kentsoylu müzikten çok köy soylu müzikte arayıp buldular. Bu nedenle çözüm arayışlarında kentsoylu müzikten çok **köy soylu müziğe yöneldiler** ve ona temellendiler. Bu yaklaşım genellikle doğru, gerçekçi ve tutarlı bir yaklaşım olarak değerlendirilir. Çünkü, halk müziği bir bakıma **müziksel halkoyudur**, halk müziğine başvurma bir bakıma **halkın müziksel oyuna başvurmadır**. Bu bağlamda sorunlara çözüm ararken en doğru adres hiç kuşkusuz **halkın müziğidir**, yani **halk müziğidir**.

Gelişkin ülkelerde olduğu gibi gelişme yolundaki ülkelere de müzikte temel sorunlara çözüm arayış, buluş ve gerçekleştirilme çabaları ilgilileri **halk müziği derlemelerine ve araştırmalarına** yöneltti. Ülkelerin gerçek müzik hazinelerine yeniden kavuşmalarında halk müziği araştırmaları çok önemli işlevler gördü. Çağımızda halk müziği araştırmaları, sonuçları bakımından sadece orada, yani halk müziğinde kalan bir süreç değildir, onu aşan, onun sınırlarının çok ötesine taşan bir süreçtir. Bunun bilimsel, sanatsal, eğitimsel yolunu yaklaşık 100 yıl önce Macaristan’da Bartók ile Kódaly açmışlardır.

**Bartók** başlangıçta esas olarak kendi ülkesinin halk müziğini araştırıyordu. Çalışmaları ilerledikçe araştırmalarını olabildiğince **Macar** halk müziğinin ilk köklerine, en eski köklerine inerek yapmaya çalışmıştır. Bu çerçevedeki çalışmalarını genişleterek derinleştirdikçe ülkesinin halk müziğinin yakın çevre müzik kültürleri, giderek geniş ve daha geniş çevre müzik kültürleriyle, bu arada ve son aşamada **Türk** halk müzik kültürüyle ilişkilerini de araştırma gereksinimi duymuştur. Bu çalışmalar son aşamasına geldiğinde, Edit Tashnadi’nin bir bildirisinde ve bildiri başlığında da vurgulandığı gibi “*Macar Béla Bartók İle Türk Halk Müziği Araştırmaları*”na.\* dönüşmüştür.

Türkler ve Macarlar tarihsel ilişkilerin başlangıcından itibaren belli dönemlerde birtakım benzer-ortak öğelere sahip idiler. Ancak, özellikle Türklerin İslâmlaşmasından ve Macarların Hıristiyanlaşmasından itibaren giderek daha çok farklılaşan iki müziksel geleneğin oluşturucuları ve geliştiricileri, koruyucuları ve taşıyıcıları oldular. On sekizinci yüzyıldan itibaren Macarlar ve Türkler Batı’ya yeniden müziksel ilgi duymaya ve yönelmeye başladılar. 18. yy.da Avrupa’da *alla turca*, 19. yy.da Türkiye’de *ala-franga* (*alla franga*) denilen iki moda ve üslup oluştu, gelişti. 19. yüzyıldan itibaren Türklerin Batı’yla daha sıkı ilişkilleşip 20. yüzyılda belli ortak çatılar altında yer almalarıyla birlikte yeni bir ortak geleneğin ve giderek olası bir ortak geleceğin ilk adımları atılıp, ilk temelleri oluşmaya başladı. 21. yüzyıla doğru Macaristan’ın yeniden tam bağımsızlığına kavuşması, Avrupa Birliği’ne önce *aday* ve ardından *tam* üye olması, *geniş Avrupa* kavramının güncelleşmesi ve hatta yeni bir *Avrasyasal oluşumdan* söz edilmeye başlanmasıyla birlikte

---

\* Tasnádi 1996.

müziksel ilişkileşim ve etkileşimde yepyeni bir eşiğe gelindi. İki ülke 21. yüzyılın başlarında, içinde yaşadığımız 2004'ün 01 Mayısından itibaren şimdilerde bu eşiğin üzerinde bulunmaktadır. ve 20. yüzyıldan itibaren ise Macarların Doğu'yla

Bartók kendi ülkesinin halk müzik kültürünü araştırırken çevre müzik kültürlerine açılır. Bu açılımını Türkiye'yi de kapsayacak biçimde genişletince görür ki eski gerçek Macar halk müziğinin ilk ya da en eski kökleri Doğu'dadır ve bu bağlam içinde bir zamanlar aynı, ortak kültür çevresi içinde bulunduğu Türk halk müzik kültürüyle sıkı bir kültürel benzerlik ve hattâ akrabalık göstermektedir.

Birçok araştırmacı tarafından da vurguladığı gibi\* Türkiye'de “Béla Bartók” denilince zihinlerde genel olarak ilkin “halk müziği” veya “Türk halk müziği” konusu akla gelir, çağrışır. Müzikbilim ve özellikle etnomüzikbilim çevrelerinde ise “Béla Bartók” adı öncelikle “*sistematik* halk müziği derlemeleri” ve “*karşılaştırmalı* halk müziği araştırmaları” yöntemlerini çağrıştırır.

Bartók'un *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* adlı eseri, Reinhard'ın da belirttiği gibi† halk müziğini *çözümleyici* (analitik) ve *tipleyici*, yani *ezgi tiplerini belirleyici ve ayırt edici* (tipolojik) araştırma yöntemlerini örneklendirerek açıklayıcı bir nitelik taşır.

Bartók'un Türkiye'deki çalışmalarından sonra Türk uzmanların halk müziğine duydukları ilgi canlanarak artmış ve buna da bağlı olarak ülkemizde halk müziğine ilişkin yayınlarda hızlı bir artış olmuştur.

Bartók Türkiye'de karşılaştırmalı halk müziği araştırmasının ilk somut örneğini vermiş ve ilk yolunu açmıştır. Ülkemizde çok kısa bir süre kalmasına karşın en kalıcı izli etki ve katkılarda bulunan başlıca Avrupalı müzikçilerden biri olmuştur.

Bartók, *sistematik* ve *karşılaştırmalı*, *çözümleyici* ve *tipleyici* halk müziği araştırmasının ilk somut örneğini vermiş olmasına karşın, Türk araştırmacılar ve uzmanlar bu yöntemi tam özümseyip uygulamayı yeterince sürdüremediler. Bunda, her şeyden önce Bartók'un yapmış olduğu çalışmasının çok geç yayınlanmış olmasının ve Türkçeleştirilerek Türk okuyuculara kazandırılmasının çok geç gerçekleştirilmesinin büyük rolü olsa gerektir.

Yerinde ve zamanında yararlanım için genelde “halk müziği derlemeleri ve araştırmaları” özelde “karşılaştırmalı halk müziği araştırmaları” hemen yayınlanmalı, ilgililerin bilgisine, ilgisine ve yararlanmasına sunulmalıdır. Bunların yayınlanması için, Bartók'unkilerde olduğu gibi 40 yıl, 55 yıl, 60 yıl beklenmemelidir. Çünkü, *gecikmiş yayınlar* bir bakıma *gecikmiş bilgi*, *gecikmiş ilgi*, *gecikmiş yararlanma* demektir.

---

\* Nasrattinoğlu 1981, s. 3; Şenel 2000, s. 26.

† Reinhard 1991, s. 228.

## 9. Öneriler

Tarih çağlarındaki ortak kökleri, ortak kültür çevreleri, birkaç kez gerçekleşen birliklikleri ve son dönemde yaşanmaya-filizlenmeye başlayan yeni ortak ülküleri bakımından **Türk ve Macar ulusları** Avrupa’da ve Avrasya’da birbirleriyle en çok, en sıkı, en kapsamlı ve en yoğun ilişkiler içinde olması gereken **iki yarı kardeş ulus** niteliği taşımaktadır. Bu bakımdan, **Atatürk’çe bir deyişle** “[ortak] köklerimize inmeli, tarihimiz ve kültürümüz içinde bütünleşmeliyiz.”

Türk ve Macar ulusları arasındaki ilişkilerin esas olarak her şeyden önce gelen ve en dayanıklı olan halk kültürleri temelinde dayanması-oturması ve bu temel üzerinde gelişmesi gereklidir. Halk kültürleri temelinde ana eksenin halk müzikleri olması ve onun üzerinde odaklanması doğaldır. Çünkü, Türk ve Macar ulusları arasındaki iletişim ve etkileşimde en ortak dil *müzik dili*, yani **Müzikçe**’dir. Müzikçe içindeki en ortak dil ise **Halk Müzikçesidir**. Bunun en eski ortak kökü **Ural-Altay Müzikçesi**’ne dayanır. Bu nedenle Türk-Macar karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarının tarih ekseninde bu **ortak köke giderek** ve bu **ortak kökten gelerek** yapılması kaçınılmazdır. Böyle bir çalışmada Türk ve Macar uluslarının **hakları** ve **görevleri** vardır. Bunların yerine getirilmesinde en başta müzik bilimcileri, müzik sanatçıları ve müzik eğitimcileri etkin ve belirleyici rol oynar. Bu bağlamda şu önerilerin gerçekleştirilmesi gerekli ve yararlı görülmektedir:

(1) Türk ve Macar halk müziği araştırmacıları arasında daha güçlü, daha kararlı ve daha sürekli bir **işbirliği** yapılmalıdır. Bu işbirliği çerçevesinde karşılaştırmalı Türk halk müziği araştırmaları ve güncel çalışmaları ile karşılaştırmalı Macar halk müziği araştırmaları ve güncel çalışmaları arasında belirli **paralellikler** oluşturulmalı ve **bilgi-belge-bulgu alışverişi** yapılmalıdır.

(2) **Türk-Macar Halk Müziği Ortak Çalışma ve Araştırma Grubu** oluşturulmalıdır. Bunun için gerekli fırsat ve olanak vardır. Bu fırsat ve olanak daha çok gecikilmeden kararlı, etkili ve verimli olarak kullanılmalı ve en iyi biçimde değerlendirilmelidir.

Türkler ile Macarlar **yan yana, birlikte** ve **iç içe yaşayabilme** yeteneğine sahip olduklarını geçmişte birçok kez ortaya koymuşlar ve kanıtlamışlardır. Şimdi ise **birlikte çalışabilme, birlikte araştırabilme** yeteneklerini ortaya koyma ve kanıtlama durumundadırlar. Bir an önce oluşturulması önerilen **Ortak Çalışma-Araştırma Grubu** bunun ilk anlamlı örneği olabilmelidir.

Burada, 1936 yılında Ankara’da verdiği üç konferansın ilkinde “Türk ve Macar uluslarının kültür yakınlığı” ve “Türk ve Macar halk müziğini oluşturan malzemede görünen ortak niteliklerin çokluğu” “ortak bir çalışmayı gerekli” kılmaktadır görüşünü ortaya koyan Bartók’un son konferansında “Macar müzik folkloru ile uğraşanlar adına Türk kardeşlerimden rica ediyorum” derken söylediği son sözünü anımsamakta yarar var. Bartók, söz konusu konuşmasının sonunda “sözlerimi şu cümle ile bitirmeme izin veriniz” der (ve ekler): “Bilimin bu şubesinde Türklerin ve Macarların dostça iş birliğini / ortak çalışmasını

“(teşriki mesaisini)” temin ediniz”<sup>\*</sup> Bartók’un yaklaşık 80 yıl öncesinden günümüze anlamlı bir vasiyeti niteliği taşıyan bu tarihî dileğini artık yerine getirelim!.

(3) *Türk ve Macar Halk Müziği Belgelikleri (Arşivleri)* arasında düzenli iletişim, etkileşim ve yardımlaşım ilişkileri kurulmalı ve bu ilişkiler hızla geliştirilmelidir. Bu ilişkiler bağlamında karşılıklı bilgi (veri), belge ve bulgu akışı ve alışverişi sağlanmalıdır.

(4) Türk-Macar karşılaştırmalı halk müziği araştırma materyalleri ve verileri *bilimsel* olarak işlendikten sonra onunla yetinilmeyerek *sanatsal* ve *eğitimsel* olarak da işlenmelidir. Bunların yanı sıra *teknik* ve *felsefi* olarak işlenmesi de ihmal edilmemelidir. Çünkü çok yönlü, çok boyutlu ve geniş kapsamlı bir *bütünsel* işleme ancak böylelikle mümkün olabilir, gerçekleşebilir. Bunun gerçekleşmesi çalışmaları çok anlamlı, verimli ve yararlı kılar. Bartók ile Kodály’nin büyüklüğü, etkililiği, verimliliği ve kalıcılığı aslında işte böylesi bir bütünsel işleme çalışması yapmış olmalarından kaynaklanır.

(5) Bartók, 1936’da Ankara’da Müzik Öğretmen Okulu Konser Salonu’nda gerçekleştirilen bir senfonik konserde solist olarak F. Liszt’in *Dans Macabre*’si ile kendisinin *1. Rapsodi*’sini seslendirip yorumlamıştı. Bartók’un Türkiye’ye gelişinin ve bu etkinliğinin 70. Yılı olan 2006’da aynı salonda ve ardından Müzik Öğretmen Okulu’nun günümüzdeki devamı olan Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim/Ana sanat Dalı Gazi Konser Salonu’nda yeni bir *Türk-Macar Konseri* düzenlenip gerçekleştirilmelidir.

(6) Türkiye’de Bartók’la ilgili yapılmış tüm çalışma ve yayınlar saptanıp-derlenip-toplanıp değerlendirilerek *Türk Gözüyle Bartók* ya *Türkiye’deki Bartók* adıyla kitaplaştırılıp yayınlanmalıdır.

Bunların yanı sıra bazıları bundan önceki kimi yazılarda<sup>†</sup> değişik biçimlerde ifade edilerek ortaya konulan aşağıdaki önerilerin gerçekleştirilmelerinde de büyük yarar görülmektedir:

(1) Ankara’daki bir *Müzik Okulu* ile Budapeşte’deki *Béla Bartók Konservatuarı kardeş okul* olmalıdır, yapılmalıdır.

(2) Bartók’un Türkiye’ye gelişinin belirli yıldönümlerinde Türkiye’de bulunduğu tarihler içindeki uygun bir hafta *Bartók Haftası* olarak düzenlenmelidir.

(3) Türkiye’de Bartók’la ilgili olarak kurumsal, bölgesel ve ulusal düzeylerde çeşitli *panel, seminer, kongre ve sempozyumlar* düzenlenmelidir.

(3) Türkiye-Macaristan işbirliğiyle AB-Avrupa Birliği ve UNESCO desteğiyle bir *Uluslararası Bartók Sempozyumu* düzenlenip gerçekleştirilmelidir.

---

<sup>\*</sup> Bartók 1991, s. 289.

<sup>†</sup> İlik 2000, Tanilli 1995, Ali 1981.

(5) Türkiye ile Macaristan arasında müzik alanında **öğrenci, öğretmen, öğretim üyesi, bilgi, belge ve yayın değişim programları** hazırlanıp yürütülmelidir.

(6) Türkiye ile Macaristan arasında varılacak bir anlaşma ile iki ülkenin başkentlerinde eşgüdümlü, dönüşümlü ve paylaşımlı olarak hizmet verecek **Türk-Macar Müzik Enstitüsü, Türk-Macar Müzik Fakültesi** ya da **Türk-Macar Müzik Üniversitesi** kurulmalıdır. Böyle bir enstitüde başlangıcından günümüze Türk-Macar müzik ilişkileri tüm yönleriyle incelenmeli ve araştırılmalıdır.

Bütün bunların **Türkiye’de** daha sağlam bir altyapı temeline oturtulabilmesi için gereken bazı yeni kurumlaşmaların gerçekleştirilmesi gerekli görülmektedir

Türkiye’de lisans öğrenimi veren müzik yükseköğretim kurumlarını bitirenlerin lisansüstü bilimsel, sanatsal, teknik ve felsefi eğitim-öğretim, araştırım, uygulayım ve geliştirim gereksinimlerini karşılamak amacıyla, mevcut enstitülerin dışında, onların yanı sıra ayrı bir **Müzik Enstitüsü** veya **Müzik Bilimleri Enstitüsü** kurulmalıdır.

Türkiye’de 1980’lerdeki yeni yapılanma çerçevesinde 1990’lardan itibaren üniversitelere ya da üniversite rektörlüklerine bağlı olarak kurulan **Müzik Araştırma-Uygulama-Geliştirme Merkezleri** tam anlamıyla işlevsel ve işler duruma getirilmeli, gerekli parasal kaynaklara kavuşturulmalı, gerekli biçimde donatılmalı, personel ve araç-gereç bakımından yeterince donanımlı duruma getirilmelidir.

## 10. Bitiriş

**Bartók** güzel Macaristan’dan güzel Türkiye’ye **Atatürk döneminde** Atatürk’ün kurduğu ve en çok değer verdiği kurumlardan biri olan **Halkevleri**’nin resmî çağrısı üzerine gelmişti. **1936’dan 70 yıl sonra 2006’da** böyle bir resmî çağrı bu kez bugünkü Halkevlerinden Macaristan’daki en önemli **Bartók Kuruluşu**’na yapılabilir.

**Bartók**’un da vurguladığı gibi “Macarlar coğrafi konumlarının doğal bir gereği olarak halk müziğini inceleme yöntemlerini erken elde etmişler”<sup>\*</sup> ve erken geliştirmişlerdir. Biz Türkler ise bunu onlardan Bartók yoluyla ve ancak yaklaşık 20-25 yıl sonra öğrendik. Böylece dost ve kardeş Macarlar bize bir bakıma yol göstermiş, yön vermiş oldular.

**Halk müziği araştırmalarında doğru derlenip toplanan malzeme doğru kurtarılan malzeme demektir. Halk müziği araştırmalarının önemli bir bölümü bu doğru toplanan-kurtarılan malzeme üzerinde yöntemli inceleme ve karşılaştırmalı çözümlemelerle yapılır.**

Türk ve Macar kültürleri *çok uygarlıklı bir temele* dayanmaktadır. Bu nedenledir ki Türkiye ve Macaristan farklı uygarlıkların çatıştığı değil barıştığı, buluştuğu ve birleştiği, birlikte ve iç içe olduğu, barışık ve kaynaşık yaşadığı birer ülkedir.

---

<sup>\*</sup> Bartók 1991, s. 289.

Türk ve Macar halk müzik kültürleri kendilerine özgü birer bireşimdir ve çevre müzik kültürleriyle ilişkileri bakımından benzer işlevlere sahiptir.

Türk ve Macar halk müzik kültürleri Avrupa müzik kültürünü çeşitlendirip zenginleştirici özellikler taşıyan başlıca müzik kültürlerinden ikisidir.

**Türk ve Macar halk müzik kültürlerinin karşılaştırmalı araştırılması Avrupa, Avrasya ve Dünya müzik kültürüne çok önemli katkılar sağlar. Bu bakımdan diyoruz ki Avrupa'da ve Avrasya'da iyi ki Macaristan ve iyi ki Türkiye var.**

Türk-Macar karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarından Türk Dünyası'nı oluşturan bağımlı, özerk, yarı bağımlı / yarı bağımsız Türk toplumları ile bağımsız Türk Cumhuriyetlerinin müzik kültürlerini inceleme ve araştırma çalışmalarında etkili biçimde yararlanılabilir.

2006 yılı Bartók'un Türkiye'ye gelişinin 70. yılı olacaktır. **Bartók'un Türkiye'ye Gelişinin 70. Yılı** ülkemizin belli yer ve merkezlerinde görkemli ve işlevsel bir *etkinlikler dizisi*yle kutlanmaya değer bir nitelik taşımaktadır. Böyle bir etkinlikler dizisinin gerektirdiği ön hazırlıklara şimdiden başlayalım.

Unutmayalım ki **Bartók** Macarlardan sonra en çok biz Türkler için çok değerli bir varlıktır. O'nun değerini çok iyi bilelim, değerine en uygun biçimde davranalım.

Sözlerimi tüm ilgililere *Atatürk'çe* ve *Bartókça* seslenerek şöyle bağlamak istiyorum: Türklerin ve Macarların dostça ve kardeşçe işbirliğini ve ortak çalışmasını sağlayalım.

## KAYNAKÇA

- Aksoy, Bülent (2000). “Béla Bartók’un Derleme ve Araştırma Yöntemi”, Béla Bartók: Panel Bildirileri (10 Aralık 1996), Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel, Pan Yayınları 75, İstanbul, s. 47-56 ve 74.
- Aksoy, Bülent (1994) Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Ali, Filiz (1981). ” Bartók ve Kaçırılan Bir Fırsat”, Gösteri Dergisi, Sayı 123 (Kasım 1981), İstanbul, s. 30-31.
- Arseven, Ali Doğan (1994). Alan Araştırma Yöntemi: İlkeler, Teknikler, Örnekler, 2. Baskı, Tekişik Matbaası, Ankara.
- Arseven, Veysel (1969). Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası, Millî FolklorEnstitüsü Yayınları 1, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ayan, Dursun (1997). “Sosyolojik Açından Etnografik Müzik ve Béla Bartók”, ... ve Müzik, Sayı 2 (Sonbahar / Kış), Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Doruk Yayınevi, Ankara, s. 3-15.
- Bartók, Béla (1991). Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi (Çev.: Bülent Aksoy), Pan Yayınları, İstanbul.
- Baştav, Şerif (2001). “Tarihte Türk-Macar Münasebetleri ve Macar-Türk Akrabalığı”, Tarih ve Toplum:Kavimler Göçünden 1956 Halk Ayaklanmasına Macaristan, Cilt 36, Sayı 215 (Kasım 2001), s. 59-65.
- Çalgan, Koral (1991). Franz Liszt ve M. R. Gazimihal’in Bir Araştırması: “Liszt’in İstanbul Konserleri”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Çetin, İlhami (2000). “Dost Macaristan’ın 1000. Kuruluş Yıldönümü”, Cumhuriyet, 20.12.2000, s. 2.Dufour, Jean (1932, 1997). “Arap Müziği Kongresinin Sunuluşu” (Çev.:Burcu Tunakan), ”, ... ve Müzik, Sayı 2(Sonbahar / Kış), Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Ankara, s. 90-92.
- Eren, Hasan (2001). “Geçmişine Bakan Yalnız Bir Ulus: Macarlar”, Tarih ve Toplum: Kavimler Göçünden 1956Halk Ayaklanmasına Macaristan , Özel Sayı, Cilt 36, Sayı 215 (Kasım 2001), s. 76-85.
- Gökyay, Orhan Şaik (1941). Devlet Konservatuarı Tarihçesi, Maarif Matbaası, Ankara.
- Horváth, J. József (2001). “Osmanlıda İlk Matbaayı Kuran İbrahim Müteferrika” (Çev.: Hilmi Ortaç), Tarih ve Toplum: Kavimler Göçünden 1956 Halk Ayaklanmasına Macaristan , Özel Sayı, Cilt 36, Sayı 215 (Kasım 2001), s. 51-58.
- İlik, Aydın ve Farkas, Róbert (2003). Elektronik Org Eğitimi ve Popüler Müzikler, Genişletilmiş 5. Basım,Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- İlik, Aydın (2000). “Ölümünün 55. Yılında Türkiye’deki Bartók”, Orkestra Dergisi, Sayı 316 (Aralık 2000), s. 31-46, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- Konrád, Márta and Vándor, János (2004). “Hungary in the European Union”, Fact Sheets on Hungary, Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Hungary, Budapest/Hungary.
- Kösemihal (Gazimihal), Mahmut Ragıp (1939). Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri, Nümune Matbaasıİstanbul.
- Nasrattınoğlu, İrfan Ünver (1981). Doğumunun 100. Yılında Béla Bartók, Folklor Araştırmaları KurumuYayınları 8, Ankara.
- Oransay, Gültekin (1965). Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar, Küğ Yayını, Ankara.

- Öztürk, Ayhan (2002) “Osmanlı İmparatorluğu’nun Macar Mülteciler Konusundaki Tavrı” Doğumunun 200.Yıldönümünde Lajos Kossuth, 1848-49 Macar Özgürlük Mücadelesi ve Osmanlı-Macar İlişkileri Sempozyumu (15 Mart 2002, Kütahya, s. 85-103.
- Pamir, Leyla (1989). Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, İstanbul.
- Reinhard, Kurt (1997). “Sonsöz”, Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi, Béla Bartók (Çev.: Bülent Aksoy), Pan Yayınları, İstanbul, 1991), s. 217-228.
- Say, Ahmet (2000). Müzik Tarihi, 4. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Saydam, Akif (1991). Dünyaca Ünlü Müzikçiler de Çocuktuk, 3. Basım, Arkadaş Yayınları, Ankara.
- Saygun, Ahmet A. (1976). Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey, (Yayına Hazırlayan: László Vikár), Akadémia Kiado, Budapeşte.
- Saygun, A. Adnan (1937). Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları, Nümune Matbaası, İstanbul.
- Selanik, Cavidan (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayımcılık, Ankara.
- Sevim, Ali ve Yücel, Yaşar (1990). Türkiye Tarihi I: Fetihden Osmanlılara Kadar (1018-1300), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Şenel, Süleyman (2000). “Béla Bartók’un Türk Halk Müziği Çalışmaları İçindeki Yeri”, Béla Bartók: Panel Bildirileri (10 Aralık 1996), Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel, Pan Yayınları 75, İstanbul, s. 26-36.
- Tanilli, Server (1995). “Bartók, Ruhi Su ve Sümeyra”, Cumhuriyet, 29 Eylül 1995.
- Tasnâdi, Edit (2001). “18.-19. Yüzyılda Macar Mültecileri”, Tarih ve Toplum: Kavimler Göçünden 1956 Halk Ayaklanmasına Macaristan, Özel Sayı, Cilt 36, Sayı 215 (Kasım 2001), s. 71-75.
- Tasnâdi, Edit (1996). “Macar Béla Bartók İle Türk Halk Müziği Araştırmaları”, Türk Dünyası Aydınları Sempozyumu Bildirileri, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri.
- TDK (1988). Türkçe Sözlük 1 A-J, Yeni Baskı, TDK-Türk Dil Kurumu, Ankara.
- Tebiş, Cansevil (2002). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Öğretiminin Müzik Öğretmenlerinin Görüşlerine Dayalı Olarak Müzik Öğretmenliği Formasyonu Açısından Değerlendirilmesi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara (Yayınlanmamış Doktora Tezi.).
- Tura, Yalçın (2000). “Béla Bartók’un Hayatından Kesitler”, Béla Bartók: Panel Bildirileri (10 Aralık 1996),
- Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel, Pan Yayınları 75, İstanbul, s. 20-25 ve 70-79..
- Uçan, Ali (2004). “Türkiye’de Başlangıcından Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirmeye Genel Bir Bakış”, 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu (07-10 Nisan 2004), Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi, Burdur/İsparta, s. 6-45.
- Uçan, Ali (2003). İlköğretim Okulları İçin Üçer Seçenekli Özgün Şarkılar, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Uçan, Ali (1993-1994). Müzik Eğitiminde Araştırma (Ders Notu), Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim/Ana sanat Dalı, Ankara.
- Uçan, Ali (1992). “Atatürk ve Türk Müzik İnkılâbı”, Atatürk Haftası Armağanı, Genel Kurmay Başkanlığı, Atatürk Dizisi 25, Ankara, s. 53-83; İnsan ve Müzik, İkinci Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1996, s. 92-118.



Yusufoğlu, Hicran (2001). “Osmanlı-Macar İlişkileri”, Tarih ve Toplum: Kavimler Göçünden 1956 Halk Ayaklanması Macaristan , Özel Sayı, Cilt 36, Sayı 215 (Kasım 2001), s. 25-37.

Yürür, Ahmet (2000). “Çağdaş Etnomüzikoloji Açısından Bartók’a Bakış”, Béla Bartók: Panel Bildirileri (10 Aralık 1996), Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenelnel, Pan Yayınları 75, İstanbul, s. 37-46, 64-69 ve 76.

## SEMPOZYUMU DEĞERLENDİRME

Prof.Dr. Ali UÇAN

*Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırılması* konulu ve *Bir Macar Bilim Adamının Avrasya Ülkelerindeki Çalışmaları* üzerinde odaklı Sempozyumumuzun sonuna gelmiş bulunuyoruz. Bu bir günlük Sempozyum baştan sona çok yönlü ve çok yoğun bir çalışma temposu içinde geçmiş bulunmaktadır. Yapılan açılış konuşmalarında, bilimsel sunumlarda ve tartışmalarda, belgesel-imgesel film gösteriminde ve söyleşilerde ortaya konulan tanımlama-betimleme, saptama, açıklama, çözümlene, irdeleme ve değerlendirmelerden de anlaşılıyor ki bu Sempozyum çok köklü temelleri olan Türk-Macar müzik ilişkilerinde yeni bir aşama niteliği taşımaktadır.

Sempozyumda çok değerli Macar meslektaşlarımız Dr. János Sipos ve Dr. Éva Csáki'nin 1987-2004 yılları arasında geçen 17 yıllık süre içinde *Bartók'un* izinden yola çıkarak ve gittikçe genişleterek gerçekleştirmiş oldukları *karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarını* genel çerçevesi, ana boyutları ve başlıca evreleri yakından tanıma fırsatı ve paylaşma olanağı bulduk. Hemen belirtelim ki Dr. János Sipos ve Dr. Éva Csáki'nin derlediği yaklaşık 4500 Türk halk müziği parçasını içeren video, CD ve 1300 fotoğraftan oluşan *Sipos Arşivi*'nin Türkiye tarafından değerlendirilmesinde çok büyük yarar görülmektedir. Çünkü bu arşiv, kapsadığı materyalin Avrasyasal niceliği ve niteliği yanı sıra bilimsel olarak işlenmiş olması bakımından da çok büyük değer taşımaktadır.

Sempozyumumuz **üç ana aşamadan** oluşmuştur: *Açılış konuşmalarını* kapsayan **birinci aşamada** Sempozyumun genel gerekçesini, amacını ve önemini içeren özlü konuşmalar dinledik. *Bilimsel sunumları ve tartışmaları* kapsayan **ikinci aşamada** önce çok değerli iki Macar konuk meslektaşımız Dr. János Sipos'a ve Dr. Éva Csáki Avrasya ülkelerindeki 17 yıllık çalışmaları üzerinde odaklanan çok geniş kapsamlı bir sunum ortaya koydular. Sonra çok değerli meslektaşlarımız Prof. Dr. Necati Gedikli, Prof Yalçın Tura ve Prof. Dr. Ali Uçan konuyu kendi uzmanlık açılarından yaklaşıyor ağırlıklı olarak müzikbilimsel, müzikyaratımsal, müzikkültürel ve kısmen müzikeğitimsel yönleriyle ele alıp işlediler, irdelediler ve değerlendirdiler. Onların ardından konuşmacıları büyük bir dikkat ve ilgiyle izleyen **izleyicilerden** söz alıp soru yöneltenler ve görüş belirtenler etkin katılımlarıyla konunun çokyönlü tartışılmasına anlamlı katkılarda bulundular. *Belgesel/imgesel film gösterimini* kapsayan **üçüncü aşamada** ise değerli genç yönetmen Sezgin Türk "*Béla Bartók, Türkiye, 1936...*" adlı filmi ve söyleşisiyle Sempozyum'a ayrı bir tarihsel boyut ve derinlik kazandırdı. Bunda filmin kameramanı Sabri Savcı'nın da önemli payı vardır. Kendilerini ayrı ayrı kutluyor ve her birine yürekten teşekkür ediyorum.

Bu sempozyumda Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim/Anasanat Dalı Araştırma Görevlileri Ebru Varol, S. Cem Şaktanlı, Zeki Nacakçı, Ferit Bulut ve Begüm

**Yalçınkaya** çalışma ve sunuların gerektirdiği müzik teknolojisini çok iyi kullanarak çok başarılı, etkili ve verimli bir teknik hizmet süreci gerçekleştirdiler. Sağladıkları teknik yardım, destek ve katkılarından dolayı her birine tüm konuşmacılar ve izleyiciler adına teşekkür ediyor, başarılarından dolayı kendilerini candan kutluyorum.

Gazi Üniversitesi bu Sempozyum'da yer almış, Sempozyum'a ev sahipliği yapmış ve başka katkılarda bulunmuş olmaktan onur duymaktadır. Sempozyum Türk -Macar müzik ilişkilerinde Gazi Üniversitesi'nin çok daha anlamlı ve çok daha etkin rol oynayabileceğini göstermiş bulunmaktadır.

Çağdaş Türk-Macar Müzik ilişkilerinde GÜ-Gazi Üniversitesi'nin çok önemli bir yeri vardır. Bu üniversitenin en eski ve en köklü birimi olan Gazi Eğitim Fakültesi'ne bağlı Müzik Eğitimi Bölümü / Anabilim-Anasanat Dalı 1924 yılında kurulan tarihî Musiki Muallim Mektebi (MMM)'nin bir devamıdır. **Bartók** 1936'da MMM'ni ziyaret etmiş, MMM Konser Salonu'nda konser vermiş ve MMM'nin etkinliklerinin birçoğunu sergilediği Halkevi'nde Konferanslar vermiştir. Bartók'un Türk halk müziği derleme gezisine eşlikçi ve gözlemci çalışma arkadaşları olarak katılan A. A. Saygun, N. K. Akses ve F. C. Erkin MMM'nin öğretmenleri idiler. MMM ve Gazi Eğitim'de çalışmış olan Macar eğitimciler olarak Lico **Amar** ve Robert **Farkas** çok değerli katkılarda bulundular. Öbür yandan GÜ Türk Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi Türk müzik eğitiminin ana temelini oluşturan Türk müzik kültürününün diğer müzik kültürleriyle ilişkileri bağlamında özellikle **Macar müzik kültürüyle ilişkilerini** de araştırmayı amaçlamaktadır.

Türk-Macar halk müziğinin karşılaştırmalı araştırılmasının irdelenip ve değerlendirildiği bu çok başarılı Sempozyum'un Türk-Macar dostluğuna ve kardeşliğine, Türk, Macar, Avrasya ve Dünya (etno)müzikbilim çalışmalarına anlamlı katkılar sağlaması beklenmektedir.

## ÖZGEÇMİŞLER

## Dr. Éva CSÁKI

### Eğitim

- 2001 Ph.D. Budapeşte Univ. Tez konusu: Türk Halk müziği ve dini müzik.  
1999-2001 -Univ. ELTE, Budapeşte, Ph.D. Genel Türkoloji kursu (I. Vásáry tarafından), Ph. D. tez konusu: *Török népdalok és vallási énekek*  
1994-1997 JATE Univ. Szeged, Türk Dillerinin Karşılaştırmalı Tarihi (A. Róna-Tas)  
1989 Türkoloji MA, Tez konusu: *Volga-Kıpçak dillerindeki Orta-Moğol dilinden alınan kelimeler.*  
1983-1986 Univ. ELTE, İç Asya Bölümü (Gy. Kara tarafından) Klasik Moğol Çalışmaları  
1974-1979 JATE Univ. Szeged, Altay Çalışmaları Bölümü (A. Róna-Tas tarafından) Türkoloji B.A., Tez Konusu: *Kazan-Tatar dillerindeki Orta-Moğol dilinden alınan kelimeler.*  
1979 Kazan Üniversitesi'nde Kazan Tatar dilleri ve Türkoloji üzerine bir sömestr  
1978 İstanbul Üniversitesi'nde Türkoloji üzerine bir sömestr  
1973-1978 JATE Univ. Szeged, İngiliz ve Amerikan Filolojisi Bölümü B.A. İngiliz ve Amerikan Filolojisi  
1973-1975 JATE Univ. Szeged, Macar Filolojisi Bölümü. Macar Dili ve Edebiyatı, Dünya Edebiyatı Tarihi üniversite sınavları.

### İş Deneyimi

- 2003- Péter Pázmány Katolik Üniversitesi Linguistik Bölümünde asistanlık  
1993-2002 Araştırma Görevlisi, Erken Macar Tarihi üzerine Macaristan Bilimler Akademisi Araştırma Grubu. Araştırma Konusu: Erken Orta Çağ'da Macar toplumunun oluşumu üzerine çalışma  
1999-2002 Modern Türkçe okutmanı, Fetih öncesi Türk Macar ilişkileri ve Lexicology, P. Pázmány Katolik Üniversitesi  
1996-2002 Acta Orientalia teknik editör  
1987-1993 Ankara Üniversitesi Hungaroloji Bölümü'nde dil tarihi, çeviri ve edebiyat tarihi okutmanlığı  
1979-1987 Macaristan Bilimler Akademisi Oriental Koleksiyon Araştırma Görevlisi

### Saha çalışmaları

- 2003 Topçular Bektaşî festivali  
2003 Trakya'da Aşure ve Newruz gelenekleri  
2002 Trakya Bektaşîleri  
2002 Yağlıpınar Karaçaylıları, Ankara Alevileri, seremoni şarkıları toplama

- 2001 Ankara’da yaşayan Karaçaylar  
2001 Konya-Eskişehir-Afyon bölgesinde yaşayan Karaçaylılar  
2001 Özdere, Türkiye – Bektaşî liderleriyle tanışma, Bektaşî türküleri derleme  
2000 Armutlu ve Gülbahçe, Türkiye – Arnavutluk ve Türk Halk Şarkıları derleme  
1999 Trakya bölgesinin bir çok köyünde Türk ve Bektaşî türküleri derlemesi  
1997 Nalayh, Moğolistan – Azınlıklar arasından Kazak halk şarkıları derlemeleri  
1987-1993 Anadolu’nun çeşitli yörelerinden Türk Halk şarkıları derlemesi

### **Kongre katılımları ve yayınlar**

#### **Kitaplar**

1989. Volga-Kıpçak dillerindeki Orta-Moğol dilinden alınan kelimeler. Szeged. [yayınlanmamış doktora tezi] 221 p.  
1995. Türkçe-Macarca Sözlük. 340 p. Balassi Yayınevi, Budapeşte.  
1997. Macarca-Türkçe Sözlük 421 p. Balassi Yayınevi, Budapeşte.  
1997. Macarlık tarihi ve Avrasya geçmişi. Bibliyografya 437 p.[el yazması].  
2000. Türk Halk Şarkıları ve Dini Şarkılar 170 p. [yayınlanmamış doktora tezi]  
2001. Türkçe-Macarca Sözlük. Genişletilmiş ve düzeltilmiş ikinci baskı. 379 p. Balassi Yayınevi, Budapeşte.  
2001. Macarca-Türkçe Sözlük. Genişletilmiş ve düzeltilmiş ikinci baskı. 397 p. Balassi Yayınevi, Budapeşte..

#### **Kitaplarda yayınlanan çalışmalar**

2001. Collecting in a Mongolian Kazakh mining village: Nalayh. in: Sipos, J. (2001): Kazakh folksongs form the two ends of the steppe. Akadémia Yayınevi, Budapeşte. pp. 28-30.
- 2002 Turkic and Mongolian loan suffixes. A glimpse at the history of the research on Turkic and Mongolian loan suffixes. In: Proceedings of the 7<sup>th</sup> International Congress of Mongolists. 12-16 August 1997. Ulaanbaatar. pp. 302-312.
- 2002 Türkiye Karaçay Halkı Arasında Yapılan Araştırmalar ve Karaçay Kelime Hazinesinden Bazı Örnekler. Birtalan Á. – Yamaji M. (eds): Orientalista Nap 2001. Pp. 25-33.
- 2002 İslam ve Hristiyanlık Öncesi Türk ve Macar Eski İnançlarında Rağbet Edilen Rakamlar. in: Uluslararası Türk Dünyası İnanç Önderleri Kongresi Bildirileri. 23-25 Ekim 2001. (Tüksev Yayınları Bilim Kültür Dizisi 2) Ankara. pp. 201-209.

## Dergi ve süreli yayınlarda yayınlanan çalışmalar

1978. Középmongol eredetű jövevényyszavak a kazáni tatárban. Acta Iuvenum, Sectio Linguistica T. II pp. 29–54. Szeged.

1995. Türk ve Macar türkülerinin metinlerine dair. A.Ü. DTC Fak. Dergisi XXXVII:1–2. pp. 169-179. Ankara.

1995. István Mándoky's unpublished Tatar wordlist from Bulgaria. Acta Orientalia Hung. 48:3. pp. 321-327.

1999. Macaristan'da Türkçe Öğretimi Sorunları. Dünyada Türkçe Öğretimi Semineri. 17-18 Mayıs 1999. Dil Dergisi 82. Ankara. pp. 54-55.

2000. Türkçe Öğretiminde Dilbilgisinin yeri. Uluslararası Dünyada Türkçe Öğretimi Sempozyumu 11-13 Mayıs, İstanbul. p. 3.

2000. Eren, H. (1999), Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü. Review article AOH. 53:3-4, pp. 249-255.

2001. Türkçe öğretiminde dilbilgisinin yeri: zarf ya da belirteçlerden *sonra* ve *kadar*. In: Uluslararası Dünyada Türkçe Öğretimi Sempozyumu Bildirileri 10-11 Mayıs 2001 İzmir. pp. 2-5. Ankara.

2001. Türk Kültüründe ayrıntılar: tuz. Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi. Kış 2001/20. Pp. 231-235.

2002 Bűvös számok az iszlám előtti török és kereszténység előtti ősi magyar vallásban. Ethnica IV:1. pp. 36-38.

2002 İslam ve Hristiyanlık Öncesi Türk ve Macar Eski İnançlarında Rağbet Edilen Rakamlar. in: Uluslararası Türk Dünyası İnanç Önderleri Kongresi Bildirileri. 23-25 Ekim 2001. (Tüksev Yayınları Bilim Kültür Dizisi 2) Ankara. pp. 201-209.

2002 Körtefa-kultusz a Kaukázusban. Ethnica IV:3. pp. 117-120.

2002 Traces of the Pear-Tree Cult in the Caucasus. AOH 55:4. pp. 345-352.

2004 Macarlar'ın eski tarihine, eski Türk – Macar ilişkilerine dair. Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi 2004/30 pp.187-191.

2004 Armut ağacı inancının Kafkasya'daki izleri. Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi 2004/30 pp.213-222.

2004 Middle-Mongolian Loan Verbs as They Appear in Karachay-Balkar. In: Inner Asian Survey No.2. Autumn pp. 7-35.

2005 Középmongol jövevényszavak a karacsáj-balkárban 2. A ló tartás szavai. in: Birtalan, Á. (ed.) (2005): Bolor-un gerel. Tanulmánykötet a 70 éves Kara György professzor tiszteletére. Budapest. 16 p. [Kiadásra elfogadva]

### **Makaleler**

1998. The 7<sup>th</sup> International Congress of Mongolists. AOH 51. p. 238.

2001. 4<sup>th</sup> International Congress of Turkology. AOH 54:1. pp.171-172.

2001. Reichl, K. (ed.): The oral epic performance and music. Review in AOH 54:4. pp. 544-545.

2002 Lars Johanson (2001): Discoveries on the Turkic Linguistic Map. Review. AOH 55:1-3. p. 303.

2002 Öztopçu, K. – Abuov, Zh. – Kambarov, N. – Azemoun, Y. (1999): Dictionary of Turkic Languages. English: Azerbaijani, Kazakh, Kyrgyz, Tatar, Turkish, Turkmen, Uighur, Uzbek. Review. AOH 55:1-3. pp. 303-304.

2002 Permanent International Altaistic Conference 45<sup>th</sup> Meeting, Budapest 23-28 June 2002 AOH 55:4. p. 416.

2002 On Turkic Lexical Stock. AOH 55:4. pp. 417-420.

2002 Tavkul, U.: Karaçay-Malkar – Türkçesi Sözlüğü. AOH 55:4. p. 420-421.

2003 The International Congress on Religious Centres in Turkish World. AOH 56:1 p.87.

2004 Molnár, Á. (ed.) (2003): Şaman inancının hatıraları: Türk halkları. Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi. 2004/30. pp. 441-2.

2005 *Aşure* és *Newruz* a trákiai bektásiknál. 5 p. [Kézirat] Kiadásra elfogadva a Török Füzetekbe.



## Çeviriler

1981. Ehmet, a tizenegyedik, Napnál fényesebb Ezüst Sugár, A fehér kígyó. in: Ma mentem, holnap jöttem. Kazáni tatár népmesék [fordítás kazáni tatárból] pp.106-120, 127-134, 167-174. Budapest.

2002. Eren, H.: A magyarok etimológiai szótáráról. [fordítás törökből] Magyar Nyelv XCVIII:4. pp. 385-395.

## Uluslararası kongrelerde okunan makaleler

1985. *Nine Middle–Mongolian Loanwords in Volga Kipchak Languages*. Permanent International Altaistic Congress, Venice, 8-14<sup>th</sup> July 1985. Italy.

1987. *Volga Kıpçak Dillerinde Orta Moğolca Ödünçleri*. Sekizinci Ulusal Türkoloji Kongresi 15–19 Eylül, İstanbul.

1988. *Volga Boyu Kıpçak Dillerinde Orta Moğolca Unsurları*. Uluslararası Türkoloji Kongresi 20–25 Eylül, Ankara.

1992. *Türkülerin metinlerine dair. Uluslararası Türkoloji Kongresi*. 27 Eylül – 1 Ekim, Ankara.

1993. *Toroslar'daki türkülerin metin incelemesi*. A.Ü. Araştırma Haftası. 12–17 Mart, Ankara.

1995. *Turkic Diminutives*. 2. Symposium der linguistischen Turkologie. Geschichte der Türksprachen. 3-6. Sept. Szeged, Hungary.

1997. *Türkçe ve Moğolca'daki alıntı eklerin hakkında*. 35th International Congress of Asian and North African Studies 7–12 July 1997. Budapest.

1997. *Turkic and Mongolian loan suffixes*. The 7th International Congress of Mongolists. 12-16 August, Ulaanbaatar.

1999. *Comments on the common characteristics in the prosody of Turkic and Hungarian folksongs*. 7<sup>th</sup> International Congress of Türkoloji 8-12 November 1999, İstanbul.

2000. *First layer Turkic loan-words in Hungarian*. 4. Uluslararası Türk Dili Kurultayı. 25-30 Eylül. Alaçatı, Çeşme.

2001. Favoured numerals in the old religion of Turks and Hungarians in the pre-Islam and pre-Christian period. Uluslararası Türk Dünyası İnanç Önderleri Kongresi 23-28 Ekim 2001 Ankara.

2001. Türkçe öğretiminde dilbilgisinin yeri: zarf ya da belirteçlerden ‘sonra’ ve ‘kadar’. In: Uluslararası dünyada Türkçe Öğretimi Sempozyumu Bildirileri. 10-11 Mayıs 2001, İzmir. Ankara. pp. 2-5.

2004. *+nAn* as Ablative Case Suffix in Hungarian and Turkic Languages. *Grammatika és kontextus: új szempontok az uráli nyelvek kutatásában*. 2004 április 4-7. Budapest.

2004 Macarlar’ın eski tarihine, eski Türk – Macar ilişkilerine dair. 27 Mayıs 2004 Ankara Gazi Üniversitesi.

2004 İsmiñ ablatif halinin paralel kullanımı *+nAn ~ +nAt*. Vci Uluslararası Türkoloji Kurultayı. Ankara.

## Prof.Dr. Necati GEDİKLİ

18 Mart 1944 günü karaman’da doğdu. Küçük yaşlarda başladığı müzik çalışmalarına , İstanbul Öğretmen Okulu’nda Ekrem Zeki Ün ve Halil Bedi Yönetken gibi sanatçı hocalarla sürdürdü. 1962 yılında girdiği Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü’nü 1965’de “ **Birincilikle** “ bitirerek, 1968 yılına değin aynı kurumda “ Asistan “ olarak görev aldı. Bu süre içerisinde ayrıca besteci ve kuramcı Kemal İLERİCİ ile de çalıştı.

1968’de DAAD bursu kazanarak Uzmanlık öğrenimi için Almanya’ya gitti. “**Hochschule für Musik – Köln**” de sekiz yarıyıl süren “**Kompozisyon**” ve “**Piyano Pedogojisi**” öğrenimini 1972 yazında üstün başarı ile bitirerek yurda döndü.

1972 – 1978 yılları arasında Ankara GEE ve Ankara Devlet Konservatuvarı’nda çalıştı. Bu süre içerisinde “ **Yeni Müzik Dinletileri I-II** “ başta olmak üzere çeşitli sanatsal etkinliklerde bulundu. Ayrıca TRT için kendi eserlerinden oluşan bant kayıtları yaptı.

1978’de İzmir Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne geçerek 1981’de “**Yüksek Lisans**” , 1984’de “**Sanatta Yeterlik**” , 1988’de ise “**Bilim Doktoru**” ünvanlarını kazandı. 1986’da **Doçent** ve 1992’de **Profesör** oldu.

**1986’da Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’na Müdür olarak atandı.** 9 yılı aşkın Müdürlüğü döneminde Konservatuvarın müzmin bina sorunu başta olmak üzere , Eğitim – Öğretim programlarının yenilenmesi, Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik gibi Lisans Üstü programların açılmasına kadar pek çok temel sorununu çözdü.

Halen aynı kurumda öğretim üyesi olarak çalışmakta olan Sanatçının pek çoğu yurt dışı ve içinde seslendirilmiş çeşitli oturtumlardan **25 dolayında müzik eseriyle** bilim adamı olarak da yayımlanmış **3 kitabı ile 3 tez çalışması** ayrıca **60 dolayında bilimsel bildiri** ve makalesi bulunmaktadır.Bunların yanı sıra Müzik ve Sanat konulu pek çok panele de konuşmacı olarak katılmıştır. Gedikli Sanatçı , bilim adamı ve öğretici olarak çok yönlü etkinliklerini sürdürmektedir. Evli olan Sanatçının her ikisi de müzisyen, birisi Piyanist , diğer Kemancı olmak üzere iki kızı vardır.

### Eserler

### Kompozisyonlar

- 1.Ses ve Piyano için Altı Türkü (1973)
- 2.Solo Keman için İki Parça (1976)
- 3.Keman ve Viyolonsel için Süit (1986)
- 4.Piyano İçin Üç Aşama (1986)
- 5.Keman, Viyolonsel ve Piyano için Üçül (1986)
- 6.Üfleme Çalgılar Beşili (1986)
- 7.Karışık Koro İçin Üç Türkü ve Bir Moted (1986)

- 8.Oda Müziği İçin İki Oyunhavası :Tamzara – Kazova Halayı (1986)
- 9.Yurdumdan Görüntüler , Keman ve Piyano İçin Sonat (1986)
- 10.Yaylı Dördül İçin bir bölüm (1989)

### **Araştırma ve İncelemeler**

- 1.A.Schönberg, Op.11 , Drei Stücke für Klavier (1972), Almanca
- 2.Ekrem Zeki Ün – Yaşamı , Sanatçılığı ve Çoksesli Türk Müziğindeki Yeri (1981)
- 3.Atatürk'ün Ulusal Müzik Anlayışı'nın Son Altmış Yıldaki Uygulanışı (1988)
- 4.Yapı ve Çalınış Özelliklerine Göre Türk Halk Çalgıları (1991)
- 5.Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları ( 1999)
- 6.Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği (1999)

## Dr. János SIPOS

*Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences  
1014 Budapest, Tancsics M. u. 7  
Phone: 36-214-6770, fax: 36-1-375-92-82, e-mail: sipos@zti.hu*

### *Eğitim*

- 1993– Szeged JATE Üniversitesi (JATE), *Ph.D.*  
1997 Tez Başlığı: Béla Bartók'un Anadolu Halk Müziği Araştırmaları  
1971– Szeged JATE Üniversitesi (JATE), *B.Sc. Matematik*  
1978 Tez Konusu: Halk Müziğinin bilgisayarlı Analizi  
1967– Mórícz Zsigmond Lisesi, Budapeşte, konsantrasyon: Fransızca  
1971  
1959– Lórántffy Zsuzsanna Müzik Okulu, Budapeşte  
1967 10 sene boyunca sürecek keman çalışmalarına burada başladı

### *İş Deneyimleri*

- 2001- *Araştırma Görevlisi-* Müzikoloji Enstitüsü, Macaristan Bilimler Akademisi,  
*Yarı zamanlı okutman-* Franz Liszt Müzik Akademisi, Müzikoloji Bölümü  
1998- *Research fellow*, Oriental Archives of the House of Traditions,  
2001 Budapeşte  
- Halk müziği koleksiyonlarının araştırması ve yayınlanması  
- Macar Halk şarkıları veritabanı oluşturulması  
- Büyük Asya koleksiyonu üzerinde çalışma  
- Halk müziği materyallerinin arşivlenmesi ve dijitalleştirilmesi  
1993– *Okutman Asistanı,Altay Araştırmaları Bölümü*, Szeged JATE  
1997 Üniversitesi, Szeged  
- Etnomüzikoloji okutmanlığı  
1988– *Okutman*, Hungaroloji Bölümü, Ankara Üniversitesi, Ankara  
1993 - Ankara Üniversitesi'nde okutmanlık  
- Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden halk şarkıları derlemesi  
- Araştırmaları üzerine iki kitap yazımı ve bu kitapların Macaristan Bilimler Akademisi tarafından yayınlanması.  
1978– Matematikçi, müzisyen ve araştırmacı olarak yapılan çalışmalar.  
1987 - *Yazılım geliştirme*, Devlet Bilişim Hizmetleri, Budapeşte  
- *Keman sanatçısı*, Kalamajka Halk Müziği Grubu, Macaristan, Avrupa, Afrika ve Kanada'da verilen yüzlerce konser.  
- *Araştırma Görevlisi,Etnomüzikoloji Bölümü*, Macaristan Bilimler Akademisi, Macaristan ve Romanya'dan yüzlerce halk şarkısının toplanması ve yazılması

## DR. JÁNOS SIPOS'UN KİTAPLARI

- **Azeri Folksongs – At the Fountain-head of Music** (Azeri Halk Türküleri, CD ile), Akademi Yayınevi, Budapeşte 2004, 620 sayfa, İngilizce
- **Anadolu'da Bartók'un İzinde**, Balassi Yayınevi, Budapeşte, 2002, 320 sayfa, Macarca
- **Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe** (Stepin İki Ucundan Kazak Halk Türküleri, CD ile), Akademi Yayınevi, Budapeşte, 2001, 302 sayfa, İngilizce



*János Sipos ve Éva Csáki 1992 Türkiye saha araştırmaları sırasında*

- **In the Wake of Bartók in Anatolia** (Anadolu'da Béla Bartók'un İzinde, CD ile), Avrupa Folklor Enstitüsü Yayınevi, Budapeşte, 2000, 280 sayfa, İngilizce
- **Török Népzene II.** (Türk Halk Müziği -2, Anadolu melodilerinin sınıflandırılması), Macar Bilimler Akademisi yayını, Budapeşte, 1995, 418 sayfa, Macarca ve İngilizce
- **Török Népzene I.** (Türk Halk Müziği -1, Benzer Macar ve Anadolu müzik stilleri), Macar Bilimler Akademisi yayını, Budapeşte, 1994, 412 sayfa, Macarca

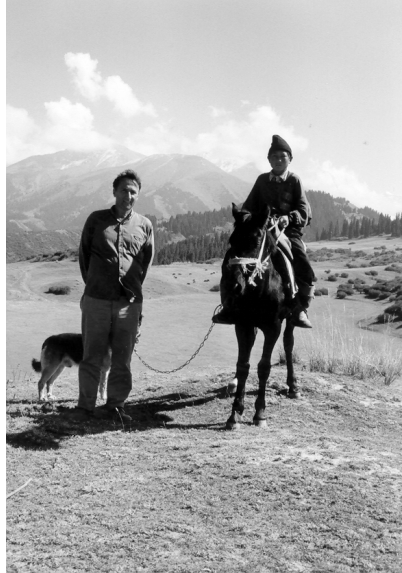
## BAZI ÇALIŞMALARI

- Néhány megjegyzés a magyar népzene török-mongol kapcsolataihoz [A Few Remarks to the Turkic-Mongolian connections of the Hungarian Folk Music], In: *Az Idő rostájában, tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*, L'Harmattan Yayınevi, Eds. Andrásfalvy Bertalan, Domokos Mária, Nagy Ilona, I. kötet, pp. 235-269, Budapest. 2004
- Néhány gondolat az ázsiai zenei kutatással kapcsolatban [About the Asian Music Research], In: *Emlékezés Mándoky Kongur István születésének 60. évfordulója alkalmából* (ELTE Inner-Asian Dept.), Budapest. 2003
- Macarların Türk Halkları Arasında Gerçekleştirdiği Halk Müziği Araştırmaları, In: *Hacı Bektaş Veli Research Quarterly* (ed. A. Yalçın and G. Aytaş), pp. 165-187, Ankara. 2004
- Birtalan, Á. – Sipos, J. “Talking to the Ongons”: The Invocation Text and Music of a Darkhad Shaman, In *Shaman*, Vol. 12. Nos. 1-2, Spring/Autumn, pp. 25-62, Budapest. 2004
- A zene kezdeteinél - azeri népzene [Azeri Folksongs], In: *Zenetudományi Dolgozatok 2003*, pp. 547-601, MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 2004
- Vannak-e közös rétegek a karacsáj-balkár és a magyar népzeneben? [Are there common musical layers in the Karachay and the Hungarian folkmusic?], In: *Orientalista nap 2001* (ed. Á. Birtalan – Y. Masanori), pp. 117-132, Budapest. 2002
- Turkic Folk Music from the Volga-Kama region to Anatolia. In: *Research Support Scheme Network Chronicle* 10, pp. 6-8, Prague. 2002
- Report on my Expedition in the Caucasus. In: *Néptörténet-Nyelvtörténet* (eds. L. Károly – É. Kincses Nagy), pp. 155-184, Szeged. 2001
- Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai, In: *Ethnographia* 112, 1-2, Magyar Néprajzi Társaság, pp. 1-80, Budapest. 2001
- *Bartók Béla törökoszági gyűjtése egy nagyobb anyag fényében*, (PhD dissertation in the Bartók Archives of the Institute for Musicology). Budapest. 1998
- Similar musical structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian folk music. In: *Historical and Linguistic Interaction Between Inner-Asia and Europe*, pp. 305-317, Szeged. 1997
- Connection between Turkish songs having different structures. In: *The Fifth International Turkish Folklore Congress*, Vol. III, pp. 56-65, Ankara. 1996
- Farklı Yapılara Sahip Türkçe Türküler Arasındaki Bağlantı, In: *V. Uluslararası Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara. 1995
- Török és magyar siratók (Hungarian and Turkish laments). In: *Keletkutatás*, pp. 46–58, Budapest. 1994

- Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması. In: *Ankara Üniversitesi DTC Fakültesi Dergisi*, pp. 181–199, Ankara. 1993
- Türk Halk Musikisinde Sekvensli Olgular. In: *Ankara Üniversitesi DTC Fakültesi Dergisi. Araştırma sonuçları*, pp. 22-30, Ankara. 1993
- Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması, In: *Ankara Üniversitesi DTCF Fakülte Dergisi*, pp. 181-199, Ankara, 1993
- Similar Melody-Styles in Hungarian and Turkish Folk Music. In: *The Fourth International Turkish Folklore Congress III*, pp. 235-257, Antalya. 1991
- Macar ve Türk Müziğinde Benzer Melodi-Stilleri, In: *IV. Uluslararası Türk Folklor Kongresi III*, pp. 235-257, Antalya. 1991

### CD'LERİ

- *Azeri Folksongs – At the Fountain-Head of Music* CD, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004
- *Kafkaslardan Halk Ezgileri - Avar, Azeri, Karaçay ve Balkar melodileri*, Hungaroton Records, Budapeşte, 2003.
- *Folk Tunes from the Two Sides of the Caucasus – CD*. Budapest. 2003
- Anadolu'da Bartók'un İzinde, Benzer Macar ve Anadolu Halk Türküleri, Fono Records, Budapeşte 2002.
- Stepin İki Ucundan Kazak Halk Türküleri (Stepin İki Ucundan Kazak Halk Müziği kitabında), Akademi Yayınevi, Budapeşte, 2001.
- Adana yakınında derlemeler, Ethnofon Records, Budapeşte, 2000.



*1991 Toros dağları gezisi sırasında*



## **Prof. Yalçın TURA**

23 Mart 1934'de İstanbul'da doğmuştur. Küçük yaşta müziğe ilgi duymuş, Seyfeddin Asal ile keman, Demirhan Altuğ ile armoni, Cemal Reşid Rey ile kontrpuan ve kompozisyon çalışmıştır. 1954' de Galatasaray Lisesi' ni bitirerek İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne yazılmış ve orada Felsefe, Pedagoji ve Arkeoloji öğrenimi görmüştür. 1955 - 1976 yılları arasında bağımsız besteci olarak çalışarak pek çok filme ve tiyatro eserine müzik yazmış, bu arada çeşitli ödüller kazanmıştır. 1976'da İstanbul'da kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na öğretim elemanı olarak katılmış, 1982'de İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanan bu kurumda, doçent ve profesör olarak çalışmalarını sürdürmüş, Müzikoloji Bölümünü kurmuş, bölüm başkanı, yönetim kurulu üyesi ve müdürlük gibi görevler de üstlenmiş ve 2001'de emekli olmuştur. Başta TRT olmak üzere, çeşitli kurumlarda jüri üyelikleri ve danışmanlık da yapmıştır.

### **Eserler**

#### *Sahne için*

- 1-**Yaratılış**, 1987-1988,Bale, III Tablo, Konu : Y.TURA (TC. Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmıştır)
- 2-**Keşan'lı Ali Destanı**,1962-1964, Haldun Taner'in epik oyunu için müzik.
- 3-**Eşeğin Gölgesi** ,1965, Haldun Taner'in epik oyunu için müzik.
  - 4-**Nâfile Dünya**,1971, Oktay Arayıcı'nın epik oyunu için müzik.
  - 5-**Saya Gezme**, Çocuk operası. Metin, Süheyla Sinkil, Mustafa Bülbül, Yalçın Tura (TRT tarafından ısmarlanmıştır)
- 6-**Sevmek Nedir?** 1993-1994, Melodram, 3 perde. Metin : Y.Tura (TC. Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmıştır)
- 7-**Karacaoğlan** (Opera) 2 Perde, 8 Tablo. Metin : Karacaoğlan'ın şiirleri ve Y.Tura (TC. Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmıştır)
- 8- **Pabuccu Ahmed'in Garip Maceraları**, Yazarı bilinmeyen ilk Türk tiyatro oyunu için müzik,2003

#### *Orkestra için*

- 10- **Dans Süiti : Anadolu'dan**,1956
- 11- **Süit**, 1958
- 12- **Toccata**, 1962
- 13- **Birinci Senfoni**, 1957-1966
- 14- **Üçüncü Süit**,1976
- 15- **Şah Murad**, süit,1981
- 16- **2. Senfoni**,1962
- 17-"**Oda Senfonisi**" **3. Senfoni** 1959 (rev.1992)

18- **4. Senfoni** (T.C.Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmıştır), 2001

*Yaylı Sazlar Orkestrası için*

19-**Adagio**,1960 ( 8' 10")

20-**Enginlerden..Yücelerden...**1969 (Ankara Filarmoni Derneği tarafından ısmarlanmıştır) S.A.C.E.M. Genç Senfonicileri Teşvik Ödülü

21-**Süit**, 2000

*Solo Çalgı ve Orkestra için*

22-**Violonsel ve Orkestra için Konçerto**),1956

23-**Keman ve Orkestra için Konçerto**,1965-1972

24-**Viola ve Orkestra içinKonçerto** ,

25-**Oyun Havaları** ,1959-1972, solo keman ve on yaylı saz için

26-**Kemançe ve 5 Barok Çalgı için Konçertino**, 2000

27-**Gitar ve Orkestra için Concerto**, 2002

*Oda Müziği*

28-**Sûrnâme**,1959, Flüt, İngiliz Kornosu, Keman, Violonsel ve Vurmali Çalgılar için

29-**Jazz Süiti**,1962

30-**Burletta**,1963

31-**Hüseyinî Saz Semâîsi**, Ney, Kemançe ve Tanbur için, 1972

32-**Arkadaşlık Kitabı**,İki farklı Saz için, 1977

33-**Yaylı Dördülü**, 1968

34- **5 Küçük Parça**, Yaylı Dördülü için, 1969

*Çeşitli Çalgılar için*

35- **5 Kısa Parça**, Piano için, 1952

36-**Ballad**, Keman ve Piano için,1972 8' 05"

37-**Sonat**, piano için,1959

38-**Dalgaların Oyunu**,Kanun veya Arp için,1977

39-**3 Vals**,Keman ve Piano için,1961 (rev.1991)

40-**Süit**, İngiliz kornosu ve viola için, 1951

41-**Süit**, Ud için

42-**Sonat**, Keman ve Piano için

43-**Sonat**, Viola ve Piano için

44-**Trio per Fiati**, per Flauto, Clarinetto et Fagotto

45-**Trio per Violino**, Violoncello e Pianoforte, 2002

*İnsan Sesi ve Çeşitli Topluluklar için*

- 46- **Şeyh Galib'e Saygı**, Soprano ve Tenor solo,Koro ve Orkestra için Kantat,1972-1990
- 47- **Niyâzî-i Mısrî' nin İlâhîleri**,soli,koro ve orkestra için Kantat, 1978-1984
- 48- **Yeniden Eski Mahabbetleri Tecdîd İdelim**,Nedîm'in şiirleri Üzerine Karma Koro için 3 Parça, 1976 (TRT kurumu tarafından ısmarlanmıştır)
- 49- **Dört Kitabın Ma'nâsı**, Solistler, çocuk korusu, karma koro, org ve orkestra için Oratorio. Metin : Eski Ahit, Mezmurlar, Yeni Ahit, Kuran ve Türk şairlerinin tasavvufî şiirleri üzerine
- 50- **Dies Irae**, 4 sesli karma koro, org ve orkestra için (Dört Kitabın Ma'nâsı'nın bir bölümü)
- 51- **Şarkılar**,insan sesi ve piano veya orkestra için
- 52- **3 Şiir**, Turan Oflazoğlu'nun 3 şiiri, Mezzo soprano, karma koro ve orkestra için.
- 53- **Çocuklar için Şarkılar**, piano, çeşitli çalgı toplulukları ya da orkestra için
- 54- **Vatanım**, insan sesi ve piano için 5 parça.
- 55- **Niyaz**, Mevlevî Niyaz Ayîni'nin erkekler korusu ve orkestra için düzenlenmesi
- 56- **Anadolu Türküleri**, piano eşliğiyle
- 57- **Rumeli Türküleri**, piano eşliğiyle
- 58- **Bir Gün Erkenden Uyanın**, Söz : Y.Tura. 4 sesli karma koro için, 2002 (TRT kurumu tarafından ısmarlanmıştır) (2 sesli, Piano eşikli biçimi de vardır.)

*Not : Eserlerin yanındaki numaralar opus sayısı değildir.*

*Tura'nın el yazması ya da gözden geçirilerek son şeklini almamış,müsvedde biçimindeki pek çok eserine bu listede yer verilmemiştir.*

*Film Müzikleri*

- 1-Nâmus Düşmanı (Ziya Metin),1956
- 2-Zümrüt (Lütfi Akad),1956 (Gazeteciler Sinema Ödülü)
- 3-Binnaz (Mümtaz Yener),1959
- 4-Kalpaklılar (Nejat Saydam),1959
- 5-Sensiz Yıllar (Aram Gülyüz),1960
- 6-Otobüs Yolcuları, (Ertem Göreç),1960
- 7-Istanbul'da Aşk Başkadır (Süreyya Duru),1960
- 8-Dolandırıcılar Şâhı (Atif Yılmaz),1960
- 9-Allah Cezanı Versin Osman Bey (Atif Yılmaz) 1961

- 10-Sessiz Harp (Atıf Yılmaz)1961
- 11-Kızıl Vazo (Atıf Yılmaz) 1962
- 12-Yılanların Öcü (Metin Erksan) 1962
- 13-Taş Bebek (Atıf Yılmaz) 1962
- 14-İki Çalgıcının Seyahati (Süreyya Duru) 1962
- 15-İkimize Bir Dünya (Nevzad Pesen) 1962
- 16-Cengiz Han'ın Hazineleri (Atıf Yılmaz) 1962
- 17-Seni Kaybedersem (Atıf Yılmaz) 1963
- 18-Beş Kardeşiler (Atıf Yılmaz) 1963
- 19-Battı Balık (Atıf Yılmaz) 1963
- 20-Keşan'lı Ali Destanı (Atıf Yılmaz) 1964 (İzmir Belediyesi Ödülü)
- 21-Umutsuzlar (Yılmaz Güney) 1971
- 22-Mahpus (Nejad Saydam) 1971
- 23-Toprak Ana (Memduh Ün) 1972
- 24-Cemo (Atıf Yılmaz) 1972
- 25-Dönüş (Türkân Şoray) 1972
- 26-Sokaklardan Bir Kız (Nejad Saydam) 1972
- 27-Asiye Nasıl Kurtulur? (Nejad Saydam) 1972
- 28-Utanç (Atıf Yılmaz) 1972
- 29-Kızgın Toprak (Fevzi Tuna) 1973
- 30-Azap (Türkân Şoray)1973
- 31-Bırakın Yaşayalım (Lütfi Akad) 1973
- 32-Kuma (Atıf Yılmaz) 1974
- 33-Adak (Atıf Yılmaz) 1974
- 34-Oğul (Melih Gülgen) 1975
- 35-Ağrı Dağı Efsanesi (Memduh Ün) 1975
- 36-Açlık (Bilge Olgaç) 1975
- 37-Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz) 1985 (Antalya Altın Portakal Ödülü)
- 38-Dağınık Yatak (Atıf Yılmaz) 1985
- 39-Sen de Gitme (Tunc Başaran) 1996 (Antalya Altın Portakal Ödülü)

*Televizyon Dizi Filmleri için*

- 1-Seyahatnâme (Atıf Yılmaz) 1974
- 2-Aşk-ı Memnu' (Halit Refig) 1975
- 3-Denizin Kanı (Yücel Çakmaklı) 1980
- 4-Dördüncü Murad (Yücel Çakmaklı) 1981
- 5-Saya Gezme ,1982
- 6-Tohum ve Toprak, 1983
- 7-Küçük Ağa (Yücel Çakmaklı) 1984 (Milli Kültür Vakfı Ödülü)
- 8-Aliş ile Zeynep (Yücel Çakmaklı) 1985
- 9-Hasan ile Şirin (Tolgay Ziyal) 1985
- 10-Kırık Hayatlar (Emin Gerçeker) 1985
- 11-Kuruluş (Yücel Çakmaklı) 1987-1988

## *Kitaplar*

- 1- Kantemiroğlu'nun "Kitabu İlmi'l-Mûsikî a lâ Vechi'l-Hurûfât"ı. Tıpkıbasım, Çeviriyazı, Tercüme. TURA Yayınları, İstanbul, 1976) Aynı eser, 2. Baskı Yapı ve Kredi Kültür Yayınları, İstanbul, 2001
- 2-Armoni, İstanbul 1977, TMDK Yayını
- 3- Dînî Türk Mûsikîsi,
- 4- Türk Temâşâ Mûsikîsi,
- 5-Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri.PAN Yayıncılık, İstanbul, 1988
- 6- Form Bilgisi I, Çoksesli Müzik Formları, İstanbul, 1988
- 7- Form Bilgisi II. Türk Mûsikîsi Formları, İstanbul, 1989
- 8- Türk Mûsikîsi ve Armoni, İstanbul, 1998
- 9- "İnceleme ve Gerçeği Araştırma" Nâsır Abdülbâkî Dede'nin "Tedkîk ü Tahkîk" adlı eserinin eski yazıdan günümüz Türkçe'sine çevirisi. Tura Yayınları, İstanbul, 1997
- 10- Arel'in 3 Makalesi. H.Sadettin Arel'in "Şehbal" dergisinde yayımlanan 3 yazısının eski harflerden Latin harflerine ve ayrıca, günümüz Türkçe'sine çevirisi. Tura Yayınları, İstanbul,

Ayrıca, çeşitli dergi ve kitaplarda yer alan Türkçe ya da yabancı dillerde pek çok makale ve bildiri metni.

## PROF. DR. Ali UÇAN

1941 yılında Konya'nın Bozkır ilçesine bağlı Üçpınar'da (Hocaköy'de) doğdu. İlkokulu burada bitirdikten sonra 1953'te Ereğli-İvriz Köy Enstitüsü'ne girdi. 1959'da İstanbul-Çapa İlköğretmen Okulu Müzik Semineri'ni, 1962'de Ankara-Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nü bitirdi. 1962-1965 yılları arasında Almanya'nın Köln Devlet Müzik Yüksekokulu'nda Sanatta Lisans'ını tamamlayıp uzmanlık eğitimi gördü. Yurda dönüp Ankara'da öğretmenlik görevlerine başladıktan on yıl sonra Sanatta Lisans derecesi ve "Uzmanlık Eğitimi" ile yetinmeyerek girdiği Hacettepe Üniversitesi Mezuniyet Sonrası Eğitimi Fakültesi'nde 1976'da Bilimde Lisans, 1978'de Bilim Uzmanlığı (Yüksek Lisans) ve 1982'de Doktora dereceleri ile 1985'te Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde doktora eşdeğer Sanatta Yeterlik derecesi aldı. Müzik Eğitimi Anabilim/Anasanat Dalı'nda 1984'te Yardımcı Doçent, 1986'da Doçent, 1987'de Profesör oldu.

1959'da kısa bir süre ilköğretim (ilkokul) öğretmenliği, 1962'de kısa bir süre ve 1965-1967'de iki yıl ortaöğretim (ilköğretmen okulu müzik semineri) öğretmenliği yaptı. 1965'ten beri Gazi Eğitim'de görevlidir.

Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde Anabilim/Anasanat Dalı Başkanlığı (1985-1994), Bölüm Başkan Yardımcılığı (1982-1985) ve Bölüm Başkanlığı (1981, 1985-1994) ile Fen Bilimleri Enstitüsü'nde Müzik Eğitimi Anabilim-Anasanat Dalı Başkanlığı (1985-1994) yaptı. Fakülte Yönetim Kurulu, Fakülte Kurulu ve Enstitü Kurulu Üyeliklerinde bulundu.

1993'te kurucusu olduğu Gazi Üniversitesi *Türk Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi* Başkanlığı'na atandı. Bu görevini on yıl sürdürdü.

1990'da Almanya'da düzenlenen *Avrupa Müzik Eğitimi Forumu*'na Türkiye adına çağrılı olarak katıldı, *EAS-Avrupa Müzik Eğitimi Birliği*'nin kurucu üyeleri arasında yer aldı ve 1994'te ilk oluşturulan EAS-Yönetim Kurulu Üyeliği'ne seçildi. 1991'de *ArGe Süd-Güney Avrupa Ülkeleri Müzik Eğitimi Uluslararası Çalışma Topluluğu* üyeliğine kabul edildi.

1996'da Türkiye'de SED-Sanat Eğitimcileri Derneği 'nin Kurucu Üyeleri arasında yer aldı ve ilk Yönetim Kurulu Üyeliği'ni yaptı. 2000'de *MUZED-Müzik Eğitimcileri Derneği*'ne üye oldu ve Onur Kurulu Üyeliği'nde bulundu.

Sanat eğitimi, müzik eğitimi, keman eğitimi, müzik öğretmenliği eğitimi, müzik eğitiminde program geliştirme, müzik kültürü, Atatürk ve Türk müzik inkılabı alanlarında çeşitli bilimsel/sanatsal çalışma, inceleme ve araştırmalar yaptı. Çeşitli kitap, makale ve bildiriler yayınladı. Solo ve ikili resitaller ile oda müziği ve orkestra konserleri verdi. Çoğu öncü nitelikte çeşitli bulma, başlatma, kurma, oluşturma ve geliştirme çalışmaları ve etkinlikleri tasarlayıp gerçekleştirdi. Çok sayıda müzik öğretmeni, müzik öğretim elemanı,

sanatçı, bilimci ve araştırmacı yetiştirdi. *MEB-Millî Eğitim Bakanlığı* başta olmak üzere *TRT*, *UNESCO-Türkiye Millî Komisyonu*, *ÖSYM* ve *Atatürk Kültür Merkezi* gibi üst düzey ulusal kurum ve kuruluşlara çeşitli danışmanlık-uzmanlık hizmetlerinde ve çeşitli kurul üyeliklerinde bulundu; yönetmelik, yönerge, program ve raporlar hazırladı. Çeşitli radyo ve televizyon programlarında konuşmacı olarak yer aldı. Çeşitli üniversitelerde konferanslar verdi. Yurt içinde ve dışında kurumsal, bölgesel, ulusal, uluslararası, kıtasal ve kıtalararası düzeylerde seminer, sempozyum ve kongrelere bildiriyle katıldı; bunların birçoğunda tasarlayıcı, düzenleyici, yönetici, yürütücü ve değerlendirici olarak görev aldı.

Gazi Üniversitesi'nin yanısıra Hacettepe, Bilkent ve Ankara Üniversitelerinde lisansüstü dersler verdi, tezler yönetti. Ayrıca il dışında Erzurum-Atatürk ve İzmir-Dokuz Eylül Üniversitelerinde de lisansüstü tez yönetiliği yaptı.

Prof.Dr. Ali Uçan'ın yurt içinde ve dışında çeşitli dillerde yayınlanmış 25'i aşkın kitabı ve 250 dolayında bilimsel/sanatsal çalışma, bildiri ve makalesi, keman eğitimi için bestelenip yayınlanmış 140 dolayında özgün parçası ile genel müzik eğitimi için bestelenip yayınlanmış üçer seçenekli 10 (=30) okul şarkısı bulunmaktadır.

Halen 1965'ten beri görevli olduğu Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi'nde Müzik Eğitimi Anabilim / Anasanat Dalı Profesörü olarak görev yapmaktadır.

Evli ve iki çocuk babasıdır.

## **Eserler**

### **Kitaplar**

*AGSL-Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri İçin Keman Ders Kitabı: Lise Hazırlık* (2004)

*İlköğretim Okulları İçin Üçer Seçenekli Özgün Şarkılar* (2003)

*Müzik Öğretimi* [Okulöncesinde] 2001 3. Basım [2003]

*Keman Eğitimi İçin Özgün Parçalar*, 2001

*Türk Müzik Kültürü*, 2000

*İlköğretimde Müzik Öğretimi*, 1999 (2. Basım 2001)

*Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Bölümü Müzik Alanı Birinci Yıl Programının Değerlendirilmesi*, 1982/1996

*Müzik Eğitimi*, 1994 (2. Basım 1997)

*Müzik Öğretimi* [Genel], 1996 (3. Basım 2000)

*İnsan ve Müzik / İnsan ve Sanat Eğitimi*, 1994 (2. Basım 1996)

*Güzel Sanatlar Eğitimi: Özel Öğretim Yöntemleri*, 1987 (3. Basım 1989)

*Öğretmen Yetiştirme Üzerine Bir Araştırma*, 1980

*Çevreden Evrene Keman Eğitimi I - Birinci Konum / Birinci Kitap*, 1980

*Yaylı Çalgılar: Keman: Sınıf II [Birinci-İkinci Yarıyı], 1977-1978*

*Yaylı Çalgılar: Keman: Sınıf III [1-2-3-4 ve 5-6-7-8], 1977*

*Yaylı algılar: Keman: Sınıf II / 5-6-7-8, 1977*  
*Yaylı algılar: Keman Sınıf II / 1-2-3-4, 1976*  
*Keman Sınıf I / 1633-8, 1975*  
*Keman Sınıf I / 1633-7, 1975*  
*Keman Sınıf I / 1633-6, 1975*  
*Keman Sınıf I / 1633-5, 1975*  
*Keman Sınıf I / 1633-4, 1975*  
*Keman Sınıf I / 1633-3, 1975*  
*Keman Sınıf I / 1633-2, 1975*  
*Keman Sınıf I / 1633-1, 1974-1975*



## **SIPOS ARŞİVİ'NDE BULUNAN MATERYALLER**

Macar bilim adamı Dr. János Sipos (Macar Bilimler Akademisinin baş araştırmacısı, Franz Liszt Müzik Akademisi'nin öğretmeni) ve eşi Türkolog dilbilimci Dr. Éva Csáki Macar Bilimler Akademisi, Amerika, Britanya ve Japon vakıflarının desteğiyle 1987 yılından bugüne değin Türk, Azeri Karaçay-Balkar, Kazak, Kırgız, Moğol ve diğer halklar arasında karşılaştırmalı halk müziği araştırmalarını devam ettirmektedir.

Halk müziği derlemelerinin sonucu olarak uluslararası alanda da eşsiz olan, kendilerinin derlediği yaklaşık 7600 Türk halk müziği parçasını içeren video, DAT teyp ve ayrıca 1300 fotoğraf çekiminden oluşan *Sipos Arşivi* oluşmuştur. Sipos Arşivi'ni emsalsiz kılan yalnızca miktar ve materyalin kapsamlı karakteri değil, daha ziyade bilimsel olarak işlenmiş karakteridir (bkn. dr. János Sipos'un kitapları).

- **Anadolu** derlemeleri: Bu koleksiyon özellikle 1987-1993'te Türkiye'nin güneyinden ve Toros Dağlarından derlenen ses kayıtlarını içermektedir, ama içinde Karadeniz, Ege, İç Anadolu gibi Türkiye'nin diğer bölgelerinden de kayıtlara rastlanabilir. 2000'de Éva Csáki İzmir'in 70 km batısındaki Arnavutlu'daki Türk halkından ve İzmir'in güney-batısında Gülbahçe'de yaşayan Arnavutlardan toplamıştı. 2001'de Özdere'deki Bektaşî şeyhini ziyaret etmiş ve kendisinden ve H. Yaltrık'tan dini melodiler derledi. (2500 ezgi)
- **Trakya** derlemeleri: 1999-2002 arasında János Sipos ve Éva Csáki Balkanlardan, özellikle Bulgaristan'dan göç eden ve Trakya'ya yerleşen Bektaşiler arasında geniş bir alan çalışması yaptılar. Materyaller hem DAT hem de videoya kaydedildi, melodiler CD'ye alındı. (1200 ezgi)
- **Kazak** derlemeleri: Değişik Kazak topluluklarından derlenen çeşitli materyallerdir. 1994'te János Sipos Almaata civarında ve sonra da 1997'de Mangışlak'ta, Kazakistan'ın güney-batısında derleme çalışmaları yaptı. Aynı yıl Éva Csáki Moğolistan'da Nalayh köyünde Ulan Bator'da yaşayan Kazak azınlıklarından derlemeler yaptı. (700 ezgi)
- **Azeri** derlemeleri: 2000'de János Sipos Azerbaycan'da iki ayda biten bir alan çalışması yaptı. Bu süre zarfında arşivlerimizde yer alacak olan 650 adet melodiyi kaydetmeyi başardı. (650 ezgi)
- **Karaçay-Balkar** derlemeleri: İlk alan çalışması Kafkasya'nın kuzey yamaçlarında yaşayan Kıpçak Türkleri'ne ait olan Karaçay ve Balkarlar arasında 2000'de yapıldı. Sonra 2001-2002'de Türkiye'ye yerleşmiş olan Karaçay ve Balkarlar arasında derlemeler yapıldı. (1100 ezgi)

- **Kırgız** derlemeleri: 2002-2004'de János Sipos At-Başı, Isık-Köl ve Talas civarındaki Kırgız topluluklarını ziyaret etti ve onların müziğini topladı. (1200 ezgi)
- **Amerikalı Kızılderili** derlemeleri: 2004-2005'te János Sipos Fulbright Visiting Scholar olarak Amerikalı Sioux ve Navajo İndianlar arasında derleme yaptı. (500 ezgi)

**II. BÖLÜM**  
Dr. JÁNOS SIPOS'UN ESERLERİNDEN

# AN INNER MONGOLIAN PENTATONIC FIFTH-SHIFTING STYLE AND ITS RELEVANCE TO HUNGARIAN AND VOLGA-REGION FOLK MUSIC

Dr. János SIPOS

## *Introduction*

Several tunes in the old pentatonic layer of Hungarian folk music descend from the octave. In some of these, descent is free; while in many others more or less regular motion can be observed. Fine examples of regular forms are the *fifth-shifting tunes* the second halves of which are four notes lower than the first. In this paper, I am going to outline the spread of pentatonic fifth-shifting tunes in Asia and the interrelations of major fifth-shifting styles.

The first to describe the Hungarian fifth-shifting tunes was Béla Bartók.<sup>1</sup> Zoltán Kodály gave a detailed analysis of the phenomenon of fifth transposition, adding Cheremis and Chuvash analogies to the Hungarian tunes.<sup>2</sup> The investigations of László Vikár and Gábor Bereczki in the Volga-Kama region proved that the fifth transposition only prevailed on both sides of the Cheremis/Chuvash border, within a strip of some 100 km in width, gradually disappearing with the growing distance.<sup>3</sup> Extending this finding, Lajos Vargyas

---

<sup>1</sup> Bartók listed their typical cadences and noted that the tunes of A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB structure often had variants close to the ABCD form, and vice versa. Bartók discovered the fifth-transposing structure in Slovak folk music and established that Cheremis tunes displayed a peculiar structure, which corresponded to the A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB scheme in essentials. He presented three such tunes in the Appendix (Bartók 1924: 285). "In essentials" meant that all three Cheremis tunes had A<sub>4</sub>B<sub>4</sub>AB structure, which acquired the scheme of A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB when the first half was transposed an octave higher. According to László Vikár's on-the-spot observations, these two forms are not separated by the Cheremis and the pitch of the starting note determines whether A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB or A<sub>4</sub>B<sub>4</sub>AB will be sung, and unlike in Hungarian music, the A<sub>4</sub>B<sub>4</sub>AB form is more frequent.

<sup>2</sup> Although most of his examples are from the Volga region, Kodály did not restrict the possibility of analogies to this area. However, relying on the fifth shifting tunes, the A<sup>5</sup>BAB and A<sup>4</sup>BAB forms and other parallel tunes, he concluded that "certain basic elements of music may evolve similarly among different groups of people living far from one another without contact... Such conspicuous essential correspondence of melody structure, phraseology, rhythm as these, however, cannot be a matter of chance. We must presume a common source." (Kodály 1937: 37)

<sup>3</sup> There was a long polemic about the genetic relationship of Hungarian and Volga-region fifth transposition. Vikár (1993: 167-168) writes: "Undoubtedly there are a few descending or clearly fifth-shifting Hungarian pentatonic tunes that have close Cheremis or rarely Chuvash analogies. ... is that sufficient ground to conclude that there is direct kinship here?... e.g. the Hungarian 'peacock' motif is simple and natural which might appear, without any special external influence, in the Cheremis, Chuvash, or, for that matter, Mongolian, Celtic or Indian musical language which are so-far known to be exclusively pentatonic." He argues that an area of great migrations like the Volga region

noted that this style was missing from the folk music of Mordvins, Votyaks, Bashkirs as well as the Kazan and Miser Tatars.<sup>4</sup>

Bence Szabolcsi added analogous Kalmuk, Baikal Mongol and Chinese melodies to illustrate fifth transposition<sup>5</sup> and he tied the Hungarian style to "a peculiar stylistic variant of pentatony which predominated all great cultures everywhere: that of Inner Asia." He also spoke about more general melodic parallels between the pentatonic layer of Hungarian folk music and the folk musics of a vast area connecting many peoples and cultures.

After this brief survey, let us summarize the findings. In West Europe there are only traces of sporadically occurring non-pentatonic fifth transposition, while among our neighbors (Moravians, Slovaks) fifth transposition is mostly a secondary development upon Hungarian influence. In Hungarian areas there are numerically few but widespread tunes representing fifth shifting. Farther away, in the Volga region, on the Cheremis/Chuvash border there is a flourishing fifth shifting style, whereas it is practically unknown in adjacent areas to it. One can find individual tunes in Peru, for example, that almost perfectly coincide with some Hungarian fifth-shifting tunes.<sup>6</sup> In addition, as has been seen, sporadic fifth transposition can be come across in Mongolia and China as well.<sup>7</sup>

### ***Fifth transposition among Turkic peoples***

Let us first see if there are pentatonic fifth shifting tunes in the folk music of some Turkic groups.<sup>8</sup>

---

cannot easily preserve very old elements, and, what is more, the Cheremis people of archaic eastern culture do not know fifth-transposition. He deems it unlikely that a style such as fifth-shifting along the Cheremis-Chuvash border could flourish for millennia. By contrast, Lajos Vargyas (1980: 28) says, "there is such a great degree and mass of similarity between Hungarian and Volga-region fifth-shifting styles and tunes with fifth transposition that they must be attributed to a common origin."

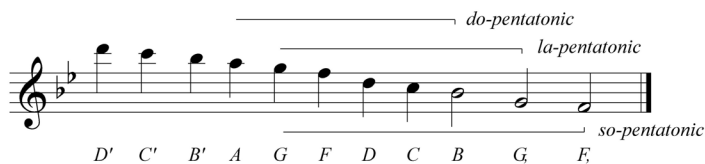
<sup>4</sup> Vargyas (1980: 13) writes, "Quite different from the folk music styles of these peoples is the narrow strip of land south of the Volga, along the Cheremis-Chuvash border where broadly arched pentatonic fifth-shifting tunes predominate almost exclusively the music of both ethnic groups."

<sup>5</sup> Szabolcsi (1979: 107-109). Of them, Kodály also referred to the Chuvash, Kalmuk and Baikal Mongolian tunes (1939-76: 97).

<sup>6</sup> E.g.: Ördög (1997: 114) an Inka folksong from Peru: |: GGGG - FFFD - CCFG - D :| FDCD - BBBA, - G,G,DC - B | FDCD - BBBA, - G,G,DC - G, |.

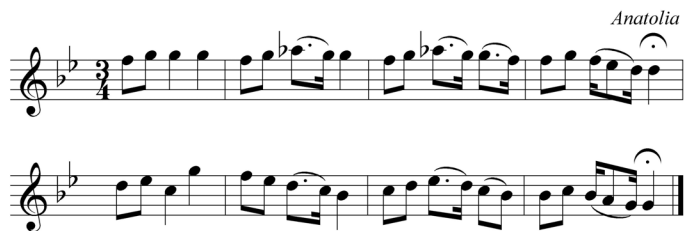
<sup>7</sup> C. Nagy (1947: 76, 80-81), Szabolcsi (1979: 107-108), CMPH VIII/A: 12.

<sup>8</sup> Since no synthesizing monographs are available of the music of these peoples, it is theoretically possible that there are larger numbers of fifth-shifting tunes where I have not found them. However, the spectacularness of fifth shifting makes it unlikely that none would be included in Turkic folksong collections, which usually omit the simpler tunes.



Ex.1 Scales and notes

Only traces of the pentatonic scale can be discovered in *Anatolian Turkish* folk music, and only a few tunes of the fifth-shifting structure were spotted in the whole studied stock.<sup>9</sup> They, too, were mainly two-line tunes with natural correlations between the first part descending to D and the second descending to G, including, accidentally, partial fifth shifting as well.



Ex.2 Fifth-shifting tunes of Turkic peoples a) Anatolian (TRT: 1452), b) polyphonic Karachay-Balkar tune, c) partial Tatar fifth shifting with  $a^5 b-a^5 c^{4-5}-a c^{4-5}-a c$  scheme of barring (Kljucarev 1955: №102), d) Mongolian Kazak partial fifth transposition (KAI 1983: №242), e) Tuvan fourth shifting tune (Kirgiz 1992: №9), f) Yellow Uyghur partial fifth shifting (Zhang 1985: ex.5)

Not even a trace of the fifth-shifting structure can be discovered in the folk music of *Azeri Turks* which comprises narrow-range diatonic tunes in the first place.<sup>10</sup>

The same applies to the folk music of the *Mangislak Kazaks* on the other side of the Caspian Sea.<sup>11</sup> Neither pentatony, nor the fifth-shifting could be

<sup>9</sup> I collected 1500 tunes in Anatolia in 1987-1993, and published three books in connection with my collection (Sipos 1994; 1995; 2000). I have returned there almost every year since, presently studying the musics of the Bektashi in Thrace and the Anatolian Karachay people.

<sup>10</sup> I collected some 600 tunes among the Azeris, the closest language kin of the Anatolian Turks, in 1999 (Sipos 2004) and studied the available Azeri publications e.g. AHMI-2, Hasanov (1988), Isazade-Mammadov (1975), Krader (1966).

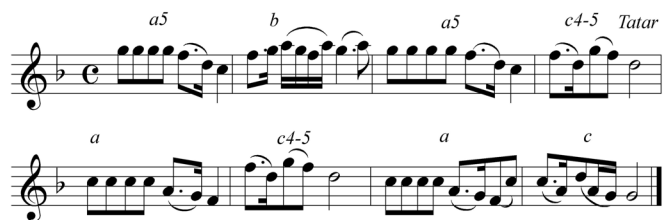
<sup>11</sup> In the county of Mangislak of southwestern Kazakhstan I led a folk music expedition in 1997, on this in detail: Sipos (2001).

discovered in this southwestern Kazak area where narrow-compass diatonic tunes are predominant.

The music of the *Karachay* and *Balkar* people on the northern side of the Caucasus includes fifth-shifting tunes.<sup>12</sup> However, because of their melody contour, diatonic scale, 3/4 meter, singing in third and vocal harmonic accompaniment these tunes are fundamentally different from the fifth-shifting structures in Hungarian and Volga-region musics.



In the stock of *Tatar* and *Bashkir* pentatonic melodies parallel motion, repeating some melody sections a fourth or fifth lower is frequent.<sup>13</sup> The music of these peoples includes the potential of the fifth-shifting, yet the fifth-shifting style has not developed here. However there are a few fifth-shifting melodies here. In our example, the second half of the tune follows the first at a distance of approximately 4-5 notes away.



The *Mongolian Kazaks* live some 3000 km east of the Kazaks of Mangishlak, in West Mongolia.<sup>14</sup> The language of the two Kazak populaces is practically identical, yet their musics are utterly different. The Mongolian Kazak tunes move along pentatonic scales, but the role of transposing melody lines or motifs is insignificant. Among the 400 tunes I studied, none included the fifth-shifting.

<sup>12</sup> I have collected some 600 tunes among Karachays in the Caucasus and Turkey. This Turkic group of people might have salient relevant to the prehistory of Hungarians.

<sup>13</sup> Sources of the cited tunes: Nigmedzjanov (1970; 1976; 1983) and Vikár-Bereczki (1999). I collected from Tatars staying in Szeged in 1996.

<sup>14</sup> I was acquainted with the folk music of the Kazaks of an archaic culture living in the area of Bayan-Ölgiy in Mongolia from the material of two expeditions and from publications, e.g. KAI 1983.

In some melodies several notes are repeated a fifth lower, but the contour of the second half of the melody deviates so markedly from the first that it cannot be taken for its transposition.



*Chakar Mongol plays kyl hur in Inner Mongolia (Sven-Hedin expedition)*

In the *Tuvan* material I examined there is no fifth-shifting tune.<sup>1</sup> A single tune was found whose first melody section was repeated a fourth lower, but this repetition was not accurate, either.



Some scholars claim that the folk music of *Yellow Uyghurs* is similar to Hungarian folk music, because allegedly it contains many fifth-shifting tunes.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Kirgiz 1992.

<sup>2</sup> I have read the available articles of the Chinese musicologist Zhang Rei and his pupil Du Yaxiong, I have studied some 200 Yellow Uyghur tunes and listened to and transcribed the Uyghur tunes in the sound archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (Zhang 1985; Gong 1995; YUG). Gyula Décsi was kind enough to show me the article submitted by Du Yaxiong for the *Ural-Altäische Jahrbücher* during the Permanent International Altaic Congress in 1996. Csajághy's argumentation of 1998 about the Hungarian-Uyghur tune analogies does not appear convincing.



In the publications and sound materials I have only found two tunes in which at least partial fifth shifting could be discerned. One of them is shown in below.<sup>17</sup>



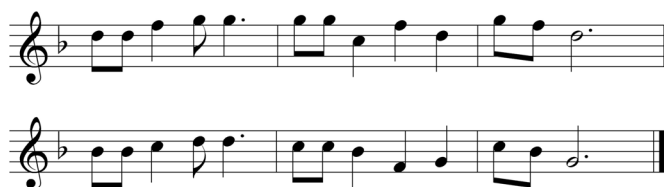
Tunes of fifth-shifting structure can only be sporadically found in the folk music of *Kyrgyz* people, too.

In sum, it can be declared that although apparently the descending character of the tunes of several Turkic groups imply the potential of fifth transposition, tunes of the fifth-shifting structure constituting a homogeneous style can only be found among the Chuvash people of a Turkic tongue living along the Chuvash-Cheremis border.

### ***Fifth transposition in Inner Mongolia***

However, having studied more than seven hundred Mongolian tunes, I found that about one-tenth of them display a fifth-shifting character.<sup>18</sup> The tunes are from singers of the Mongolian *Barin*, *Harchin*, *Arhorchin*, *Keshikten* and *Korchin* tribes living in Djoo-uda in Inner Mongolia close to the northern border of China.<sup>19</sup> Let us get acquainted with the most characteristic types of these tunes.

The G-D-C-G, descent dominates several Mongolian *la*-pentatonic fifth-shifting tunes of two lines, which means that the otherwise varied motion of the tunes rests for a longer time on the mentioned notes



<sup>17</sup> Typically enough, this very tune was included in Du Yaxiong's cassette of Uyghur music he gave to the Institute for Musicology, HAS, in Zhang Rei's article, and the same was collected from an Uyghur singer at the Hungarian embassy in Peking by the musician László Poros.

<sup>18</sup> MOSH, MO1, MO2, MO3. I use the phrase "fifth-shifting character" when I generally allude to tunes with perfect or partial fifth transposition.

<sup>19</sup> Ligeti (1933), MOSH



*Ex.3 Two-lined Mongolian tunes*

There are several *la*-pentatonic fifth-shifting tunes of four lines. The overwhelming majority also builds on G-D-C-G, cadences or can be retraced to them. Despite the similar cadences, the tunes display great diversity and apart from the high start of the third line, the fifth transposition is usually very strict. Let us see a few examples. Ex.4a begins low and has seven syllables to a line; ex.4b is tripodic, the lines of ex.4c are longer and more varied and the sixteen-syllabic lines of ex.4d are higher.



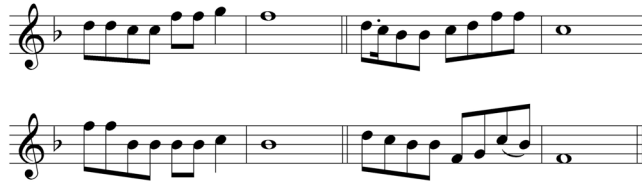
c) 

d) 

Ex.4 Four-lined Mongolian fifth-shifting tunes

The *so-* and *do-*pentatonic fifth-shifting tunes in Inner Mongolia usually comprise two lines, and the higher start of the second half is also frequent. In the *so-*pentatonic group, a subgroup with F-C-B-F, inner cadences are salient (ex.5). It is typical of the classic homogeneity of the regional style that transposing these tunes a note higher, we receive tunes with G-D-C-G, cadences, the predominant cadence scheme of *la-*pentatonic tunes, which often outline similar melody lines as well.





Ex.5 Mongolian so-pentatonic tunes

It is noteworthy that in the music of the Evenkis living in Inner Mongolia this musical style also plays an important role: some one quarter of the studied tunes in the Evenki volume includes the fifth-shifting.<sup>20</sup>

### ***Comparison of tunes containing fifth-transposition***

I compared the fifth-shifting tunes of the Volga Region, Inner Mongolia and Hungary as to scale, form, cadences, melody motion and melody outline. Lack of space prevents me from embarking on this comparison, just as I have to ignore the *so*- and *do*-pentatonic tunes now.<sup>21</sup> What we can look at more closely is the question: which are the main groups of *la*-pentatonic tunes within the fifth-shifting style of each ethnic group that can be found in the music of several peoples.<sup>22</sup> In the musical structure including a fifth transposition the whole tune is characterized well by the line-ending notes and the motion of the first line, hence the tunes are categorized on the basis of these criteria.

For easier comparison I only present the first halves of the tunes, which are followed by a second half moving a fifth lower after an occasional high start.

---

<sup>20</sup> 29 of the 133 tunes in the EV volume.

<sup>21</sup> Published in Sipos (2004).

<sup>22</sup> The studied Hungarian pentatonic fifth-shifting tunes are from Kodály (1937), the Chuvash and Cheremis tunes from Vikár-Bereczki (1971; 1979). The Mongolian and Evenki tunes are cited from MOSH, MO1, MO2, and MOE. The similarity between individual tunes is not too informative, but analogies between tune groups may be revealing. Therefore, I only took into account tune groups that comprise at least three different melodies conveying the same core idea. Thus, the truly significant musical ideas that take several shapes are more powerfully represented, and the less significant ones are ignored in order to give salience to the point. It is to remember then that an example to be quoted in the following always represents a tune group of many similar tunes.



*Mongol singer accompanies his song with dörven-chike-hur in Inner Mongolia (Sven-Hedin expedition)*

\* C-D-F-G, cadences. The first lines of the tunes in this type are hill-shaped, the hill being a note higher in Cheremis and Chuvash songs.<sup>23</sup> These tunes realize closely similar musical ideas. As ex.6 has shown, the Mongolian tunes present the idea in brief, the Evenki with few syllables but more ornaments, the Hungarian in balanced octosyllabic lines, the Cheremis and Chuvash tunes with many syllables, which allow for greater musical mobility (ex.6).<sup>24</sup>



<sup>23</sup> In this pentatonic style the single G-D step downwards does not cause two hills to appear in the Cheremis and Chuvash tune beginnings. This time the melody line moves between C and B', while in the tunes of the other Turkic groups B' is only included as a grace note.

<sup>24</sup> Though the published forms are the typical ones, shorter Cheremis lines can also be exemplified (e.g. Vikár-Bereczki (1971: №270), but even that is more animated than the Hungarian tunes. Let me note, however, that the Hungarian example Kodály cited (1937: 23) (G G D D B' B' A G G F C) is also jumping up and down over as wide a range as the Cheremis-Chuvash songs, though in the latter an initial G-D step would never occur, starting the tunes normally with a leap upwards.

Ex. 6 First half of tunes with C-D-F-G cadences

\* D-D-G,-G, cadences: the convex shape of the first line also characterizes this group, but in the music of the different Turkic populations these tunes constitute mixed, inhomogeneous groups of tunes. As ex.7 shows, the Evenki songs comprise short lines, the Hungarian, Chuvash and Cheremis songs have lines of medium length. Some Cheremis tunes belonging here duplicate the first part, creating an A<sup>5</sup>A<sup>5</sup>AA structure repeated a fifth lower then.

Ex. 7 First half of tunes with D-D-G,-G, cadences

\* F-D-B-G, cadences: the most characteristic form among Hungarian tunes is a G-D-F valley.<sup>25</sup> This kind of tune is prevalent in nearly every Hungarian area in numberless variants. Ex.8a shows that the fifth transposition is not always accurate in Hungarian music, so I presented both lines. Ex.8b is the first half of a 13-syllable variant of the same Hungarian tune. Among the rest of the studied ethnic groups this form does not constitute a considerable type. Though one finds a similar cadential scheme among the Cheremis tunes, their accents and

<sup>25</sup> In some cases line 2 ends on B. Besides, there are Hungarian fifth-shifting tunes with F-D-B cadences whose first line is woven around the note G.

convex melody lines are very different from the concave shape of the Hungarian tune at issue (ex.8c).<sup>26</sup>

Ex. 8 First half of tunes with F-D-B-G cadences

\* G-D-C-G, cadences: among Hungarian tunes of this cadential row there are some whose first part consists of two valleys (ex.9a).<sup>27</sup> The North Chinese ex. 9b is very similar to that. In the music of the other groups the first part of the tunes is wave-like.<sup>28</sup> The wave begins upward from D, then sinks to C and rises to G again. The second line traces the same shape with an additional descent to D. There are many Evenki tunes of similar character, but consisting of two short lines (ex.9c). By contrast, the majority of Mongolian and Cheremis tunes are four-sectioned, their first section presenting this undulation in detail, over many syllables (ex.9d-e). The Chuvash songs of the same cadential scheme display a great diversity of form.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> E.g. Vikár-Berezcki (1979): №280.

<sup>27</sup> At the end of the second valley there might be a slight decline.

<sup>28</sup> Some Cheremis tunes in this cadential group have a convex first line. Some Cheremis tunes have wider compass than the Chuvash and Hungarian tunes. While the highest pitch of the Hungarian tunes with these cadences is G or A, of the Chuvash tunes B' or rarely C' (excepting the real fifth-shifting tunes where the highest note is usually A), one may find quite a number of Cheremis tunes that stay on B' relatively long and even step up to C' in the first line.

<sup>29</sup> Vikár-Berezcki (1979: №303-310)

The image displays five musical examples, labeled a) through e), each representing the first half of a tune with a G-D-C-G cadence. The examples are as follows:

- a) Hungarian:** A melodic line in a major key with a common time signature. A dashed line above the first few notes is labeled "dale".
- b) North-China:** A melodic line in a major key with a common time signature.
- c) Evenki:** A melodic line in a major key, starting with a common time signature and changing to 5/4 time. A dashed line above the first few notes is labeled "wave".
- d) Mongol:** A melodic line in a major key with a common time signature.
- e) Cheremis:** A melodic line in a major key, starting with a common time signature and changing to 5/4 time.

Ex.9 First half of tunes with G-D-C-G cadences

To sum up, it can be established that in the three areas the *la*-pentatonic scale is the most frequent and the *do*-pentatonic scale is the rarest. In every tonal group it is conspicuous that the Cheremis and Chuvash groups are closest to one another. In the majority of the most important *la*-pentatonic groups there are Cheremis, Chuvash and Hungarian tunes alike. The cadences F-D-B-G, only occur in Hungarian and Cheremis tunes, while the cadential scheme G-D-C-G, is important in the music of almost every studied group of people. As for *do*- and *so*-pentatony, only the F-D-B-F, cadential group of the Evenkis is important, which cadences form no characteristic tune groups elsewhere.

The tune groups support the same conclusions as the individual musical features: the Cheremis and Chuvash styles are closest to each other, joined from farther away by the Hungarian style. On the other side is the Mongolian group, closely related to the Evenki tunes. The link between the two blocks is constituted by the *la*-pentatonic G-D-C-G, and - less dominantly - by the *so*-pentatonic F-C-B-F, cadential groups.

### Conclusion

Can these similarities have cultural or ethnic backgrounds pointing beyond the musical ties? Between the two ends of the steppe great migrations took place, mainly from east to west, some groups of the peoples living in the eastern areas reaching the western borders of the steppe, the foreground of the Caucasus, also Hungary, and even some European areas more to the west. It is therefore possible that the peoples and tribes making up the western Huns also included descendants of the eastern Xiongnu as can ethnic layers migrating



westward after the collapse of the eastern Ruanruan Empire be found among the Avars.<sup>30</sup>

It is not unlikely that - similarly to Turkic languages that became the *lingua franca* of the steppe - the more marked pentatonic musical formulae spread from east to west as a common areal music of the steppe, and underwent variations in the great Asian empires. The soldiers involved in the long conquering wars of the empires often lasting for several years had plenty of time to develop and share the common pentatonic descending tune style.<sup>31</sup>

What is actually startling is that the fifth-shifting structure evolved within the descending pentatonic musical realm in the music of so few peoples, in spite of the fact that in such a melodic realm parallel motion between lines is frequent and the distance between the lines might as well be a fifth. This interval is not too large for a person with an average range of voice to repeat a musical phrase that much lower. These tunes are spectacular, to boot, and yet easy to learn because of the repetitions. At any rate, within the descending pentatonic tune style the evolution of the fifth-shifting tunes was a logical process that could take place independently at places far removed from one another.

As far as we know today, the phenomenon of pentatonic fifth-transposition as a complex style is found only in three places: among the Hungarians, along the Cheremis-Chuvash border in both ethnic groups and among the Mongolians and Evenkis in Inner Mongolia. As has been revealed, there are several essential differences between the Hungarian, Volga region and Inner Mongolian fifth-shifting styles besides the fundamental similarities.

Some say that fifth-shifting on the Chuvash-Cheremis border is a Hungarian legacy, others claim that it may be a more recent development. Nor is it impossible that the fifth-shifting was brought along by the Bulghar Turks from the east preserved by the Chuvash people, a peripheral, non-Islamized Turkic tribe of the Black Bulghar Empire. The Islamic majority of the Black Bulgars assimilated to the conquering Ottoman Turks speaking a language of the Kipchak type after the 13th century, hence ethnically they may live on in the Kazan Tatars. Indeed, the folk music of the Tatars including parallel pentatonic lines implies all potentiality of the emergence of a fifth-shifting style, just the

---

<sup>30</sup> At the time of the Khazar Empire other Turkic peoples living in the foreground of the Caucasus and west of it - i.e. in areas where the Hungarians lived prior to their influx into the Carpathian Basin - also had ancestors from the eastern edge of the steppe. This, in theory, allows for the linking up of the fifth-shifting structure in Inner Asian and Hungarian folk musics.

<sup>31</sup> It cannot be an ancient Mongolic-Turkic tradition as it does not occur with every Turkic group and besides, it is a highly advanced form.

last spark is missing. Neither is it inconceivable that this musical form emerged in the area upon some Mongolian influence.<sup>32</sup>



*Mongolian Kazak women drinks tea in a yurt*

Although the Hungarian language is of Finno-Ugric origin, during its ethnogenesis considerable Turkic and other elements commingled with it.<sup>33</sup> For centuries, the Hungarians mixed with Sabirs, Onogurs and Kazars, before three Kavar-Turkic tribes revolting against the Kazars joined them.<sup>34</sup> The ancestors of some peoples living within the Kazar Empire had come from the very Mongolian region where the now discussed fifth-shifting style cropped up, and the same applies to the Avars found by the Hungarians in the Carpathian Basin as well as to the Cumans and Pechenegs who joined them later. There were opportunities galore for Hungarians to get in touch with peoples descending from Inner Asian ancestors during their history and to learn and shape the pentatonic descending melodic world.

In the ethnogenesis of the Hungarians the stress has so far been laid on Turkic elements, whereas the fifth-shifting tunes were sung by Mongolians and

---

<sup>32</sup> Sinor (1967): "there are a lot of demonstrable Mongolic effects in the Finno-Ugric-Chuvash-Turkic basin around the Volga about which, as far as I know, little if anything has been written."

<sup>33</sup> Archeological finds have revealed that in the Volga-Kama region and in the Ural the nomadic way of life breeding large livestock appeared in the 4th c. AD, and the Kazan historians associate it with the first settlement of Turkic peoples. At any rate, the Hungarians were certainly reached by the waves of the Hunnish migration.

<sup>34</sup> As Constantine writes, these tribes taught the Hungarians their own language, they also learnt Hungarian, and in the 10th century both languages were still in use. Similarly, via a transitional bilingual state did probably the integration of other Turkic and non-Turkic peoples take place.

Evenkis in Inner Mongolia.<sup>35</sup> The Hungarian and Mongolian languages share some 250-300 words, some still in use today.<sup>36</sup> It is thought provoking to ponder Futaky's hypothesis (2001) claiming that "some elements of the disputed part of the late prehistoric, ancient Hungarian vocabulary may presumably derive from the Carpathian Avars who (also) spoke a precedent of today's Mongolian and Manchurian-Tungusic and came into contact with the Hungarians after the latter's settlement."

Linguists prove that there is some relationship between the Mongolian and Hungarian languages. It is now indifferent whether this relationship is direct or indirect, for if a larger stock of Mongolian words could make it into Hungarian at some point of time, then the musical interaction could equally take place.

When could this interaction take place? There is growing consensus among historians that large masses of Avars in the Carpathian Basin survived the Frank and Bulghar campaigns ended in the early 9th century.<sup>37</sup> Ethnically and linguistically the Avars were not homogeneous, some researchers defining their language as Turkic, others as Mongolic.<sup>38</sup> This mixed population of ethnic fragments of various Turkic and Mongolic as well as Slavic languages was met with by the conquering Hungarians.<sup>39</sup> If the Avars did sing pentatonic fifth-

---

<sup>35</sup> As is known, various peoples including Mongols and Turks lived in the steppe empires. Although the Altaic theory - that hypothesized the Turkic, Mongolic and Manchu-Tungusic languages as a genetic community - has fewer advocates today, researchers agree that in the course of their history Mongolic, Turkic and Manchu peoples were very closely related.

<sup>36</sup> E.g. *alma* 'apple', *búza* 'wheat', *balta* 'axe', *gyümölcs* 'fruit', *oroszlán* 'lion', *sereg* 'army', etc. The majority only lives on as dialect words in both languages, or is extinct. Most researchers opine that in both languages they are Turkic loan words that passed into Mongolian after the long Mongolian-Turkic coexistence, and into Hungarian from a Turkic language related to Black Burghers and to contemporary Chuvash, maybe before the settlement, as the most widely accepted theory claims.

<sup>37</sup> Although in 795 Charlemagne did subdue and then destroy the enormous Avar Empire on power for 300 years with its centre in the Carpathian Basin, there is information that in 875 close to the Hungarians' influx and settlement the Avars were still living there under their own kagans and in areas which the Franks had not reached - e.g. the Great Plain or beyond the *Tisza* river - they were probably even more numerous.

<sup>38</sup> Let me cite now Lajos Ligeti's opinion: "Here this language is said to be Turkic since Vámbéry; Pelliot thought it was Mongolic... In view of the duality displayed by the anthropological and material cultural remains of the Avars, it is not unlikely that this duality also existed in the language." He also wrote that "Bayan's Avars actually spoke Mongolic; the rest spoke a peculiar Turkic (of Chuvash?) character" (Ligeti 1986).

<sup>39</sup> Presumably "they were to constitute the masses, the bulk of the commoners under the new ruling people, the Hungarians" (Veszprémy 1996).

shifting tunes, they might present us with the link between the eastern and Hungarian pentatonic fifth shifting musical styles.<sup>40</sup>

The above historical argumentations are of course merely theoretical experiments. There is no systematized musical material at our disposal that would be required to be acquainted with the contemporary folk music of the studied ethnicities. We have to do - for good - without the material that the ancestors of the known ethnic groups sang before or at the time of the Hungarian settlement in the Carpathian Basin. Yet it can be presumed that some great musical styles preserve their essential features for a long time, which may hold up the hope of an insight into the musical past. That, however, requires as extensive comparative exploration of the contemporary folk music as possible.

---

<sup>40</sup> Of course, Turkic influence was received by the Hungarians after their settlement as well. Large crowds of Pechenegs of a Kipchak-Turkic tongue settled in the Hungarian Kingdom in the 11th-12th centuries. Some of the Cumans moved to Hungary in 1239 because of the advancing Mongols. Unfortunately, nothing of these peoples' music survives, or more exactly, there is no knowing what they contributed to the enrichment of the Hungarian folksong stock. The ethnic groups that arrived later also originated along the eastern border zone of the steppe just as the Mongols, other Turkic peoples or Avars, and it was perhaps because some layers in the music of the immigrant Cumans were similar to the musical strata of the people already living there that no trace of Cuman music has survived e.g. in the *Kúnság* region of Hungary.

## Abbreviations and references

- AHM1 *Azerbaycan Halq Mahnıları Vol. 1* [Azeri Folksongs 1], ed. Bülbül Memmedov. Baku, 1977.
- AHM2 *Azerbaycan Halq Mahnıları Vol. 2* [Azeri Folksongs 1], ed. Bülbül Memmedov. Baku, 1982.
- BEL Beliaev, V. M. (1975), *Central Asian Music*, Middletown, Connecticut
- BÖI Bartók Béla Összegyűjtött Írásai [Collected Writings of Béla Bartók], Budapest, 1966.
- EV *Evengki arad-un dayuu*, Köke Qota, 1983.
- KA1 *Mongolia qazaqtardın halıq änderi*, Ölgıy, 1983.
- MNT VIII/A-BA *Magyar Népzene Tára VIII/A-B. Népdaltípusok 3.* [Collection of Hungarian Folk Music, Folksong Types 3.]. Budapest, 1992
- MO1 *Joo-uda arad-un dayuu*, Köke Qota, 1981.
- MO2 *Öbör mongyol-un Arad-un Keblel-ün Qorıy-a*, Köke Qota, 1981.
- MO3 *Aju bajındal jang jangsil-un dayuu*, Köke-Qota, 1981.
- MOE *Mongyol arad-un mingyan dayuu*, Vol 2.
- MOSH Emsheimer (1943), *Music of Eastern Mongolia*, collected by Haslund-Christensen. In: Reports from the scientific expedition to the north-western provinces of China under the leadership of dr. Sven Hedin, VIII. Ethnography 4, The music of mongols, Stockholm
- TRT *A török rádió és televízió zenei osztályának kiadványai* (TRT Müzik Dairesi Yayınları)
- YUG *Yu-gu, tung-xiang, bao-an, tu-zu melodies*, Beijing, 1986.

### BARTÓK B.

1924 *A magyar népdal [The Hungarian Folksong]*. In Bartók Béla Összegyűjtött Írásai. Budapest (1966), 101–250.

### BELIAEV, V. M.

1975 *Central Asian Music*. Middletown

### C. NAGY B.

1947 *Mongol népdalok [Mongolian folksongs]*. In Énekszó 14. 5–6.

### CSAJÁGHY GY.

1998 *A magyar népzene bölcsője: kelet [The cradle of Hungarian folk music: the East]*. Pécs

### GONG, Q.

1995 *Közös nevező [Common denominator]*. In *China Daily*, június 19.

### HÄSÄNOV, K.

1988 *Azärbaycan gädim folklor räglär*. Baki

### ISAZADE, Ä – MÄMMÄDOV, H

1975 *Xalg mahnıları vä oyun havaları*. Baki

### KIRGIZ, Z.

1992 *Pesennaja kul'tura tuvinskogo naroda*. Kızıl

### KLJUCSAREV, A. C.

1955 *Tatar halık köyleri*. Kazan

KODÁLY Z.

1937 *A magyar népzene [Hungarian Folk Music]*. Budapest

KRADER, L.

1966 *The Peoples of Central Asia (2<sup>nd</sup> ed.)*, The Hague

LIGETI L.

1933 *Rapport préliminaire d'un voyage d'exploration fait en Mongolie Chinoise 1928–1931*. Budapest

LIGETI L.

1986 *A magyar nyelv török kapcsolatai a honfoglalás előtt és az Árpád-korban. [The Turkic relations of the Hungarian language prior to the settlement and in the age of the Árpád House]*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

NIGMEDZJANOV, M.

1970 *Tatarskie narodnye pesni*. Moskva

1976 *Tatar halik jırları*. Kazan

1983 *Tatarskie narodnye pesni*. Kazan

ÖRDÖG L.

1997 *Ének-zene az általános iskolák 6. osztálya számára*. [Textbook of Singing for class 6 of the primary school] Budapest.

SINOR D.

1967 *Nyelvtudományi Értekezések* 58, p.197, Budapest

SIPOS J.

1994 *Török Népzene I. [Turkish Folkmusic 1]*, Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences, Budapest

1995 *Török Népzene II. [Turkish Folkmusic 2]*, Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences, Budapest

2000 *In the Wake of Béla Bartók in Anatolia*. UNESCO European Folklor Institute, Budapest

2001 *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe*. Academian Publishing House, Budapest

2004 Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai [A recently discovered fifth-shifting style in Inner Mongolia and its Hungarian parallels]. In *Ethnographia*, Budapest

2004 *Azeri Folksongs – At the Fountain-Head of the Music*, Academian Publishing House, Budapest (in print)

SZABOLCSI B.

1979 *A magyar zenetörténet kézikönyve [Handbook of Hungarian music history]*. Budapest

VARGYAS L.

1980 *A magyar zene őstörténete I–II [The prehistory of Hungarian music]*. In *Ethnographia*, XCI. 1. 1–34. és 2. 192–236.

VESZPRÉMI L.

1996 (ed.) *Honfoglaló ősaink [Our ancestors who settled in the Carpathian Basin]*. Budapest

VIKÁR L. 1993 *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai [Tunes of the Finno-Ugrians and Turks in the Volga-Kama region]*. Budapest

VIKÁR L.–BERECZKI G.

1971 *Cheremis Folksongs*. Budapest

1979 *Chuvash Folksongs*. Budapest

1999 *Tatar Folksongs*. Budapest

ZHANG, R.

1985 Kínában élő népek dalai és a magyar népdalok hasonlóságainak okairól [Why the songs of peoples living in China and those of the Hungarians display similarities]. In: *Zenetudomány* 2, Budapest

## KAZAKH FOLKSONGS FROM THE TWO ENDS OF THE STEPPE

Dr. János SIPOS

What business does a Hungarian ethnomusicologist have in the Kazakh steppe? Let us remember a beautiful wording by Bence Szabolcsi: *Hungarians are the outermost branch leaning this way from age-old tree of the great Asian musical culture rooted in the souls of a variety of peoples living from China through Central Asia to the Black Sea.*<sup>41</sup>

While the languages of different Turkic peoples have been subjected to thorough comparative analyses, only the first few steps have been taken in the comparative research of their musics. In the multitude of arising questions, it is highly intriguing to explore whether traces of old Turkic musical styles can still be detected in contemporary Turkic folk musics. One of the main questions appealing to Hungarians is to see how Turkic folk music styles relate to layers of Hungarian folk music.

One might also wonder why collect personally instead of studying the books on folk music. First, because there are no comprehensive monographs of individual Turkic ethnicities, and second, it is highly accidental which tunes are included in the existing publications. The latter usually include no information about the popularity, spread, variants, provenience, or users of the published tunes, whether they were collected from learned city-dwellers or an old lady living at the edge of tiny village, and so on. Most importantly, they offer no possibility to look deeper into tune types and musical strata that might kindle our interest.

Nor is it rare that local collectors have preference for more complicated tunes which they deem more advanced. It was a serious problem in Turkey, Kazakhstan, Azerbaijan and Turkmenistan that my local escorts almost prohibited the collecting of simple tunes. They were ashamed of them and wanted to present larger forms, as performed by professionals if possible. I remember the anxiety of our Kazakh attendant when he saw us recording such simple tunes, from untrained peasants or – *horribile dictu!* – from nomads during our last trip to southwest Kazakhstan. He was worried what people would think about such "primitive" songs in faraway countries.

Another reason for collecting in person is the reduction of folk music publications to a single variant per tune, whereas without a knowledge of the tune variants, no deep musical analysis can be conducted. Field work also gives further help for the systematization of the tunes. It often happens that several people sing at a site, taking turns. A heard tune may retrieve from the memory

---

<sup>41</sup> Szabolcsi (1934)



another tune that sounds different at first hearing but has several ties with the former. This in turn may largely contribute to exploring melody contacts that derive from the specific culture of the given singing community. In this way, theory creation by the desk may be replaced by the more noble act of demonstrating real connections within the given musical material.

The Kazakh collections were part of a more comprehensive project. As is known, the Chuvash, Tatar, Bashkir, Kazakh, Turkmen, Azeri and Anatolian Turkish people (listing the great ethnic units from north to south) live in the western part of the immense Turkic language bloc.<sup>42</sup>

There have been Hungarian attempts to explore the music of the Turkic peoples living on this vast crescent. In the northern area László Vikár collected a significant material of Chuvash, Tatar and Bashkir tunes, and discovered a musical style that is very similar to the Hungarian pentatonic fifth-shifting style along the Cheremiss and Chuvash border.

Down in the south, Béla Bartók's collection in Turkey in 1936, aimed at the comparative exploration of Anatolian folk music, launched the work, joined in 1987-93 by my Anatolian collection. It turned out that although the fifth-shifting style is missing in Anatolia, there are strong similarities in the *psalmodic* and *lament* styles of Hungarian and Anatolian folk music. The Azeris and Turkmens linguistically relatively close to Anatolian Turks and speaking a Turkic language of the Oguz group live between the Volga region and Anatolia, which is also the home of the Kazakhs and Tatars speaking a Kipchak-Turkic tongue.

We have succeeded in conducting several field researches among Kazakhs with support from the British Royal Academy's Stein-Arnold Fund as well as the Soros Foundation. As a result, we have gained an insight into the music of Mongolian Kazakhs and other Kazakh people who moved to Turkmenistan and then moved back to southwest Kazakhstan in recent decades.

This paper is to afford a glimpse of the folk music of two Kazakh ethnic groups living some 3000 km apart. Besides presenting the material systematized and proportionately with the characteristics, we also try to give a comparison between the musics of the two groups. Whenever possible, analogies or contacts with the musical styles of other Turkic peoples living elsewhere and with the Hungarians are also pointed out.

---

<sup>42</sup> In this zone and even more to west there are other Turkic peoples as well, e.g. the Gagauz people also belonging to the Oguz group or the Karaim, Karachay-Balkar, Crimean Tatar, Kumük etc. people belonging to the northwestern group of the Kipchak languages. Apart from that, several European countries include Turkic minorities, e.g. Dobrujan Turks and Tatars or Bulgarian Turks. In a subsequent phase of research, I should like to involve their folk music in the comparative research as well.

# TYPES OF THE SOUTHWESTERN KAZAKH TUNES

Before embarking upon the musical analyses, let us explain the basic concepts and abbreviations without which the next section cannot be understood. We are going to get acquainted with the Kazakh musical genres too, before looking into the tunes themselves.

## Abbreviations

In the majority of Kazakh tunes, the *mi-re-do* trichord could be pinpointed and tunes could be transposed to *mi-re-do=d<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-b<sup>1</sup> flat*. As regards degrees, *do*= $\flat$ 3<sup>rd</sup> degree, *re*=4<sup>th</sup>, *mi*=5<sup>th</sup> degree, etc. The note below *do*=2<sup>nd</sup> degree (*ti*), minor third below *do*=1<sup>st</sup> degree (*la*), then, stepwise, the VII<sup>th</sup>, VI<sup>th</sup>, etc. degrees follow. The second degree lowered by a semitone is marked with *ti*  $\flat$ , the sixth degree raised by a semitone is marked with *fa*#. Solfa syllables are sometimes only indicated by their initial letters, e.g. *d*=*do*, *r*=*re*, etc.



Figure (4) Degrees and pitches

A note of the scale is put in brackets when it does not play an important role in the tune. For instance, in a melody with the (*so*)-*mi-re-do* scale, the main role is played by the notes of the trichord *mi-re-do*, with an occasional *so* added, but not in an accentuated role.

When listing the tone set of a tune, I often indicate the final note with capital letters. E.g. *mi-Re-do* stands for the scale of a tune that moves on the notes *mi-re-do* and closes on *re*.

$A_v$  indicates a variation of the musical line A when the deviation is at the beginning or middle of line A.  $A_c$  indicates a variation of the musical section A where the deviation between the two lines is in the last (cadential) part of the lines. Both  $A_v$  and  $A_c$  suggest that A is the closed line,  $A_v$  and  $A_c$  meaning more open variants, thus formulae like  $A_cA$ ,  $AB_cB$ , etc. are frequent.

By *padding* words, *padding* syllables, I understand words or syllables that are either devoid of meaning (*ay*, *oy*, *vay*, *da*, *de*, etc.) or, when meaningful, have no connection with the main text (*aman*, *anam*, *gelin*, etc.).

A cadential note is the last note of the line. When the pitch was not clear, I tried to define it on the basis of similar tunes and analyses.

When no tempo indication is specified in an example, it was performed in *parlando-rubato* rhythm. However, it must be kept in mind that in reality, there is a wide variety of rhythmically free performance.

Set rhythm is called *tempo giusto* or *giusto* as customary in Hungarian folk music research.

The numbers indicated with the abbreviation *M*№ are serial numbers of tunes collected in Mangkistaw. I refer to the melodies from Bayan Ölgüy with the abbreviation B№. These melodies can be found in Sipos (2001).

*Psalmosic melody style.* Among the old tunes of Hungarian one finds descending melodies and others that recite the *do-re-mi* nucleus. These *do-re-mi* melodies form a musical style in the folk music of different peoples, e.g. that of the Hungarian and the Anatolian Turks. Typical cadential sequences in the style are 5(b3)b3, 4(b3)b3, b3(b3)b3, 7(b3)b3, the final tone of the last line is variable. Most lines cover small tonal ranges, and the overall range of a tune rarely goes beyond the octave, either. Most typical is the motion ‘filling the range’, which appears fairly incidental, advanced tune-forms being only exceptional. As layers similar to this style can be unearthed in the first and the sixth psalmodic modes of the Latin ecclesiastic musical culture, Hungarian scholars gave this style the name psalmodic style.

## Genres

Naturally enough, there are many genres that are shared by a variety of ethnic groups. This applies specially to peoples who have conserved nomadic culture or at least its memory. Music accompanies a lot of situations in life. Children are rocked to sleep with a *besik jiri* ‘lullaby’, a girl to be married off is said goodbye to with a *sijsuw* or ‘bride’s farewell to her home’, the deceased are taken leave of with *joktaw/köris*.<sup>27</sup> The children also have their simple songs. Just as with most peoples, it also generally obtains among Kazakhs that the structure and melodic movements of the mourning songs, lullabies and children’s songs are very simple.

Weddings are specially rich occasions for singing. The *toy bastar* or ‘wedding-starting’ song is performed in the manner of *terme* tunes, rapidly recited. Special wedding-related songs, e.g. *bet-ašar* or ‘unveiling the face’ and the above-mentioned bride’s farewell are also sung on such occasions. The *bet-ašar* is sung when the bride leaves for the groom’s tent, or to the groom’s house nowadays. It consists of advice to the bride concerning behaviour upon coming into her husband’s family.

A typical wedding song is the *jar-jar* tune sung at the wedding feast by alternating groups of men and women. Its content is quite varied, ranging from serious congratulations and exhortations to merry jokes. The characteristic kolomeika rhythm of *jar-jar* tunes has an important place in Hungarian folk music as well. The text of these tunes have 11+2, or more precisely, 4+3|4+2 syllables, the last two syllables of the refrain being *jar-jar* ‘dear one’, from where the tune got its name.

Other ceremonial songs are the calendric songs, marking exceptional moments in the work year, and also invocations to the forces of nature, giving thanks for

the success of man's work, e.g. calls for rain during drought, among other things. Healing songs also belong to this group. The main feasts celebrated by the Kazakhs include the *nawrız* 'lunar new year', *oraza* 'fasting', *sündet* when boys are circumcised, *kurban ayt* 'sacrificial feast', *šilde-xana* celebrated when a child is forty days old. That is when outsiders can first take a look at a child.



**Picture (7)**

Nurmuhambet singing and playing the *dombıra* (Mangkistaw)

Songs can be sung during work or in the break of work. The main types of men's work were pastoral. Their songs are divided into songs of cowboys (*jilkiši äni*) and songs of shepherds (*koyši äni*). Domestic and subsidiary pastoral work fell to the women's lot. Women sang while milking animals, preparing dairy products, weaving and spinning, making felt and carpets, working with the hand-mill, etc. The construction and dismantling of tents during transhumance was among the duties of the women, too, and it was accompanied by singing.

Kazakhs, just as most Turkic peoples, are Muslim. From among religious songs, we collected *jarapazan* tunes sung during the Ramadan fast and prayers thanking for gifts. The *terme* style will be embarked on in more details later. Let it

be noted here that epic songs and the related recitative forms are usually simple in rhythm and motifs but complex and irregular in form.

The tunes that are not bound to occasions include lyric songs (*kara  n*) which are normally more complex in melody and text than the epic songs. The humorous and satirical songs, e.g. *ayt s* ‘dialogues’ are simple in form and measured in rhythm. The *ayt s* are songs in which the performers – usually a man and a woman – alternately ‘converse’, trying to outdo each other in wit and resourcefulness. Both performers usually employ the same tune.

Obviously, the genres are not sharply separated from one another in tune or text, similar musical or textual phrases being met with in different genres. It applies to several ethnicities that the melodies of laments and bride’s farewell songs are identical, and not infrequently, even the lullabies are of the same character and the basic motifs of laments recur in lyrical songs. All this will amply be illustrated among the tunes.

We collected few instrumental pieces (*k y*) while men often accompany themselves on the two-stringed plucked *domb ra* found in many homes which they often handle masterfully. Earlier they had had a bowed *kob z*, no longer in use. Anyhow, the Kazakh musical instrumentarium is small. It includes the *domb ra* (a lute), *kob z* (a horsehair fiddle), *sib zgi* (an end-blown flute) and * a  kob z* (jew’s harp).

The Kazakh *domb ra* has two strings, tuned a fourth (or, less frequently, to a fifth) and tied-on frets. It may be the forerunner of the Russian *balalaika*. Its western form is pearl-shaped and has 14 frets, while the eastern model has a spade-shaped or triangular body and seven or eight frets. The *domb ra* is played with a strum, i. e. striking both strings simultaneously. The scale of the *domb ra* varies regionally in Kazakhstan. In the next figure we show the scales of the *domb ras*. Fretless play can extend the scales somewhat.<sup>28</sup>



**Figure (5)** The most typical scales of the Kazakh *dombira*  
a) West-Kazakhstan, b) East-Kazakhstan

I classified the tunes of Mangk staw into the following musical blocks:

- a) *terme* tunes
- b) small-range tunes including laments and psalmodic tunes
- c) wide-compass “melodious” tunes
- d) miscellaneous tunes

The blocks mostly contain musically more or less related tunes and tune classes, except naturally for ‘miscellaneous’ tunes. To establish similarity, the form and melodic progression of the first line, the range of the tunes and the line-ending notes were taken into consideration. Within each tune class, tunes of various scales are analyzed together, which will be thoroughly explained later. First, let us get acquainted with the so-called *terme* tunes.

### *Kazakh epic songs, the ‘terme’ types*

The *akīns* are professional singers who have the gift of versification and poetic improvisation and also master the *dombīra* as an accompanying instrument. They normally do not compose new tunes, nor are they expected to do so, and would probably be turned down if they did, but they vary and embellish the old tunes as best as their talents allow. More recently, some singers have taken to gathering in a bunch and performed some songs one by one at long length in days of yore. The basic genres of the Kazakh *akīns* are *maktaw* ‘panegyric songs’ and *tolgaw* ‘didactic and denunciatory songs’, which were usually cast in the recitative forms (*terme* and *jeldirme*). The *akīn* also sings songs in different genres (lyric, historic), using developed strophic forms. Kazakhs call the epic tale *jīr* and storyteller *jīršī*.

The musical basis of Kazakh epic narrative is a steady declamation of seven- (4|3), eight- (3|2|3) or eleven-syllable (3|4|4) highly variable motifs of a small tonal range, sometimes with prolongations of the last syllable of the line. The performance of sections of tales usually begins with introductory exclamations in a high or middle register, after which text is declaimed with gradual descent to the lower register and the tonic. This descent is not even, usually taking place gradually as will be seen. All excerpts usually conclude in a slower tempo, sometimes based on the broad singing of words of the refrain.

The narrative form is used by the Kazakhs not only for epics, but it is also used for early types of songs and for the musical-poetic compositions of *akīns* on social and other themes. When applied to recitative songs, the *jīr* form is called *terme* or *jeldirme*. The latter term literally means ‘horse’s gallop’, and is tied to the lively rapid-fire tempo of its performance. This quick recitation is in a fairly irregular rhythm, but above the even quavers of the *dombīra* the rhythm of the tune grouped in triplets sometimes allows for the performance of several syllables, while at other times it runs ahead creating a peculiar dramatic tension which kindles and, more important still, sustains attention.

We have collected many *terme* tunes, typical segments of which are presented in this volume. The *terme* texts are usually didactic. They often begin by describing the singer’s situation, not devoid of a grain of self-laudation. The main themes are the praise of ancient customs and Islam, the description of aging, the enumeration of misbehaviour and offensive deeds, as well as pieces of advice about the right social conduct. The wedding *bet-ašar* tunes also belong here, on account not only of their musical form but also of their didactic texts – instructing the fresh bride how to behave appropriately in her new home.

Although the *terme* tunes are not strophic, descending strophic tunes can often be reduced from them. It is typical of the performance of *terme* tunes that the first line is the highest and the closing line is the lowest in register, while in between the lines are quite irregularly alternated. Some *terme* tunes are worthy of note for their simple, archaic musical patterns. Another noteworthy feature is that a great part of *terme* tunes have *do* finals while most tunes in the area move along a scale with the minor third.

I have introduced abbreviations to indicate the structure of terme performances. Most melody lines move on or around a central note, or descend a few notes. This prompted me to identify the line with the solfa syllable of the central note around which it moves or to which it descends. The following forms can be differentiated among terme lines reciting on, or centered around *do*:


- D the line moves on the *do* note, leaving it only once or twice, and only in the direction of *re* (e.g. *do re do do / do do do*)
- D' the line descends to *do* from the notes *fa-mi* (e.g. *mi mi mi re / do do do*)
- D the line descends from a note, which is one or more notes below *do* (e.g. *la ti do do / do do do*)
- D~ the line circumscribes *do* (e.g. *re do ti do / re do do*)
- D<sup>k</sup> the line moves on *do* but ends on another, higher note (e.g. *do do do do / do do re*), the line-ending note is almost always only a (major) second higher than the central note of the line
- D<sub>k</sub> means the same, but the final note is below the central note of the line (e.g. *do do re do / do do ti*)
- D<sup>^</sup> indicates the very rare ascending lines (e.g. *do do do re / re mi mi*)

I indicate the lines moving around *la*, *ti*, *re*, *mi*, *fa*, *so* or descending to these notes in the same way. When describing the structures, I marked the tune-ending formulae L<sub>cad</sub> when the final note was *la*, and the opening calls launching major musical sections are marked with \*. These components well characterize the overall progression of the terme tunes.

I classify the terme tunes on the basis of the tonal ranges the melody moves in. Musically, the tunes in a group are coherent, further subdivision only overcomplicating the situation. Since the syllable numbers of the lines of a terme tune differ, they cannot be grouped by this criterion. Nor can they be categorized by final note, as closing on *la*, for example, is often additional, effected by the use of a refrain that does not integrally belong to the terme process. An attentive reader will certainly soon realize that in terme tunes with a wider tonal range there are lines and even longer units that constitute some terme tunes of a smaller gamut, thus the groups are not separated by fast lines.

### *Terme tunes of the smallest compass (1-<sup>b</sup>3/4)*

The terme tunes of the smallest gamut mainly use different variants of D (*do*), reciting on or around the *do* note. The note *re* and even *mi* might occur in them, but never as the central note. It is frequent however that the introductory phrase of the refrain use higher and sometimes lower pitched notes too.

The next example shows such a terme tune. The tune is launched by an introduction of one or two longer notes (*iy*, *aw*) as usual. The flexible alternation of syllable number is apparent, while in line three the rhythm outlines the usual  scheme, though at times it strays from it quite far. The terme is closed by a longer cadence this time including the VII<sup>th</sup> degree, a unique occurrence.

♩ = 116

Iy, aw, Söz-diñ de ba-si bis - mil-la, gey,  
 Bis - mil - la - siz ben-deñ is kil - ma, goy,  
 Ka - tuw - lan - sa gar - tuw - ra,  
 Cad. Ke-le - siñ ay - da tap - sır - gan,  
 Ay, dü - ni - ye-n'aw ra - sul a, Al - la - ga,  
 i - - - - - yu - i.

**Example (1)** Terme tune of small compass (see also № 1a-i). Scheme: \*DDDD + \* $L_{cad}$

I am demonstrating the structural formulae of the small-compass terme tunes № 1a-i in the collection of examples below. I also include a reduced structure, which designates a hypothetical tune that might evolve from the given terme tune in the course of evolution. The \* marks the opening call.

These simple tunes succeed one another in the order of “complexity”, the smaller-range tunes of fewer motifs being followed by termes of more different musical lines and wider compass.

	reduced structure	detailed structure
№ 1a	D	DDDDDDDD + $D_{cad}$
№ 1b	D~	* <u>DDDDDD</u> ~ D ~ DDD ~
№ 1c	DT'TL	* <u>DDDDDDDDDD</u> DT'T + $L_{cad}$
№ 1d	DDT'L	* DDD ~ DLLL   L^L'LL'   DDDT'LL   L^L' + $L_{cad}$
№ 1e	DDTL	* DDDTL'LL + $L_{cad}$
№ 1f	DTT^kL	* D^TTTT^kL + $L_{cad1}$ + $L_{cad2}$
№ 1g	DT	* D^*DTDT'T   D^kDDDT' + $T_{cad}$
№ 1h	D^kD	* DD^kDD^kDD^kD   *R^kDD^kD^kD^kD + $L_{cad}$
№ 1i	R'DD^kL	* DDDDD   R'R'R'R'R'^kDD^k + $L_{cad}$





**Picture (8)** Koşakan playing the *dombira* (Mangköstaw)

*Terme tunes of medium compass (1-5/6)*

What differentiates the termes of medium compass from the above class is that some of their lines persist on the 5<sup>th</sup>, 6<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup> degrees for some time. The tunes of the former group clacking on a few notes in the manner of twin-bar tunes give way to more singeable forms. No definite song form can be outlined, however. The melody contour of the short lines is largely incidental and chance or the singer's mood also has a great say in the succession of the lines. The lines follow each other in descending order, but there are some terme tunes that begin low and gradually rise, only to close deep down again. As the structural schemes of the table reveal, melody lines centered around *fa* are frequent. Before turning to the examples at the back of the book, let us see a terme tune of medium large compass (ex. 2). It can be seen well that if a line progresses high, then the terme returns to the lower register.

♩ = 126



Ey, Bi - lim - siz tuw - sa ul ja - man,



E - ki de - se ne ja - man,



E - ne ti - lin al - ma - gan,



Bi - le de bil - se kiz ja - man.



Ey, üš dö - gön - de ne ja - man,



Üš - kil - siz ki - yim bul ja - man,



Tört dö - gön - de ne ja - man,



Tö - re - sin tuw - ra ber - me - se,



Pa - ra - kor bol - sa biy ja - man,



Bes de - gen - de ne ja - man.



Bes u - wak - tiŋ na - ma - zin,

Cad. Ka - za gıl - sa er ja - man...

Kim - nen kal - mas bul dü - ni - ye

Ka - pı - da ö - ter bul za - man ey.

### Example (2)

Terme tune of medium large compass (see also № 2a-i, № 3a-c)

Structural scheme: \*R<sup>k</sup>R<sup>k</sup>MR<sup>k</sup>|\*D<sup>k</sup>T<sup>k</sup>T<sup>k</sup>T<sup>k</sup>T<sup>k</sup>|T<sup>k</sup>TTD<sup>k</sup>+T<sub>cad</sub>

The structure of the examples in the appended collection are as follows:

	reduced structure	detailed structure
№ 2a	MR <sup>k</sup> D <sup>k</sup> D	* MR <sup>k</sup> D <sup>k</sup> D <sup>k</sup> DD
№ 2b	MR <sup>k</sup> D <sup>k</sup> ~ L	* MR <sup>k</sup> R <sup>k</sup> D <sup>k</sup> ~ D ~   M <sub>k</sub> M <sub>k</sub> *M <sup>k</sup> D <sup>k</sup> ~ D ~ D ~ MRM + L <sub>cad</sub> + L <sub>cad</sub>   D ~ L' + L <sub>cad</sub>
№ 2c	M <sub>k</sub> D <sup>k</sup> TL'	M <sub>k</sub> M <sub>k</sub> D <sup>k</sup> D <sup>k</sup> T <sup>k</sup> T <sup>k</sup> M <sub>k</sub> L'L
№ 2d	M <sub>k</sub> RRD <sub>cad</sub>	* RRRM <sub>k</sub> D <sup>k</sup>   M <sub>k</sub> RRR * D <sub>cad</sub>
№ 2e	F <sub>k</sub> M <sub>k</sub> D <sup>k</sup> D	* FF <sub>k</sub> M <sub>k</sub> F <sub>k</sub> M <sub>k</sub> D <sup>k</sup> D <sup>k</sup> D <sup>k</sup> D <sup>k</sup>     F <sub>k</sub> M <sub>k</sub> S <sub>k</sub> M <sub>k</sub> F <sub>k</sub> D <sup>k</sup> D <sup>k</sup> D <sup>k</sup>
№ 2f	M ~ D <sup>k</sup> TL	* M ~ M ~ M ~ D <sup>k</sup> D <sup>k</sup>   D ~ *T'L
№ 2g	FM <sup>k</sup> RD	FM <sup>k</sup> RRR <sup>k</sup> R <sup>k</sup> DDD   RRR <sup>k</sup>   M <sup>k</sup> R <sup>k</sup> D <sup>k</sup>   F ~ D <sup>k</sup> DD
№ 2h	MRM <sup>k</sup> D	MRM <sup>k</sup> R <sup>k</sup> D <sup>k</sup>   RF + D <sub>cad</sub>   RRRR <sup>k</sup> + D <sub>cad</sub>
№ 2i	SR <sup>k</sup> M ~ D	* SR <sup>k</sup> D <sup>k</sup> DDDD <sup>k</sup> D <sup>k</sup>   * SFRDDDD   M ~ DDDDD   M ~ D

Similar lines constitute № 3a-b *sihsuw* and № 3c *jarapazan* religious songs, indicating that the terme tunes are closely correlated with folksongs and with religious tunes. The main difference is that in performing a terme the musical lines alternate according to the inventiveness of the performer, while folksong performers more closely adhere to more regular, repetitive structures. The question is still unanswered whether the regular or irregular forms are older. I myself tend to believe that irregular structures are older and regular forms have evolved from them. At any rate, here one can observe the occurrence of a common musical idea in a more flexible and then in a more stabilized form.

*Two-part termes (higher first part + lower second part)*

Though rare, there are recitative tunes that break up into a higher first and a lower second part so that the two registers of recitation have at least one note in common. We only collected two of this kind. The following example shows a continuous recitation on the 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> degrees, before sinking into the usual low register (ex. 3).

♩ = 132

Ew - e, za-man - da - sım da A - ral - bay,

Bil-mey bir gal-dım ba-laıd', ay,

Tä - we - kel en - di, goy, şü - kir ed',

Aw - zı - ıa al - ma ja - man - d'ay,

Men bil-mey kal-dım da ka - pı - da,

Ey, ayt' al - may söz - diı par - kın, ay,

Ö - kün - gön men, goy, pay - da jok,

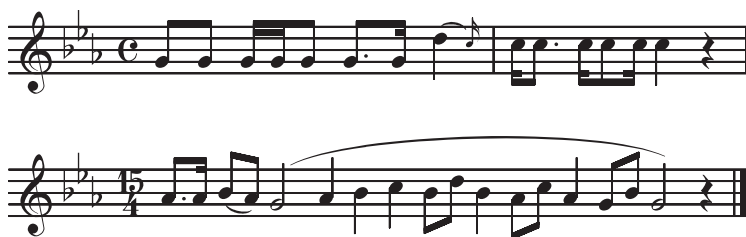
Ka - yı - rın ber - sin ar - tı - n'ay,

Ay - na - la - yın, daw, A - ral - bay,

A - yı bit - ken - de ay d'ö - lör,

Jı - lı bit - ken jıl d'ö - lör...

*Cad.*



**Example (3)** Terme tune of large compass (see also № 4)  
Structure:  $SS^kM^kF^kM^k *M \sim T^k T^k L^k L + L_{cad}$

№ 4 in the collection is also like that. The tune outlines the following scheme:  $S^k S^k M^k RR MMR^k DDDDD | S^k S^k F^k R^k \wedge | F^k R^k DDD_k D^k D^k D^k | D^k DD | R^k T^k L | T^k T^k L^k S, S, S, L + S_{cad}$ . Towards the end, the tune sinks to lower *so*, which is a unique feature. The four-line scheme reduced from that suggests a round song form  $S^k M^k DL$ , as the next example shows (ex. 4). Such tunes can also be found in the descending fifth-shifting pentatonic strata of Hungarian and other folk music.



**Example (4)**  
Large compass terme tune reduced to a four-line scheme

### *Special terme tunes*

An informant sang mixolydian tunes quite different from the rest of the terme tunes (№ 5a-b). Apart from their tonality, the tunes share the common feature of not being recitative but sung in an easily transcribed rhythm, in even quavers. Tunes № 6a-b also sung by the same singer have a more distinct structure, more melody-like construction in rhythms tending towards 9/8 and 9/4, and ending on *do* and *la*, respectively.

## Lament style

Let us now take a look at other small-compass tunes after the terme songs. Narrow compass (1-5/6) Kazakh songs ought anyway to be handled separately from tunes of larger tonal ranges. It seems that in west Kazakh folk music it is the compass close to the octave that produces a melody pattern with the first half in another register than the second. Smaller-range tunes naturally tend to inspire conjunct melody construction. A large part of terme songs also had a narrow range and examples were quoted to illustrate the interrelation between termes and other folksongs. Two relatively well demarcated groups – those of the *laments* and the *psalmodic* tunes – also take shape among the small-gamut tunes with the minor third.

In Mangkĭstaw, *joktaw* ‘lament’ tunes can be collected easily – if not without effort. Nearly all women, young and old, know laments and the men also know them, although they don't sing them. A deceased person is to be mourned on the 3<sup>rd</sup>, 7<sup>th</sup>, 40<sup>th</sup> and 100<sup>th</sup> day of his/her death, and laments are also sung when a relative or acquaintance first visits the bereaved family.

In musical content the *sĭhsuw* ‘bride's lament’ is similar to the dirges. The bride's lament is performed in the spirit of a lament for the dead and is sung when she parts with her parents and leaves for her husband's settlement. They also begin, are interrupted by, and conclude with sorrowful exclamations and sobs. It is generally characteristic of lament tunes that they have small tonal ranges, one or two musical ideas with convex melody lines and low final notes.

The simplest and possibly most archaic tune of the style has the typical *so-la-so-(fa)-mi = re-mi-re-(do)-ti* small convex motif. It is noteworthy within this elementary motion that at the end of a line, the tune often takes a leap (*re-ti*) instead of the gradual descent. This mound-motif is often realized in the form of a musical line repeated again and again (№ 7a-b). Yet, already with this elementary melodic progression a rudimentary two-line structure begins to take shape. The second line progresses below the first, but the two end on the same note (ex. 5). Sometimes only a segment of the lamenting process displays this simple form, a 2 or  $\flat 3$  degree also being intoned at the end of a line quite often, but its incidental, unfixed character is still predominant (№ 7c-d).

(♩ = 120)

E - sik - tiŋ al - d'ây ka - ra tas,  
Ka - bĭ - gĭn al d'ây mal - ga šaš.

Example (5) Simplest one-line lament (see also № 7a-d)

This tune kernel may be extended with an additional, inorganically attached *re* closing note to interjections (*aw, ah, ay,...*). The new closing note strengthens the impression of a two-section tune, but it is not necessary that various units of the lamenting process shall close on this note. Such tunes are ex. 6 and № 8a-b. № 8c is not a lament but a folksong sung by a man. A similar structure can be observed here but the second melody line copies the first distinctly at a second interval, and the performance is in 2/4 giusto tempo, to boot. Another difference is that the end of the line contains no leap but a gradual stepwise descent.

(♩ = 60)

Bis - si - - - m'la dew, oy, bas - ta - yin,

A - lis - ka ši - ga - rip tas - ta - yin, ay.

O dü - - - ni - y'aw kī - yin - dī,

Oy - lan - bāy je - tip - āy bar - gay - sīṅ,

Kī - ya - met de - gen, aw, kī - yin - dī,

Kīy - nal - māy je - tip, oy, bar - gay - sīṅ, ṇay.

**Example (6)** Two-line lament descending additionally to *re* (see also № 8a-c)

In another subgroup of lamenting tunes only *re* appears as closing note(s) as well, but it is now a wholly integrated element of the second, or more precisely, the closing melody line both in text and tune. The rests – the inner cadences – in this two-line melody construction are on the 5-2-1 degrees or *la-mi-re* notes (ex. 7 and № 9a-c). It is characteristic that a similar tune performed by men somewhat expands the compass and the 2<sup>nd</sup> degree is also lower (№ 9d). The same (*so*)-*la-mi-re* descent may also occur within a single melody line (№ 9e). A diminished variant of a two-line lament, or at least a simple giusto version of this melody construction can be detected in the folksong № 9f.

(♩ = 60)

Ak sur at a - yaη - day kör bü - gün el jok,  
Al - diη - da kus kon - gan - day ηay - diη köl jok.

**Example (7)** Two-line lament descending upon *re* (see also № 9a-f)<sup>29</sup>

In two-line lamenting tunes the most frequent 2<sup>nd</sup> degree may be replaced at times by the 3<sup>rd</sup>, 4<sup>th</sup> or even the 5<sup>th</sup> degrees as the cadence. Stabilized two-line forms often recur, but it is not infrequent to hear different line-ending notes within a single lamenting process. Despite the different cadences, the typically small-compass convex lamenting melody outline unites these tunes in a class.

In ex. 8 the 3<sup>rd</sup> and 2<sup>nd</sup> main cadences alternate. The same applies to № 10a-d. In addition to the slightly convex lines and typical line construction, this line-ending deviation is insignificant. № 10a is instructive with the line-ending notes easily alternating in successive strophes. More remotely connected are the tunes № 10e-f.

(♩ = 68)

Ay me - nen kü - nim tu - til - d'ay,  
Al - tîη bir sa - kam u - til - d'ew.  
Ut - kan bir ki - si be - rer - me,  
Jez - de - kem kay - tip ke - ler - m'ay.

**Example (8)** Various lamenting tunes of low cadence (see also № 10a-f)<sup>30</sup>



The 4<sup>th</sup> and 2<sup>nd</sup> degrees as the finals in ex. 9 and № 11a-b alternate, while in № 11c-h only the 4<sup>th</sup> degree ends the process. It must be noted, however, that the line-ending notes are often uncertain and tend to decline from the 4<sup>th</sup> to the 2<sup>nd</sup> degree, at least in ornamentation. Fine examples are № 11c-d. It must also be remembered that even in the simplest case the end of the tune leaps from the 4<sup>th</sup> to the 2<sup>nd</sup> degree, that is, the 4<sup>th</sup> degree at the end of a line has a distinguished role.

Yet in these tunes the 4<sup>th</sup> degree at the end of the line introduces a somewhat different character because the small-compass line ending on the 4<sup>th</sup> is not convex, giving way to a *do-re-mi-re* rotating motion. In musical terms, however, the decisive fact is that apart from the 4<sup>th</sup> degree as cadencial note, the tunes are identical note-for-note with the above laments. What is more, most tunes are laments or bride's farewell. Although a few tunes are *kara ün* or 'folksongs', they also tally with the rest of the group musically (№ 11c,f). The *bos moyin* tune (№ 11f-g) and the folksong № 11h represent a similar melody construction with longer, 11-syllabic (3|4|4) lines. Significantly enough, the second half of № 11h comprises the original two-cadencial two-line lament. The latter type tunes were mainly performed by men.

(♩ = 120)

Ba - zar - dan kel - gen, ey, ke - se - ler,  
 Šäy sa - - - maw - rĭn, aw, e - se - ler.  
 Ja - nĭm - dây kör - gen, ay, jan a - nâm,  
 Jol - da bir ke - lip, oy, tur - gay - sĭŋ, aw.

**Example (9)** Lament tunes with 4 cadence (see also № 11a-h)

So far, mainly convex melody outlines have been seen in the lament style, even with the 4<sup>th</sup> degree as the cadence. In the following tunes, however, the small compass and the closing 5<sup>th</sup> degree do not allow the formation of a mount. The gentle rise of the lines and the character of the second half of the melody correspond to the respective places of the above tunes. Yet the undulating motion of the first line on the *mi-re-do* trichord deviates from the melody writing of the laments. Indeed, there are no laments among these tunes, and there is but a single bride's farewell (ex. 10).

The rest of the tunes in this subgroup were collected from a single singer who improvised various forms from a single two-line musical core in a trance. The basic form was № 12a, which grows into № 12b with a closing formula. It is illuminating

that tunes № 12c and more particularly № 12d imply the much-discussed two-line lament form. Let us take a closer look at the first line which differentiates these tunes from the majority of the lament tunes. This melody progression is going to be the characteristic feature of another tune type.<sup>31</sup>

♩ = 112

. . kez de tok-san bas - t'ay i - yil ä - ke,  
 Sïy - ma - d'ay tor - gay ba - sïm bï - yïl ä - ke.  
 Kïz da bol - sam ä - ke - me ul - day e - dim,  
 Jek kïr - ge - nin ä - kem - niñ bï - yïl bil - dim.

**Example (10)** Lament with a first line moving on the *mi-re-do* trichord (see also № 12a-d)



**Picture (9)** Akles singing lament in Jetibay (Mangkïstaw)

## The 'psalmodic' style

There are small-range tunes collected in Mangkistaw that are analogous with the Hungarian and the Anatolian psalmodic style (see p. 32). Their typical feature is the melody construction on the *mi-re-do* core, the 5- $\flat$ 3- $\flat$ 3 or 5- $\flat$ 3-4 cadences and most frequently a recitative performance. The nuclear *mi-re-do* can be extended with *so* above and the end of the tune mostly sinks to *la*. The songs include wedding songs, termes, lullabies, love songs and dance tunes.

The main representative of the style is the two-line *ak böbek* 'white baby' tune of 1-5/6 compass, 11-syllabic lines with 5- $\flat$ 3-4 or 5- $\flat$ 3- $\flat$ 3 inner cadences. It is a highly popular tune, confirmed by the fact that seven variants were collected without any specific inquiry (ex. 11-12 and № 13a-c).

$\bullet = 100$

Bir küy bar - ĩ dom-bĩ - ram - da, ȳa, he,  
 tar - tĩl - ma - gan - ȳa - - - - la,  
 Bir sĩr bar kũ - ŋi - lim - de, ȳo - o - o - o - o,  
 way - tĩl - ma - gan, ĩ - - - - yĩ.  
 Refr.  
 Šĩ-nar, ay, Šĩ-nar, ay, ga-šĩ-gĩŋ siz-g'a-ya ku-mar, aw,  
 Šĩ-nĩŋ-dĩ ayt - šĩŋ kũ - ne - kiy jas jũ - rũk ka-šan tĩ-nar, ay - a.

Example (11) *Ak böbek* tune with refrain (see also № 13a-c)

$\bullet = 100$

Ak Bö - bek ket - ke - niŋ - be, e-ley-he - e,

sert - ten ta - yip, a - y - e - aw,  
A - dam - d'ay al - d'ay - ra - t'iy dü - ni - ya, haw,  
er - l'ay za - yib, aw, e - iy, er - l'ay za - yib, wey.

**Example (12)** *Ak böbek* tune

Other 7-8-syllabic two-line tunes of 1-5 compass and 5- $\flat$ 3-2 cadences as well as distinctly four-line 11-syllable tunes with 5- $\flat$ 3- $\flat$ 3/2 cadences also belong to the psalmodic style. Although giusto performance may also be found as ex. 13 of a four-line, 11-syllabic tune shows, that the recitative performing style is more prevalent (ex. 14).

$\bullet = 92$   
Biz-din el kay - tuw - š'e - d'ay Ar - ka jay - lap.  
Kep - sen - ge suw tüs - e - tin bi - ye bay - lap.  
Sa - maw - rin saz - din suw' ay sa - ri gi - zil šay,  
Säs - ke - lep tu - riw - š'ed' ay ä - zer gay - nap.

**Example (13)** Giusto psalmodic tune

$\bullet = 152$   
Ey, ä - we - li tuw - gan - nan soñ bir - ge jet - tim, ey,  
Eñ - bek - tep e - ki jas - ta tör - gö jet - tim,

Üş pe-nen tört ja - sım - da ti - lim şı - gıp,  
 Şül - dür - lep at' a - nam - d'aw er - mek et - tim.  
 Kel - gen soñ beş ja - sı - ma o - yın bil - dim,  
 O - yın - nan kal - ga - nım - da wa - yım bil - dim,  
*Cad.* Al - tı - da ba - la - lar men a - sık a - tıp...  
 O - yın-niñ, e - hey ne - şe tür-lü, oy, ja-yin bil-dim, iy.

**Example (14)** Recitative psalmodic tune

A few four-line descending tunes of narrow compass and 4-3-x cadences also belong here the lines of which mainly use the *do-re-mi* trichord. One is e.g. the lullaby in ex. 15.

$\bullet = 116$

Ay - na - la - yın ak bö - pem,  
 Ap - pak bo - lıp jü - re - di,  
 Ak kö - ten - ge ka - ga - di,

Ma - ma - si ö - zi ba - ga - di,

Kö - ten - ge ka - ga - di.

**Example (15)** Psalmodic tune with 4-b3-x cadences

A separate substratum of Kazakh psalmodic style is constituted by songs whose first line closes on the 7<sup>th</sup> degree and at the end there is no descent to *la* but the final close is on *ti*, but otherwise the tunes are identical with the above tunes closing on *la*. As they typically move on (*so*)-*mi-re-do* notes, I transposed them to *mi-re-do*=*d-c-b flat*, and included them here (№ 14a-b). Ex. 16 is a tune which after several closes on *do* and *ti* finally ends on *la* with a refrain-like section.

Ay, a - ga-lar, a - ga - lar,

Ja - ši da ül-kön, ay, a - na - lar.

Ka-rin - das jeη - ke - jay a - pa-lar,

Al - di-ηiz - da, goy, ay - ta - tin,

Bir az-gân-tay, aw, sö-züm bar.

Ba-ya-gi yil - ki ji - lin - d'ay,

Men a - nam - nan, goy, tuwip - pin.

Sar' Ar - ka - nīm da kī - rīn - da,

Ä - we - li A - day a - ta - mīz da, goy,

Je - tīp - ti ko - nīs, ay, bu - rīn - da...

*Cad.*

Ey, bir ne - še mal - dī,

goy, kīr - gān, ay - day, aw,

Ay - day, ay, ay - day, ay, ay - day, ay,

ay - day, ay - day, aw.

**Example (16)** Psalmodic tune with a high-pitched first line (see also № 14a-b)

More distantly, some sequential lullabies may be perhaps also subsumed under the psalmodic style. Their features allowing for the analogy include the narrow tonal range and the descending character (ex. 17 and № 15a-c). These tunes imply characteristic features of laments, psalmodic tunes and sequentially descending tunes. In Hungarian folk music, these tunes are ranged with archaic narrow-compass tunes.

♩ = 112

Äl - diy - äl - diy, bö - be - gim,

Aw - zīm - da - gī ö - le - ŋim.

Be - sik jï - rïn ay - ta - yïn,  
 Tün uy - kïm - dï tört bö - lip,  
 Be - sik jï - rïn ay - ta - yïn.

**Example (17)** Sequential tune with small compass (see also № 15a-c)<sup>32</sup>

Here belongs the lullaby in ex. 18 whose first three lines move on the *mi-re-do* trichord, except precisely for the end of the second line – the main cadence, that is.

♩ = 116

Ak be - sik - ke bö - le - yin,  
 Ak tö - sek - ke ja - la - yïn.  
 Ja - rï - gïm me - niñ ja - tır, aw,  
 Äl - diy de bö - pe bo - lip aw, aw.

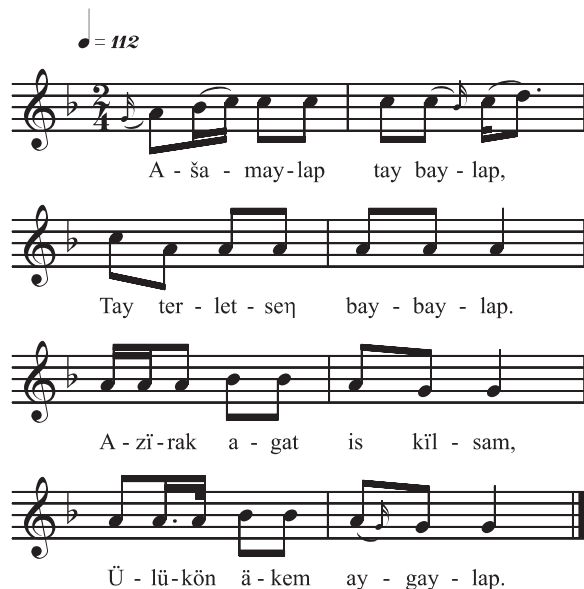
**Example (18)** Narrow-compass sequential tune



### *Small-gamut songs with ascending first line*

The first line of a few narrow-range two-line tunes rise to the 4/5<sup>th</sup> degree vigorously. Ex. 19 and № 16a-e belong to this group.

♩ = 112



A - ša - may-lap tay bay - lap,  
Tay ter - let - seŋ bay - bay - lap.  
A - zī-rak a - gat is kil - sam,  
Ü - lü-kön ä - kem ay - gay - lap.

**Example (19)** Narrow-compass tune with ascending first line (see also № 16a-e)

### *‘Melodious’ tunes of a larger compass*

So far, we have discussed tunes of a 1-5 or 1-6 compass at most. Two groups emerge from the tunes of larger compass including the minor third. In these the broader tonal spectrum and the descending tendency in the melody allow for a sharper differentiation of the melody lines, with parallel motion and at times clearly disjunct structures evolving. However, it is still more typical to have the second half of these tunes begin high, too.

#### *Convex first line*

The distinguishing feature of one class is the convex first section rising from around  $\flat 3^{\text{rd}}$  to the 7<sup>th</sup> or 8<sup>th</sup> degree, then sinking back to the 5<sup>th</sup>. The second lines descend from various heights. These tunes are divided here into two groups.

Before describing the two groups, let us recall that the typical melodic contour of the laments was also convex. Besides, some small-compass tunes also outline a similar melodic pattern, the first convex line being followed by a descending one. For this reason, I am presenting them here as the connecting link between small-compass and large-compass tunes. Most of these tunes rise in the middle of the convex first line to the 6<sup>th</sup> degree (ex. 20 and № 17).

(♩ = 92)

O, Döŋ-gey, ew, mī-naw Döŋ-gey, ew, Döŋ-gey, Döŋ-gey,  
 Da-wī - sim, aw, a - šil-may - dī, nay, way, waw,  
 dü-ni - ye šī-ga jel-mey, a - a.

**Example (20)** Middle-compass tune with convex first line (see also № 17)

Tunes that have a broader gamut can have a first line that delineates a more pronounced arch, rising to the 7<sup>th</sup> or 8<sup>th</sup> degree in the middle (ex. 21 and № 18a-b). It may strike one that the tune of ex. 21 is actually four-lined. That is indeed so, but as was seen with laments and will be seen later as well, there is close interlocking between two-, four- and more-lined tunes in this area. The watchful reader will soon realize that the first two lines of ex. 21 are identical with the second two lines, except for the end of lines one and three. We have indeed the extension of a two-line tune to a four-line pattern, thus the tune is rightly discussed here.

(♩ = 112)

Ke - le - min jo - gar'-dan, ay, ker - ge mi - nip,  
 Ak bas al - ta-yī to - ga gāw er - ge mi - nip, aw.  
 Ay - rī-lip Ak Bö - bek - ten jür - gen - nen,  
 O - nan da, öl - gen jak - sī, d'aw, jer - ge gi - rip, oy.

**Example (21)** A relatively broad-compass tune with convex first line (see also № 18a-d)

The area of Mangkīstaw is dominated by tunes that use the minor third, and apart from the *do* termes, there is a single homogeneous tune class among other tunes

ending on *do*. In this class the 11-syllabic two-line tunes have convex lines and the first line plots the often-seen  $\flat 3-6/7/8-4/5$  arch. The beginning of line two is at the height of line one, but from bar two the second line progresses a note or two lower, in parallel motion. These tunes display strong similarities with the above tunes employing the minor third, often only deviating from them in the closing bar (exs. 22-23 and № 19a-c). In № 19d two two-lined tunes are combined just as previously shown for tunes ending on *la*.

As for illustration, let us see two tunes ending on *do* and having convex first lines. Line one of ex. 22 is flatter than that of the tune in ex. 23.

(♩ = 80)

Su-ra-saḡ, a - ey, ay, me - niḡat'm, ey, Zül - gar e - dim,

Kel - gen - de ka - ra söz - ge, wey, dil - mār e - dim.

Ji - yir - ma bes ek' ay - na - lıp, ew, kel - sem kay - ta,

*Cad.* Dün' - ye - niḡ tört bu - ruş - in, ey.

Ey, ay - da, bıl - gar e - dim, ey.

**Example (22)** A tune with *do* final and a first line with medium compass (see also № 19a-d)

(♩ = 96)

Är kim-diḡ, aw öz or - nı - naḡ, goy, aw, ä - dil go - yıp, i - la - la,

Bä - ri bir wa - kit ö - zi, ḡoy, ay, je - tek - tey - di, ḡay...

Jür-gön-de, ɲaw, or - ta-miz-daɲ, goy, ay, ar - dak - ta - yïk,  
 Refr. Bir gü - ni bā - ri - miz - di, ɲay.  
 Haw, sa-gïn-dï-ra - a - d'ay, d'ay, aw, sa-gïn - dï -  
 i - i - i - i - i - i, aw, sa - gïn - dï - ra - dï.

**Example (23)** A tune with *do* final and a first line with wider compass

The first two lines of some 11-syllabic four-line tunes are identical with the above two-line tunes, and their second line closes on the 1<sup>st</sup> degree. Lines 3-4 either descend to the first degree reciting in a low register or, as in ex. 24, they first climb to the 4<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup> degree and descend from there again (ex. 24 and № 20a-c). There is an undeniable connection between the above two-lined tune and this four-lined tune.

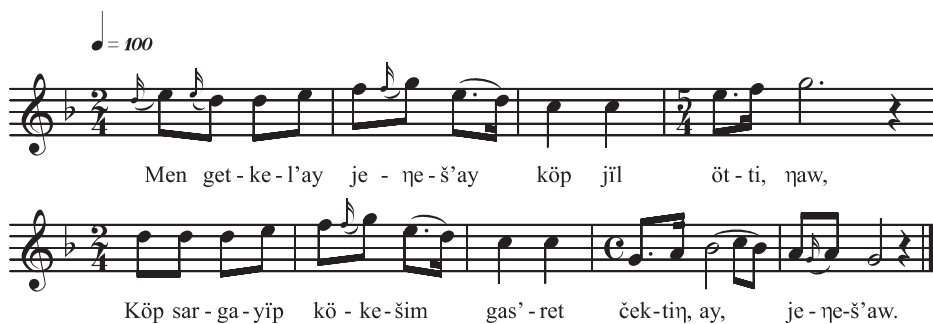
(♩ = 126)  
 Ey, A-wï-lïm je-ri, ay, Er-ko-nay-dïɲ, aw, bi-yi - gin - d'ew,  
 Kus ko - nar ka-ra jer-diɲ šel' ew bi-yi-gi - ne.  
 Bür - kit - tey jel aw-dar-gan, ay, to-lïk - sïy-mïn, e - lew,  
 A, ke - še - gi get-ken er-kem, aw, küy' - gü-ne, ɲe.

**Example (24)** Convex tunes and concatenation (see also № 20a-c)

### *Hill-and-dale first lines*

As will be seen, the hill-and-dale first lines are very popular in the melodic realm of Mongolian Kazakhs, but such tunes can also be found in Mangkīstaw, often taking the A<sub>k</sub>A form. The first line of № 21 traces a shallow wave, while ex. 25 and № 22a-d are mutually similar forms with taller hills, ending on *do* in № 22d. № 23 only remotely belongs here, on account of its deeper and more varied first line on the one hand and its refrain closing on the V<sup>th</sup>(!) degree.

♩ = 100



Men get-ke-l'ay je - ŋe-š'ay köp jil öt-ti, ŋaw,  
Köp sar-ga-yip kö-ke-šim gas'-ret çek-tiŋ, ay, je-ŋe-š'aw.

**Example (25)** Hill-and-dale outline in the first line (see also № 21, № 22a-d and № 23)

### *Ascending lines*

A basically two-line wide compass melody group is characterized by a first line rising to the main cadence at the 8<sup>th</sup> degree (ex. 26, № 24a and less clearly № 24b). № 25 reveals the relationship between this melody pattern with tunes ending on the 5<sup>th</sup> degree as their main cadence. That, in turn, is the concatenation of two-line tunes, the first line of one of which climbs up to the 7<sup>th</sup> or 8<sup>th</sup> degree, while the first line of the other descends onto the 5<sup>th</sup> degree.

♩ = 100



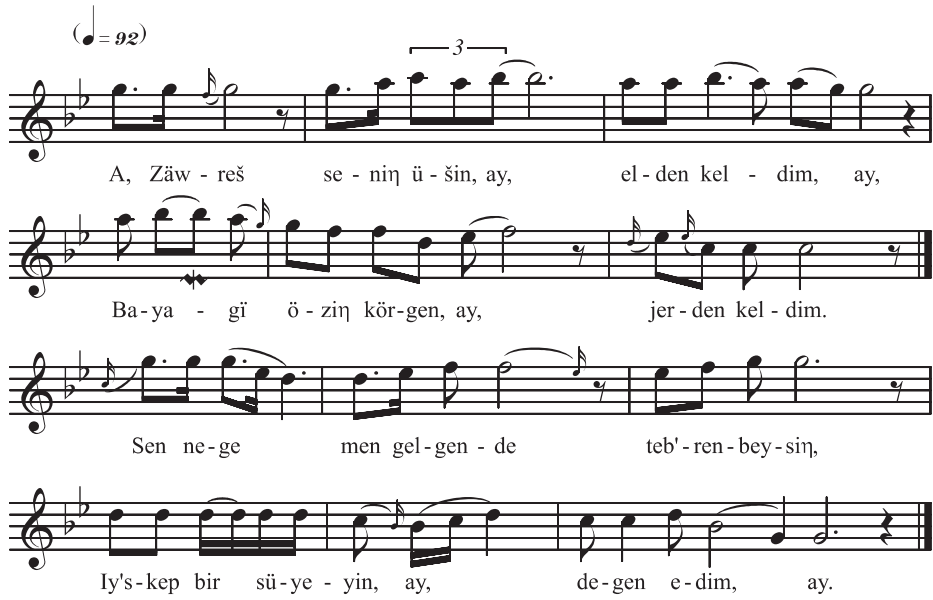
Xal-kim-niŋ ji - la - ga - niŋ ne g'la-yin,  
Ar - tīm - da bir az ji-lap, oy, baw-rim kal - d'aw, way.

**Example (26)** Tune with a rising line (see also № 24a-b and № 25)

### *First line shaped like a tall hill*

There have been lament tunes galore with shallow mounds in their lines. Ex. 27, uniquely, has a hill in its first line but this hill is very high.

(♩ = 92)



A, Zäw - reš se - niη ü - šin, ay, el - den kel - dim, ay,  
 Ba - ya - gi ö - ziη kör - gen, ay, jer - den kel - dim.  
 Sen ne - ge men gel - gen - de teb' - ren - bey - siη,  
 Iy's - kep bir sü - ye - yin, ay, de - gen e - dim, ay.

**Example (27)** Tune whose first line delineates a tall high



**Picture (10)** Buried settlement on the edge of the desert (Mangkïstaw)

## Unique but apparently authentic tunes

The collected material includes several unique and hard-to-categorize tunes which appear authentic all the same. It is always instructive to study unique melodies as their uniqueness throws the features of typical tunes into even deeper relief. Let us see a few such individual tunes to determine how they deviate from the majority of the Mangkistaw tunes.

### Unique tunes ending on la

As frequent as the parallelism at the second is, so rare is the parallel line at a third of fifth. I can only show two tunes with a structure that faintly resemble fifth shifting. Ex. 28 outlines an  $A^{3-4}A$  form, ex. 29 an  $A_{\text{K}}^5A^5BA+Refr.$  pattern (see also № 26).

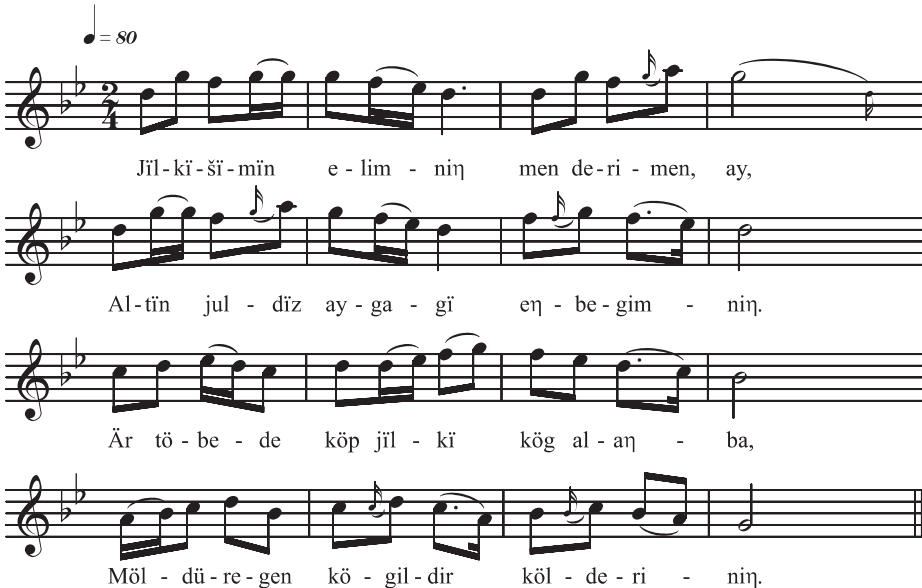
$\bullet = 96$



İ - zıl - day - dī ä - we - de ja - sıl so - na,  
Ay, da - la - da ka - lıp - ti jal - gız mo - la.

**Example (28)** Tune with third and fourth shifting (see also № 26)

$\bullet = 80$



Jıl - kī - şī - mın e - lim - niņ men de - ri - men, ay,  
Al - tın jul - dız ay - ga - gi eņ - be - gim - niņ.  
Är tö - be - de köp jıl - kī kög al - aņ - ba,  
Möl - dü - re - gen kö - gil - dir köl - de - ri - niņ.

Refr:

Kül - te - len - gen ja - li war, Jel - den jüy - rük ja - ni - war,  
 Sen' ay bak - kan a - dam - niñ, Eñ - be - gi - niñ ba - g'ay bar.

Example (29) Tune with fourth and fifth shifting

We recorded the recitative № 27a-b tunes in the performance of a horseherd living at a nomadic camp. What renders them unique is the first line rising to the 6<sup>th</sup> degree. The individuality of № 28 lies in the gradual descent over eight lines. № 29 consists of three gradually lower convex lines, its form being a<sup>4</sup>a<sup>3</sup>a.

*Unique tunes ending on do and so*

We have already met with a tune class with *do* final, so let us now take a look at other apparently authentic tunes ending on *do* some of whose features separate them from the rest.

In addition to the seemingly most prevalent lament form, one may come across individual laments of bride's farewell songs. An old woman of 90, apparently a reliable informant, sang a bride's farewell that was very much like the laments I had collected in Anatolia, moving downward on the (*so*)-*mi-re-do* core with lines ending on *re* and *do*. It was the only Kazakh lamenting tune that displayed some similarity to Anatolian and Hungarian laments (ex. 30).

(♩ = 108)  
 Er - kin - dep ös - ken, oy, өз тө - rim,  
 (E - rik - siz bo - sa - gam) E - rik - siz ke - tip, ow, ba - ra - mın,  
 E - rik - siz ös - ken өз тө - rim,



E - rik - siz ge - tip, ow, ba - ra - mĭn,  
 Kay - ran - da me - niŋ ba - wĭ - rĭm, ay.  
 Ba - wĭ - - - rĭm - d'âw kĭ - y'al - may,  
 Ay - na - la - yĭn kal - kĭm, ow, wa, deyd' bu - run - gu gĭz - dar.  
 (Ay - nâ) Ba - zar - dan kel - gen, oy, ke - se - ler,  
 Sa - maw - rĭ(n) šäy - ne - g'âw e - se - ler,  
 E - rik - siz ke - tip, ow, ba - ra - mĭn,  
 Koš - a - man bols' aw še - še - ler, a, dey - di, goy.

**Example (30)** Kazakh lamenting tune with *mi-re-do* centre

The bride's farewell was sung by 90-year-old Aunt Băyniř when she was married off at the age of sixteen, in return for some cattle. Now, it is an extinct custom for brides to take leave of the parental tent and relatives with a bride's farewell song before moving to the husband's settlement. The doorpost (*bosaga*), the side of the wooden frame of the yurt door, symbolizes the girl's home. The trousseau (*jasagan*) consists of woven goods that the bride takes to her new home in a chest (*kebeje*). The central spot in the tent (*tör*) is beyond the hearth opposite the door. The head of the family sits there or the most honoured guest. The text confirms that the girl was thought very highly of. It is noteworthy that the prayer thanking for donations and incorporated in the Islamic customs, also moves on the *mi-re-do* trichord, most specimens closing off on *re* (ex. 31).

(♩ = 168)

Example (31) Prayer centering on *mi-re-do* trichord

I am only listing the remaining individual tunes with cadential *do*, with brief remarks. № 30 is a non-strophic bride's farewell tune of unique scale, with the second half being in twin-bar structure. № 31 is a unique tune with inner cadences on 8-4-b3. № 32 is a wedding *jar-jar* song in 4x2 lines, which is generally not sung in Mangkïstaw, but is known at other places of Kazakhstan. As will be seen when the Kazakh tunes collected in Mongolia are analyzed, it has some Hungarian references as well. № 33a-b and ex. 32 are characterized by a compass from  $\flat 3^{\text{rd}}$  to  $\flat 10^{\text{th}}$  and a main cadence on the  $\flat 10^{\text{th}}$  degree. № 34 is a uniquely disjunct one-line tune, it leaps downward an octave and a fifth, but eventually closes on *mi*.

(♩ = 112)

Example (32) Unique eventful tune of a large compass (see also № 30-34).

Most Mixolydian tunes are art songs with a few *terme* tunes. There are only three tunes ending on *so* whose melodic progression and construction allow them to be seen as authentic: they include ex. 33 with a dale-and-hill beginning and № 35a-b whose first lines trace a shallow mound.

(♩ = 116)

Jilk' ay - day-mın el gö-şe - ney, a - la me-nen, e - yew,  
 Kel-dim ta-lay aw-lî-ηa, da - la me-nen, day - day, aw.

**Example (33)** A unique horseherd's tune ending on *so* (see also № 35a-b)

Another unique mixolydian tune is № 36, a *Kara köz* 'black eye' tune with AB+*Refr*: structure. This tune is pulled down to *so* by the refrain. № 37 is built of a single motif before closing on *so*.

### *Tunes of other nations*

Turkmen families have also remained in the studied area. We visited some and recorded six tunes. Ex. 34 presents one analogy of which were also collected among Turkmens in Anatolia.<sup>33</sup>

♩ = 104

Ya - ka - niη düy - bün - de yī - kil - dīm, yat - tīm,  
 Tü - pen - gi dol - du - rup duş - ma - ni at - tīm.

**Example (34)** Turkmen tune

Our friend Amandik sang an Azeri tune which he had learnt as a child in Turkmenistan. The 6/8 pulsation of the tune and its melodic contour resemble the Azeri folksongs published in collections (ex. 35).<sup>34</sup>

♩ = 100

**Example (35)** Azeri tune

We heard a Tatar tune from the hostess of a Turkmen family we visited. Her mother was of Tatar origin, purchased by a Turkmen man in Astrakhan for sheep at the beginning of the century. The singer learnt the song from her mother. This descending pentatonic tune of a wide compass is strikingly different from the Mangkïstaw tunes and aptly shows how widely different the tunes of different Turkic peoples can be.

Ay u - ra - gïm sa - lïp iň ba - šïn - nan,  
 Ko - yaš nu - ru - la - ha - rïň - din nur al - dïk,  
 Sal - kïn šïš - mä - lär - din suw a - lï - gan - da,  
 Kul - yaw - lï - gïň kem - gä bol - ga - dïň.

**Example (36)** Tatar tune

Having got acquainted with southwestern Kazakh folk music, let us now return to the overriding question. What similarities can be demonstrated between the Mangkïstaw folk music and the music of Kazakhs living in Mongolia some 3000 km or more away from here? To answer this question, first we must get acquainted with the music of Mongolian Kazakhs.



**Picture (11)** Lunch being prepared in Düngerlew (Mangkistaw)

## TYPES OF MONGOLIAN KAZAKH TUNES

As the collecting trip in August 1997 revealed, similar musical styles predominate the folk music of Kazakhs in the small mining village of Nalayh next to Ulan Bator and the Bayan Ölgii province in west Mongolia alike. That is no surprise, since the overwhelming majority of the Kazakh inhabitants of Nalayh derived from Bayan Ölgii. Apart from the Mongolian Kazakh tunes I have registered, I have also studied several hundred Bayan Ölgii tunes collected and published by local ethnomusicologists, so as to place my conclusions on firmer grounds. There is however an area which can only be illustrated by tunes from our own collection: the laments.

I am going to embark on the individual musical components (scale, gamut, forms, etc.) when comparing the music of the two areas. Here, I am only summarizing the main conclusions.

The folkmusic of Mongolian Kazakhs usually move along an anhemitonic pentatonic scale of *la-so-(fa)-mi-re-do*, although diatonic notes may also occur in less significant roles. Most frequent forms include two musical ideas or cores (AB, A<sub>k</sub>A, A<sub>v</sub>A), and the repetition of bars is not infrequent. An overall form divided into four equivalent parts is rare, but some rudimentary four-line forms may arise in song of A<sub>k</sub>ARef<sub>r</sub>:A or ABRef<sub>r</sub>:B structure.

As for rhythm, parlando, rubato and 2/4 giusto tunes are predominant. The most typical syllable number is seven (4|3), eight (3|2|3) and eleven (3|4|4). The shape of the first line is most frequently convex, concave or hill-and-dale like, and an undulating up-and-down movement may also be found.

A part of the few *so*-pentatonic tunes have two parts, but similarly to *do*-pentatonic tunes, the extension of the lines with refrains also occurs. The compass is usually VII-7/8, but unlike the *do*-pentatonic tunes, no drive into higher registers can be verified, which is in concord with the prevalent range of an octave or less in the area.

The above said also applies to the structure of *la*-pentatonic tunes. Their compass is almost exclusively I-7/8 and as an upper grace note, *ti'* may occur at places, stretching the gamut from 1 to 9. I discuss the *so*- and *la*-ending tunes that constitute few types together with the majority *do*-pentatonic melodies. When I speak about a significant type, it normally constitutes some 5% of the material, less significant types have a 2-3% share of the material.

On the basis of the melody contour of the first line, the following major tune groups can be differentiated:

- a) descending 'melodious' tunes (including, hill, hill-and-dale, dale)
- b) tunes jumping on tri- or tetrachord notes
- c) other tunes

Let us take a closer look at each of these groups.

### *Descending first lines – laments*

Very few tunes with descending first lines have so far been recorded by Kazakh scholars, but they have no laments in their collections. This descending melody line characterizes laments.

There are fifteen laments and bride's farewell songs in our collection, each with a *so-mi-re-Do* scale, thirteen of them descending. The basic form of descending laments is apparently the single-core descending tune in each of its line, ending on *do*. A typical example can be seen in ex. 37. Further illustrative material can be found in the appended collection of tunes (B№ 1a-b).<sup>35</sup>

(♩ = 80)

Kay - ran - da, oy, me - niḡ sa - ba - zīm, ay,  
 Ja - nīm' now batt' ow ḡ - kīl - dap.  
 Ä - we - den uš - kân ak suḡ - kar,  
 Ka - nâ - tī men jer sīy - par.

**Example (37)** Basic form of Mongolian Kazakh lament (see also B№ 1a-b)

It is also frequent to have two descending lines constituting the lament, the second always moving lower. Within this melodic formula, the end of the first line sometimes jumps to the 4<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup> degree, as in ex. 38 and B№ 2a-b. I only included here the B№ 3a-d wedding *jar-jar* tunes because they have a small compass and their lines end jumping onto the 5<sup>th</sup> degree.

(♩ = 54)

Īy - man - d'ay bol - gīr gu - lu - nim,  
 Sal - ma - dīḡ ma - gân to - pī - rak.

**Example (38)** Lament with high-jumping cadence (see also B№ 2a-b, B№ 3a-d)

Some laments carry out the descent from *so* to *do* in two steps. Their first lines float between *so* and *mi*, while the second descends from *mi* to *do*. Ex. 39 shows an excerpt from variative, lively performance of such a bride's farewell tune. A similarly constructed tune is the bride's lament B№ 4.

(♩ = 100)

wE sik - tiŋ al - dī kūrġ' e - d'oy,

Kūrġ - ö - den a - tīm ūr - ke - d'ay.

Kīz de - mey - tin ag' ä - kem, ay,

Kī - zīl d'āw je - lek - būr - kō - d'oy.

E - sik - tiŋ al - dī kī - zīl jar,

Kiy - gen - de kiy - nim je - ŋi tar.

Bet kō - rūw - g'oy bol - dīm zar.

**Example (39)** Two-line Mongolian Kazakh lament (see also B№ 4)

Among the laments with their first lines in a high register throughout, noteworthy are two four-line tunes descending from *so*, characterized by the cadential 7-♭3-4 notes. The lullaby in ex. 40 was recorded in Nalayh, the *bet-ašar* B№ 5a-b and the lament № 5c were collected in Bayan Ölgüy. While the tempo of the lullaby is giusto, the B№ 5a *bet-ašar* of a similar musical construction is performed parlando-rubato. Tunes of similar musical structure can be found among old-style Hungarian, Anatolian and Mangkīstaw tunes with the difference that the latter close on *la*.



♩ = 92

Äl - diy - äI - diy, ak bö - pöm,  
 Ak be - sik - ke jat bö - pöm.  
 Kun - nan goy - dī soy bö - pöm,  
 Kuy - ru - gu - n'ay soy bö - pem.

**Example (40)**

Lullaby with cadential 7- $\flat$ 3-4 (see also B№ 5a-c)

It may rarely occur that the end of a tune is given an additional, textless decline. Such an extension is heard at the end of a lament in which the tune is followed by sobbing on quasi musical notes, on *so* or *la*. This recording was made during a real lamentation on the death of someone, and the text could not be made out subsequently (ex. 41).

(♩ = 85)

**Example (41)** Lamentation in Nalayh

## 'Melodious' first lines

So far, laments containing descending lines were discussed. It is high time to turn to the most typical melody forms of Kazakh folk music. Their first lines have a hilly, wavy or vale-like form and are often constructed motivically. Most 'melodious' tunes belong to *kara öleñ* 'simple songs' and only exceptionally can one find laments or so-called comforting songs among them. Let us take a look at the main types one by one, according to the shape of their first lines.

### Convex first line

The first important type of this group has its convex line end on *so*: (*so*)-*do-mi/so-mi-do-so*. Ex. 42 is a pentatonic tune I collected. The name of the song is *Marka-göl* or 'Lake Marka'.

(♩ = 92)

wAy - rīl - dīm    men e - lim - nen    ti - ri bo - līp,

Pen - de - niñ    tir' ay - rīl - gān    bi - ri bo - līp.

Salt    at pen    jañ - gīz    ga - šīp    men čī - gīp    em,

Čī - bī - nī jan    čīk - pay - d'e - ken    sī - rī bo - līp.

Refr. wEy    Al - ka - Göl,    kay - ran    Al - tay,    Mar - ka - göl,

kald' e - ken    kay - ran el.

Example (42) Hill-shaped first line ending on *so*

In another type, the first line traces (*so*)-*do-mi-so/la'-mi-do*, which may at times be followed by a smaller mound. The form of the tune is AB, and although their first line rises higher than in the previous type, the melodic arch renders them similar

in character. Similarity is further reinforced by the end and beginning of the hilly shape being ‘at the same’ pitch. In this pentatonic style, *do* is replaced by equivalent lower *so*, hence the *do-so*, difference between the first and last notes is insignificant. Ex. 43 presents a Mongolian Kazakh folksong that precisely represents the above-described form. In my collection, there is a large group belonging here (Б№ 6a-g). There are some that begin on *so* and others on *do*, most of them being simple folksongs or less frequently *jubatıw* ‘comforting songs’ or laments. As will be seen, these tunes resemble in many regards their undulating counterparts with the difference that their first line does not turn up to the 7<sup>th</sup> degree but remains on  $\flat 3^{\text{rd}}$ . Similarly constructed songs ending on *so* also constitute a distinct type in the stock of Mongolian Kazakh folksongs.

(♩ = 146)

Ba - sī - nan, ay, ka - ra taw - dīŋ kōš ke - le - di,  
 Bir tay - lak kel - gen sa - yīn, ay, bos ke - le - he - d'ay, aw.

**Example (43)** Convex first line (see also Б№ 6a-g)

The motion of the convex first line of the third type is *do-re-do-so'-mi-re/do*. They are typically differentiated by the mid-line *do-so'* leap after a low beginning. The first line closes on the 5<sup>th</sup> or  $\flat 3^{\text{rd}}$  degree (ex. 44a). The tune in ex. 44b realize the same idea of melody construction with a rarer main cadence on the 4<sup>th</sup>. Tunes ending on *do* normally close on the 7<sup>th</sup> or  $\flat 3^{\text{rd}}$  degrees.

a)

Sīrt - ka jay - dī sī - rīm - dī ey, ö - leŋ šir - kīn, ay,  
 Ö - lön ay - tar ji - git - ter mī - naw bir kün, ay.

b)

♩ = 90

Bu - dan bu - run toyd' ö - lön ow, wayt - ka - nīm jok,

Ne dep ayt - sam    ö - lön - ge,            ke - li - se - d'uw,    wey,

a - haw,    läy - i -    lim,    ay.

**Example (44)** Two songs with an upward leap in mid-line

The fourth, and last type has its convex first line in a higher register: *so'-la'-do'-la'-so'*. The second line either forms a mound itself (ex. 45a) or descends (ex. 45b). On and off a partial or accidental fifth or fourth shift between the two lines may take place, as in ex. 45b, also marking the transition to the undulating wave form. It is worth noting that the first lines of the religious song *jarapazan* also move like that.

a)

E - sik al - dī    ka - ra    suw            ka - līñ jiy - de,

Kön-lim on-da bol-sa da, kö - zim üy - de,    a-kay lili-lay,    ay.

b)

Sen d'ar-man-da kal-ka-tay,            men d'ar-man - da,

Ek' ar-man-da    jī-lay - dī    ay-rīl-gan-da,    säw-lem,    ay.

**Example (45)** Tunes with a convex first line in high register

### *First line tracing a hill and dale*

The motion of the first type in the group of tunes with hill-and-dale first lines is: *(so)-do-mi-so'-mi-re-do-mi-so'*. This is the most numerous Mongolian Kazakh tune group, the form apparently playing a central role among Mongolian Kazakh tunes. More than one fifth of the studied tunes belong here. If a single typical Mongolian Kazakh tune were to be picked as a typical tune of the ethnicity, I would certainly select one from among these. A somewhat larger wave, *do-mi-la'-mi-re-do-mi-la'* as well as tunes that arrive at the wave from the lower *so*, may also be subsumed here.

The A<sup>k</sup>A form is frequent, with AB form also occurring, while extension with a refrain is rare. The central form is probably the wave starting low on *so* (ex. 46a) or *do* (ex. 46b), with numberless variants.

a) (♩ = 112)

Ö-lön de-gen ne - me - ne, ay, ö - nör - paz-ga, ya - xaw,  
 Ö-lön tur-goy söz gi - yin a-ki-l'az-g'ay sä-wü - lem, ay.

b)

Tol-kin köl - dey os' ä-nim es-ken jel-dey, ay,  
 Toy-din sä - ni kel-mey - di a - kin kel-mey, ay.

**Example (46)** First lines with a hill-and-dale outline from Bayan Ölgü

In addition, there are simple shallower waves (ex. 47a). A form extended with a small refrain at the end is not rare (ex. 47b-c),<sup>36</sup> the wave which is not so deep in the end of the first line (ex. 47d-e), nor is a wave ending on tune *la'* instead of *so'* (ex. 47f), or, for that matter, tunes ending on *so* or *la*. In our collection, B№ 7a belongs to ex. 47b-c, B№ 7b to ex. 47e. B№ 7c may also be listed here, with an extension of the line after the wave.

a)

Kiz-dar kir - šin en - de - še, kiz-dar kir - šin, ey,  
 Ki - zik - ti - röp oy - na - gan, oy - nin kur-sin, ay.

b)  $\bullet = 52$

Koy jal - gan sen ma - gan jok, men sa - gan jok,  
 Or - ta - si da - ri - ya - niḡ jay - na - gan čok,  
 Ay, gü-nüm, aw, ay - dâ - yew.

c)  $\bullet = 66$

Kay - ta - riḡ ka - ra bult - t'ay kar jaw - dır - gan,  
 Jäy - čı - niḡ ču - bar a - la ta - si biz - de,  
 wAy, gü-nüm, aw, ay - ro - yey.

d)  $\bullet = 80$

Ö - lön de - gen ne - me - n'ey, Ö - nör - paz - g'ay bül - dır - gen.  
 Ö - lön tur - goy söz qı - yın A - kil' az - ga'y bül - dü - rü - gen.

e)  $\bullet = 104$

Kay - ta - riḡ ka - ra bult - t'ay aw, kar jaw - dır - gan, oy,  
 Jay - čı - niḡ ču - bar a - la ta - si men - de, dep ay - day aḡ - ge sal - dım, ay.

f)  $\bullet = 100$

Jilk'ay - da-gan tös-köy-de tö - gil - di-rip, a - ha - hâw,  
 Kö-ris ay-tar ka - bîr-ga sö-gil-di-rip, ey, a - ha-gay - ïn, aw.  
 Tülk' a - la-d'aw bür - küt pen kî - ya - da jür-gen, a - ha - ho,  
 Si - yir - ki - niñ o-yu - nu bol-sun der-lik ey a - ga - yïn, aw.  
 Al-gan ek-en a - ga-yïn, as-kag än-ge sa - la - yïn,  
 Jï - yïn top-tan öt - kiz-dik, biz o-sîn-day ta - la-yïn, aw.

**Example (47)** Tunes with a hill-and-dale in the first line (see also B№ 7a-c)

The next type displays strong similarities with the previous one of smaller compass. The melody outline of the first line is *so'-do'-so'-mi-so'-do'*. A<sup>k</sup>ARefr:A and A<sup>k</sup>A forms are also frequent (ex. 48a-b).

a)

Ayt de-se-ñiz ay - ta - yïn ay - day on bes ey,  
 A - sa - wî - nan üy - ret - ken tay - day on bes säw - lem, ay.  
 Bi - riñ ka - yïñ, bi - riñ tal, Bi - riñ še - ker, bi - riñ bal.  
 Kay - sı - niñ - dî ka - la - yïn, E - ke - wiñ de ak suñ - kar.

b)

U - šip jür-gen ä - we - den sa - r'a - la kaz, ey,  
 Ay - dñ̄ köl - dñ̄ or - ta - sī kök o - ray saz, kur - bīm, ay.

**Example (48)** Mongolian Kazakh tunes with a wave in a high register in their first line

The *so*-ending tunes of ex. 49 have a striking similarity with the *la*-ending tunes of ex. 47. Later parallel melodies will be shown, too. It underscores the importance of the hill-and-dale form that it not only occurs but is also strongly represented among tunes with cadential *do*, *so* and – as will be seen soon – *la*.

a)

Kö - zñ̄ - niñ ay - na - la - yñ̄ ka - ra - sī - nan,  
 Jü - rek - tiñ xat ja - za - yñ̄ sa - na - sī - nan, gǖl da - rīy - ga.

b)

Kiy - ge - nim a - ya - gī - ma ke - bis e - di,  
 Kos kü - reñ jñ̄lk' i - šin - de te - bi - se - di, gǖl da - rīy - ga.

c)

Keñ o - ta - nīm gǖl - den - gen tūr men ja - ña, ay,  
 Nü - biy ay, nü - giy, ay, Än - ši Nü - biy, ay, uw - gay, Ka - zī - ray.

**Example (49)** *So*-pentatonic tunes with a hill-and-dale first line



The largest *la*-ending tune group is characterized by the hill-and-dale first line turning up to the 7<sup>th</sup> degree as was so decisive with the *do*- and *so*-pentatonic group. Fewer are the tunes turning up from *so* (ex. 50a) and more are those that undulate between *do* and *la'* (ex. 50b). There was only a single occurrence found for a tune with the wavy first line ending on a final 8<sup>th</sup> (ex. 50c).

a)

Jir - gıl - tı - day jer kay-da kar al - ma - gan, ey,  
 Ä - göy kal - kaş, Oy, ä - göy, gay.

b)

Min - ge - nim ey, dä-yim me - niñ şu - ba - lañ ker,  
 Ko - lım - da kos sa - xıy-na bu - ra - ma zer, Äy, ä - läw-läy - lim.

c)

Ba - sın - da ka - ra taw - dıñ kos ba - ra - ban,  
 Sol jer-den da-riya şal-kiş suw ta-ra-gan. Kay-lay - lim, Kay-li-lay-lim, läy - lim.

**Example (50)** *La*-pentatonic tunes with a hill-and-dale first line

### *Vale-shaped, concave first lines*

Although the discussion here highlights the shape of a vale in the first line, it will be immediately seen that apart from the launching of the line, the tunes are highly similar to the hill-and-dale first lines, although here the cadential 8<sup>th</sup> is more frequent.

The first line of the first concave type plots *so'-mi-re-do-mi-so'-la'*. The overall form is again typically A<sup>k</sup>A (ex. 51a-b) and A<sup>k</sup>ARefr.A. Ex. 51c outlines a melody contour like that, although it could also be taken for the extreme case of the hill-and-dale group. Remember that B№ 2a-c also had a concave first line which were laments

and there the concave line was caused by a basically descending first line cadentially rising to the 5<sup>th</sup> degree. That was why they were discussed with the descending laments.

a)

Šir-kap sal-sa ke - le - di än-niñ sä - ni, ey,

Sï-biz-gï-ši, sïr - nay - ši, dom-bï-ra-ši, ey, säw-lem, ay.

b)

Ä - we - de u - šiř jür - gen a - la kar - ga,

Be - re - yik ö - leñ ay - tïp a - ga-lar - ga. Kä-lä - lim, ay.

c)

Ke-lip tur ül - ken jer-den e - ki ba - la, ey,

O-su e - ki ba - la - niñ kur - möt' ü - šin men ay-tä - mïn, ew.

wAy-ta - yïn ayt de - ge-nin, aw, ja - sa - gan, ey,

Sar' a-tan ir - gay mo-yïn, aw, kom ja - sa - gån ay.

**Example (51)** Mongolian Kazakh tunes with a concave first line

There are only a few melodies with high and dale-like first line. The first line of these melodies usually starts and ends on the 11<sup>th</sup> or 12<sup>th</sup> degrees. One example is ex. 52 with a form ABRef:C.

Bay d'öt-ken, ka-ra d'öt-ken, jar - li d'öt - ken,  
 Jas ba - la, kem-pir men šal, bä - ri d'öt-ken, ay.  
 Suw i - šin-de me - ti - re, Ši - g'al - may - di še - ti - ne,  
 O-sin-day-da üy - üy oy-nap kül, Öt-ken is-ke,ay, ö - kin - be.

**Example (52)** Mongolian Kazakh tune with a high first line

### *Dale-and-hill first lines*

Among the melodious tunes, those with a dale-and-hill first line also need mentioning. The tune of the example is *la*-pentatonic, whereas this tonality is relatively rare among Mongolian Kazakhs. Two specimens of the *la'-mi-re-mi-la'-mi la*-pentatonic tunes of the dale-and-hill type are included in our collection, one of them shown below (ex. 53).

Aw - līm kö - šip ba - ra - di bel - den a - sip,  
 Bel - den as - kan bult pe - nen a - ra - la - sip, ay.  
 Ka - ra kö - zim, Bar - m'e - siñ - de ke - še - gi Ayt - kan sö - zim, ay.

**Example (53)** Dale-and-hill first lines

There is another *la*-pentatonic tune type with dale-and-hill first line, characterized by a steep rise to the 8<sup>th</sup> degree after a slight descent in the first line (ex. 54).

Ka - ra - gım ay - na - la - yın sı - kī - lıñ - nan,  
Se - kil - di kī - sı - r kiy - ik mī - kī - niñ - nan, ay, uw - gay, ay.

**Example (54)** Dale-and-hill shaped first lines

The rest of the *la*-pentatonic tunes cannot be ranged with any of the above types or tune groups. There are only two *la*-pentatonic tunes in our collection, B№ 9 with a juniper first line and B№ 10 with a deep vale in the first line.



**Picture (12)** Relatives praying in the yurt on the first anniversary of the death of our Kazakh assistant, Babakumar's father (Bayan Ölgıy)

### First lines hopping on a tri- or tetrachord

After the descending and undulating, melodious forms, let us now see some more hectic melodic solutions. The first line again conceals twin bars.

The first type has a first line hopping on the notes *re-mi-so'-la'*, ending on *so'* or *la'*. Motifs often recur even within a line. In the simplest form, the first line oscillates on two notes (ex. 55a), but this is rare in Mongolian Kazakh folk music. Melodic motion along a tri- or tetrachord, as in the first line of ex. 55b is far more frequent. The form of this tune in 'kolomeika' rhythm is  $A^kARefr.A$ , with  $a^ka$  bar structure in the first line.

In our own collection, ex. 55c clearly belongs here, and apart from its *do*-final it adjusts to a fifth-shifting pattern. The short-lines of  $B\mathbb{N}o$  4 lament are also of this character, but we ranged them with laments.

a)

Toy-law ba-zar, toy ba - zar, toy - lay kel-dim,  
Al-tin sa-ka kolg' a - lip oy-nay kel-dim, kur-bim, ay,

b)

Bos ko - pa - niñ ku-rag', ay, Ja-nip tur-gan ši-rag', ay,  
El-den a-lis ba-ra-miz, ay, Kay jer me-ken tu - rag', ay,  
Šö - bi šüy-gin mar-ka - niñ, Äw-se-leñ - di bay - kar - min,  
Iy - si ju-par añ-kiy-d'ay, Käm-zol kiy-gen kal - ka - niñ.

c)  $\bullet = 112$

... bö-pem kayd' e - ken,  
 Bi - yik bi - yik tawd' e - ken.  
 On - da ne gip jür e - ken,  
 Al - ma te - rip jür e - ken.

**Example (55)** Mongolian Kazakh songs with first lines jumping about in a high register (see also B№ 4)

There is a noteworthy series of tunes whose members are united by the *mi-so'-la'-so'* progression of the first line, the tripodal structure and the four-line construction as well as the cadential 7- $\flat$ 3-4 degrees (B№ 8a-e). This melody pattern is predominant both in quantity and the number of variants. It is illuminating to see how a melody idea takes various shapes while remaining essentially the same, e.g. in giusto B№ 8a-d and the lamenting B№ 5a-d. These songs all share a first line moving around the pitch of the 7<sup>th</sup> degree and closing there, and a second line descending from the 7<sup>th</sup> to the  $\flat$ 3<sup>rd</sup> degree (ex. 56). Line three – as usual with four-line tunes – is widely varied, while the closing line ends on the  $\flat$ 3<sup>rd</sup> degree or *do* note, after touching on a few adjacent notes. Despite its higher cadences, B№ 8d is similar in nature. B№ 8e is also subsumed here for its similar melodic progression, although not only the cadential notes deviate but the 11-syllable line changes from 4|4|3 subdivision to 4|3|4. You will remember that the same 7- $\flat$ 3-4 cadential sequence and ABCB form was characteristic of some small-size basically descending lament tunes (B№ 5b-c). The genres are most diverse, including *kara öleñ*, *jarapazan* religious song, song of advice, lament, *bet-aşar*, lullaby and bride's farewell song.

$\bullet = 94$

Bir күн! u - yik - tap ja - tıp tūs kö - re - min,  
 Tü - süm - de är a - lu - wan is kö - re - min.

wAy - ta - yin sol tü - süm - di wö - leñ gi - lip,  
Ke - yin - gi tu - wıs - tar - ga bil - di - re - yin.

**Example (56)** Song with cadential 7 $\flat$ 3-4 (see also B№ 5a-c, B№ 8a-e)

Typical of the second type is the first line jumping on *so'-la'-(ti')-do'* tetrachord. Motivic repetition and the  $A_k A Refr: A$  form are also frequent. In some cases the first line of  $a_k a$  or, conceived differently, *aba* motivic structure ends on *ti* (ex. 57).

Ar' ö - te - yin aw-lin - nan, ber' ö - te - yin,  
Şal-ba-rim-nin ba - la - gin zer - le - te - yin.  
A-kay ar - man, İş - ten jan - gan,  
Er - kin kol - ga tiy-mey jür, Kö - nil - g'al - gan.

**Example (57)** First line jumping about on the notes *so'-la'-(ti')-do'*

The third type has a first, not always pentatonic line that moves up and down on *do-re-mi-(fa)-so'* notes. Apart from tunes with hesitant first lines, this group also includes lines with *aba* and  $a_k a$  motivic structure (ex. 58a-b). Another, relatively large and non-pentatonic group only uses the notes *re-mi-fa-so'* (ex. 58c). Similarly hesitant progression characterizes B№ 11.

a)

Än po-rim - ga kel-mey-di şir-kap sal-may,  
Ji - git sä - ni kel-mey-di kar-şir-g'al - may, ü - ki - li jeñ-gey naz-dar', ay.

b)

Jak-si bo-lar jil - ki mal kü-zet - ken-ge, ey,  
 Ka-yiñ ku-rik sîn - bay - di düz-et - ken-ge. Oy, a-sil, ay,  
 Ar-mand' e-dim ko - sil - may.

c)

Ba-si kîm-bat ba-zar-da a-la-ša-niñ, kal-kam, ay, kal-kam, ay.  
 Ki - zi su-luw tö-men-gi ka-ra-ša-niñ a-xay, a-xay.  
 Ay, ka-rañ-gi kün bu-lut, Kel-dim je-tip ka-si-ña.  
 Je-tip kel-dim ka-si-ña, Kiz-dar, ay, kiz-dar, ay.

**Example (58)** First line oscillating on notes *do-re-mi-(fa)-so'*

There is a group among tunes with a first line hopping about on a tri- or tetra-chord and ending on *so*, whose first line built of twin bars is characterized by a mid-line rest on *so'* after *do-re-mi* and *re-mi-fa* waves and by a line-ending *mi* after similar melodic progression to the first half (ex. 59a-b). It is not hard to find analogies with the ex. 58 tunes ending on *do*.

a)

Ö-leñ de-se da-wi-sim äñ-ge kel-sin,  
 Ül-ken ki-ši o-tir-gan ke-meñ-ger-sin, ay.



b)

Bul Bul-gin-niñ a - suw-in a - sip kel-dim,  
 Ja - pı - ra - gın jay - kal-gan ba - sip kel-dim kur - bım, ay.

**Example (59)** First lines undulating on *do-re-mi-so* and *re-mi-fa-so* tetrachords



**Picture (13)** Kenesar singing (Nalayh)

### *Unique tunes*

Let me finally list some individual Mongolian Kazakh tunes that deserve attention for some reason. The regular pentatonic *jar-jar* wedding song always ending on *do* has a unique variant, shown in ex. 60a, as it only has three lines and besides, the central note of the second line is *fa*. Ex. 60b displays an *ab | ab + c* twin-bar structure, which is unique yet apparently authentic.

a)

Ka - ra na - sir de - gen - de ka - ra na - sir, jar - jar,



Ka - ra mak-pal säw - ke - le ša - šin ba - sar, jar - jar.



Ey, sil-kim, ay, xoš e - sen bol jur-tim, ay.

b)



A - xay mo-sim, a - xay, mo-sim,



Ö - ziq kö - nil ber - gen - de bol - sa bol - sin, ay.

### Example (60) Unique Mongolian Kazakh tunes

Ex. 61 with a brief ascending first line and a replying brief descent also seems authentic yet unique. This melody construction can be found in our collection in the second half of a lullaby (B№ 12) and a bride's farewell (B№ 13).



Bö - ley, bö - ley bo - tam, ay,



Bo - ta kö - zim e - kew, ay.

### Example (61) Unique starting ascent

Also rare is the tune with aa bar structure and oscillating *ti'-la'-so'-mi* notes (ex. 62). This is, however, one of the tunes that reminds of certain melodies of the Hungarian melodies with its 5- $\flat$ 3- $\flat$ 3 cadences despite the *do* final.



Jür - gen - de ka - rañ - gi - da, ey, ka - ba - ni - miz,



A - wi - rar ja - yaw jür - sek ta - ba - ni - miz, ay.

A - hay, ay - day, ä - nim kan - day,  
 Kel - be - ti kal - ka - tay - diᅇ tuw - gan, ay - day, ay.

**Example (62)** Unique Mongolian Kazakh tune

There are individual religious *jarapazan* tunes as well (ex. 63a-b).<sup>37</sup> Other tunes belonging to the traditional genres are the New Year's congratulatory songs (like carols), performed during the spring New Year's holiday *nawrız*, which is widely celebrated by the peoples of Central Asia and the Near East.<sup>38</sup> *Bedik* can be cited among the old Kazakh curing ceremonies. We have not recorded any of the latter.

a) ♩ = 114

Min - ge - ni pay - gam - ba - rım maw gar' iᅇ - gen,  
 As - tın - nan ta - ma - gı - niᅇ taw gö - rün - gön.  
 wo - ra - z'aw wo - tuz gü - nün küt - pey bar - saᅇ,  
 Bar - gan - da wa - kı - ret - te daw gö - rün - gön.

b) ♩ = 80

As - sa - law - ma - xa - ley - küm, a - xá, Ak - tan ke - le - dik,  
 Kün čı - gıp a - yı tuw - gan ši - ri - kin, ay, jak - tan kel - dik, ay.

O - ra - zaŋ ka - bī - lī bo - lī - sīn, a - xaw, us - ta - ga - nī jan,  
 Kaw - sa - rī bop kī - ya - met - te ši - ri - kin, ay, jo - lī - ga - tīn, ay.

**Example (63)** Unique *jarapazan* tunes

### *Fourth- and fifth-shifting*

As has been seen, it is not typical of Mongolian Kazakh tunes to be constructed with a definite fifth- or fourth-shift. In some cases, however, such parallelisms between lines can be noted, although these do not coalesce into separate types (ex. 64).

Sen de - gen - de kal - ka - tay o - yīm bö - lek kay - lay - lim,  
 On ja - sīm - nan ö - leŋ - ge bol - dīm ze - rek kay - lay - lim, ay,  
 Ä - ne gül - gül ta - ma - ša, Mī - ne bul - bul ta - ma - ša,  
 Kel - ši jay - nap, kel - ši say - rap, Kel - ši kur - bīm o - ŋa - ša, ay.

**Example (64)** Mongolian Kazakh fourth- and fifth-shifting tune

The rest of the *do*-pentatonic tunes amounting to some 5% cannot be ranged with the above classes. Most of them have very large compasses. The rest of the *so*- or *la*-ending and the very few *re*-ending tunes do not allow for groups to be defined.



**Picture (14)** Light filtering through the top of the yurt (Mangkistaw)

## COMPARING THE MUSIC OF THE TWO KAZAKH AREAS

Having got acquainted with the folk music of the two Kazakh regions, let us now compare the music of Mangkïstaw in southwest Kazakhstan with that of Bayan Ölgïy and Nalayh in Mongolia far apart.

Comparison is made in two steps. First the overall musical characteristics, such as scales, compasses, forms, rhythms, cadences, syllable numbers, melody contours are compared. This is followed by a more complex comparison of tune types in the course of which the possible Anatolian and Hungarian analogies are also referred to.

### *General musical features*

#### *Scalar basis*

Narrow scales with a range of a sixth or less predominate in lots of Kazakh songs, such as ceremonial songs. In developed strophic songs the scale and the melody reach the compass of an octave or ninth above the lower tonic. In individual cases even wider ranges are used. There is a decided preference for the range of an octave and adjacent ranges of a seventh or ninth.<sup>39</sup>

To judge by Zataevich's data,<sup>40</sup> pentatonicism is regionally distributed over the vast area of Kazakhstan, most concentrated in the Eastern area. One should not overlook the influence of such neighbouring, pentatonically oriented music cultures as those of the Tatars, Bashkirs and Mongols in discussing Kazakh pentatonicism.

The main difference between the scales of the two studied areas is this: while in the folk music of the Mongolian Kazakhs the scale is mostly the anhemitonic *do*-pentatonic (*la'*)-*so'*-*mi-re-do*, in Mangkïstaw the diatonic *la'*-*so'*-(*fa*)-*mi-re-do-ti-la* scale with a minor third is preponderant. At the same time, in Mangkïstaw tunes of a wider range (1-7/8) the 6<sup>th</sup> degree may be missing or inserted in unaccented places, which lends the tunes a somewhat pentatonic flavour. In Bayan Ölgïy, on the other side, the notes *ti* and *fa* may occur in less accented places such as ornaments or unstressed beats. In the two areas we have only found a few authentic mixolydian melodies.

The compass of the tunes of both areas ending on *do* is mostly VII-7/8 or ♭3-7/8, but here the difference between the two tone sets is fixed in the *so*,-*do* and *do-so*, leap, respectively. It generally applies that the highest note of the archaic tunes of the two Kazakh areas is the 7<sup>th</sup> or 8<sup>th</sup> degree, irrespective of the closing note.<sup>41</sup> This also means that the range of the *do*-ending tunes is usually smaller than the compass of the tunes ending on *la* or *so*, which is usually an octave or seventh.

In some cases chromatic scales appear. In minor scales chromatization occurs on three degrees. In cadences the lowering of the second degree can be met with (Aeolian–Phrygian). The sixth degree is sometimes unstable too (Dorian–Aeolian).

Both phenomena can be seen in Anatolia, too. The chromatzation of the third degree of an aeolian scale is rare in Anatolia, but can often be encountered in Kazakh folk music.



**Figure (6)** Most typical scales and compasses a) in Bayan Ölgıy, b) in Mangkistaw

### Forms

The tunes comprising a single (A) or three different (ABC) lines are very rare in Kazakh areas, and unlike in Anatolia, the  $A_kA$  and  $A_vA$  forms are not too frequent, either. What numbers high in both Kazakh areas is the two-line and four-line form as well as constructions derived from them.

As regards two-line forms, the most frequent basic formula is AB, in which each musical line occurs once. Via the unchanged or varied repetition of these two lines, a variety of subsidiary forms come about, such as AAB, AAAB, ABB, ABAB, etc. It is also frequent that in the course of a song, the A and B cores occur in different grouping, e.g. AAB|AB, AB|ABB, AAAB<sub>k</sub>B, etc. This is also a characteristic feature in Anatolia but rare in Hungarian folk music – the latter apparently preferring the more regular four-line structure, at least over the recent decades.

Of course, regular forms divided into four equal parts also occur in Kazakh folk music. Most frequent are the four different lines (ABCF), but these narrow-compass lines are not too characteristic, often coming stepwise lower.<sup>42</sup> Many four-line tunes have repeated lines, producing forms like AABC, ABAC, ABCC, ABBC, etc.

The purely twin-bar construction is rare, although in refrains and inside lines – mainly first lines – bar repetitions are popular. In the most typical cases of these, the first lines define the aa, a<sub>k</sub>a or aba bar structures.

Whenever in tunes of  $A_kA$  or  $A_vA$  line structure the motifs of the first line occur again in the second, the tune is practically built of a single twin bar. Let me illustrate it with the tunes of  $A_kA$  structure in ex. 67, of which ex. 67a-b have aa<sub>k</sub>|ab bar structure, ex. 67d has aba|abc pattern.

What is more, even ostensibly four-line tunes can be built of a single pair of bars. An example is ex. 67e, whose line formula is  $A_kA$ Refr:A and whole bar scheme is a<sub>k</sub>a|a<sub>k</sub>b|xx|a<sub>k</sub>b. Such and suchlike motific construction is more typical of pentatonicism. It is not surprising therefore that while in some Hungarian styles of pentatonic character there is a multitude of such songs, in Mangkistaw and Anatolia they can hardly be traced.

### Refrains

In laments, lullabies and usually in the simplest small-compass tunes there are no refrains, while in more recently developed styles they are frequent. A simple form of refrain is the closing line repeated with slight modifications. The short few-bar formula is also frequently added to the end of the last line of the tune.

Refrains may attain great length, and can then constitute whole strophes. Four-line refrains may be added to the ‘psalmodic’ songs, *kara än*, religious *jarapazan* or to the *terme* tunes. Terme tunes are usually closed off by a one- or two-line descent at slowed down tempo, begun around *so*’ when the final note was *do* and around *mi* when the song ended on *la*.

Most refrains close on the same note as the tune proper. Let me finally remark that many tunes have *ABRefri:B* or *A<sub>x</sub>ARefri:A* structures, in which the refrain-lines normally constitute two identical bars or a twin bar.

Some tunes are introduced by opening calls. The opening calls in Kazakh songs consist of long, loud *so*, *mi* or *do* tones sung to a short exclamation. It is not infrequent to have this note preceded by a short upward glide or followed by a downward glide. These calls seem to call the listeners’ attention to the beginning of the song, as happens in Anatolia and in many other countries, too.

### *Rhythm*

In both Kazakh areas the 2/4 giusto rhythm is predominant in every syllable structure heard in about half the tunes. Rarer is the melody built of 2/4 and 3/4 bars. The rest of the tunes are in parlando or more freely treated rhythm, and some are performed rubato, with the stressed elongation of some notes. Asymmetric rhythms can almost exclusively be met with in religious songs; they sporadically also occur in Hungarian areas, too.

### *Cadences*

In some musical styles the line-ending notes are highly informative, while in others – e.g. in agile pentatonic tunes – they reveal little. In Mangkïstaw, there are saliently many main cadences on the  $\flat 3^{\text{rd}}$  degree, followed by the 1<sup>st</sup>, 2<sup>nd</sup> and 5<sup>th</sup> degrees. The 4<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> degrees are rare as main cadences, the rest hardly occurring at all. In Bayan Ölgïy the *do*-pentatonic scales predominate, which also implies that the closing note of the tune is at the same time its lowest, thus it is not surprising that the 1<sup>st</sup> and  $\flat 2^{\text{nd}}$  main cadences are missing. The main cadential degrees are  $\flat 3^{\text{rd}}$ , 5<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup>, 4<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup>; the 7<sup>th</sup> degree that hardly occurs as the main cadence in the other area plays a significant role here, so much so that the main close of one of the most important homogeneous Mongolian Kazakh tune group is the 7<sup>th</sup> degree.

### *Melody contours*

Apart from the descending laments, the first lines of the tunes in Bayan Ölgïy are convex, concave or hill-and-dale shaped. Apart from these, some more restless up-and-down moving melody lines of various character, the lines reciting on a few adjacent tones and others jumping about on several notes are also frequent. Although the second half of the Mongolian Kazakh tunes are deeper than the first, only rarely can parallelisms be demonstrated between the lines, let alone fourth- or fifth-shifting.

In Mangkïstaw, the most typical contour of the first line of *la*-ending tunes is convex, it being flatter in laments, psalmodic tunes and some narrow-range tunes. The two-line *la*-pentatonic tunes of a wider compass and even the only major *do*-ending tune group also have a hill-shaped first line. So it seems that it is the convex



curve traced by the Mangkïstaw melodies that render them so homogeneous. There are few tunes here with a definitely descending or ascending first line, or outlining a hill-and-dale curve. The rest of the melodious forms are missing. This feature differentiates this set of tunes markedly from the diversity of Mongolian Kazakh tunes.

For the sake of comparison, it should be noted that in Anatolia, the preponderant melody progression is descent within each line. The same applies to some old Hungarian styles, but the pentatonic strata of Hungarian folk music resemble the Bayan Ölgïy region in the richness of their melody outlines.

After the general properties, let us try to compare the tune types of the two Kazakh areas on the basis of the melody contours, mainly that of the first line. Although the shape of a melody line cannot always be registered precisely, it seems that with these simple two-core tunes of an octave or less in compass it is the melody shape of the first line that helps best demonstrate the contacts and relations between the tunes. Of course, the register of the line is also to be taken into account. As each tune group was analyzed in detail in the previous chapters, let us now recall their fundamental traits only.

As laments are of signal importance, they are to be discussed first. They will be followed by melodious tune progressions, that is, songs whose first lines trace a hill, a vale or a wave. Finally, tunes with more animated, oscillating first lines will be the subject of comparison.



**Picture (15)** Prayer to the saint in the cemetery of Akšukïr (Mangkïstaw)

## Lament tunes

The custom of lamentation over a dead person is alive in both Kazakh areas. The descending line of Mongolian Kazakh laments are unique in an area of melodious tunes, while the Mangkïstaw laments of shallow mounds in their first lines fit in well with the rest of the melodies there. The laments of the two areas have both similar and dissimilar features.

In the central form of Mangkïstaw laments, a *so-la-so-(fa)-mi* first line is followed by a lower *mi-fa-so-fa-mi-re* second line (ex. 65a).<sup>43</sup> In the Bayan Ölgïy area the main lament motif is the *so-mi-re-do* descent followed by a smaller *mi-re-do* descent (ex. 65b). The common structural feature in the laments of the two areas is the short, eight-syllable lines divided 3|2|3 as well as the existence of a one-line lament which is identical with the first line of the two-line lament.

Is there any connection between the Kazakh laments and the mutually highly similar Anatolian and Hungarian laments? The simplest Anatolian lament descends to *do* on the notes *so-(fa)-mi-re-do*, just like the Kazakh laments in Mongolia (ex. 65c). The central form of the Anatolian and Hungarian laments also most often descends on the *so-(fa)-mi-re-do* notes, with two different lines, as one ends on *re*, the other on *do* (ex. 65d). I have only found a single Kazakh lament like that – and that in Mangkïstaw, too, where the other lament structure is predominant (ex. 65e).

a)

b)

c)

d)



e)



### Example (65)

- a) A lament from Mangkïstaw with line-ending *re* and *do* (ex. 6)
- b) descending Mongolian Kazakh lament with cadential *do* (ex. 37)
- c) one-line Anatolian lament closing on *do* (Sipos 1994: № 22)
- d) two-line Anatolian lament with cadential *re* and *do* (Sipos 1994: № 41)
- e) a Mangkïstaw lament with cadences on *re* and *do* (ex. 30)

As has been seen, the first line of the Mangkïstaw laments may end, besides the most frequent 2<sup>nd</sup> degree (*mi*), on  $\flat$ 3<sup>rd</sup>, 4<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup> degrees (*la*, *so*, *fa*), whereas the first line of the two-line Mongolian Kazakh laments may only stop cadentially on the 5<sup>th</sup> degree apart from *do*. In ex. 66a I show a Mangkïstaw lament with a first line ending on *mi* and in ex. 66b a Mongolian Kazakh lament with the first line ending on *mi* note. It is not infrequent in Anatolia that the first line stops on *mi* (ex. 66c).

Despite the narrow range, the involvement of two musical ideas and the identity of the line-ending notes, there are great differences between the Kazakh laments of the two areas. As against the convex tune line of the Mangkïstaw laments ending on *la*, the Mongolian Kazakh tune of pentatonic character closing on *do* is definitely descending. The second lines are even more pronouncedly different. The character of the first line of the Anatolian lament stagnating on the 5<sup>th</sup> degree is utterly different, too.

a)

b)

c)

**Example (66)**

- a) Mangkïstaw lament with main cadence on *mi* (№ 12b)
- b) Mongolian Kazakh lament with *mi* close (ex. 38)
- c) Anatolian lament with a *mi* main close (from the archive of Selcuk University of Konya)

Let us infer some conclusions. The laments of Mangkïstaw and those of Anatolia (and Hungary) display structural similarities with their two lines, one progressing directly below the other and closing on notes one below the other. Their tone sets are, however, different. Although the tone set of the Mongolian Kazakh laments are similar to that of the Hungarian and Anatolian laments, their structural construction is different.

The laments can eventually be schematized as the combination of four motifs descending one below the other or shaped like a flat mound. These motifs, progressing downwards, are: 1) *so-la-so-(fa)-Mi*, 2) *mi-so-(fa)-mi-Re*, 3) *so-mi-re-Do* or *re-mi-re-Do*, 4) *re-mi-re-do-Ti*. The laments of the studied ethnic units are built from these motifs as follows: Mangkïstaw Kazakh: 1 and 1+2; Mongolian Kazakh: 3,

Anatolian Turkish and Hungarian: 2, 3 and 2+3. As for laments, thus the Anatolian and Hungarian are closest to each other, Mongolian Kazakh laments also coming close, while the laments in Mangkïstaw being different.



**Picture (16)** Tilew singing and playing the *dombıra* (Nalayh)

### 'Melodious' melody progressions

In both areas, the lines of several tunes display definitely 'melodious' forms, meaning that the melody contour of their first lines is a distinct mound, or vale or hill-and-vale form. Such forms evolve when in one direction more than two steps are taken followed by a change in direction. When an ascending or descending line is established, a single step in the opposite direction can be ignored, since one tone in counteremotion normally does not change the direction of the progress. One line contains maximum two units (hill, vale, descent, ascent). In these melody arches one can often discern repetitive or varied motivic bar structure such as a wave-line being constituted by *aba* bars.

Before embarking on the Kazakh areas, let us recall that in Anatolian and Hungarian folk music the most frequent form is the hill or convex line. At the same time, while in Anatolian and Hungarian folk music the descending and stagnating lines have quite a large number, in Kazakh areas one rarely finds their equivalents.

#### Hill-and-dale

A popular form in Mongolian Kazakh folk music is the undulating hill-and-dale form. This form cannot only be found in plenitude among the predominant *do*-pentatonic tunes but also constitutes significant groups among the much rarer *la*-pentatonic and sporadic *so*-pentatonic tunes. Though rarer, the hill-and-dale form also occurs in the Mangkistaw areas. The following example shows hill-and-dale tunes of various tonality and structure. The *do*-pentatonic Mongolian Kazakh tune of  $aa^k|ab$  structure presented in ex. 67a only deviates from the *so*- and *la*-pentatonic undulating Mongolian Kazakh tunes in ex. 67b-c in its closing section. A tune from Mangkistaw (ex. 67d) also traces a *la*-pentatonic wave; its Mongolian Kazakh *do*-pentatonic counterpart is shown in ex. 67e. The latter tune also well illustrates how a pair of  $aa^k$  bars can be developed into a Mongolian tune of a complete four-line  $A_k A Refr: A$  structure, or in detail,  $aa^k|ab|xx|a_k c$ .

The image displays four musical staves, labeled a) and b), each with two lines of notation. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The first line of each example shows a melody with notes and rests, with labels 'a' and 'a^k' above specific notes. The second line shows a similar melody, with labels 'a' and 'b' above specific notes. The first line of each example ends with a double bar line and a superscripted 'A' (A^k), while the second line ends with a double bar line and a plain 'A'.

c)

d)

e)

xx

**Example (67)**

- a) Mongolian Kazakh *do*-pentatonic tune of  $aa^k|ab$  structure (ex. 46b)  
 b) Mongolian Kazakh *so*-pentatonic tune with  $aa^k|ab$  structure (ex. 49b)  
 c) Mongolian Kazakh *la*-pentatonic wave (ex. 50b), d) *la*-pentatonic wave from Mangkistaw  
 e) Mongolian Kazakh tune of  $A^kARefi:A$  line structure or  $a_k a|a_k b|xx|a_k b$  bar structure (ex. 61)

*Hill*

The hill-shaped first line is strongly represented in southwest Kazakh areas. The narrow-compass lines of laments also delineate a shallow mound, and a hill appears in the first lines of the medium-wide and wide-range *la*- and *do*-pentatonic tunes in Mangkistaw. As against that, the convex first line only occurs among the very rare *la*-pentatonic tunes in Mongolian Kazakh folk music, and there it is not frequent, either. In ex. 68a a Kazakh tune from Mangkistaw, in ex. 68b one from Mongolia are

shown, both with a convex first line. It is typical that the second line of the Mongolian Kazakh tune quits the peaceful shape of the first line and plunges into vigorous undulation.

a)

b)

**Example (68)** Convex forms: a) Mangkistaw (ex. 20c), b) Bayan Ölgüy (Kaz-58)

### *Dale*

Dale-shaped first lines only occur in Mongolian Kazakh folk music, also rarely, and also seldom in a pure form. Not infrequently they are blurred variants of the frequent hill-and-dale formula, since apart from the first few tones, they are almost note-for-note identical with the undulating first lines (ex. 69).

**Example (69)** A dale-shaped first line from Bayan Ölgüy (ex. 51a)

### *Ascent*

However rarely, distinctly rising first lines appear in both areas. This musical pattern is not frequent among Turkic peoples. The ascending first line is always followed by a clearly descending second line. The following example illustrates this, first with a rather long Mangkistaw tune (ex. 70a) and then with a Mongolian Kazakh melody built of shorter lines (ex. 70b).





**Example (70)** Two melodies with rising first lines



**Picture (17)**

A gravestone similar to wooden grave markers in Hungary (Mangkistaw)

*Recitative, oscillating melody progression*

Lots of tunes move on the notes of bi-, tri- or tetrachords, and this movement is sometimes without any marked conception while at other times, it creates distinct motifs. This was seen e.g. in the popular ‘psalmodic’ tunes of Mangkïstaw having the common feature of being recited on the notes of the *mi-re-do* trichord with an overall tendency of descending and ending cadentially on 5- $\flat$ 3-4. Such tunes can be found galore in Anatolian and Hungarian folk music. The next example illustrates this pattern from all three areas. Ex. 71a is a popular Mangkïstaw tune, ex. 71b is an Anatolian wedding tune, and ex. 71c is a fine old-style Hungarian melody. The similarity between the tunes needs no lengthy explanation.

a)

Example 71a: Musical notation for a Mangkïstaw tune. It consists of four staves of music in a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The melody features a trichord pattern (mi-re-do) and a descending line ending on 5-flat-3-4. It includes a triplet of eighth notes and a fermata over a half note.

b)

Example 71b: Musical notation for an Anatolian wedding tune. It consists of four staves of music in a key signature of two flats and a 9/16 time signature. The melody features a trichord pattern (mi-re-do) and a descending line ending on 5-flat-3-4.

c)

**Example (71)** Psalmic tunes a) from Mangkistaw (ex. 12),  
b) from Anatolia (Sipos 1994, № 127), c) from Hungary (Kodály 1976, № 176)

Recitative tunes also include a plenitude of *terme* songs from Mangkistaw which are constructed of lines recited on one or two notes. A part of them also recite the notes of the *mi-re-do* trichord, while some have wider compass. Many examples can be found in the appended collection №1a-i.

Mongolian Kazakhs also use a type of psalmic melody construction which has the first line in a high register before recitation on the *mi-re-do* trichord. I present such a Mongolian Kazakh tune as well as similar Anatolian and Hungarian melodies in ex. 72. Besides the similar melody outlines, the tunes are also bound by the 7- $\flat$ 3- $\flat$ 3 or 7- $\flat$ 3-4 cadences, although the Mongolian Kazakh tune ends on *do*, the Hungarian and Anatolian ones close on *la*.

a)

b)

c)

The image displays two musical examples, labeled b) and c), each consisting of four staves of music in a single system. Both examples are written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Example b) features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes on the third staff. Example c) also features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes on the first staff. Both examples conclude with a double bar line.

**Example (72)** Psalmic tunes a) Mongolian Kazakh (Б№ 8а),  
b) Anatolian (Sipos 1994, № 114), c) Hungarian (Kodály 1976, № 133)

### *Other lines moving along a tri- or tetraton*

The first lines of several tunes found in Bayan Ölgüy hopped about on a tri- or tetra-chord notes. It is not recitation based on note repetition we have here but a capricious up-and-down movement within a certain interval.

The impression of jumping is caused by the pentatonic steps, therefore it is obviously characteristic of some Hungarian pentatonic layers while rarely occurring in Anatolian or Mangküstaw tunes. These motions are hard to classify but they are all within an interval of a fourth or fifth and comprise pentatonic up-and-down steps. Twin bars within a melody line are not infrequent, or at times, a line may only be

built from a single bar. It is important to realize that the Mongolian Kazakh religious tunes as well as the Mangkistaw songs in more recent style are of this structure. The following example shows two such Mongolian Kazakh tunes. Despite the visible deviations, the tunes are strongly related on account of their similar motifs.

a)

b)

**Example (73)** a) jumping *do*-pentatonic tune from Bayan Ölgii (ex. 58)  
 b) jumping *so*-pentatonic tune from Bayan Ölgii (Kaz-157)



**Picture (18)** Collecting lament in Aktaw (Mangkistaw)

## SUMMARY

In view of the vastness of Kazakhstan and the complexity of the ethnogenesis of the Kazakh people, it is not hard to anticipate that a wide variety of musical dialects can be encountered in areas populated by Kazakhs. Sure enough, while the Kazakh language is highly unified despite dialectical deviations, great differences in music have been found.

According to Beliaev (1932) there are three main areas. The songs of southern Kazakhstan (the Semirechie, Aral region, the banks of the Syr-Darya) are marked by simplicity of form, regularity of rhythm. In the west (the trans-Ural region and the Caspian shore) lyricism, with wide melodies, has developed on the one hand, and *terme* or recitative forms, on the other. In central Kazakhstan one must mention a special wealth of melodic means of musical expression, breadth of melody and complex structure of verse forms.

The typical *do-* and *so-*pentatonic tunes of Mongolian Kazakhs are closer to the pentatonic melody style of Mongols, while the majority of tunes in West Kazakhstan move along the Aeolian scale so much favoured in Hungarian areas. Many signs indicate that Kazakhs living in China have similar musical styles to Kazakhs in Mongolia. In the two studied Kazakh areas a tempestuous and complex ethnogenesis can be discerned, which is presumably to blame for the limited number and homogeneity of musical styles. This is sharply in contrast with the extremely varied Anatolian or Hungarian folk music.

As regards laments, highly intricate connections have been found. Some threads tie the Anatolian laments to Mangkïstaw ones, others tie the Mongolian Kazakh laments to them. There is only a single Mangkïstaw lament which displays identity with the small form of Turkish and Hungarian laments. It is an important recognition that *psalmodic* tunes are popular not only in Anatolia and Hungary, but also in Mangkïstaw of the Turkic cultural sphere. Most of the other similarities and differences derive from the fact that Bayan Ölgïy is predominated by the *do-*pentatonic scale while in Mangkïstaw the diatonic scale with the minor third is preponderant. Pentatonic scales go together with pentatonic agility, which determines the character of the tunes. In this regard, the music of Mongolian Kazakhs is similar to styles of Chinese Mongols, the Volga region and some Hungarian styles, while the music of Mangkïstaw is closer to Anatolia.

It can be presumed on the basis of the above research and the study of available Azeri, Turkmen and Kirghiz musics, that a major areal deviation can be spotted here transgressing the area populated by Kazakhs. The 'upper' pentatonic zone stretches from China through Mongolia and Kazakhstan to the Volga region, while in the south pentatony is found at most in traces, if at all, from Kirghiztan and South Kazakhstan through the land of the Turkmens and Azeris to Anatolia.

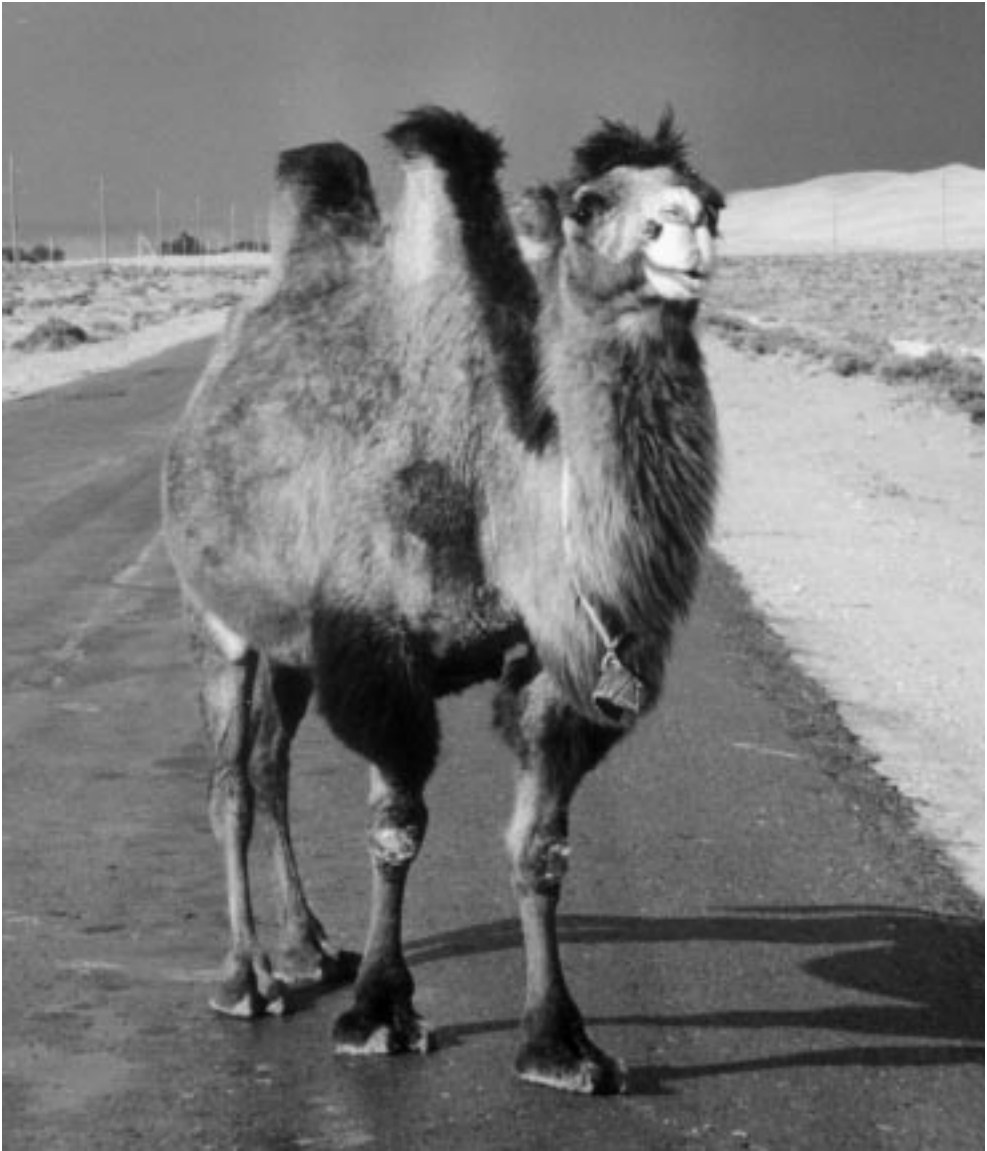
The south-western Kazakh folk music has little to do with Chuvash, Tatar, Bashkir, or again, Mongolian and Chinese tunes of wider compass and usually pentatonic scale. Their music is predominated by modest forms and the relatively free, unstrophic forms are quite frequent. A closer look, however, has exposed similar musical solutions governed by identical mentality under widely deviant surfaces. There is a striking scarcity of giusto tunes, which must be ascribed to the fact that the Kazakhs do not dance. Anyhow non-dance is a feature of several nomadic Turkic cultures – Turkmen, Kirghiz, Karakalpak, Kipchak, Uzbek.

At the same time, the music of both studied areas adds some peculiar hues to the world of folk music. A comparison of Mongolian Kazakh as well as e.g. Mongolian, Tatar or Hungarian pentatonic tunes would go far beyond the purview of this book. It suffices to cast a glance at the Tatar tune in ex. 36 to guess the differences. Similarly, there is a conspicuous beauty in the special realm of south-western Kazakh tunes which, though diatonic, typically differ from Azeri or Anatolian tunes even in their small forms.

All this tends to prove the assumption that the time has not yet come to draw too general conclusions about the musics of Turkic peoples. When, however, one takes the risk of a more comprehensive vision, minute and meticulous data collection, analysis and most importantly, comparative research have many an unexpected finding in store.

The advantages of first-hand collecting are discussed in detail at the beginning of the book. Let me point out two of its positive consequences. One is the possession of tape recordings, allowing us to listen to the tunes many times and correct mistakes. It also enabled us to prepare a CD containing examples of the main melody types.

Several musical transcriptions were included in the study and several references have been made to further examples of each type at the end of the book. These examples can be perused without reading the study. Before they are touched on, however, let us get acquainted with Kazakh phonetics and the problems raised by transcribing Kazakh texts.



**Picture (19)** A camel standing in our way (Mangkïstaw)



## REFERENCES

From among Central Asian peoples, the ethnomusicological bibliography of the Kazakhs is the largest in addition to the Uzbeks (as against the sporadic publications on Turkmen, Kirghiz and Tadjik music). Some works on Kazakh music are in Russian, others in Kazakh, and some in Western languages can also be found.

It applies in general that Kazakh folk music research is predominated by description as compared to analysis and comparison. Several volumes contain precisely transcribed tunes, but they are usually not accompanied by precisely documented data. I have not come across a monographic work or any in-depth study of the folk music of Kazakhs living in West Kazakhstan or Mongolia. Without aiming at completeness, I below list some major Kazakh folk music publications.

The first transcription of Kazakh melodies was published in the *Aziatiskii muzykal'nye zhurnal* put out by I. Dobrovolskii in 1816-1818. Next A. Levchin gave two sibizgi melodies in his *Opisanie kirgiz-kazakhskikh ili kirgiz-kaisakskikh ord i stepei*. A. Pfennig included a series of transcription in his essay *O kirgizskikh i sartsikh narodnyh pesniah*, published in the journal *Etnograficheskoe obozrenie* of 1889.

The greatest work of the nineteenth century on Kazakh and partly Kirghiz folk music was A. Einhorn's work: *Muzykal'naja fol'kloristika v Uzbekistane* (Tashkent) finished in 1888 and published in 1963. This work represents special research into Kazakh music with a series of valuable observations and a significant number of musical examples.

In the 20<sup>th</sup> century a whole new body of research appeared with transcriptions of Kazakh folk melodies, such as S. G. Rybakov's essay *Liubov' i zhenshchin po narodnym pesniam inorodtsev* in the *Russkaia muzykal'naia gazeta* of 1901.

Extensive study of Kazakh music culture began only in the Soviet period, as reflected in the works of A.V. Zataevich (1925 and 1931).

One of the basic manuals for the research of Kazakh folk music is A. V. Zataevich's *1000 pesen kazakhskogo naroda* (Moscow 1962), the improved edition of the 1925 publication. The tunes not having texts in the 1925 version were given the words collected in the interim period and the bibliography was enlarged.

On the basis of material gleaned from fifteen various archives, the publication of A. Zhanuzakov: *Kazakhskaiia narodnaia instrumental'naia muzyka* (Alma-Ata 1964) offers a valuable overview of Kazakh instrumental music.

In his *Pesennaia kul'tura kazakhskogo naroda* (Alma-Ata 1966) B. Erzakovich attempts to give a historical and musical classification of the Kazakh tune types. 83 of his 269 music examples belong to various layers of folk music.

*Nardnaia muzyka v Kazakhstane* edited by V. Dernova (Alma-Ata 1967) is a collection of valuable and less important articles, with a bibliography.

Let me end this brief list with V. Beliaev's *Central Asian Music* (Middletown 1975).<sup>71</sup> In this outstanding work including music examples and analyses the author touches on the music of Kirghiz, Kazakh, Turkmen, Tadjik and Uzbek people. Appended to it one finds 60 notated tunes and a bibliography.

*Sovettik kazakh muzikasi* by M. Ahmetova–B. Erzakovich–A. Zubanov surveys the more recent Kazakh tunes in five chapters (1917-31, 1932-41, 1941-45, 1946-56, 1957-70). 144 tunes are given in notation.

Erzakovich's *Antologia kazakhskii narodnikh liubovnikh pesen* (Alma-Ata 1994) contains 206 love songs, but the performers were nearly all from the urban learned strata (opera singers, teachers, actresses, etc.) and a considerable part of the transcribed tunes raise doubts about their folk origin.

Let me mention two books about the folk music of Mongolian Kazakhs. One is *Mongolia kazaktarinij xalik anderi* (Ölgiy 1983), containing 323 Mongolian Kazakh tunes. The authenticity and the reliability of the published tunes could be checked via the Mongolian Kazakh tunes we collected and transcribed. Though being one of the most useful books I have come across during researching the Kazakh folk music of Mangkistaw, it is almost completely lacking in data about the performers, genres and collection in general. It contains no analysis of music or text, the songs following each other randomly.

The instrumental music of Kazakh in Mongolia's Bayan Ölgiy area is the concern of the book *Bayan Ölgiy kazaktarinij dombira jäne sibzgi küyleri*, which presents 119 tunes.

### Abbreviations

- BEL        Beliaev, V. M. (1975), *Central Asian Music*, Middletown, Connecticut.  
BÖI        Bartók Béla Összegyűjtött Írásai [Collected Works of Béla Bartók], 1966, Budapest.  
KAZ        Mongolija Kazaktarinij Halik Jirlari, 1983, Bayan Ölgiy.

### References

*1000 pesen kazakhskogo naroda*, Moscow, 1962.

ALLWORTH, E. (ed.)

1967    *Central Asia, A Century of Russian Rule*, Columbia University Press, New York.

BALTAEV, M.

1993    *Elim-ay*, Almaty

BARTÓK B.

1920    *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* II:9. pp. 489–522. In: BÖI. pp. 518–561, Budapest.

1923    *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München.

1924    *A magyar népdal* [The Hungarian Folksong], Budapest.

1931    *Hungarian Folk Music*, London.

- 1934 Népzenénk és a szomszéd népek népzeneje [Hungarian folk music and the music of neighbouring peoples], Népszerű Zenefüzetek (Ed. A. Molnár) 3., Budapest, In: BÖI pp. 403–461.
- 1936 Halk müziği hakkında, Ankara, In: BÖI pp. 841–843.
- 1937b Népdalkutatás és nacionalizmus [Folk music research and nationalism], In: Tükör 1937, V:5, pp. 166–168.
- 1941 The Etude, February 1941.
- 1959 Slovenské L'udové Piesné – Slowakische Volkslieder Vol. I, Bratislava.
- 1967 Rumanian Folk Music, The Hague: Martinus Nijhoff (Vol. I: Instrumental Melodies; Vol. II: Vocal Melodies; Vol. III: Texts).
- 1975 Rumanian Folk Music, The Hague: Martinus Nijhoff (Vol. IV: Carols and Christmas Songs [Colinde]; Vol. V: Maramureş Country).
- 1976 Turkish Folk Music from Asia Minor, Princeton.
- 1991 Magyar Népdalok, Egyetemes gyűjtemény [Collection of Hungarian Folksongs], Budapest.

BARTÓK B.–LORD A. B.

- 1951 Serbo-Croatian Folk Songs, Columbia University Press, New York.

BEKHOJINA, T.

- 1979 Kazina, Almaty.

BELIAEV, V. M.

- 1962 Ocherki po istorii muzyki narodov SSSR, Moscow.
- 1975 Central Asian Music, Middletown.

*Bol'shaja Sovjetskaia Entsiklopediia*

- 1953 Vol. 19, Kazakhskaja Sovjetskaia Socialisticheskaia Respublika

DERNOVA, V.

- 1967 Narodnaia muzyka v Kazakhstane, Alma-Ata.

DOBSZAY L.

- 1983 A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben [The melodies of the lament style in the Hungarian music of the past and Hungarian folk music], Budapest.
- 1984 Magyar zenetörténet [History of the Hungarian Music], Budapest.

*Encyclopaedia of Islam: Kazakhs*, CD-ROM Edition ver. 1.0, 1999, Leiden.

ERZAKOVICH, B.

- 1955 Narodnye pesni Kazakhstana, Alma-Ata.
- 1957 Kazakhskaja SSR, In: Muzykal'naja kul'tura soiuznykh respublik, Moscow.
- 1966 Pesennaia kul'tura kazakhskogo naroda, Alma-Ata.

JOHANSON, L.–CSATÓ É. (ed.)

1998 The Turkic Languages, London and New York.

*Kazakhskie sovietskie narodnye pesni*, Alma-Ata, 1959.

KODÁLY Z.

1937-76 A Magyar Népzene [Folk Music of Hungary], 1<sup>st</sup> edition 1937, 7<sup>th</sup> ed. revised and enlarged by L. Vargyas. 1976, Budapest.

KOZHKHAGULOV, B.

1959 Pesni, Alma-Ata.

KRADER, L.

1966 The Peoples of Central Asia, 2<sup>nd</sup> ed. The Hague.

LACH, R.

1926-52 Gesänge russischer Kriegsgefangener, Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.–hist. kl., Sitzungsber.

LINDNER, R.

1982 What was a Nomadic Tribe?, Bloomington.

MÁNDOKY K. I.

1993 A kun nyelv magyarországi emlékei [The Remains of the Cumanian Language in Hungary], Karcag.

MUKHIT

1960 Pesni, Alma-Ata.

*Muzykal'naia kul'tura Kazakhstana*, Alma-Ata, 1955 (in Russian), 1957 (in Kazakh).

NIGMEDZIANOV, M.

1967 Some Style Characteristics of Tatar-Mishar Musical Folklore, In: *Studia Musicologica IX*. 1–2., Budapest.

RÓNA-TAS A.

1991 An introduction to Turkology, Szeged.

1999 Hungarians and Europe in the Early Middle Ages. An Introduction to Early Hungarian History, Budapest.

SARAY, M.

1993 Kazak Türkleri tarihi „Kazakların Uyanışı”, İstanbul.

SAYGUN, A. A.

1976 Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey, Budapest.

SIPOS J.

- 1991 Similar Melody Styles in Hungarian and Turkish Folk Music, In: The Fourth International Turkish Folklore Congress pp. 235–257, Antalya.
- 1993 Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması, Ankara Üniversitesi DTC Fakülte Dergisi, pp. 181–199, Ankara.
- 1994 Török Népzene I. [Turkish Folk Music], Budapest. (www.zti.hu)
- 1995 Török Népzene II. [Turkish Folk Music], Budapest. (www.zti.hu)
- 1996 Connection between Turkish songs having different structure, In: The Fifth International Turkish Folklore Congress, Ankara.
- 1997 Similar musical structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian folk music, Historical and Linguistic Interaction Between Inner-Asia and Europe, pp. 305–317, Szeged.
- 1998 Újabb adatok a kvintváltás eurázsiai elterjedtségéhez [New data about the spread of Central Asian melody type] (110 p.), Néprajzi Látóhatár, Miskolc.
- 1999 Béla Bartók's Turkish collection in the light of a larger material (PhD dissertation), Budapest (manuscript).
- 2000 In the wake of Bartók in Anatolia, European Folklore Institute, Budapest. (www.akkrt.hu)
- 2000 In the Wake of Bartók in Anatolia – Collection near Adana CD, Etnofon Records, Budapest. (www.etnofon.hu)
- 2001 In the Wake of Bartók in Anatolia – Similar Hungarian and Turkish Tunes CD, FONORECORDS, Budapest. (www.fonorecords.hu)
- 2001 Kazak népzene a steppe két oldaláról, 1-4. rész [Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe, 1-4], Magyar Zene, Budapest. (batthyany@kultur-press.hu)

SMIRNOV, B.

- 1971 Mongol'skaia narodnaia muzyka, Moscow.

SZABOLCSI B.

- 1934 Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben [Ancient elements in the Hungarian folk music], Ethnographia, pp.71-75, Budapest.
- 1935 Eastern Relations of Early Hungarian Folk Music, In: Journal of the Royal Asiatic Society.
- 1936 Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok [A history of culture and the pentatonic scales], In: Ethnographia, pp. 233–251, Budapest.
- 1940 Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez [Data about the spread of the Central Asian melody type], In: Ethnographia, pp. 242–248, Budapest.
- 1979 A magyar zenetörténet kézikönyve [A manual of Hungarian music history], Budapest.

SZENDREI J. - DOBSZAY L.

- 1988 A Magyar Népdaltípusok Katalógusa I–II. [Catalogue of the Hungarian Folksong Types], Budapest.

SZOMJAS-SCHIFFERT GY.

1976 A finnugor zene vitája 1-2 [Discussion about the Finno-Ugrian music], Budapest.

TEMIRBEKOVA, K. Z.

1975 Lado-ritmicheskaia osnova Kazakhskoi sovjetskoi narodnoi pesni, Alma-Ata.

VARGYAS L.

1981 A Magyarország Népzeneje [The folk music of the Hungarians], Budapest.

VIKÁR L. - BEREZKI G.

1971 Cheremiss Folksongs, Budapest.

1979 Chuvash Folksongs, Budapest.

1999 Tatar Folksongs, Budapest.

WIORA, W.

1956 Älter als die Pentatonik, In: Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, pp. 185–208, Budapest.

1965 Ethnomusicology and the History of Music, Studia Musicologica VII:187–193, Budapest.

ZATAEVICH, A. V.

1925 1000 pesen kirgizskogo naroda, Orenburg, Alma-Ata.

1931 500 kazakhskikh pesen i kiui'ev, Alma-Ata.

1935 O kazakhskoi muzyke, Literaturnyi Kazakhstan, nos. 3–4.

1963 1000 pesen kazakhskogo naroda, 2<sup>nd</sup> ed., Moscow.

ZHANUZAKOV, A.

1964 Kazakhskaia narodnaia instrumental'naia muzyka, Alma-Ata.

## ENDNOTES

- <sup>1</sup> Szabolcsi (1934) pp. 71-5
- <sup>2</sup> In this zone and even more to west there are other Turkic peoples as well, e.g. the Gagauz people also belonging to the Oghuz group or the Karaim, Karachay-Balkar, Crimean Tatar, Kumuk etc. people belonging to the northwestern group of the Kipchak languages. Apart from that, several European countries include Turkic minorities, e.g. Dobrujan Turks and Tatars or Bulgarian Turks. In a subsequent phase of research, I should like to involve their folk music in the comparative research as well.
- <sup>3</sup> See also Dobszay (1984) pp. 17-23.
- <sup>4</sup> Some most important synthesizing works include: Bartók (1924), Kodály (1937, 1976), Szabolcsi (1940) pp. 242-8, Vargyas (1981), Szendrei–Dobszay (1988).
- <sup>5</sup> The Romanian collection (1967, 1975) and the Slovakian collection (1959-1970) also appeared well after his death. Apart from his own collections, he elaborated Parry's Serbo-Croat collection at the Columbia University in 1941-42.
- <sup>6</sup> Bartók Béla (1924). The scale of the tunes is *la*-pentatonic, the structure is ABA<sup>5</sup>B<sup>5</sup>, that being similar features shared with fifth-shifting Hungarian pentatonic tunes.
- <sup>7</sup> Bartók (1934), In: BÖI p. 429
- <sup>8</sup> Bartók (1936), In. BÖI pp. 841-843
- <sup>9</sup> *The Etude*, February, 1941
- <sup>10</sup> Saygun (1976), Conclusions-Introduction p. XXXIV
- <sup>11</sup> Szabolcsi (1979) pp. 106-109
- <sup>12</sup> Sipos (1998) pp. 1-57
- <sup>13</sup> Lach, R. (1926-1952)
- <sup>14</sup> He published a study about this topic in 1934 and gathered a group of such tunes for *Bicinia Hungarica* IV and *Pentatonic Music* III-IV for Hungarian young people learning their musical vernacular.
- <sup>15</sup> One of the most outstanding representatives of this position is Szomjas-Schiffert (1976).
- <sup>16</sup> Vikár–Bereczki (1971, 1979, 1999)
- <sup>17</sup> Saygun (1976) p. I
- <sup>18</sup> Saygun (1976) p. VI
- <sup>19</sup> Later on quite a number of such tunes were also found (author's remark).
- <sup>20</sup> Saygun (1976) p. XII
- <sup>21</sup> Saygun (1976) p. XII
- <sup>22</sup> For more details about the results see Sipos (2000).
- <sup>23</sup> Mándoky K. I. (1993) p. 30
- <sup>24</sup> *Mongolia kazaktariniñ xalik änderi*, Ölgüy 1983
- <sup>25</sup> The material was collected by D. Somfai Kara and K. Babakumar in 1996. The account of the collecting trip was written by D. Somfai Kara.

- <sup>26</sup> This collection was carried out by É. Csáki and D. Somfai Kara in August 1997.
- <sup>27</sup> The first is Mangkistaw name, the second is Mongolian Kazakh.
- <sup>28</sup> Zhanuzakov (1963), *Kazakskaja narodnaia instrumental'naia muzika*, Alma-Ata, also in: Grove, p. 415.
- <sup>29</sup> Similar Hungarian melody is Dobszay (1988: III(B)/51).
- <sup>30</sup> Similar Hungarian melody is Dobszay (1988: III(G)/160).
- <sup>31</sup> Highly revealing is, for example, № 12a which shows close ties with the above laments but its first line outlines a hill and vale on the *mi-re-do* trichord and the bar scheme is aba. This kind of structural pattern will often be met with in Kazakh folk music.
- <sup>32</sup> Ex. 17 has a Hungarian analogy: Dobszay (1988:III(B)/68).
- <sup>33</sup> E.g. Sipos (1994) № 138.
- <sup>34</sup> E.g. *Azerbaidzhanskije narodnie liricheskie pesni*, 1965 Moscow.
- <sup>35</sup> The tune was put down during real lamentation, when the relative first met the bereaved family months after the death. At first the two women took turns in singing the lament, then only the mourning mother sang.
- <sup>36</sup> It is instructive to note how closely similar ex. 47b recorded in Bayan Ölgii and ex. 47c collected in Nalayh are.
- <sup>37</sup> The Kazakhs are nominally Moslems but maintain a considerable faith in shamanism and animism as well, as do the Kirghiz and Uzbek people and the Tajiks. See Beliaev (1975) p. 122.
- <sup>38</sup> The holiday referred to is the New Year of the Persian calendar, *nowrız*. The spread of the *nowrız* celebration among the Kazakhs is indicative of the extent to which most of Central Asia can at least partially be considered an Iranian-influenced region.
- <sup>39</sup> Erzakovich (1955)
- <sup>40</sup> Zataevich (1925)
- <sup>41</sup> Let us remember the common transposition, i. e. *mi-re-do=d-c-b flat* (=♭3-2-1 degrees).
- <sup>42</sup> The same relations can be demonstrated for the lines of five-, six- and even eight-line tunes.
- <sup>43</sup> I have transposed higher the southwestern Kazakh lament for comparison's sake.
- <sup>44</sup> *Sherbet* (Ar. Pers. Tk.) a fruit based drink.
- <sup>45</sup> *Arka* designates the northern parts of Kazakhstan.
- <sup>46</sup> The leading rein is a long rope tied to the rein by which the horse is led when the horseman sits on another horse or goes on foot. It is also used for parking a horse.
- <sup>47</sup> It was a custom among Kazakhs to hang a rope around a man's neck who had no son and make a round of the ancestors' graves entreating their spirits to grant him a son.
- <sup>48</sup> The training saddle is a wooden saddle with a tall pommel used by the nomads to teach 4-5-year-old boys to ride. The child held to the pommel and needed no stirrups.
- <sup>49</sup> Meaning that they will get into hell after death.
- <sup>50</sup> *Ölgiy* is the name of the river that gave its name to the province Bayan Ölgiy and its centre Ölgiy. Its classical Mongolian form is *Ölegei* ('cradle'), in modern Mongolian *Ölgii*, pronounced *Ölgey* by the Kazakhs.
- <sup>51</sup> Meaning that although she is to leave for another place, she'd more gladly cling to the doorpost, that is, stay at home.
- <sup>52</sup> The woman sang *soy* but it is meaningless here. The right form is *toy*- 'have enough to eat' heard from other performers as well.
- <sup>53</sup> The girl took the boy in, putting her bag to be patted instead of herself.



- <sup>54</sup> In Inner Asia, rain-making magic was made with a special stone called *jay tas* or 'rain stone' which was often many-coloured or dotted.
- <sup>55</sup> Moslem greeting in Arabic, meaning *be welcomed*.
- <sup>56</sup> Arabic word, meaning 'in the name of Allah'. Moslems always begin with this word, e.g. upon arrival, beginning a prayer, etc.
- <sup>57</sup> Probably meaning the town of Orenburg by the river Ural, which was the first capital of Kazakhstan. Later the town was attached to Russia and the capital was moved to Almaty.
- <sup>58</sup> The reward at contests held when some celebration was staged was usually some animal, a horse or camel. The castrated dromedary was the best means of transport around Maṅkīstaw, it was held in high esteem.
- <sup>59</sup> *Bölszil* must be an incantation surviving from shamanic times. Its meaning is vague, but it is also said among Altay Kazakhs.
- <sup>60</sup> *Jaby* is a type of Inner Asian horse. It is also spread in Central Asia where, however, the Turkmenian horse (*Akhal-teke*) was appreciated higher.
- <sup>61</sup> A leather loop passing under a horse's tail and buckled to the back of the saddle so that it won't slip forward when the horse goes downhill.
- <sup>62</sup> He compares his sweetheart *Ak Böbek* to a cunning fox.
- <sup>63</sup> The ambler is a horse that runs in a special way. After trotting it does not break into a gallop but assumes a gait in which the legs on the same side move together. Such a horse is very comfortable, especially to ride on long distances.
- <sup>64</sup> *Jayik* is the old Turkic name of the river Ural used to this day by Turkic peoples. The Russians named the river for the Ural mountain where it starts upon the order of Tsarin Catherine the Great.
- <sup>65</sup> According to Islamic thought, *Huris* are virgins entertaining men who get into heaven.
- <sup>66</sup> Most probably, meeting designates death here, the encounter with the netherworld.
- <sup>67</sup> Among Kazakhs young wives were not allowed to go across in front of the older relatives of the husband.
- <sup>68</sup> The Arabic name of a chapter (sura) in the Koran.
- <sup>69</sup> Most probably the distorted form the Arabic greeting *Salam aleykum*, pronounced by Kazakhs *assalawm aleykum*.
- <sup>70</sup> She sung *-maš* instead of *-makši*.
- <sup>71</sup> Original title: V. Beliaev, *Ocherki po istorii muzyki narodov SSSR*, Moskva 1962.

## CD-SUPPLEMENT

### Folksongs from Mangkïstaw

#### *Kazakh epic songs, the 'terme' types*

- track 1-2 Terme tunes of the smallest compass: ex. 1, № 1f  
track 3 Terme tunes of medium compass: № 2f  
track 4-6 Terme tunes of the smallest compass: № 1i and other terme melodies

#### *Lament style – convex lines of a small compass*

- track 7 Two-line lament descending upon *re*: № 9f  
track 8 Two-line lament descending additionally to *re*: № 8a  
track 9 Simplest one-line lament: ex. 5  
track 10 Two-line lament descending additionally to *re*: № 8b  
track 11-13 Laments tunes with 4 cadences: № 11e, № 11c, № 11f

#### *The 'psalmodic' style*

- track 14-15 'Ak böbek' tune type: № 13a, ex. 11  
track 16 Giusto psalmodic melody: ex. 13  
track 17 Recitating psalmodic melody: ex. 14  
track 18 Psalmodic tune with a high-pitched first line: ex. 16  
track 19-21 Sequential tune with small compass: ex. 17, № 15a, № 15b  
track 22-23 Melodies with small compass and ascending first line: № 16c, № 16e

#### *Convex first line*

- track 24 Small-compass *do*-tune with convex first line: № 19b  
track 25 Small-compass *do*-tunes with convex first line: ex. 22  
track 26 Middle-compass *do*-tune with convex first line: ex. 23  
track 27 Convex tunes and concatenation: ex. 24

#### *Hill-and-dale and ascending first line*

- track 28 Hill-and-dale first lines: № 22b

#### *Unique but apparently authentic tunes*

- track 29 Tune with third and fourth shifting: ex. 28  
track 30 Tune with fourth and fifth shifting: ex. 29  
track 31 Unique tune with large compass: ex. 32  
track 32 Unique tune ending on *so*: ex. 33  
track 33 Tatar tune: ex. 36

## Mongolian Kazakh folksongs

### *Descending first lines – laments*

- track 34-35 Basic form of descending Mongolian Kazakh lament: ex. 37, B№ 1a  
track 36-38 Mongolian Kazakh lullabies with cadential 7- $\flat$ 3-4: ex. 40, B№ 5a, B№ 3b

### *'Melodious' first lines*

- track 39 Convex first line with so-ending: ex. 42  
track 40-41 Convex first line: ex. 43, B№ 6a  
track 42-43 First lines with a hill-and-dale outline: ex. 46a, B№ 7a  
track 44-46 Melodies with hill-and-dale first line: B№ 7b, ex. 47e, ex. 47d

### *A special melody*

- track 47 Four-line song with cadential 7- $\flat$ 3-4 and flat first line: B№ 8a

*“There is a road forking three ways in Paradise  
And you must not miss your path.”*

Terme tune from Mangkistaw – track 48

## A FEW WORDS ABOUT THE “PSALMODIC” STYLE OF TURKIC PEOPLES

Dr. János SIPOS

My place of work, the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, is one of the centres of ethnomusicological research in Central Europe, a leading institute in the world in regard to both the collected and published musical material. In addition to the Hungarian stock of some 200,000 tunes, there are about 15,000 well documented Chuvash, Tatar, Bashkir, Karachay-Balkar, Kazak, Kyrgyz, Mongolian, Azeri and Turkic tunes collected by Béla Bartók, László Vikár and myself, and most of them are also transcribed.<sup>1</sup> The large volume of reliably elaborated musical material allows for comparative research. Let me illustrate this through the analysis of the so-called “psalmodic” style.

The old stratum of Hungarian folksongs contains tunes that descend to the C-D-E trichord from higher up or recite on the nuclear C-D-E notes. The two kinds were not separated by Bartók in his system of folk music. In his book *The Hungarian Folksong* the first three tunes of the first tune class (A.I.) have similar cadences and twelve syllables to the line (ex.1). It can be seen that while the first tune begins with C-D-E and reaches G' in the middle of the very first line, the second tune moves almost to the end within the C-D-E range, while the beginning of the third recites on the G'-A' notes. In ex.1 the three tunes are presented one beneath the other. The three are also identical with the central tunes of the psalmodic style.

---

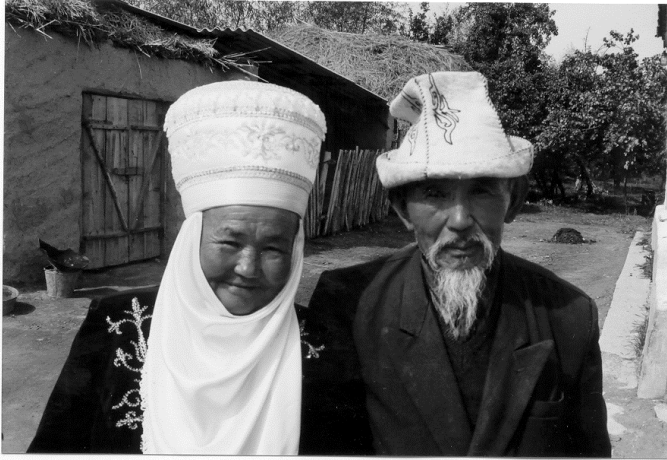
<sup>1</sup> In addition to Anatolia, I led expeditions to Thrace (800 tunes), South-west Kazakhstan (400), Mongolian Kazaks (200), Azerbaijan (650), Kyrgyzstan (1100) and I collected from Karachay-Balkars in the Caucasus (250) and among their tribes that led to Turkey (350 tunes). The analyzed and elaborated material has so far been published in six books and several studies (Sipos 1994, 1995, 2000a, 2001a, 2002c, 2004a). At present I am the supervisor of three projects supported by the Hungarian Academy of Sciences and the British Royal Academy. They are the music life of Karachays in the Caucasus and Turkey, the comparison of the musics of three Kyrgyz areas, and the examination of the religious tunes and folksongs of the Bektashi people in Thrace (Sipos 2001e, 2002a).

The image shows two systems of musical notation. The first system contains three staves labeled 'No. 1', 'No. 2', and 'No. 3'. Each staff is in 3/4 time. The first staff of each system has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a different clef and key signature. The music is written in a simplified style with stems and beams, and includes accents and slurs. The second system contains three staves, with the first staff starting with a measure number '5' above the first note. The notation is consistent across both systems.

*Example 1. First three tunes in class A.I. (of Bartok 1924) in simplified transcription*

Kodály (1937-1976: 36) discussed the tunes beginning on C-D-E and reciting on this trichord separately, writing the following about them: "This tune, at least its first half, has innumerable variants among the Mordvin, Zuryen, Votyak tunes collected by Lach (1926-1952). Nevertheless, it cannot be taken for an ancient Finno-Ugrian or Turkic type: it appears to imply some more general, supranational, archaic recitative formula..."

Bence Szabolcsi (1936: 243) described the C-D-E tunes as Near Eastern forms also connected to Jewish ritual music and stressed that they could be discerned in Transylvanian Hungarian, Romanian, Turkic and old German folk musics. Benjamin Rajeczky (1943: 310) called attention to a relevant hymn tune in a 13th century South Italian manuscript and researched its Gregorian references.



*Kyrgyz couple in Talas, Kyrgyzstan*

László Dobszay and Janka Szendrei extended this tune group into a broader musical style, coming again closer to Bartók's systematization. According to the definition of Dobszay-Szendrei (1988: 55-232) this style centers on a single tune type of C-D-E core. The notes of this core predominate the region around the main cadence, the core may expand upwards and downwards symmetrically with a minor third and major second. According to the extension, the style divides into a class of tunes in medium vocal range and one with descending first lines. The first part of the tune contains the upper complementary notes of the central trichord which may return after the main caesura, while the additional lower notes play more important roles in the second half of the tune. The lower and upper bands of the tunes keep in touch through the central C-D-E strip.

Thus, in Dobszay-Szendrei's system the first tunes of Bartók's A.I. class are again side by side, together with tunes of other syllable number and rhythm. The extension of the tune style took place in two directions: on the one hand, tunes containing higher notes but focusing on the C-D-E nucleus and differentiated from the disjunctive fifth-shifting tunes by being constructed conjunctly were grouped together in one style with the tunes moving on the C-D-E trichord, and on the other, the strophic variants of this fundamentally recitative style were also ranged here.

As has been mentioned, this musical form can also be found in the musics of other peoples. Let us see what place this style assumes in the folk musics I have studied.

In *Anatolian* folk music there is a large mass of similar tunes so that most of the low-moving and high-moving types of Hungarian psalmodic melodies have Anatolian analogies. Such tunes are generally widespread and popular in Turkey. As I have discussed the similarities between the Anatolian

Turkish and Hungarian psalmodic styles and their international references in three books (Sipos 1994, 2000a, 2002c), I do not go into detail here. Let it suffice to note that in the first lines of Turkish folksongs the double C-D-E beginning is rare, and the note G plays a lesser but not negligible role in Anatolian tunes. In keeping with the general Anatolian characteristics, pentatony is less strict: F is often missing, but B flat is present in nearly every tune, true, often only at the end of the tune, in the descent to the closing note.

It is not accidental that relatively many such tunes were found by Bartók during his collection of 1936. It is to be emphasized that what we have here is not the similarity between individual tunes but a great similarity between stylistically related important musical types and layers.

Let us see one of these tunes from Bartók's collection and its Hungarian parallel (ex.2a-b).

The image displays two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', each consisting of two staves of music in treble clef with a common time signature. Example 'a)' (Hungarian tune) shows a melody starting with a C-D-E triplet, followed by a series of eighth and quarter notes, ending with a descending line. Example 'b)' (Turkish tune) shows a similar melodic structure but with a different intervallic pattern, including a sharp sign on the second staff's first measure. Both examples are presented as piano accompaniment with a simple harmonic accompaniment on the lower staff.

Example 2. Analogous Hungarian and Turkish psalmodic tunes. a) Hungarian tune (Sipos 2002c: ex.27a), b) Turkish tune (Sipos 2002c: ex.27b)

The question is if this musical style can be found in the music of other Turkic peoples, and if it can, how broad a musical layer it represents in which people's music. In addition to the musics of Anatolia and Thrace, I have studied Azeri, Southern (Aday) Kazak, Mongolian Kazak, Kyrgyz, Karachay-Balkar, Tuvan, Mongolian as well as Volga Tatar, Bashkir, Chuvash (and Cheremis) folk musics, and also analyzed some Avar folk tunes. A brief review of the examination results is given here. Of course, the individual styles cannot be compared in detail in such a short paper, so I can only present a glimpse of the similar tunes of the studied peoples.

During my Azeri collection, I did not come across Azeri tunes of psalmodic character but some appear in Sipos (2004a). In ex.3a I present an example but I must repeat that in Azeri areas this musical style is exceptional, as

the predominant style comprises trichordal-tetrachordal tunes of 3 or 4 notes and two musical lines.

Among the *Aday* Kazaks living in Mangyshlak on the eastern shore of the Caspian Sea psalmodic melodies are fairly popular (Sipos 2001a: 48-53). This musical style is represented more massively than among the Azeris but less than in Anatolia or Hungary. It is not to be forgotten that although this musical solution is similar to the psalmodic style of other peoples, it is not identical. This Kazakh tune group is to be looked at more closely at the end of the paper, but let us see a typical example now, in ex.3b.

My *Kyrgyz* collection and other *Kyrgyz* publications tend to prove that in the *Kyrgyz* folk music of a predominantly major character psalmodic tunes do not play a significant role. One of the few examples is shown in ex.3c. It is somewhat closer to the above described style but its first line rising from lower; the stressed F note in line three and other features remove it from the mainstream of the style.

There is a group of tunes in *Karachay-Balkar* folk music that displays similarities with certain simple psalmodic tunes (Sipos 2002a). Yet this musical style did not evolve here or among the *Tatars* of the Volga region. I found two Tatar tunes of this pattern but they are exceptions among the 1200 studied tunes (Nigmedzianov 1970, 1976, 1983 and Vikár-Bereczki 1999). Ex.3d shows a *Karachay* tune that resembles the simplest tunes of the examined musical style in embryonic form.

By contrast, lots of similar musical solutions can be found in the folk music of the *Avars* living in northern Azerbaijan and Dagestan (Sipos 2004a). Typically enough, one-sixth of the Avar tunes I recorded are more or less similar to Hungarian psalmodic tunes (ex.3e). It is, however, noteworthy that the Avar tunes only display similarities, and never identity, with the Hungarian and Anatolian psalmodic style. To mentioned but one difference: the four-lined balanced structure is rare in Avar folk music.

In *Tuvanian* folk music only a few tunes show the tendency of psalmodizing. One of them is shown in ex.3f. The pentatonic folk music of the *Mongolian Kazaks* and the *Mongolians* themselves is devoid of this musical formula (Sipos 1997, 2001a-d, 2004c).



*Azeri*

a) Musical notation for Azeri exercise a). It consists of two staves of music in a single system. The first staff contains four measures of music, and the second staff contains four measures. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff features a sequence of eighth and quarter notes, while the second staff includes eighth notes, quarter notes, and a final half note.

*Aday Kazakh*

b) Musical notation for Aday Kazakh exercise b). It consists of two staves of music in a single system. The first staff contains four measures, and the second staff contains four measures. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat. The first staff features a sequence of eighth notes with triplets and a half note. The second staff includes eighth notes, quarter notes, and a final half note.

*Kyrgyz*

c) Musical notation for Kyrgyz exercise c). It consists of two staves of music in a single system. The first staff contains four measures, and the second staff contains four measures. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat. The first staff features a sequence of eighth notes with triplets and a half note. The second staff includes eighth notes, quarter notes, and a final half note.

*Karachay*

d) Musical notation for Karachay exercise d). It consists of two staves of music in a single system. The first staff contains four measures, and the second staff contains four measures. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat. The first staff features a sequence of eighth notes and quarter notes. The second staff includes eighth notes, quarter notes, and a final half note.

*Avar*

e) 

*Tuvanian*

f) 

*Example 3. Psalmodic tunes a) Azeri (Sipos 2003b: ex.27-3d), b) Southern Kazakh (Sipos 2001: ex.12), c) J. Sipos Kyrgyz collection, d) Karachay-Balkar (Sipos 2002b: ex.4), e) Avar (Sipos 2003b: ex.46), f) Tuvanian (Kyrgyz: No.162)*

To sum up: the psalmodic style, or at least some types of it, occurs in the folk music of several peoples. The earlier cited analogies are sporadic and discernible in few peoples' folk music, except for Hebrew, Gregorian and Romanian tunes. It is also known that the Hungarian style can only be found in Transylvania and its border areas. It may perhaps be tied to the *Székelys* and it has never been prevalent throughout the Hungarian speaking territory. The *Székelys* constitute a Hungarian group with the strongest traces of Turkic origin.

The recently found examples have stretched the area of the style towards the Balkans, Asia Minor and the Caucasus, though its weight in the folk music of different peoples, and its form may vary. It is an important insight that in the eastern parts of Central Asia and, in general, in folk musics characterized by pentatony one can hardly find similar strata, as they tend to be predominated by motivic and disjunct melody construction. By contrast, the style constitutes a significant stratum in the music of the Caucasian Avars and one finds sporadic specimens of the style in Azeri folk music. In Anatolia and Thrace, on the other side, there are lots of such tunes, and among the Aday Kazaks on the eastern shore of the Caspian they also constitute an important layer. However it should be studied separately what features differentiate the psalmodic styles of individual peoples, apart from the basic similarities.



*Collecting from a Kyrgyz singer who escaped the Russians to China and later came back*

Let us finally quote an idea by Bartók (1937: 166-168), which is just as timely now as it was at the time of writing.

*"I suspect that every folk music of the world will be retraceable to a few archaic forms, archetypes, ancient styles, when sufficient material and examination results have been accumulated. This ultimate goal, however, cannot be attained, unless we produce somewhat fewer weapons and devote somewhat more money to musical folklore research, before folk music dies out for good."*

## References

- Bartók B. 1924 - *A magyar népdal* [The Hungarian Folksong], Budapest
- Bartók 1937 - Népdalkutatás és nacionalizmus [Folk Music Research and the Nationalism], In *Tükör V*: 3: 166-181, Budapest
- Dobszai L.–Szendrei J. 1988 - *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa I–II*. [Catalogue of the Hungarian Folksong Types], Budapest
- Kodály Z. 1937-76 - *A magyar népzene* [Folk Music of Hungary] (1st edition 1937, 7th ed. revised and enlarged by L. Vargyas), Budapest
- Kyrgyz, Z. 1992 - *Pesennaja kul'tura tuvinskogo naroda*, Kyzyl
- Lach, R. 1926-1952 - *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. kl., Sitzungsber
- Nigmedzianov, M. 1970 - *Tatarskie narodnye pesni*, Moskva
- Nigmedzianov, M. 1976 - *Tatar halik jirlari*, Kazan
- Nigmedzianov, M. 1983 - *Tatarskie narodnye pesni*, Kazan
- Rajeczky B. 1943 - Népdaltörténet és gregorián-kutatás [History of the Folksongs and Gregorian Research], In *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára* (ed. B. Gunda): 308-312, Budapest
- Sipos J. 1991 - Similar Melody-Styles in Hungarian and Turkish Folk Music, In *The Fourth International Turkish Folklore Congress III*: 235-257, Antalya
- Sipos J. 1993a - Türk Halk Musikisinde Sekvensli Olgular, In *Ankara Üniversitesi D.T.C., Araştırma sonuçları*: 22-30, Ankara
- Sipos J. 1993b - Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması, In *Ankara Üniversitesi DTC Fakülte Dergisi*: 181–199, Ankara
- Sipos J. 1994 - *Török Népzene I*. [Turkish Folk Music I.], Budapest
- Sipos J. 1995 - *Török Népzene II*. [Turkish Folk Music II.], Budapest
- Sipos J. 1996 - Connection between Turkish Songs Having Different Structures. In *The Fifth International Turkish Folklore Congress Vol III*: 56-65, Ankara
- Sipos J. 1997 - Similar Musical Structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian Folk Music. In *Historical and Linguistic Interaction Between Inner-Asia and Europe*: 305-317, Szeged
- Sipos J. 2000a - *In the Wake of Bartók in Anatolia* (about Béla Bartók's Anatolian research in the light of the huge Turkish material I collected in Turkey, with CD), European Folklore Institute, Budapest
- Sipos J. 2001a - *Kazakh Folksongs From the Two Ends of the Steppe* (about the folk music of two Kazakh communities living 5000 miles from each other, with CD), Budapest.
- Sipos J. 2001b - *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe* CD, Budapest
- Sipos J. 2001d - Népdalok a kazak sztyeppe két végéről 1-4 [Folksongs from the Two Ends of the Steppe 1-4], *Magyar Zene* 39 (2001-1: 27-56, 2001-2: 183-200, 2001-3: 301-311, 2001-4: 425-440, Budapest
- Sipos J. 2001e - Report on my Expedition in the Caucasus, In *Néptörténet-Nyelvtörténet - A 70-éves Róna-Tas András köszöntése* (eds. L. Károly –É. Kincses Nagy): 155-184, Szeged
- Sipos J. 2002a - Vannak-e közös rétegek a karacsáj-balkár és a magyar népzeneben? [Are there Common Layers in the Karachay-Malkar and Hungarian Folk Music], In *Orientalista nap 2001* (eds. Á. Birtalan - Yamahi Masanori): 117-132, Budapest

- Sipos J. 2002b - Turkic Folk Music from the Volga-Kama region to Anatolia, In *Research Support Scheme Network Chronicle* 10: 6-8, Prague
- Sipos J. 2002c - *Bartók nyomában Anatóliában - Hasonló magyar és anatóliai dallamok* [Similar Hungarian and Anatolian Melodies], Budapest
- Sipos J. 2003b - *Folk Tunes from the Two Sides of the Caucasus CD*, Hungaroton Records, Budapest
- Sipos J. 2004a - *Azeri Folksongs – At the Fountain-Head of Music*, Budapest
- Sipos J. 2004c - Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai [A recently discovered Inner-Mongolian fifth-shifting style and its Hungarian relation], In *Ethnographia CXIII-2:1-80*, Budapest
- Sipos J. 2004d - Néhány megjegyzés a magyar népzene török-mongol kapcsolataihoz [Some reflections to the Turkic-Mongolian connections of the Hungarian folk music], In *Az Idő rostájában, tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára* (eds. B. Andrásfalvy, M. Domokos, I. Nagy) I.: 235-269, Budapest
- Szabolcsi B. 1934 - Népvándorlaskori elemek a magyar népzeneben [Ancient Elements in the Hungarian Folk Music], In *Ethnographia XLV*: 138-156, Budapest.
- Szabolcsi B. 1957 - *A melódia története* [History of the melody], Budapest
- Szabolcsi B. 1979 - *A magyar zenetörténet kézikönyve* [Handbook of the Hungarian music history], Budapest
- Vikár L. – Bereczki G. 1999 - *Tatar Folksongs*, Budapest

## AZERI FOLKSONGS

DR. János SIPOS

To what use does comparative ethno musicological research over a vast area be put? It suffices for a nation to realize that it is imperative to know the music of its neighbors and language relatives in order to explore the particular and general features of its own folk music. It holds true in general, too, that a comparative examination is more informative and revelatory than the separate study of the music of the peoples concerned.

Comparative musicology also leads to more universal findings, illuminating fundamental human characteristics. “Indeed, all the world’s tribes, peoples, and races have lived in continuous intercourse since the very beginning of history; they have met in marriage, trade, and war. In this process of exchange and merger, they discard their weapons, tools, and implements for better ones. But they preserve their ancient songs; for singing, an expression of man’s soul and motor impulse, has little to do with the mutable surface of life, and nothing with the struggle for existence. This is why music is one of the steadiest elements in the evolution of mankind.” (Sachs 1943: 21)

To spin on this thought: it is intriguing to determine the basic musical types of a large geographical-cultural expanse. It is also important to know what specific manifestations of these basic forms predominate in the music of various people or geographical areas.

Hungarian belongs to the Finno-Ugric language group, but Hungarian folk music does not show indisputable genetic connections to the folk music of any other Finno-Ugrian people.\* This is nothing to marvel at, for linguists and historians have found that the Hungarians are relatives of the Finno-Ugrians mainly by language, not ethnically.

The majority of Hungarian musicologists have emphasized the Turkic-Mongolian implications of Hungarian folk music. Béla Bartók and László Vikár began their oriental research among Finno-Ugrians, before turning to the Turks, where they found tune styles similar to some layers of Hungarian music. In my field in Asia, I have found styles corresponding to Hungarian folk music styles in Anatolia, Azerbaijan, Kazakhstan, in the Caucasus, in Inner Mongolia, etc. Consequently, the Hungarians might be musically connected to various Turkic and Mongolian peoples.

---

\* Cheremiss pentatonic fifth-transposition might be an exception, but here, too, it can be strongly presumed that Turkic (Chuvash) influence is at work. Let me cite Bereczki (1994: 89), who collected extensively in the area: in Cheremiss areas “*certain Chuvash phonological phenomena spread as far as the fifth-shifting tunes typical of the Turks’ do*”. Similarly, there is no consensus among researchers about the Ugrian origin of the Hungarian laments.

However, taking a closer look, for instance, at laments, the ‘psalmodic style’, the children’s game songs of E-D-C core, or the pentatonic descending fifth-shifting tunes, one must realise that they cannot be tied to a single people, ethnic group or geographical area. Between language and ‘ethos’ or ethnicity there is often a very complex or even contradictory relationship, since the ethnogenesis of most peoples is highly intricate. In the case of the French, for example, the leadership of Roman origin settled on a Celtic and partly Germanic population. The majority adopted the language of the minority but their ethnic identity remained unchanged. The reverse process though was more widespread: as when a conquering minority assimilated to the conquered majority. This took place in Bulgaria with the Slavified Turks of the Bulgar Empire, and at several other places of our globe.

Today’s Turks are not the descendants of a single race tied by blood: in addition to a variety of Turkic components, they comprise various other Turkified ethnic units. Besides, the ‘ancient’ Turkic tribes also had their ethnogenesis. Let it suffice to refer to the Iranian peoples who dominated the steppe before the Turks and some of whom gradually adapted to the Turks’ growing predominance. In the same way the extremely heterogeneous Byzantine population assimilated to the also variegated conquering Turks. Mention can also be made of the Caucasus – ‘home of nations’ – where some peoples of the one-time Hunnic Empire: Kipchaks, Kazaks, Bulgars, Alans and other Caucasian peoples also took part in the ethnogenesis of Karachays and Balkars of Turkic tongue. The same complexity is apparent in the ethnogenesis of the Azeri people. Unfortunately, little is known of the proportion of contributory ethnicities involved in their ethnogenesis.

My ethnomusicological research has grown to include the comparative examination of the folk music of a vast area stretching from the Volga–Kama region to Anatolia and further east. One objective in this research was the exploration of Azeri folk music. The Azeris living between the two major regions mentioned above are close language relatives of the Anatolian Turks, but the ethnogenesis of the two peoples developed differently. It was illuminating to study how Azeri folk music related to the music of other peoples in the area, and to Anatolian folk music, and to discern more remote connections between Azeri musical layers and strata of other Turkic folk music and the folk music of Hungarians.



*Azeri women in zikir*

It is important to explore musical prehistory, since “prehistory is the overture to world history. It precedes the periods to come not as the tuning-up of instruments precedes the concerts, but as the first movement of a symphony precedes the following movements. That is why it is indispensable for an understanding of the whole course of history ...” (Wiora 1965: 17). In Azerbaijan, an elementary tune style presumably rooted in the prehistory of music lives on in full bloom. The wonderful unfolding of musical rudiments, their survival in an extensive style can be witnessed in the simple yet complete world of Azeri folk music.

This study began with Curt Sachs’ thought about the common primeval forms of music in the world. Another aspect of this idea is expressed by Péter Szőke, who has found conspicuous similarities between the tunes of bird-song and the melodies of vocal folk music: “... under ‘social’ impacts, physics and nervous functioning have brought, and still bring, convergent tendencies, theoretically identical regularities to such distant musical realms as the music of animals (birds) and humans.”\*

These convergent tendencies must assert themselves more intensely in the music of human groups. However, the fundamental, general, natural musical forms which do not originate in ethnic kinship have been sustained, modified or discarded by different groups of people in different ways during their history.

---

\* Szőke (1982: 191–192).



Walter Wiora has reviewed the 2–4-tone scales of European and primitive peoples, including descending and rotating ones, conjunct and disjunct ones. Let me cite the closing thought of his summary: “Sie gehören zu den ältesten Arten tonaler Ordnung, die wir kennen, und darüber hinaus wohl zu den ältesten, die es je gegeben hat; das erhellt auch ohne Parallelen zwischen Urgeschichte und frühestem Kindesalter durch systematische Überlegung. Sie zeugen von den Ursprüngen der Musik nach dem Vorstadium des prämusikalischen Schalles und sind schon darum ein denkwürdiger Gegenstand der Musikgeschichte. Sie sind zudem durch ihre Auswirkungen bedeutsam, denn sie leben in archaischen Schichten des rituellen Gesanges im Morgen – und Abendland fort und haben sich zu fünf – und mehrstufigen Ordnungen weiterentwickelt.”\*

Admiring Azeri folk music which almost exclusively consists of elementary tunes, we may easily have the feeling that we are at the fountain-head of music.† Naturally, there is not a single beginning or headspring of music. Just as there is not a single nation that had a single original habitat, music also has several starting points and several initial forms; several initial stages from which later forms could evolve. “Music did not spring all at once into full being, but little by little. It had to win through against other basic forms of sound productions that were partly musical, like rhythmic noise or speech without melody.”‡

The emergence of music was associated with imitating animal sounds, courting the opposite sex and mating, as well as spoken language. However, such a complex physical, mental and psychic phenomenon cannot be ascribed to a single cause. What is more, the degree of development or complexity of folk music does not necessarily reflect the level of development of the society that uses it. As Sachs put it (1943: 21): “... music is one of the steadiest elements in the evolution of mankind. It is so steady that races of a relatively high cultural level – Polynesians and Micronesians, for example – and many groups of European peasants hold onto musical styles of an astonishingly archaic character; indeed, of the most primitive character we know. The general culture of a people, therefore, cannot be judged by its music.”

Before describing the Azeri tunes, let me introduce the corpus that I used to infer conclusions and present illustrative examples from. The primary source was the 650 tunes I had collected myself. Besides, I have also perused several

---

\* Wiora (1956: 185–208).

† In Hungarian folk music, for example, mostly children’s games, laments and calendar customs have similarly simple tunes.

‡ Wiora (1965: 20).

Azeri publications, of which I have picked three, with a total of 247 tunes.\* The character of this ‘control material’ largely coincided with my collection. Whenever I found a type in these publications of which I had not collected tunes, I included it in the analysis and supplementary anthology.

There is, however, no analysis of Azeri folk music relying on comprehensive collections and supplied with ample and annotated material and musical analysis among the available publications.

Lay - lay dè - dim, ya - ta - san,

Qı - zıl gü - le ba - ta - san.

Qı - zıl gü - ler i - çin - de

Şi - rin yu - xu ta - pa - san.

Example 1. A typical Azeri laylay (lullaby) cited from Kerimova (1994: 34), transcribed and transposed in keeping with the principles of this paper

### Pre-melodic forms

In Azeri folk music I have not found the pre-musical forms of melody that exist, for example, in Hungarian folk music when information is exchanged in special intonation from one hill to the other.†

I have recorded a lot of Azeri rhymes, though. They adopt the main features of speech but also accentuate the divergence of the text or verse from ordinary speech. It often happened during collecting that the first to be presented

---

\* I used the following publications as comparative material: *Azərbaycan Xalq Mahnıları* Vols. 1–2. These volumes were completed by composers and contain good transcriptions of 250 tunes, but without informative data. A very good book combining cultural anthropological and musical aspects is Kerimova (1994 – 28 tunes), *Ana Folkloru* about Azeri lullabies and rhymes with 30 music examples. A highly useful comparative material is Eliyahu, *The Music of the Mountain Jews*. Out of the studies, let me mention a single one: Karagiçeva, *Narodnaja muzyka Azerbajjana*, with musical analyses and some transcriptions.

† Vargyas (1981: 15).

was the text and the tune only followed after some more promoting. Reciting the text is, of course, a sort of preliminary stage to singing, since musically untrained people retrieve a melody via the text, and not conversely. In reciting a text, elements of the melody also crop up. In some rhymes, they only belong to rhythm, but some rhymes are half said and half sung, still remaining within the spectrum of speech.\*

It is revealing to compare the musical–rhythmic contents of recited text and sung text. I illustrate it in Example 2. The subdivision of the predominant syllabic scheme of 7 in Azerbaijan is basically 4 + 3, which is frequently varied. This is shown in ex. 2, where the ‘recited’ heptasyllabic text (2a) is changed in singing (2b). In the sung variant, lines 1 and 3 end with a long closing note sung by the performer to an additional syllable ‘éy’. With this extension, the originally heptasyllabic line becomes octosyllabic. But there is another element to relax the knocking monotony of 7-syllable lines: in the sung variant, the beginning of the third line gets enlarged with the syllable ‘I’. When the recited text is taken a closer look at, it turns out that it does not lack melodic character. Though naturally not all pitches are exact, a more or less discernible melody can be made out. Both the recited and the sung versions are descending by line, with the sung variant having a characteristic cadential leap upwards at the end of lines one and three. The ‘ambitus’ of the recited variant is apparently larger than that of the sung one, which is due to the prosaic decline at the end of the lines. The basic pulse in 6/8 is also similar in the recited and sung text, together with the longer notes or pause at the end of (mostly the even-numbered) lines.

---

\* For Hungarian analogies, recitation of school-children, prayers, pre-singing intonation petrified at a certain pitch, see e.g., Szendrei (1974: 65–123), Borsai–Kovács (1975). An interesting intercontinental comparison about children’s songs and rhymes can be read in Lachmann (1929: 8).

♩ = 140 *Plaintive song*

a)

Men' der - dim u - lu - du',

A - xar çay - lar qu - ru - du'.

A - çıb der - di - mi dè - sem,

Dert - ti der - din u - nu - du'.

♩ = 98 *Plaintive song*

b)

Me-nim der - dim u - lu - du', èy,'

A - xar çay - lar qu - ru - du'.

Men a - çıb der - di-mi dè - sem, èy,'

Dert - li der - di' u - nu - du.

*Example 2. Recited and sung variants of a plaintive song (bayatı): a) recited; b) sung*



*Karabakh refugees in front of the camp they live in the vicinity of Baku*

### **Bichordal tunes**

Three-year-olds sing tunes of two, sometimes three notes, while three-and-a-half year-old-children already sing repeated tetrachords.\* Observations have revealed that the simplest folk tunes consist of at least two notes. Such tunes can be found in many peoples' folk music; Hungarian, Anatolian, Patagonian, Central Brazilian, etc. music contain similar forms.† Examples can also be adduced from Turkmen, Kazak, Mongolian, Cheremis, Chuvash, etc. tunes.

Tunes moving on bichords i.e. on two neighbouring notes are not infrequent in Azeri folk music. They are mainly in the space between speech and music; they comprise what Sachs calls logogenic or word-born music, whose main function is to carry words although not without emotional charge. The singer begins to sing them on one pitch, occasionally and eventually changing over to another pitch which often constitutes an irrational interval with the first note.

Though these two notes may be at different distances from one another in the music of different peoples, most frequently the interval is a second or third. In the fundamentally conjunct Azeri folk music this minimal musical form typically contains a second and the 'motifs' are usually completed with a step upward or downward.

---

\* Werner (1917).

† On the interplay between bitonal Hungarian rhymes and tunes, see Vargyas (1981: 17, 19) and CMPH I, first tunes. For tunes of other types of folk musics see also Wiora (1956, ex. 2a, b), Vikár (1974: exs 1–6). The C-D bichord is also found in Azeri folk music, but the G-E bichord (frequent in Hungarian music) is not. See Vargyas (1981: 17, 19) and CMPH I: ex. 1.



*Azeri woman*

To illustrate it, let me show a song about a hunter which reiterates lines like C B C C C C B or C C C B C C B B (ex. 3a). More frequently, however, the tunes moving on a minor second get extended with a major second upwards and/or downwards. Extension upwards is shown in ex. 3b, which is a three-note close relative to the bitonal ex. 3a. These bichordal forms are, however, not always turned into trichordal tunes in which all three notes are equivalent, by the additional tones.

(♩ = 114) *Plaintive song*

a)

Ov - çu-yam, ov - la - na-mam, ay,  
Ov - çu-yam, ov - la - na - mam, ay.  
Ov gör - sem, ov - la - na-mam, a.  
Men ö - züm ya - ra - lı - yam, ay,  
Men ö - züm ya - ra - lı - yam, ay,  
Ya - ra - lı qov - la - na-mam, ay.

(♩ = 116) *Plaintive song*

b)

Du-man gel - di bu dağ - lar - dan,  
Qoy, dağ - la - rım bar èy - le - sin.  
Ne sen' gö - züm gör - sün,  
Ne kón - lüm qu - bar èy - le - sin.

Example 3. Tunes with minimal compass. a) Song moving on a minor second; b) variant of the former with three notes

Azeri folk music also contains songs with the notes moving on a major second (ex. 4a). Similarly to the minor-second counterparts, they may also be extended upwards with another major second (ex. 13–1b) or with a minor second downwards (ex. 4b). The tunes of ex. 4 are sung during the zikr ritual of the Shi'ite religion.

(♩ = 118) *Religious song during zikr*

a)

Al - lah, Al - lah, Al - lah, Al - lah,  
Al - lah, Al - lah, Al - lah, Al - lah...

♩ = 144

b)

Hez - ret Ba - ba - nin da - ğın - da - ya,  
Ma - ral ot - tar oy - la - ğın - da,  
Şix Ey - lüb - ün me - qa - mın - da  
Ka - mil - di us - ta - dım me - nim,  
Ka - mil - di us - ta - dım me - nim.

*Example 4. Religious songs with minimal compass. a) Moving on a major second; b) variant extended downwards*

There are some basically bichordal tunes in which a distinct recurrent motif emerges, such as in the spinning song of ex. 5.



♩ = 96 *Spinning song*

Vu - rub se - ni sin - di - ra - ram,  
Ge - ze - rim ken - di, ceh - re.

*Example 5. Motif on two notes*

The road towards more advanced forms leads through question and answer where the first line ends with a semi-cadence, the second with a perfect cadence. Two notes are insufficient for that in Azeri folk music, but the range of a trichord is perfectly enough. The half-periods with cadential differences comprise the period, which consists typically of 2 + 2 bars here, rarely 4 + 4 bars. The illustrating tune also has 2 + 2 bars, with a repeated second line, constituting an AcAvA form (ex. 6).

♩ = 90 *Churning song*

Çal - xan - çal - xan, ay, nêh - rem,  
Ya - ğın il - lah bol ol - sun,  
Ba - la - la - rı - mız yê - sin, sağ ol - sun.

*Example 6. Question-and-answer form on three notes*

### **Tri-, tetra- and pentachordal tunes – the central tune style in Azeri music**

The next stage of development after bichordal tunes is marked by trichordal tunes. Many kinds folk music of the world contain tritonic tunes moving on three disjunct notes, but they cannot be found in Azeri music. Trichordal tunes, with tetrachordal variants, are, by contrast, abundant. In this folk music, tunes moving on a trichord and those on a tetrachord are not sharply

differentiated, which means that the upward extension of trichordal tunes does not entail a significant change in the melody. To put it another way, in the realm of Azeri music trichordal tunes practically imply the possible musical solutions which slightly expand within the tetrachordal (and even pentachordal) zone without a transformation of the basic character.



*Turkish couple in Azerbaijan. They came here from Georgia*

In several cases, one can trace the gradual unfolding of a small trichordal musical core towards tetra-, penta- and even hexachordal realisation. Ex,8 contains Locrian–Ionian parallel melodies. The series of Locrian tunes extend from trichord to hexachord (ex. 8:  $a1 > b1 > c1 > d1$ ), while the Ionians grow from bichord to pentachord (ex. 8:  $a2 > b2 > c2 > d2$ ). It is easy to notice that the main deviation between these Ionian and Locrian melody parallels ( $a1$ – $a2$ ,  $b1$ – $b2$ , etc.) is only in the closing notes.



*Azeri singer in front of the barn*

In Hungarian folk music, the simplest musical forms are the ones alternating the notes of a major second. They are followed by the trichordal E-D-C-D rotations, and the G'-E bitonal and G'-A'-G'-E convex tritonal motifs. These small-range tunes of children's games combine to constitute larger forms: G'-A'-G'-E + E-D-C-(D).

This rotating E-D-C-D nucleus can be found in various parts of the world. For instance, it is the centre of the children's songs in Anatolia.\* Apart from the E-D bichordal tunes ending on D and the E-D-C-D trichordal motifs rotating around D, Anatolian and Hungarian children's songs are built of similar cores: the Anatolian G'-A'-G'-D trichord compares the Hungarian G'-A'-G'-E, the Anatolian G'-A'-G'-E-C tetrachord compares the Hungarian G'-A'-G'-E-D-C pentachord.†

The E-D-C trichordal range allows for three options to form melodies in both Hungarian and Anatolian folk music:‡ a) descending or convex lines with cadences on D or C followed perhaps by downward extension (lament), b) forms rotating on the middle note of a chord (tunes of children's games), and c) tunes moving basically on E-D-C (sometimes descending there from higher) and sinking further to A, usually constituting tetrapodal forms (psalmodic melodies). From among these options, the descending and the hill-shaped lines are prevalent in Azeri folk music, but the downward extension so typical of Anatolian and Hungarian folk music cannot be found here.§

In Azeri folk music you only find sporadic variants of the E-D-C core and other trichordal-tetrachordal melody kernels which rotate around the central note. It is not typical of this folk music to build melodies of motifs and, instead of the quaternary, four-part forms; one mostly finds varied two-core constructions. It is therefore far from certain that all so-called elementary music formations such as the E-D-C-D rotating motif necessarily appear in some phase

---

\* At the same time, I have not found this musical solution among Turkic peoples of either the eastern or the western Caucasus.

† Turkish examples: Akbulut (1997: 9–15).

‡ I often refer to Hungarian and Anatolian folk music as a basis for comparison. This has several reasons. First, a comparison with Anatolian folk music is made imperative by the linguistic kinship of the Anatolian and Azeri Turks; secondly, I have already carried out the comparative structural analysis of Hungarian and Anatolian folk music and the examination of the Turkic layers of Hungarian folk music. A contributory reason is that the music of both peoples contains some layers providing good grounds for comparison.

§ On the downward enlargement of the Hungarian lament in detail, see Dobszay (1983: 40–48), on the downward extension of the Anatolian lament, see Sipos (1994: 16–19) and Sipos (2000: 57–92).

of every folk music, even if the trichordal tunes including E-D-C motifs play a salient role otherwise.

What Lajos Vargyas hypothesised about the E-D-C nucleus is thought-provoking: he said that as a first developmental phase, it might be a station of a developmental process with a beginning and direction different from pentatony. This is especially intriguing hearing the Azeri tunes with E-D-C core, all extending into diatonic  $(G')-F \leftarrow E-D-C \rightarrow B$ .\*

By way of a brief digression, let me ask if there can be two tune styles that characteristically differ from one another whereas their tunes rotate around the central note of the E-D-C trichord. Examining the Anatolian and Hungarian children's songs, one finds that their fundamental layer comprises such tunes. However, the direction of rotation is contrary: as opposed to the basic E-D-C-D valley of Hungarian children's songs, the Anatolian tunes have the C-D-E-D hill. Before finishing the rotation, the Hungarian tunes reinforce E by repetition (E E D D | C D), and the Anatolian ones reinforce C (C D C D | E E D).†

Let us return now to the conjunct realm of Azeri tunes without leaps, first of all to the most characteristic tune style.

### The central style of Azeri folksongs

The construction, scale and rhythm of the majority of Azeri folksongs are all simple. Their most prevalent features are the following:

- a) single or two-core construction,‡
- b) tri- or tetrachordal, less frequently pentachordal and exceptionally hexachordal scales,
- c) 7–8-syllabic, rarely 11-syllabic or extended lines,
- d) descending or dome-shaped lines, the closing note being a lower (usually the lowest) note of the scale,

---

\* Vargyas (1981: 50). This, of course, requires the presupposition that the tunes did expand, i.e. there was once an E-D-C basic motif assuming more and more complex and wide-ranging forms gradually.

† To exemplify the different formulations of elementary kernels, let me refer to the importance of the G'-E bitone in Hungarian and Iraqi children's songs. In Hungarian tunes, the nucleus is the several G'-E, G'-E downward steps, while in Iraqi children's songs the repeated E-G', E-G' upward leap and the E-G'-E convex motifs are salient. For Iraqi melody examples see Kapronyi (1981: 315–329).

‡ *Single-core* (or one-core) tunes consist of the usually varied repetition of a single musical idea, while *two-core* melodies are built from the varied repetition of two different musical ideas (A and B). In Azeri folk music, the two ideas are usually arranged so that a few varied repetitions of A are followed by a few variants of B (e.g., ABB | AAB or AABA | ABBB, etc.). This being so, I only took into account the characters of the musical ideas A and B when systematising the songs, ignoring the concrete forms the melody assumed.

- e) 6/8 rhythm or a rhythmic scheme traceable to it, rarely 2/4 or parlando-rubato performance,  
f) tunes and lines are conjunct in character.\*

The following two tunes illustrate these features. Both tunes consist of descending and domed brief musical lines using the tones of the Ionian pentachord (ex. 7a–b).



*Women in Khil'milli*

---

\* It means that the tonal ranges of the lines overlap, and on the other hand, the tone steps are primes, seconds and rarely (mostly between E-G') thirds.

(♩ = 120) *Plaintive song*

a)

Sa - bah bin - dim, o - yan - dim,  
 Der - de qe - me bo - yan - dim.  
 Daş ol - sey - dim e - riy - dim,  
 Tor - paq o - lub da - yan - dim.

♩ = 74 *Lament*

b)

Bağ - ça - mız - da gül bit - ti,  
 La - la bit - ti, gül bit - ti, ay, lay - lay,  
 Tor - pa - ğı - mız, ay, lay - lay,  
 Tor - pa - ğı - mız, ay, lay - lay.  
 Yur - du - mu - za gêt - tik, bağ sal - dim,  
 Her ne ek - tim, gül bit - ti,  
 A, tor - paq - ta gül bit - ti.  
 Lay - lay, tor - pa' - mız, lay - lay,  
 Ay - lay, è - vi - miz, lay - lay.

Example 7. Two-core Azeri tunes. a) Two-core Azeri tune in ABACB form; b) beginning of a two-core lament from Karabakh, in the form of AAexAvAv | BexAvAv | BA

The cited tunes also suffice as an introduction to the typical method of formal construction in Azeri folk music. The tunes in ex. 7 consist of two musical ideas, i.e. they are ‘two-core’ melodies. The two musical ideas, however, do not appear in AB, AB ... regularity, but take the shape of AB<sup>3</sup>B | AB<sup>3</sup>B, AAAB, AB<sup>v</sup>AB<sup>3</sup>B, AAAB<sup>v</sup>B, BAABAB and innumerable other variations.\* When systematising the material, I reduced these tunes of diverse form built of identical musical materials to two-line forms, and worked with the two-line schemes afterwards.†

### Interrelation of tunes and transposition

Before going on with systematisation, or the elucidation of the interrelations in the material, let me make a short detour about transposition. The tunes of Azeri folk music move along the following tri- and tetrachords:‡

(F)-E-D-C ~ (C)-B-A-G	Ionian chord
(E)-D-C-B ~ (A')-G'-F-E	Locrian chord
(D)-C-B-A ~ (G')-F-E-D	Aeolian chord

The question is whether there are musical connections between the tunes of different chords which would require individual transposition. Two basic possibilities arise when scientifically well-grounded transposition is to be done. The use of the common closing note allows for a simple and unified solution, and at first sight it fits the Hungarian traditions well. The other solution is to disregard the common closing note for musical considerations and transpose the centre of the melodies in a common register. This allows for a better insight into the musical connections between tunes moving on different scales – provided that such connections exist at all.

---

\* It is often hard to decide when a musical line is the variant of another line and when it represents a new quality, but in the knowledge of the entire tune repertory this decision can mostly be taken with certainty.

† Similarly to Hungarian research, in which lament tunes of differently varied lines of identical musical material are not differentiated, or a song of ABCD form is taken to be equivalent with an ABCDCD form.

‡ The extension of trichords into tetrachords is logical but not necessary. E.g., in Hungarian folk music a trichord becomes enlarged almost always into a pentachord and when a minor third is involved, into a hexachord. It is, however, worth citing an idea by Wiora (1956): “Bi-, Tri- und Tetrachord: das heisst nicht nur ‘jeweils eine Stufe mehr’, sondern es treten immer weiter Urphänomene der Musik in Erscheinung. Allererst bei vier Tönen in gleicher Richtung entsteht der Eindruck linienartiger Erstreckung im Tonraum: der melodischen Linie, die von der prämelodischen Linie des Gleitgesanges zu unterschieden ist. Zugleich tritt eine Konsonanz, die Quarte, als Gerüst und Rahmen in Function.”

Hungarian ethnomusicology traditionally transcribes the tunes on the G closing note since Béla Bartók's and Zoltán Kodály's researches. At the same time, Zoltán Kodály's Hungarian Folk Music makes one ponder. While in the anthology of examples\* the tunes always have G as their tonus finalis, in the main text of the book Kodály often compares tunes moving on different scales. He transposes them so that the similar centrepieces of the tunes are at identical heights, with different final notes.† In Bence Szabolcsi's Manual of Hungarian Music History, the closing note of folk tunes of a scale involving the minor third is usually D in the anthology, but the Ionian tunes ends on F. Here, too, tunes of identical melodic progression but divergent closing notes are also compared.‡ It is also a deviation from the common G finalis to transpose Ionian 'psalmodic' tunes and the small-form of the lament to Bb.§

The small-form of the lament has another F-E-D-C transposition. What justifies this transposition is the fact that in this way the closing note of the large form created from the small form by downward extension will be G. Extension downwards, however, does not always reach G but might stop on A. Thus the larger form lament ends on A to show up the logic and interconnections of the music.\*\* Moreover, in laments the one-line lament descending on the Dorian tetrachord closes on D, indicating that this musical form is actually the emancipated part of a two-line lament of the small form.

CMPH II shows the systematisation of simple musical forms built of pairs of motifs: children's songs. The 'autonomous' small musical parts are again transposed according to the place they take in the larger form. The trichord consisting of two major second falls on B-A-G, irrespective of the fact whether the songs end on A or G. The other typical motif is transposed as D-E-D-B, as this motif does not only exist by itself but also as the first half of Aeolian children's songs of a wider compass. This applies even when the extension downwards fails to reach G and stops on A.†† The tunes moving on a major second are transposed as A-G.

It was also the interconnections among tunes in a broad sense that László Vikár took into account when he defined the place of the Ionian trichord in tunes moving mainly on unhemitonic pentatonic scales as D-C-Bb.‡‡ In

---

\* Compiled by Lajos Vargyas.

† E.g., Kodály (1937–1976: 29, 31–33).

‡ Szabolcsi (1979: 107) Ostyak bear song and Hungarian lament tune.

§ Vargyas (1981: 23) C-D-E (psalmodic) tune or Dobszay–Szendrei (1988: 62, 82) small-form of lament and psalmodic tune.

\*\* Dobszay (1983: 30 l-p) Locrian laments.

†† E.g., CMPH I № 290.

‡‡ Vikár–Bereczki (1971), (1979), (1999).



accordance with that, he transposed the tunes moving on the Locrian tetrachord on D-C-Bb-A.\*

These solutions have been justified by the intention to show up the interrelations between tunes. What they share in common is the consideration of a larger form as a frame of reference which has often grown out of the small form, and implies and interprets it. In such cases the transposition of smaller independent musical forms is determined by their place within the larger fixed form. It is indeed justified to transpose tunes contrary to the customary, when there are musical connections, similarities between decisive sections of tunes moving on different scales. In cases like that, an appropriately chosen transposition helps orientation in the systematised material.† The question to be answered is whether there are such interconnections among the Azeri tunes moving on various tetrachords.

Let us first take a look at forms built of more than one motif in which the relations of the components (i.e. lines) are defined by the melody itself. The common features of the two most frequent Azeri two-core tune groups are the recitation up to the middle of the second melody line on (E)-D or a descent on (G')-F-E-D, and the first line closing on D. The only difference between the two groups is that the tunes in one end on C, the tunes in the other on B.

Let us examine four analogous melodies in this category. In ex. 8 I compared two-core Locrian and Ionian tunes. Only the tone set of the first lines differentiates the pairs of tunes: the first lines of ex. 8a1–a2 recite on D-C, the first lines of ex. 8b1–b2 on E-D-C, those of ex. 8c1–c2 on F-E-D. The first lines of ex. 8d1–d2 descend on the G'-F-E-D tetrachord.

---

\* Vikár (1993: 111, ex. 100).

† Naturally, when music is published for singing or other practical purposes, other considerations may be assertive. Just to cite a few examples: a) Járdányi (1961) the closing note of the tunes is C; b) Vargyas (1979) Aeolian tunes end on D, Myxliidian tunes end on C. c) Differently from the former, in Vikár–Szj (1985) the tunes are transposed to D, irrespective of the scale of the tune. Let me note at this point that I chose A as the final note in the two volumes of my *Turkish Folk Music* because they were meant for Turkish audience too, and the Turkish colleagues would not have accepted the G closing note, especially with one, two or three flats as accidentals, because there is a different tradition of indicating key signatures there.

The image displays four pairs of musical staves, each pair representing a different melodic motif. Each pair consists of a treble staff and a bass staff. The time signature is 6/8. The motifs are labeled a1-a2, b1-b2, c1-c2, and d1-d2. Motif a1-a2 shows a simple melodic line in the treble and a corresponding line in the bass. Motif b1-b2 features a more complex melodic line in the treble with eighth notes and a descending line in the bass. Motif c1-c2 has a treble line with a mix of quarter and eighth notes and a bass line with eighth notes. Motif d1-d2 shows a treble line with a descending sequence and a bass line with eighth notes.

*Example 8. Similarities between Locrian and Ionian tune types reduced to two-core forms. a1–a2) First line reciting the bichord D-C; b1–b2) first line reciting the bichord E-D-(C); c1–c2) first line reciting the trichord F-E-D; d1–d2) first line descending on the G' F-E-D tetrachord*

After comparing these melody skeletons reduced to two motifs (ex. 8), let us compare real existing Ionian and Locrian tunes of many lines. Similarly to ex. 8, the melodies in ex. 9 succeed each other in the order of tone set. To be able to discern the similarities, let us first define the structure of the tunes: ex. 9a1 = BAAB | AB,\* ex. 9a2 = AB(A/B)B, ex. 9b1, 9b2 and 9c2 = ABAB, ex. 9c1 = ABcABBB, ex. 9d1 = AAAvB | AvB† and ex. 9d2 = ABBB. As the

---

\* I mark line 1 by B because in the typical occurrence of this tune, the first line (A) recites on D and the second line descends to B.

† I mark A the line that runs parallel, at times identically, with A and ends on the same note as A.

schemes show, all tunes can be reduced to two-line AB structures; hence the pairs in ex. 9a1–a2 can be traced to ex. 8a1–8a2, ex. 9b1–b2 to ex. 8b1–b2, etc.

Let me just touch on a few phenomena to be detailed later. It is not easy to decide whether line 3 of ex. 9a2 (A/B) is closer to line A or line B. More important still, ex. 9c1 implies both the Ionian and the Locrian two-kernel forms. Yet, in the knowledge of the rest of the songs, the dominant form can be established.

a1)

The musical score is for a lullaby in 5/8 time, with a tempo marking of quarter note = 52. It consists of six lines of music, each with a structural label (A or B) on the right. The lyrics are in Turkish. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a trill (tr).

*Lullaby*

Lay - lay ça - lam, ya - ta - san,

Qı - zıl gü - le ba - ta - san.

Qı - zıl gü - lün i - çin - de

Se - rin yu - xu ta - pa - san.

Ba - lam, lay - lay, a, lay - lay,

Qu - zum, lay - lay, a, lay - lay.

B

A

A

B

A

B

a2)  $\text{♩} = 112$  *Wedding song*

A  
Al al - ma - ğa gel - mi - ŧem,

B  
Mal al - ma - ğa gel - mi - ŧem.

A/B  
Oğ - la - nın a - na - sı - yam,

B  
A - par - ma - ğa gel - mi - ŧem.

b1)  $\text{♩} = 80$  *Petting a child*

A  
Lay - lay a - lam, ya - ta - san,

B  
Qı - zıl g - le ba - ta - san.

A  
Qı - zıl gl kl - gen ol - sun,

B  
Kl - ge - sin - de ya - ta - san.

♩ = 108 Wedding song

b2)

A  
Ay, la - le - zar - du' bu gè - ce,

B  
Tü - kan - ba - zar - du' bu gè - ce.

A  
Ağ el - le - re gül - gez xı - na,

B  
Bey in - ti - zar - du' bu gè - ce.  
(♩ = 104) Folksong

c1)

A  
Ka - sa - la - rım i - ref - de - di',

B<sup>c</sup>  
Her bi - ri bir te - ref - te - di'.

A  
Gör - me - mi - şem bir hef - te - di'.

*Refrain*

B  
Yar bi - ze qo - naq ge - le - cek, ba - la,

B  
Bil - mi - rem ne vaxt ge - le - cek, ba - la,

B  
Ol - sun ki sa - bah ge - le - cek.

*Wedding song*

*♩ = 120*

c2) A  
 Ay, la - la - zar - di' bu gè - ce,

B  
 Tü - ken - ba - zar - di' bu gè - ce.

A  
 Ge - li - ne xı - na ya - xın,

B  
 Beg in - ti - zar - di' bu gè - ce.

*Lullaby*

*(♩ = 80)*

d1) Ā  
 Ba - şı - na men do - la - nım,

A  
 Ba - la, men du - rum, men do - la - nım.

Av  
 Se - ne ver - se me - va - cib,

B  
 Köl - ken - de men do - la - nım.

A  
 Lay - lay, ba - lam, lay - lay,

Bv  
 Lay - lay, kü - lüm, lay - lay.

(♩ = 132) *Plaintive song*

E - zi - zi - nem, dër, ne - çi - yem men, A

Derd e - lin - nen er - ze - çi - yem men. B

Ne a - nam var - dır, ne de a - tam, B

Göz - ya - şın - nan - dı ar - zu - çu - yam men. B

*Example 9. Pairs of parallel tunes ending on C and B. a1) First lines reciting on D; a2) First lines reciting on D; b1) first lines reciting on the bichord E-D; b2) first lines reciting on the bichord E-D; c1) first lines descending on the trichord F-E-D; c2) first lines descending on the trichord F-E-D; d1–d2) first lines descending on the tetrachord G'-F-E-D*

Exs 8–9 have demonstrated that applying the above transposition, similar tune segments move side by side, although the final note may differ. It is therefore advantageous to transpose the Ionian trichord to E-D-C, the Locrian trichord to D-C-B and the Aeolian trichord to C-B-A. This transposition has other advantages, too. When we fix the place of the Ionian trichord as E-D-C, the Azeri lament tunes and lullabies (a considerable portion of the collected material) with cadences on D and C will be transposed as are recently the small forms of Hungarian laments which can be compared to them.\* It is also useful that no accidental need be applied with these elementary tri- and tetrachordal tunes. It is indeed peculiar to apply two or even three flats as accidentals to a trichordal tune, which would be required by transposing the tune to, e.g. the G closing note.

Another argument in support of this transposition is that in these tunes lines ending on C and B alternate and it is often hard to decide if the closing note would be C or B. Similarly, in some cases only detailed analysis and comparison with other tunes help decide whether a closing note is B or rather C developed by the singer to B via grace notes. The rapprochement of the C and B ends may

---

\* This lament form can be found in the folk music of other peoples, e.g., the Anatolian Turks as well.

take various shapes. In many cases, the line-ending notes waver between C and B trill-like (ex. 10a–b). Sometimes the performer further descends to B after the long-sustained actual line ending C, via some appendix of varying length or just a single note (ex. 10c–d).

a)  $\text{♩} = 84$  *Song*

Dağ - la - ra çen dü - şen - de,  
Sün - bü - le den dü - şen - de,  
Ru - hum be - den - nen oy - nar,  
Sen ya - dı - ma dü - şen - de.

b)  $(\text{♩} = 104)$  *Lament*

De - niz qı - ra - ğın - da - yam,  
Çeş - me qı - ra - ğın - da - yam.  
İ - tir - mi - şem me - nim ba - cı - mı,  
Men o - nun so - ra - ğın - da - yam, ba - cım, gel.



(♩ = 126) Plaintive song

c)

Bül - bü - lem, a, ba - la, gü - le ben - dem,  
 Gel, yu - va - mı qur - da - la - ma, ay,  
 É - le bir şı - rin di - le ben - dem.  
 Dè - dim: e - de, dağ - da ne var,  
 İl - ler kês - ti, der - de ne var,  
 Me - nim a - tam - a - nam kö - çüb,  
 Da - ha me - nim or - da ne - yim var.

(♩ = 76) Wedding song

d)

Ö - yü - mü - ze ge - lin ge - lir,  
 Çı - raq vu - run, ge - lin ge - lir.  
 Çı - raq - la - rı a - lış - tı - rı',  
 Bü - gün bi - ze ge - lin ge - lir, hêy.

Example 10. Examples of melody lines ending on C and B. a–b) Line-endings hesitating between C and B; c) descent from C to B at the end of the line; d) descent from C to B at the end of the line

Some lines of the two-core tunes discussed earlier may get emancipated sometimes, and to them the so-far used transposition should also be applied, as follows: when the tune had an Ionian trichord, it is to be notated E-D-C; by the same token, the Locrian tetrachord is E-D-C-B, the Aeolian tetrachord D-C-B-A.\*

Of course, there are other pitch and note relations among melodies that could be examined. In ex. 11, for instance, I present the schemes of the two major two-core Azeri tune groups of varying pitch levels, transposed to identical closing notes. It is striking that even within the narrow range there is a marked difference in pitch levels between these Ionian and Locrian melody pairs. This is especially pronounced if you take the example as a full score or play it in two parts. This transposition veils rather than accentuates the common features of the tunes. At the same time, the simultaneous performance of the parallel tunes transposed in the above manner produces a highly harmonious impression, despite the different final notes.



*A singer from Nabur*

---

\* The single-core lines descending on D-C-B-A (or G'-F-E-D) tetrachord are identical with the first lines of the laments with D and C cadences, so they could have been transposed to G'-F-E-D as well.

Example 11. Schemes of two-line Azeri Ionian and Locrian tunes transposed to closing note G

Let us finally see the interconnection between the main tetrachords of the Azeri tunes (ex. 12).\*

Example 12. Basic chords of Azeri folk music

\* Scale-like tetrachords also play an important role in Arabic and Turkic music theory. The Turkish names of tetratonic scales in Azeri folk music are: F-E-D-C = *Cârgâh*, G'-F-E-D (~D-C-B-A) = *Büşelik*, A-G-F-E (~E-D-C-B) = *Kürdî*. See also Özkan (1987: 42–43)

The above scheme is reminiscent of the arrangement of Greek church modes. The scales of Azeri tunes often only span a third, a fifth or sometimes a fourth, but their melody progression and structure are similar to the Gregorian tunes. When one examines Azeri tunes, it is worth pondering that the character of the church modes is determined not only by the difference between individual degrees but also by the ambitus, the final note, the tenor, tuba (recitative note),\* as well as the beginning and closing melody turns. As for Azeri folksongs the observation of compass, tuba and typical melody turns helps a lot in analysing and systematising the tunes.

Having clarified the interrelation of melody lines, let us settle down to the analysis of the tunes, taking the main types one by one. The title of the chapter ‘The central style of Azeri folksong’ was not chosen accidentally, as the following Ionian, Locrian and Aeolian tune groups comprise the overwhelming majority of Azeri tunes. To put it another way, the tunes in this chapter are held together by a tight stylistic bond and the tunes that deviate from them will be discussed later as special tunes.

For the discussion of the types, there were several optional orders to be chosen. The aim was to put the similar tune types close to one another, which would need at least a two-dimensional representation, but it is hard to achieve in book form. I discarded this possibility for its puzzling complexity.†

One option of linear presentation‡ would have been to arrange the tunes by compass, disregarding the melody shape and syllable number, etc. This would have resulted in the mixture of different syllabic numbers and structures within a group, which would have made it difficult to recognise the similarities and connections between the types.

Aware of that, I decided on the following sequence. I first divided the central Azeri style into tunes moving on Ionian, Locrian and Aeolian chords, producing three large blocks of tunes.§ Within each block, the order is

---

\* In authentic church modes, the tuba is usually a fifth above the closing note, while in Azeri folk music it is different. Plagal modes have no analogies in Azeri folk music.

† A multidimensional figure showing more of the complex connections would be the following: the dipodal tune types would succeed each other along a straight line in the order of growing compass, with tripodal and larger tunes of similar backbones shown along the side and tunes moving on different chords in similar heights above them.

‡ I.e. discussing the tunes successively.

§ In addition to the three major blocks, there is a small tune group ending on D, and there are some ‘special’ tunes, too. They are discussed later.

determined by the number of melody lines, then length of melody lines,\* and their inner subdivision.† Within a tune group, the tunes are listed on the basis of the height of the starting line: the tunes of lower lines preceding those of higher lines.‡ It is important to know that in the course of a longer melody process, a line may shift into a slightly different pitch zone than the predominant. However, in most cases the typical tune height can be established with certainty. Naturally, in the world of such narrow-range varied music not all the types are sharply differentiated.

In some instances, individual criteria were also considered to determine a type, which are all noted in due place. Such is, for example, the subgroups of different main cadences within a type. This must be attributed to the fact that in Azeri music a tune is often better characterised by the motion of the melody than by the last note of a line. I mark the possible cadences with tilde (~) in the scheme of the tune, e.g., D~E indicates that in the given type tunes with both cadential E and D can be found. In the discussion below, each type is illustrated by an example.

### **Tunes moving on Ionian chords**

In Azeri folk music, the tunes moving on Ionian chords are found as equivalent pieces to tunes moving on other chords in every genre, while in Anatolian folk music they are chiefly concentrated among children's songs and laments.

Apart from one-line forms and forms derived from one-line forms (AcA, AvA, AA), genuine two-core tunes (AB) can also be found. In an actual performance, two-core forms may take a wide variety of line structures. The musical forms are intoned in different ranges: in addition to the D-C bichord and E-D-C trichord, they use F-E-D-C tetrachord and G'-F-E-D-C pentachord as well. Dipodal tunes usually have tripodic variants, too.

I present an example for each type in Exs 13–18, only giving the single or two-core forms reduced to two lines. The full wealth of the musical stock with text is given in the supplementary anthology. The type descriptions include the

---

\* I differentiated three line lengths: a) *small-size* (7- and/or 8-syllabic lines), b) *tripodal* (tripartite lines mainly of 11, but certainly more than 9 syllables), c) *large-size dipodal* tunes (bipartite lines mostly of 11, but certainly more than 9 syllables).

† E.g., I divided the tunes moving on Aeolian chords into the following groups: a) single-core small-size dipodal, b) two-core small-size dipodal, c) four-line small-size dipodal, d) single-core tripodal, e) two-core tripodal, f) single-core large-size dipodal, g) two-core large-size dipodal, h) four-lined large-size tunes.

‡ According to the height of the first lines, the group moving on Aeolian chords is subdivided as follows: a) first lines moving on B-A backbone, b) first line descending on C-B, c) first line moving on the C ridge, d) first lines moving on D-C and E backbone. The types are to be described in more detail later.

skeleton of a typical tune, giving the backbone of the first line, followed by the serial numbers of relevant tunes in the anthology.

Ionian-1. Types of the single-core small-size tunes.\* This group contains five melody types moving in gradually expanding compasses. The lines of these melodies contain 7 or 8 syllables (ex. 13).

1a) D-C-(B) backbone.† The tunes of 1a type basically move on the D-C bichord, with some involving B. The bulk of these tunes belong to the zikr ritual.

1b) C-D-E-D-C hill. The main lineament of the type is the convex first line. In these tunes the three notes already allow for an inchoate two-lined structure, i.e. an AA scheme. Some wider compass variants of the former zikr tunes, as well as a wedding song belong here.

1c) E-D backbone and E-D-C descent. The tunes move on E-D notes, some including B as well, especially around the line ends. It is hard to accurately separate the tunes moving on the E-D ridge and then declining to C from those realising the E-D-C descent; therefore I gathered both melody motions in one type. At the head of the type are tunes with a narrower range at the beginning, whose subsequent lines already belong here. It is intriguing that the most representative tunes of the type are clearly one-lined, with rare parallel motion between the lines.‡

1d) F-E-D descent. The note F crops up in the 1d type, further stretching the compass. The parallel AA structure is typical here.

1e) G'-F-E-D-C ridge. In the context of predominantly narrow-range Azeri music, this type contains a tune in which G' not only crops up but also gets firmly incorporated.

---

\* Let me stress again that I also subsume the tunes consisting of a higher and a lower line in parallel motion and closing on the same note under the category of single-core tunes (e.g. E E E E | E D C || E D D D | D C C). When, however, the cadences (line ends) differ distinctly, the given tune is ranged with two-core melodies.

† A first section have D-C backbone if it moves on the D-C bichord without a distinct direction. The D-C-(B) backbone also refers to the former undulation, with the occasional appearance of B at unstressed places.

‡ In some tunes the third is unstable.



Example 13. Types of single-core small-size tunes. 1a) D-C-(B) backbone; 1b) C-D-E-D-C hill; 1c) E-D backbone and E-D-C descent; 1d) F-E-D descent, 1e) G'-F-E-D-C ridge

Ionian-2. Types of the two-core small-size tunes. The group contains 7- and 8-syllable small-size tunes built of two musical motifs. Not only parallel motions ending on common closing notes can be found, but the different closing notes ascribe markedly different characters to the lines of the tune (ex. 14).

2a) E-D-C backbone. The higher lines of the type recite on E-D-C (with E or D as the final note), while the lower lines descend to C after wobbling on E-D, or again, they gradually descend on the final C. At the beginning of the type I list a tune which only displays this scheme in a later (third) line. The majority of the tunes belonging to this type can be reduced to AcA or AB form.

2b) E backbone. The higher lines of the type recite E in the first bar or even longer; the closing note is D or E. The lower lines descend from E to C.

2c) F-E-D descent. This fairly voluminous type includes a more distinct F in the higher lines which close on E or D. Less frequently, F may appear in the lower lines as well. The type also includes a tune which ends on B instead of C, aptly illustrating the common root of C- and B-ending tunes.

2d) G'-F-E-D descent. As the large number of tunes shows, the type is highly popular. The higher lines most often decline from G to E or D, the lower lines progress parallel with the higher lines from G'-F to C. What differentiates this type from the preceding one is the appearance of G'.

2e) G' backbone with G' cadence. While 2a-d types containing lines reciting or descending on a few notes have D or rarely E as their main cadence, the first lines of this type recite on G' and also end there. This marks this type with high incipit rather sharply off from the rest of the group, but typologically it must be put here on account of its two-core structure and low number of syllables.

2a)

2b)

2c)

2d)

2e)

Example 14. Two-core small-size Ionian tune types. 2a) E-D backbone; 2b) E backbone; 2c) F-E-D descent; 2d) G'-F-E-D descent; 2e) G' backbone with G' cadence

Ionian-3. Types of the single-core tripodic tunes. The third Ionian group contains the tripodic counterparts of the Ionian-1 small-sized tunes. As will be seen, it holds true in general that many tripodic types are musically similar to small-size and dipodal large-size tunes (ex. 15).

3a) Rotation on D-C-B.

3b) Rotation on E-D-C. The higher lines of the type descend to C after reciting on the E-D bichord. Although taken in a strict sense, there are convex and descending lines in this group, the narrow range and the tripodic structure hold them together.

3a)

3b)

Example 15. Types of the single-core Ionian tripodic tune group. 3a) Rotation on D-C-B; 3b) rotations on E-D

Ionian-4. Types of the two-core tripodic tunes. The songs in this group can be divided into two types (ex. 16).

4a) C-D backbone. The higher lines of the single tune in the type move on the C-D ridge, the lower line wavering between D and C before ending on C.

4b) E-D-C rotation. The higher lines of 4b rotate on E-D-C, and take a rest on D. The second line also has a similar motion but ends on C.





Example 16. Types of the two-core Ionian tripodic tune group. 4a) C-D backbone; 4b) E-D-C rotation

Ionian-5. Types of the single-core large-size dipodal tunes. They are built of a single long musical idea with a caesura somewhere in the middle. In addition to tunes belonging to the song stock of the ashiks, there are plaintive songs and laments (ex. 17).

5a) D-C backbone. The lines of the only song in this type recite on the D-C bichord.

5b) E-D-C-(B) backbone. The higher lines of the type move on the E-D-C ridge. F also appears in the second line of a single tune.



Example 17. Types of the single-core large-size dipodal tune group. 5a) D-C backbone; 5b) E-D-C backbone

Ionian-6. Types of the two-core large-size dipodal tunes. The group contains dipodal tunes with long lines. The lines of the melodies end on D or C. These and some other melodic features liken the higher types to the basic forms of Hungarian and Anatolian laments, for example. The difference between the Azeri types derives from the pitch level of the first lines (ex. 18).

6a) E-D-C-(B) backbone. There is an animated E-D-C-(B) motion in the first type, the first line ending on D, the second on C.

6b) E-D backbone. The first line recites on E-D; the second descends from E to C.

6c) (G')-F-E-D backbone. The higher lines of the religious tunes in the type descend on (G')-F-E-D, the lower lines move downwards on (F)-E-D-C. I also subsumed tunes of similar lines but ending on D in this category.



Example 18. Types of the two-core large-size dipodal Ionian tune group. 6a) E-D-C-(B) backbone; 6b) E-D backbone; 6c) (G')-F-E-D backbone

### Tunes moving on Locrian chords\*

In Azeri folk music, tunes moving on Ionian, Locrian and Aeolian chords are close in style and are represented with nearly equal weight in the stock. Locrian chords, however, are far larger in number here than in the music of other Turkic peoples. Below, the Locrian Azeri tunes are listed. The tune groups and in them the tune types, are enumerated in the order of the pitch level of the first line. A music example is given for each type.

Locrian-1. Types of the single-core small-size tunes. This group consists of single-core, 7- and 8-syllabic tunes (ex. 19).

1a) (D)-C-B and C backbone. Owing to the narrow range, no diversification can emerge either in tunes oscillating on C-B, or in the ones reciting C.

1b) D-C-B ridge, descending. Parallel lines are rare. Although the note D is marked, C-B recitation is still predominant.

1c) D backbone. The distinguishing feature of the type is the stable recitation of the first line on D. Unlike in the so-far mentioned types, there are second line stretches running parallel with the first (e.g., D D D D | D C B || B D C D | C C B).

1d) D-C-B backbone with F(#). The tunes of this type predominantly move on the D-C backbone, but their first lines contain the D-F# leap which is 'striking' in the basically conjunct Azeri folk music, and moreover, the D-B-D-F# incipit is also frequent.

---

\* The Greek modal scales only theoretically included the Locrian (from B to B') because it involved the then prohibited diminished interval between the first and fifth degrees. In Azeri folk music, by contrast, it has a central place.



as the D- and C-ending lines may take any of a variety of sequences. Some melodies of the type only differ from the previous type in a single note.

2d) D backbone. One line of the type recites on D throughout, and the other descends to B. Unlike the previous types, this one is very distinct and homogeneous.

2e) E-D-(C) backbone. The first lines recite E-D (sometimes E-D-C) and end on D or C, the other line declines from E or D to B.

2f) E (b) backbone. The ridge of the higher lines is E, which sinks to D or C at the end. The other line descends from E or D to B.

2g) F-E-D backbone. A characteristic feature of the higher lines is the appearance of F. These lines end on D or C. The other lines of the type usually descend parallel with the first, from E or D to B.

2h) G'-F-E-D descent. The higher lines of the type descend from G to D, the lower ones run parallel with the higher ones, from E or D to B.

The image displays eight musical staves, each representing a different type of two-core small-size Locrian tune. The staves are labeled 2a) through 2h). Each staff shows a sequence of notes and rests, often with slurs and accents, illustrating the specific backbone patterns described in the text. The notation includes various rhythmic values and melodic contours characteristic of these tunes.

*Example 20. Types of the two-core small-size Locrian tunes. 2a) (D)-C-B backbone; 2b) descending from D to B and stepping back to D; 2c) D-C backbone; 2d) D backbone; 2e) E-D-(C) backbone; 2f) E backbone; 2g) F-E-D backbone; 2h) G'-F-E-D descent*

Locrian-3. Types of the single-core tripod tunes. The group contains melodies built of a single tripod musical idea. The types are highly similar to each other, and tripod only reinforces the similarity. The types are listed again in the order of growing compass (ex. 21).

- 3a) C-B backbone. The lines move on C-B or C ridge.
- 3b) D-C-B backbone. The lines move on the D-C-B ridge.
- 3c) D-C backbone. The lines of the type move on D-C.

*Example 21. Types of the single-core Locrian tripod tunes. 3a) C-B backbone; 3b) D-C-B backbone; 3c) D-C backbone*

Locrian-4. Types of the two-core tripod tunes. The types in group Locrian-4 contain two tripod musical ideas, which are listed in the usual order of growing compass (ex. 22).

- 4a) C-B backbone. The lines of the only song in this type move on C-B and end on C or B.
- 4b) Descent on D-C-B, before an upward step. It is common to types 4b–f that the higher lines end on D or C. What differentiates them is the motion which takes them to D or C. In the higher lines of 4b the notes of the D-C-B trichord are equivalent. Owing to the small compass, the second lines are usually similar to the first.
- 4c) D-C backbone. The rising first lines of types 4c-f move on D-C (4c), D (4d), E-D (4e) and F-E (4f). The possibility has arisen here for the second line to move more or less precisely below the first at a distance of the prime, second or third. Of course, the AcA form also occurs.
- 4d) D backbone.
- 4e) E-D backbone.
- 4f) F-E backbone.

Example 22. Types of two-core tipodic Locrian tunes. 4a) C-B backbone; 4b) descent on D-C-B, before an upward step; 4c) D-C backbone; 4d) D backbone; 4e) E-D backbone; 4f) F-E backbone

Locrian-5. Types of single-core large-size bipodal tunes. There are only three long single-core tunes. In one most lines move on the C-B bichord (ex. 23/5a). The other two move on D-C before reaching the final B (ex. 23).

- 5a) C-B backbone.
- 5b) D-C-B backbone.

Example 23. Types of single-core large-size Locrian tunes. 5a) C-B backbone; 5b) D-C backbone





*Example 25. Types of single-core small-size Aeolian tunes. 1a) reciting–descending on (D)-C-B; 1b) C backbone, 1c) D-C backbone*

Aeolian-2. Types of two-core small-size tunes. The Aeolian group of 7- and 8-syllabic two-core tunes contains populous types (ex. 26).

2a) C(#)-B backbone with C or B cadences. The type is determined by the line reciting C-B, complemented by a line ending on A. The type also begins with tunes built of lower – here B and A – notes, and the subsequent ones keep rising. A tune built exclusively of B and A notes is also included in this type.

2b) D-C-(B) backbone. One line of the 2b type recites on D-C-(B) and closes on B; the other descends from D or C to A.

2c) D backbone with C or B cadence. In type 2c the well-known higher line reciting on D declines to C or B. At the end of these higher pitched lines it is often hard to decide if a C or B is heard. That is why I rallied the two cadential variants in one type. The other line typically descends from D or C to A.

2d) Descent after an E ridge or hill. The higher line of the type recites on E before declining to C or B. Sometimes it rises first to E and sinks from there. I ranged here a few tunes in which D is the sporadic cadence. A lament is especially noteworthy because after D-, C-, B- and A-ending lines it switches over to D cadence.

2e1–3) Various pitch levels with D or E cadence. This subgroup is not a homogeneous type as it includes a higher line formulae moving on D-C, another one moving on E-D and one that reaches up to A'. The lower lines also vary. The cohering force of this subgroup is the D or E cadence of the higher line. As I did not collect any such tunes, all are cited from the AXM1–2 folksong collections.



The image displays seven musical staves, each representing a different Aeolian tune. The staves are labeled 2a) through 2e3).  
 2a) C-B backbone with C or B cadences: Treble clef, 6/8 time, notes G4-A4-B4-G4 | A4-B4-G4-A4 | G4-A4-B4-G4 | A4-G4-F#4-G4 |.  
 2b) D-C-(B) backbone: Treble clef, 6/8 time, notes D4-E4-F#4-G4 | A4-B4-G4-A4 | B4-A4-G4-F#4 | G4-A4-B4-G4 |.  
 2c) D backbone with C or B cadence: Treble clef, 2/4 time, notes D4-E4-F#4-G4 | A4-B4-G4-A4 | D4-E4-F#4-G4 | A4-G4-F#4-G4 |.  
 2d) descent after an E ridge or hill: Treble clef, 6/8 time, notes D4-E4-F#4-G4 | A4-B4-G4-A4 | D4-E4-F#4-G4 | A4-G4-F#4-G4 |.  
 2e1) various pitch levels with D or E cadence: Treble clef, 6/8 time, notes D4-E4-F#4-G4 | A4-B4-G4-A4 | D4-E4-F#4-G4 | A4-G4-F#4-G4 |.  
 2e2) various pitch levels with D or E cadence: Treble clef, 6/8 time, notes D4-E4-F#4-G4 | A4-B4-G4-A4 | D4-E4-F#4-G4 | A4-G4-F#4-G4 |.  
 2e3) various pitch levels with D or E cadence: Treble clef, 6/8 time, notes D4-E4-F#4-G4 | A4-B4-G4-A4 | D4-E4-F#4-G4 | A4-G4-F#4-G4 |.

*Example 26. Types of two-core small-size Aeolian tunes. 2a) C-B backbone with C or B cadences; 2b) D-C-(B) backbone; 2c) D backbone with C or B cadence; 2d) descent after an E ridge or hill; 2e1–3) various pitch levels with D or E cadence*

Aeolian-3. Four-lined small-size tune types (including ‘psalmodic’ ones). As for me, I found relatively few such tunes, but there were a considerable number of them in the control material. Since these structures play an important role in several other peoples’ music, I am going to present a few examples. We have already seen tunes with three or more different lines, but the deviations are slight, and more importantly, the lines are not fixed in structures but succeed each other at random.

Fixed four-line structures, especially when the musical motion in their lines is similar, are well described by the relative heights of their lines and the line-ending notes. I therefore present the tunes in the following order: the first criterion of arrangement is the main cadence, that is the final note of the second line. Tunes with common ending notes in the second line are arranged by the end of the first, and then of the third lines, in increasing order.

A descending structure with D(A)G cadence is unique among the four-lined tunes.

On the basis of cadences, the following main types can be differentiated (ex. 27).

- 3a) C(G)G and its cadential variants.
- 3b) C(C)A cadences and variants.
- 3c) C and D main cadences, with first line reciting on D.
- 3d) C and D main cadences, with first line reciting on E.
- 3e) Wider-compass tunes with E main cadence.

The image displays five examples of four-lined Aeolian tunes, each consisting of two staves of music. Example 3a) is in 3/4 time and shows a C(G)G cadence. Example 3b) is in 6/8 time and shows C(C)A cadences. Example 3c) is in 6/8 time and shows C and D main cadences with the first line reciting on D. Example 3d) is in 4/4 time and shows C and D main cadences with the first line reciting on E. Example 3e) is in 7/8 time and shows wider-compass tunes with an E main cadence.

*Example 27. Types of four-lined small-size Aeolian tunes including 'psalmodic' ones. 3a) C(G)G and its cadential variants; 3b) C(C)A cadences and variants; 3c) C and D main cadences, with first line reciting on D; 3d) C and D main cadences, with first line reciting on E; 3e) wider-compass tunes with E main cadence*

Aeolian-4. Types of single-core tripodic tunes. This group contains single-core tripodic tunes in the rising order of first lines. Similarly to psalmodic tunes, the majority of these songs are taken from AXM1–2 as there is but a single similar tune in my collection. The types only contain a few tunes each (ex. 28).

4a) D-C-B-A backbone. The wider compass tunes of 4b undulate on the notes of the D-C-B-A tetrachord.

4b) E-D-C backbone. The tunes included in this type oscillate on the E-D-C trichord, before declining.



*Example 28. Types of single-core tripodic Aeolian tunes. 4a) D-C-B-A backbone, 4b) E-D-C backbone*

Aeolian-5. Types of two-core tripodic tunes (ex. 29).

5a) Various pitch levels with B cadence. As there is just a tune or two to represent each height, and half the tunes are from AXM1–2, I gathered them in a single group. The lines can move on B-A, on (D)-C-B, on (A)-D-C-B, and on E-D-C-B.

5b) Various pitch levels with C cadence. It is also a compound type including first lines with D-C-B-A-B-C-D valley, with undulation on D-C-B-A, rotating on E-D-C-A or descending from F to C. The tunes containing ever higher-pitched ridges in the first line are strongly tied by the C closing note of the upper line. I did not range these tunes of varying line height into different types because they are sporadic and I only have a single specimen in my collection (the rest are cited from AXM1–2).

5c) Various pitch levels with D or E cadence. The same applies to this type as to above. This subgroup also contains tunes with first lines rotating on E-D-C-B, having a bulge D-E-F-G'-F-E-D or a valley F-E-D-C-B-A-C-D-E, but apart from the general Azeri features, they are bound by the E and D cadences. There are only single tunes to show them, none being collected by myself.



*Example 29. Types of two-core tripodic Aeolian tunes. 5a) Various pitch levels with B cadence; 5b) various pitch levels with C cadence; 5c) various pitch levels with D or E cadence*

Aeolian-6. Single-core large-size bipodal tune group. There are only two such tunes, both moving on (D)-C-B notes before declining to A. With its long embellished notes and wavering second degree, these tunes deviates from the bulk of Azeri tunes, which is no wonder as the performer learnt it from the radio and, as he noted, it resembled mugamat kimi or Azeri-composed music based on makams. Apart from these two features, however, the melody progression fits Azeri folk music perfectly, without any trace of art music influence (ex. 30a).

Aeolian-7. Types of two-core large-size bipodal tunes. In my collection, there are a mere two specimens of this group, as it is also very rare in Azeri folk music (ex. 30b).



*Example 30. Large-size Aeolian tunes. a) Single-core tune; b) two-core tune*

Aeolian-8. Fixed large-size descending tunes of several lines. Large-size tunes of four or more lines are just as rare in Azeri folk music as are the large-size two-core tunes. I can only cite a single example, sung by an ashik or semi-professional performer in folk music. The five-line descending structure of the tunes and the distant relationship with psalmodic melodies are worthy of note (ex. 31).



*Example 31. Types of fixed large-size descending Aeolian tunes of many lines*

### **Individual tunes**

There are tunes in Azeri folk music that do not fit into any of the above tune types on account of some individual features. I am going to enumerate them with brief notes.

### **Tunes rotating on (G')-F-E-D-C-(B) tetrachord**

Though sporadic, there can be found twin-bar tunes moving on (G'-F)-E-D-C-(B) or rotating around and ending on D. I cite some in ex. 32, three from the control material (ex.32a-c) and one from my collection (ex.32d). The latter is certainly original as the rotation around D is in the lines built of F-E-D-C notes in a longer tripodic tune performed rubato.

*Petting a child*

a) Lay - lay, ba - lam, a, qur - ban...

*Dancing melody*

b) Hay, lo - lo, lo - lo, lo - lo, ye - le - li...

*Song*

c) Hil - nen mi - xe - yi men is - te - yen - de...  
(♩ = 132)

*Plaintive song*

d) Guş i - du', gè - der - dik bi - re - bi - ri - miz - den a - ra - lı,  
O' - çi - ler ur - muş - tu, ur - muş - tu, qa - na - dı - mız - dan ya - ra - lı.  
E - ger, dè - yir, on - nan da öl - mez - sem,  
Hèy - va tek men sa - ra - lım, sa - ra - lım.

Example 32. Tunes rotating around D. a) Small-sized tune; b) small-sized tune; c) tripodic tune; d) tripodic tune

### Ascending incipit

Seldom can one find in Azeri folk music tunes with a definitely ascending beginning. Let us see a series of tunes whose members display this melodic construction on various chords: a short ascent is answered by a short descent (ex. 33).

♩ = 104 *Wedding song*

a) At ke - her, oğ - lan ke - her,  
Xoş gel - din, bi - zim ge - lin,  
E - zi - zim, gö - züm, ge - lin.

♩ = 124 Love song

b)

♩ = 92 Wedding song

c)

Example 33. Ascending incipit. a) B-C-D trichord with C ending; b) B-C-D trichord with B ending; c) G-A-B-C chord with A ending

### Special tunes ending on C

As has been seen, the lower G note is very rare in Azeri folk music, missing even from grace notes. It is also rare to have the first line of a two-lined tune moving low, and more importantly, closing lower than the tune itself. Example 34a is unique on account of these two features. Also unique is the series of tunes outlining a twin-bar aavavb structure, whose building motifs include the characteristic C-F leap which is highly conspicuous in this musical realm (ex. 34b). In the control material there are a few tunes of C-C' and C-D' octave-ninth compass, of which I present one in ex. 34c. The latter serves as contrast in the vast sea of narrow-compass Azeri tunes. At the same time, I collected a very similar tune from a Turkish respondent in Khil'milli (ex. 50f).

Andante Love song

a)

$\text{♩} = 170$  Wedding song

b) 

At ge-lir a - par - ma - ğa, ma - ral xa - num,  
A - ti - ni o - tar - ma - ğa, li - lay, li - lay.

*Allegro ma non troppo* *Love song*

c) 

So - na xa - num, çix éy - va - na,  
Bir bax bu gö - zel oğ - la - na.  
Doğ - ru - sun söy - le mer - da - na,  
Hüs - nü - ce - ma - li yax - şı - dir.

Example 34. Special tunes ending on C. a) First line of a two-lined tune moving low; b) twin-bar aavavb structure; c) ninth compass tune

### Special tunes ending on A

I subsumed here a children's song because of its twin-bar construction, which is not typical of Azeri vocal music at all (ex. 35). In instrumental folk music, however, twin-bar structures will be far more frequent.

*Children's song*



Example 35. Special tunes ending on A



## A Mixolydian tune

A single tune can be qualified as Mixolydian, primarily on account of its incipit G' G' G' E D | E D D C, which defines the place of transposition rather characteristically (ex. 36).

Andantino Plaintive song

Me-ni döv-ri - fe-lek qoy-muş

Bi-ya - ban - lar - da a - va - re,

Bi-ya - ban - lar - da a - va - re.

*Example 36. A Mixolydian tune*

## Anatolian analogies of Azeri tunes

As mentioned earlier, Azeris and Anatolian Turks are close kins by language, so much so that they understand each other without great difficulties. As the section on history revealed, similar Turkic tribes participated in their ethnogenesis. It is therefore of salient importance to see whether the Azeri song types have Anatolian parallels, and if so, what weight this similarity bears in each folk music.

An extensive comparison is possible here, since the simple types of Azeri folk music have been outlined above, and the system of Anatolian folk music types is also known.\* For the comparison, I have studied some 3000 tunes of the TRT (Turkish Radio and Television) repertoire† in addition to the two thousand tunes of my own Anatolian collection. As for Azeri tunes, I annotated some three hundred tunes in basic Azeri folk music publications in addition to my Azeri collection of 650 tunes. This stock of nearly six thousand Anatolian and Azeri tunes allows for the presentation of analogies and the description of the character of similarities.

---

\* Sipos (1993, 1994, 1995, 2000, 2002).

† A panel of experts decides whether a submitted tune can be included or not. When accepted, it can be disseminated by the mass media. The advantage – and at the same time disadvantage – of the collection is that its (incessantly changing) curators try to include a tune type only once.

Azeri folk music is predominated by elementary and hardly differentiated tune types. In this folk music not only the compass, rhythm, number of melody motifs, etc. are simple, but also the character of the melody motions is extremely homogeneous. By contrast, the Anatolian narrow-compass two-core melodies are far more diverse both in rhythm and melody contour. Still, however, much larger the number of types is even in the layers of simple tunes of Anatolian folk music, one cannot find Anatolian analogies to every Azeri tune.

A keen observer quickly realises that many of the Turkish examples are from eastern areas of Turkey mainly populated by Azeris and Kurds. I tried to find as close Turkish examples to the Azeri tunes as possible, and indeed, some tunes are almost identical, but some others are more distant. The degree of similarity usually also reveals which Azeri type has a larger amount of Anatolian counterparts. You must remember, too, that there are many similar tunes underlying the Anatolian examples. In many cases it is not merely the random coincidence of an Azeri and an Anatolian tune, but there is more profound similarity between tune groups.

I refrain from a detailed comparison of each tune here, but let me point out two tune groups to the reader. One group has tunes moving on Ionian chords and their lines end on D or C, which features compare them to the small form of the Hungarian and Anatolian lament.\* The other group contains four-lined Aeolian tunes, many of which fit in well with the ‘psalmodic’ style in several other peoples’ folk music.† In the same group, some tune has a larger Turkish and Hungarian background, too.‡

Let us first see the Anatolian correspondences to Azeri tunes moving on Ionian chords (ex. 37). Such tunes are not rare in Anatolian folk music, although it prefers scales including the minor third.§ In Azeri folk music this chord is not exceptional, as exs 13–18 showed. Most narrow-range Anatolian Ionian tunes belong to the lament style, but – mainly in the eastern parts of Turkey – dance tunes of this character are not infrequent.

---

\* A detailed analysis of the Hungarian lament style can be found in Dobszay (1983). On similar Anatolian laments, see Sipos (1994, 2000).

† I discuss the psalmodic style in somewhat more detail in the section on Avar music.

‡ See Bartók (1976) I/8a–e Anatolian tune and *ibid.* the Hungarian analogy № 6. In more detail, Sipos (1994: 23–25, № 154–174).

§ Sipos (1994: 267–270).

1a) Ar - ka - li - ğim çift çi - ni, Se - vem gö - zün i - çi - ni.

1b) Yay - la, yay - la - ya ba - kar - da, Yay - la su - la - rı yan a - kar.

1c) Tek - ne - de ha - mur, A - ra - ba - da ça - mur.

1d) Çıl - dır' ın çi - çeyh - le - ri, ba - lam, E - li de a - ma - lı gız - lar.

1e) Mer - ci - me - ğin to - hu - mu, ba - la, Heç al - ma - dım uy - ku - mu, ba - la.

2a) Gel, be - nim gül yüz - lü ya - rim, Gel - me, gel - me, gel - din, dön - me.

2b) Çat - tı - lar ka - zan ta - şı - nı, Vur - du - lar dü - ğün a - şı - nı.

2c) Ev - le - ri - nin ö - nü ka - vak, Ka - vak - tan dö - kü - lür yap - rak.

2d) . . . bos - tan e - ker - ler, Çi - çek - le - ri sö - ker - ler.

2e) At - ma be - ni ya - ba - na, Ben de bu de - re - li - yim.

3a)

Na - re es - vab ya - hı - yor, na - re,  
Kö - pük teşt - ten a - kı - yor, na - re.

3b)

A - şa - ğı - dan ge - len ya - re bak, ya - re,  
Bur - nu ga - len - fir - li, gaş - la - rı ga - ra.

4b)

E - vi - mi - zin ö - nü dut - tur, ge - çil - mez,  
Bu gur - be - tin gah - rı çok - tur, çe - kil - mez.

5b)

Yağ - mur ya - ğar, da, her yer - ler ot - la - nır, ot - la - nır,  
Qur - bet e - le gi - den - le - re ya - zı - sı - na, hn, kat - la - nır.

6a) 

6b) 

6c) 

*Example 37. Anatolian analogies of Ionian Azeri tunes (for corresponding Azeri tunes see exs 13–18). 1a) Kars; 1b) Ordu; 1c) Anatolia; 1d) Kars; 1e) Erzurum; 2a) Şavşat; 2b) İçel; 2c) İçel; 2d) İçel; 2e) Trabzon; 3a) Diyarbakır; 3b) Sivas; 4b) Antalya; 5b) Antalya; 6a) Ankara; 6b) İçel; 6c) Yozgat*

As mentioned above, the importance of the Locrian scale is equivalent to that of the Ionian and Aeolian scales in Azeri music, and perhaps the popularity and frequency of this scale is what gives a special flavour to Azeri music within the folk music of Turkic peoples.\* The Locrian scale is not rare in Anatolia, either, but it is far less widespread than in Azerbaijan. Typically, a significant part of the Anatolian examples are again from the eastern parts (ex. 38).

---

\* In Anatolian folk music one encounters the uncertainty of the second degree quite often (Saygun 1976: V). It can also be detected in Azeri folk music. Yet in both, it can mostly be established clearly when the distance between the first and second degrees is a major or just a minor second.

1a) El - ma te - ker - len - di, yar, Gü - zel şe - ker - len - di, yar.

1b) Mer - di - ven - den yu - ka - rı, Hop, gül - lü gü - li - za - rım.

1c) Türk - men kı - zı süt pi - ši - rir, Hem pi - ši - rir, hem ta - şı - rır.

2b) Hèy, a - ğa - lar, na - sıl de - yim, Göz - le - ri e - la zü - vey - da.

2c) Ke - ma - nı - mın tel - le - ri, Gez - dim gur - bet el - le - ri.

2d) Yıl - dız ak - şam - dan do - ğar - sın, Dağ - la - ra bo - yun e - ğer - sin.

2e) Su - ya düş - tü gü - lü - müz, Ha - nım kız - lar, kız - lar.

2f) Ay - na, ay - na el - le - re, Ay - na düş - tü göl - le - re.

2g) Gi - de - riz biz i - ki - miz, Kes - ta - ne - dir yü - kü - müz.


2h) Su ge - lir, gül - dür - gül - dür, Ge - lin des - ti - ni dol - dur.

3b) 

3c) 

4e) 

4f) 

5b) 

*Example 38. Anatolian parallels of Locrian Azeri tunes (corresponding Azeri examples in exs 19–24). 1a) Kilis; 1b) Ordu; 1c) Sivas; 2b) Kars; 2c) Kars; 2d) Akdağmadeni; 2e) Tokat; 2f) Trabzon; 2g) Tekirdağ; 2h) Afyon; 3b) Ankara; 3c) Elazığ; 4e) Kars – Azeri ağızı; 4f) Kars; 5b) Kars – Azeri ağızı*

In Anatolian Turkish (and Hungarian) folk music, Aeolian tunes are the overwhelming majority not only among more advanced forms but also among simple tunes. No wonder then that nearly every Aeolian Azeri tune can be paired with an analogy from Turkey (ex. 39).

Nonetheless, it comes as a surprise that these analogies are more remote than the parallels between the Azeri and Anatolian Locrian and Ionian tunes. Of course, it would be difficult to prove genetic connections between the studied Azeri and Anatolian songs. These musical forms of narrow compass, Aeolian, Locrian and Ionian scales and uncertain melody contours are not characteristic enough and could easily evolve independently among different peoples. It is also startling that the Turkish analogies of Aeolian scale were discovered in most diverse places of Turkey and not in the eastern parts closest to the Azeri land, as was the case with the Locrian and Ionian tunes.

1a)   
 Ga - pı, ga - pı ge - ze - rim, Ga - pı - da bon - cuh dü - ze - rim.

1b)   
 Yen - dim sa - man al - ma - ya, Sa - rı - da ge - lin sar - ma - ya.

1c)   
 Git - me ya - rim u - za - ğa, A - man öv - me - lim, a - man.

2a)   
 Bu dağ - da ot bit - mez mi, Var - ma yo - lu - ma, var - ma.

2b)   
 İş - te gel - dim e - kim, bü - küm, Ar - kam - da da - vu - lum yü - küm.

2c)   
 O - dun - cu - lar dağ - dan o - dun in - di - rir, Yü - rük su - lar de - ğir - me - ni dön - dü - rür.

2d)   
 Si - yah ço - rap giy - se - na, Yar bi - zim e - ve gel - se - na.

2e2)   
 Gök - te yıl - dız tek gi - der, A - ra - ba - sı çift gi - der.

2e3)   
 Ma - vi kı - rep ba - şın - da, Ka - lem oy - nar ka - şın - da.

3c)   
 Ta - bak - ta bal o - lay - dım, E - ri - yip yağ o - lay - dım.

Ya - rin in - ce be - lin - de İ - pek - li bağ o - lay - dım.

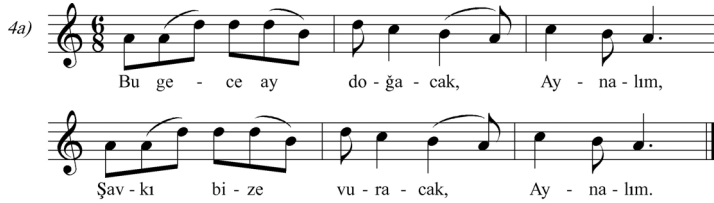
3d)   
 Ge - le - me - dim E - mi - ne' m da, Mem - le - ke - te bu se - ne.

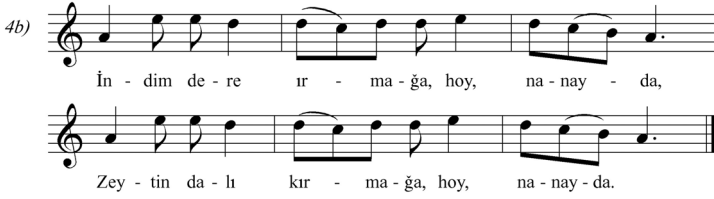
Al - lah i - zin e - der - se, Ge - li - rum ye - ni se - ne.


3e)   
 De - ğir - me - nin pos - tu dar, Al - lı - lar, al - lı - lar,

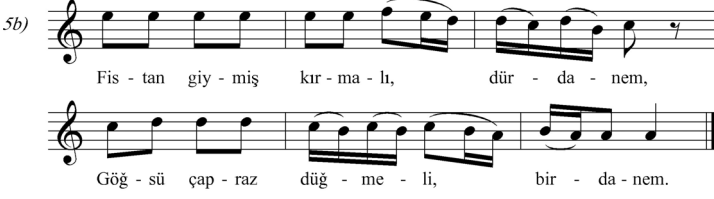
Git - ti su - yu kes - ti - ler, Al - lı - lar, al - lı - lar.




4a) 

4b) 

5a) 

5b) 

5c) 

*Example 39. Anatolian parallels of Aeolian Azeri tunes (respective Azeri tunes in exs 25–31). 1a) Tercan; 1b) Erzurum; 1c) Sivas; 2a) Tercan; 2b) Anatolia; 2c) Kayseri; 2d) Acıpayam; 2e2) Acıpayam; 2e3) İzmir; 3a) Urfa; 3d) Kerkük; 3e) Malatya; 4a) Aşkale; 4b) Artvin; 5a) Ankara; 5b) Çorum; 5c) İzmir*

## **Connections between Azeri folk music and the music of other Turkic peoples and Hungarians**

Let us finally devote a few words to the relations between Azeri folk music and the music of some Turkic peoples close to them as well as the music of Hungarians.\* The difference that immediately strikes the eye is between the few simple styles constituting the Azeri folk stock as against many essentially different tune layers in most Turkic and Hungarian music.

The majority of Azeri tunes have Anatolian parallels. The most convincing analogies derive from north-eastern Anatolia which has a considerable rate of Iranian Kurdish and Azeri populations. The analogies from the coastal region of Anatolia and from the Turkish heartland are less convincing, though there is a multitude of elementary tune forms of a few tunes from all over Turkey.

As compared to Hungarian and Anatolian folk music, Azeri folk music is characterised by the predominance of narrow compass and the extremely rare occurrence of fixed four-part structures. There is practically no plagal melody construction in Azeri folk music.

The Hungarian narrow-compass material is identified by Hungarian research as a development upon ancient European and mediaeval music culture, as well as upon the impact of 15th–17th century tunes, but it is clearly qualified as folk tradition. The mentioned cultures have little to do with the cultures that were in touch with Azeri culture, and indeed, there are hardly any common traits between Hungarian and Azeri narrow-range tunes.

The few-tone motifs rotating around the middle note, which are so typical of the simpler layers of Hungarian and Anatolian materials, mostly occur among instrumental tunes in Azeri music, and only infrequently.

By contrast, there is an abundance of Azeri tunes that somewhat resemble the small-form of Hungarian and Anatolian laments. That is perhaps the only musical form that displays considerable similarities.

The lack of pentatony and of larger melody structures precludes a closer connection between Azeri folk music layers on the one hand and the basically pentatonic folk music styles of Mongolian, Northern Kazakh and Volga-region Turkic groups as well as Hungarians, on the other. Not only is pentatony missing, but also steps larger than a second are extremely rare, and the cadences are also rarely wider apart than a second. Non-pentatonic psalmodic tunes may be found in Azeri music but they are exceptional.

As for the Turkic music of the Volga region such as the music of Tatar, Bashkir and Chuvash people, wholly diatonic Azeri music of narrow compasses shows no connections whatsoever with them. It is only among the eastern Chuvash minorities and the Christian Tatars of the Volga-region Turks those

---

\* On research into narrow-range Hungarian tunes see Dobszay–Szendrei (1988: 327–536), on Turkish small-compass tunes see Sipos (1995).

small-range motifs can be found in their music, but these tunes are always tri- or tetratonic including larger leaps.\* The Mordvins and Votyaks of the region have single-core convex Ionian motifs of 3–4 notes but their character is different from the Ionian Azeris' tunes.†

Let us take a fleeting glance at the music of two closer Turkic peoples, the Kazakhs on the other side of the Caspian Sea and the Karachay–Balkars over the Caucasus. As the forbidding mountains of the Caucasus separate the peoples living on the two sides of the range, it is not surprising that one discovers hardly any similar layers between the varied musics of the Karachays and Balkars of Kipchak Turkic tongues, and the Azeris.‡

Slightly different is the case of the Kazakhs of Mangishlak on the other side of the Caspian Sea, who also lack direct communication with the Azeris on account of the sea. The central lament form of these Aday Kazakhs also moves on Locrian chords as one of the most typical tune groups of the Azeris does, though the musical logic is somewhat different.§ Among them, psalmodic tunes are represented with greater weight than in Azeri folk music, but with less weight than in Anatolian and Hungarian music.\*\* Generally speaking, the Kazakhs of Mangishlak have far more, and more diverse musical styles than the Azeris, yet their musical styles considerably differ from the pentatonic styles of the Mongolian Kazakhs living east of them.††

To conclude: Azeri folk music represents a unique hue in the music of Turkic peoples, significantly deviating from the folk music of both neighbouring and more distant Turkic ethnicities. It is well known that Asian pentatonic descending folk music exclusively predominates the Mongolian areas, spreading westward through the northern Kazakh areas up to the Volga–Kama region, to the one-time centre of the Golden Horde. The Azeri research also confirms that this musical solution is far more infrequent in the south where elementary musical forms of minimal compass and one- or two-core structures are preponderant.

---

\* In Vikár–Berezki's (1999), Christian Tatar tunes one senses the 'tonic' background even in tunes moving on chords, e.g., in tetrachordal № 15 built of D C A C | A A A ... D C A A | A B A motifs the D-C-A tritone, in № 153 of C A A A C D E | C A B A A base the E-D-C-B-A tetratone.

† In Azerbaijan, there is a single Ionian type of this kind, the rest being descending and wider ranged.

‡ On the Hungarian relevance of Karachay folk music see Sipos (2001b).

§ For its detailed description and its comparison with the small form of Kazakh and Hungarian laments, see Sipos (2001a: 43–48).

\*\* See Sipos (2001a: 48–54).

†† I made an attempt to compare the music of the southern and western Kazakhs in Sipos (2001a).

## References

- AXM1 = Azerbaycan Halq Mahnıları Vol. 1 [Azeri Folksongs 1], ed. Bülbül Memmedov. Baku, 1977.
- AXM2 = Azerbaycan Halq Mahnıları Vol. 2 [Azeri Folksongs 1], ed. Bülbül Memmedov. Baku, 1982.
- Akbulut, Y. (1997), Tekerlemelerin Müziksel Özelliği [Musical Characteristic of Rigmaroles]. In V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi: Halk Müziği, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri: 9-15, Ankara.
- Azerbaycan Halq Mahnıları, Vol. 1 [Azeri Folksongs 1], ed. Bülbül Memmedov. Baku, 1977.
- Azerbaycan Halq Mahnıları, Vol. 2 [Azeri Folksongs 2], ed. Bülbül Memmedov. Baku, 1982.
- Bartók, B. (1976), Turkish Folk Music from Asia Minor. Princeton.
- Beliaev, V. M. (1962), Očerki po istorii muzyki narodov SSSR [About the music of the peoples of the Soviet Union], Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo. Moscow.
- Bereczki G. (1994), A Névától az Urálig [From the Neva to the Ural]. Szombathely.
- CMPH I = Magyar Népzene Tára I, Gyermekjátékok [Collection of Hungarian Folk Music, Children's songs]. Budapest, 1951.
- Dobszay L. (1983), A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneünkben [The tunes of the lament style in our music history and folk music]. Budapest.
- Dobszay L. – Szendrei J. (1988), A magyar népdaltípusok katalógusa [Catalogue of Hungarian Folksongs Types]. Budapest.
- Dobszay L. – Szendrei J. (1992), Catalogue of Hungarian Folksongs Types: arranged according to styles. Budapest.
- Eliyahu, P. (1999), The Music of the Mountain Jews. Jerusalem.
- Golden, P. B. (1992), An Introduction to the History of the Turkic Peoples. Wiesbaden.
- Hacıbeyov, Ü. (1985), Seçilmiş eserleri [Selected Works]. Baku.
- Hacıbekov, U. (1985), Principles of Azerbaijan Folk Music. Baku.
- I. W. = Sipos J. (2000), In the wake of Béla Bartók in Anatolia. Budapest.
- Járdányi P. (1961), Magyar népdaltípusok [Types of Hungarian Folksongs], Budapest.
- Johannson, L. – Csató É. Á. ed. (1998), The Turkic Languages. London – New York.
- Kapronyi T. (1981), Jellegzetes motívumok iraki gyermekjátékok és mondókák dallamaiban [Typical motifs in the melodies of Iraqi children's games and rhymes]. In Zenetudományi Dolgozatok: 315-331, Budapest.
- Kerimova, T. (1994), Ana Folkloru [Maternal Folklore]. Baku.
- Kodály Z. (1937-1976) A Magyar Népzene [Folk Music of Hungary] (1st edition 1937, 7th ed. revised and enlarged by L. Vargyas. 1976). Budapest.
- Lachmann, R. (1929), Die Music der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker, In Handbuch der Musikwissenschaft I, Wildpark – Potsdam.
- Lachmann, R. (1929), Music des Orients. Breslau.
- Özkan, İ. H. (1982), Türk Müsíkisi Nazariyatı ve Usülleri ile Kudüm Vevleleri [Turkish music theory, rhythms and drum rhythm formulae]. İstanbul.
- Picken, L. E. R – Nickson N. J. (2000), Music from the Tang Court - 7. Cambridge.
- Sachs, C. (1943), The Rise of Music in the Ancient World - East and West. New York.
- Şakir-Zade, N. (1995a), Azerbaycan ve Türkiye'nin Müzik Kültürleri [The Music Culture of Azerbaijan and Turkey]. Bakû-İzmir.

- Şakir-Zade, N. (1995b), *Azerbaycan ve Türkiye Müzik Kültürleri Arasındaki Karşılıklı İlişkiler* [Connections Between the Music Culture of Azerbaijan and Turkey]. Bakû-İzmir.
- Saygun, A. A. (1976), *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Budapest.
- Sipos J. (1993), *Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması* [Classification of Turkish Folk Songs]. In *Ankara Üniversitesi DTC Fakülte Dergisi*: 181-199. Ankara.
- Sipos J. (1994), *Török Népzene I* [Turkish Folk Music I]. Budapest.
- Sipos J. (1995), *Török Népzene II* [Turkish Folk Music II]. Budapest.
- Sipos J. (2000), *In the wake of Béla Bartók in Anatolia*. Budapest.
- Sipos J. (2001a), *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe* (with CD). Budapest.
- Sipos J. (2001b), *Report on my Expedition in the Caucasus*, In *Néptörténet-Nyelvtörténet, A 70 éves Róna-Tas András köszöntése*: 155-184. Szeged.
- Sipos J. (2002), *Bartók nyomában Anatóliában* [In the wake of Béla Bartók in Anatolia]. Budapest.
- Stumpf, C. (1911), *Die Anfänge der Music*. Leipzig.
- Szabolcsi B. (1979), *Osztják medveének és magyar siratódallam* [An Ostyak bear song and a Hungarian lament tune]. Budapest.
- Szendrei J. (1974), *Recitativ típusok a magyar népzeneben* [Recitative types in Hungarian folk music]. In *Népzene és Zenetörténet II*: 65-123. Budapest.
- TRT = Turkish Radio and Television repertoire.
- Vargyas L. (1979), *Balladaskönyv* [Book of ballads]. Budapest.
- Vargyas L. (1981), *A Magyarság Népzeneje* [Folk Music of the Hungarians]. Budapest.
- Vikár L. (1974), *Archaikus finnugor dallamtípusok* [Archaic Finno-Ugric tune types]. In *Népzene és Zenetörténet II*: 5-64. Budapest.
- Vikár L. (1993), *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai* [Melodies of Finno-Ugrians and Turks from the Volga-Kama area]. Budapest.
- Vikár L. – Bereczki G. (1971), *Cheremiss Folksongs*. Budapest.
- Vikár L. – Bereczki G. (1979), *Chuvash Folksongs*. Budapest.
- Vikár L. – Bereczki G. (1999), *Tatar Folksongs*. Budapest.
- Vikár L. – Szij E. (1985), *Erdők éneke* [Song of the Forests]. Budapest.
- Werner, Heinz (1917), “Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter”. In *Akademie der Wissenschaften, Philol.-Historische Klasse, Sitzungsberichte CLXXXII, № 4*. Wien.
- Wiora, W. (1956), *Älter als die Pentatonik*. In *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*: 185-208. Budapest.
- Wiora, W. (1965), *The Four Ages of Music* (originally published in Germany by W. Kohlhammer, Stuttgart, as *Die vier Weltalter der Music*). New York.

## REPORT ON MY EXPEDITION IN THE CAUCASUS

DR. János SIPOS

The tracing of the old Asian layers in Hungarian folk music has great tradition. The foundation-stone was laid by Béla Bartók and Zoltán Kodály at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.<sup>1</sup> In 1936, Bartók carried out folk music research in Anatolia, and between 1957–79 the musical mapping of the Middle-Volga region was concluded by László Vikár and Gábor Bereczki. Due to these endeavours, we can study four monographic works on Cheremiss, Chuvash and Tatar-Bashkir folk music, and an excellent book about Anatolian folk music.<sup>2</sup>

I picked up the thread of research in Anatolia where Bartók had dropped it, and proceeded gradually southward along the Toros mountains. I summarized my findings in a volume of Anatolian folk music that is the most comprehensive comparative work to this day.<sup>3</sup>

At present, I am conducting the search for these broad connections in a vast area. Apart from Anatolia, which I visit on and off after a six-year stay there in 1987–93, I led expeditions to Thrace, Western Kazakhstan (Mangishlak), Mongolia, Azerbaijan, Karachay-Cherkes Autonomous S.S.R. and Kabard-Balkar Autonomous S.S.R.<sup>4</sup> My aim is to continue with the noble tradition started by Béla Bartók and László Vikár: the analysis of the eastern elements in Hungarian music authenticated with collecting work on location.<sup>5</sup> Through my researches I connect the Volga-Kama area with Anatolia so that in the final analysis the comparative musical map of the entire area could be plotted.

The Turkic-speaking inhabitants of the immense area I have chosen are, going from north to south: Chuvash, Tatar, Bashkir, Kazakh, Turkmen, Azeri and Anatolian Turkish people, as well as the Karachay, Balkar, Kumyk, Noghay groups in the Caucasus and the Turkic minorities in the Balkans. The elaboration of the languages of the Turkic peoples living in the area is relatively well advanced,<sup>6</sup> whereas still little is known of the musics of these ethnic groups, especially in comparison with each other as well as in the historical perspective of the musical layers.

---

<sup>1</sup> Bartók (1924, 1934, 1991), Kodály (1937–76).

<sup>2</sup> Bartók (1976), Saygun (1976), Vikár-Bereczki (1971, 1979, 1999).

<sup>3</sup> Sipos (1994, 1995, 1999, 2000), Picken (2000: 109).

<sup>4</sup> Sipos (1997, 1998, 2001).

<sup>5</sup> Bartók (1920, 1923, 1937, 1967), Vikár (1979b).

<sup>6</sup> Relevant books would fill a library, so let me merely mention a high-standard summary: *The Turkic Languages* of 1998.

Music and language reflect different dimensions of human existence, therefore more profound results can be expected of their combined study than of the separate investigation of the two fields. Of similar importance is the requirement not to restrict research to a small area or state formation, since several features of folk music are areal phenomena that ignore frontiers just as rivers and mountain ranges do.



Figure 1. Map of the studied area

My aim is to get to know the music of these Turkic peoples, to compare them, to define the fundamental musical strata, their interrelations and finally, to draw some cautious conclusions as to their historical development. In addition, I always compare the studied music to the tunes of the highly stratified Hungarian folk music of eastern origin to see if there are any similarities.

A sceptical reader might argue that it would be hard to draw conclusions as to Turkic or Hungarian prehistory or ethnogenesis from however extensive a research, for in the history of folk musics, even a hundred years is hard to retrace, let alone thousands of years. Although that argument contains much truth, it is also known that in times prior to the 20<sup>th</sup> century lacking organized schooling system,

cinema, radio, and especially television, the speed of cultural change was incomparably slower. What is more, certain folk music strata such as the laments and usually the tunes in free rhythm have a great degree of persistency. Another fact is that the emergence of large coherent tune groups requires many years. For some genres it is therefore possible to take a retrospective look, especially when they are represented by different but stylistically connected tunes, or tune groups, otherwise called tune styles.

Besides, a synchronous research conducted over a large area might also have its direct values. The material collected from a variety of aspects, high-quality recording, up-to-date storage, unified elaboration and comparative analysis, the systematization of the sound material and the transcriptions reveal a lot of the current musical interactions among these ethnic groups. Even when the historical implications are ignored, the musical and linguistic connections of a vast and ethnogenetically intricate area can be learnt.

It is imperative to have personal expeditions to the Turkic people whose music one wants to explore because there are no reliable monographs and the existing publications usually do not answer the questions without a knowledge of which no further step can be taken. There is unfortunately a single country in the world where ethnomusicological research was launched by geniuses like Béla Bartók and Zoltán Kodály.

The ethnic groups of the studied area are in various contact with the evolution of the Hungarians. Let me mention the Kazakhs by way of an example, since the Comans migrating westward merged with the Hungarians, and their brethren remaining in Asia took part in the ethnogenesis of the Kazakhs.<sup>7</sup> The North Caucasian area is also important because prior to advancing to the Carpathian Basin, the Hungarians also lived within the Khazar Empire, precisely in this area.<sup>8</sup> Therefore, the Caucasian collection is a step in the comprehensive areal examination on the one hand, and a venture promising the uncovering of special Hungarian relevances.

Of course, it is beyond my competence to fully map the highly complex and colourful Caucasian area, but it is worth noting that I added an interesting control material to the Caucasian collection. In the early 20<sup>th</sup> century, a large number of Karachays fled the Russians to Turkey, then they went further to escape deportation in 1944. Today, Karachays live in the village of Bašhöyük close to Konya, for examples, who—unlike most minorities in Turkey who assimilate quickly—stick

---

<sup>7</sup> Golden (1992), Mándoky (1993).

<sup>8</sup> Róna-Tas (1996: 248).



closely to their traditions.<sup>9</sup> In the book I shall write I will compare the folk music of the Karachays and Balkars in the Caucasus with that of the Karachays in Turkey.

### **Hungarian researches in the Caucasus**

Taking a fleeting look at the map will immediately reveal that the foreground to the Caucasus has a strategically salient place in the east-west route of the Eurasian steppe. The steppe narrows down here because of the Caspian Sea and the Ural Mountains, therefore the migrating peoples including the Huns and Avars passed towards their western destinations here, then, when their empires had collapsed, some of their groups returned here.<sup>10</sup>

The foreground of the Caucasus has great importance in the shaping of prehistoric Hungarians. Here was the Don-Kuban habitat where the Hungarians moved mixed with Oghuz groups in the 5<sup>th</sup> century before they switched over to a more intense livestock breeding and land-tilling culture inside the Khazar Empire. In the north, they performed frontier defence, as was appropriate for a people who had recently joined the empire. In the south-west they got in touch with the Alans. It is not accidental that the story recorded in the early Hungarian chronicles about the kidnapping of the daughters of the Alan prince Dula in Meotis, the marches of the Sea of Azov, who were to become the wives of Hunor and Magor—probably a reference to the marriages of Alan and Hungarian princes and princesses—took place in this very area. At any rate, the Hungarians got in touch with the Onoghurs, Sabirs, Turks, Turkic-Khazar, Bulgars and Alans, as well as other peoples, in this region before moving to ‘Etelköz’ around 670, and from there, together with the Kabars, to the Carpathian Basin in 895 being pursued by the Pechenegs.

No wonder our ancestors were always intrigued by this area. King Béla (IV.) supported a Dominican monk called Otto to set out around 1232 with a few companions in search of the relatives of the Hungarians, as our chronicles claim. He did reach his goal, probably meeting the Hungarians around the Caucasus whom Emperor Constantine Porphyrogenitus mentioned (959) noting that they kept in touch with the Hungarians in the Carpathian Basin via envoys.<sup>11</sup> This information was the basis on which Julianus and his comrades set out in 1235 on a new expedition. However, failing to find Otto’s Hungarians, they turned northwards and did come across another Hungarian group along the Volga.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Andrews (1992: 121).

<sup>10</sup> Róna-Tas (1996).

<sup>11</sup> Emperor Constantine presumably completed his work by 952. Originally, the book had no title, its first publisher Meursius named it *De administrando imperio* in 1611 (Róna-Tas 1996: 57).

<sup>12</sup> A more detailed description in *Magyarok Krónikája* [Chronicle of the Hungarians] (1996), Budapest, 97.

From that date up to the mid-18<sup>th</sup> century no other Hungarian research took place in the Caucasus. At the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, with the awakening of the Hungarian national feeling, a search for the original homeland, for the Asian kins, became a high priority issue. The first Hungarian explorer of some worth was János Ógyallai Besse who came to the Caucasus in 1829. Besse was convinced that the Hungarians had come from the Caucasus; he joined the expedition that climbed the Elbrus, he got to know many ethnic groups but he found no relevance to Hungarians.<sup>13</sup>

Count Jenő Zichy led an expedition to the Caucasus and then to Central Asia in 1895. The expedition members no longer aimed to find Caucasian Hungarians, although Zichy cherished some hope.<sup>14</sup> It was detrimental that they did not speak Russian, the language of communication already at that time, and naturally could not speak the innumerable Caucasian languages. True, one of the participants in the expedition, Gábor Bálint Szentkatolnai, wrote a brief grammar of the Kabard language, but he did not speak it well. Nonetheless, it could have been a start for Caucasian research, had it not been for the Russian revolution of 1905 and World War I. Individual research became very complicated under the new circumstances, so much so that up to the end of World War II only the Hungarian archeologist Nándor Fettich got as far as Tbilisi.

After the war, scholarly and cultural relationship began to evolve with Georgia and Armenia, but the outcome again failed to live up to the expectations of the Zichy expedition. In 1966, István Erdélyi visited several museums and research bases in Azerbaijan, Daghestan, Georgia and north Osetia, and later in Chechenia. In 1978, he led an expedition of a few members to North Osetia, then the Kabardino-Balkar Autonomous S.S.R. and the Kuban valley.<sup>15</sup>

The head of the Department of Arabic Philology at Eötvös Loránd University, Budapest, Károly Czeglédy wanted to set up a Caucasian subgroup after the World War II.<sup>16</sup> The researchers, however, were chiefly interested in Armenian (Ödön Schütz) and Georgian (Erzsébet Tompos, Márton Istvánovits, Mária Bíró) culture. The culture historian Lajos Tardy also mainly studied Georgian subjects.<sup>17</sup>

Although a few more study trips of lesser importance were conducted, no significant research or field work has been done in this area of great relevance to Hungarian culture. Besides, all research and visits concentrated on the southern side of the Caucasus. It is therefore no exaggeration to claim that our recent, short but

---

<sup>13</sup> Vásáry (1972), Besse (1838).

<sup>14</sup> Cholnoky (1905), Zichy (1897), Zichy (1899). See also Erdélyi (2000).

<sup>15</sup> See also Erdélyi (2000).

<sup>16</sup> Czeglédy (1955).

<sup>17</sup> Tardy (1971, 1973, 1988).

highly intensive and adequately documented Balkar and Karachay folk music collecting trip is of signal importance.

### About the Balkars

There are several contradictory theories about the origin of the Balkars.<sup>18</sup> Since the work of Vsevolod Miller, the Balkars are associated with the Kuban Bulgars who lived here in the 7<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> centuries and were pushed back into the mountains in the 12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries.<sup>19</sup> Again others claim that the ancestors of the Balkars were Khazars who withdrew towards the upper reaches of the Terek in the 11<sup>th</sup> century. Some claim that the Balkars had Ibero-Caucasian or Finno-Ugrian ancestors. Another view suggests that the Balkars used to live in the Crimean Peninsula and moved to the Caucasus in the 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries.

According to Balkar and Georgian tradition, the ancestors of the Balkars used to live in the North Caucasus, in the Kuban steppe, before the Mongol raids drove them back to the mountains.<sup>20</sup> It also claims that before the Karachays and Balkars got Kipchakized in their tongue in the 11<sup>th</sup> century the earliest, they lived in political alliance with the Alans and came strongly influenced by them. A lot of Karachay-Balkar geographical names are of Alan origin, e.g. *dan* ‘river’, *g’am* ‘gorge’. That is maybe one reason why their neighbours called the Karachay-Balkars Alans or Osets.<sup>21</sup> In both languages there are many Digor-Oset loan words, although in recent centuries, the Karachays had no direct contact with the Osets.<sup>22</sup>

Most probably, the majority of the above traditions contain a grain of truth and the ethnogenesis of the Balkars involved certain ethnic groups of the one-time Hunnish Empire, such as Karachays, Kipchaks, Khazars, Bulgars, Alans and other Caucasian peoples. Little is known, however, of the rate of the ethnic groups involved in the ethnogenesis, and therefore comparative musical research encompassing vast areas, of which this present investigation is a small part, can provide useful information in this regard.

The name *Balkar* itself did not appear before the 17<sup>th</sup> century.<sup>23</sup> Until the 18<sup>th</sup> century, the Balkars were nomads and animists, believing that all objects had a soul, a spirit of their own. They personified the forces and phenomena of nature. The Hanafi branch of Sunnite Islam began to be disseminated among them by the

---

<sup>18</sup> Sources of data on the history of the Balkars: Golden (1992), Kakuk (1976), Pritsak (1959), NUPI, Centre for Russian Studies ([www.nupi.no](http://www.nupi.no)), *Encyclopaedia of Islam*, The Columbia Encyclopaedia.

<sup>19</sup> Miller (1881–87).

<sup>20</sup> On Georgian traditions see the works of prince Waxušti Bagrationi (1695–1772).

<sup>21</sup> Pritzak (1959: 356).

<sup>22</sup> Miller (1881–1887), Schmidt (1932: 346–95), Abaev (1949: 271–90).

<sup>23</sup> According to 17<sup>th</sup> century Russian annals two envoys of tsar Alexander Mikhailovich travelled across the *Bolchary* area of the Caucasus.

Crimean Tatars and the Kuban Noghays, and in the years of the Shamil uprising in Daghestan (1834–58) Islamization took momentum. Christianity and animism, however, lived up the early 20<sup>th</sup> century, with traces surviving in their beliefs, superstitions and, as we have found, in their folksongs to this day.

In the 18<sup>th</sup> century, Russians began to occupy the upper valleys of the Terek's tributaries and in 1827, Balkaria was the first of the north Caucasian countries to be subjected to the Russians. The Russians did not colonize the Balkars but created Kumyk, Oset and Mountain Jewish settlements in Balkaria, with more and more Russians resettling here and transforming the pastures into arable land. That sped up the switching of the Balkars from nomadic animal husbandry to sedentary agriculture.

The Soviet regime took control of Balkaria in 1920. Upon the instruction of the Central Committee, the "Balkar okrug" was annexed to the Mountainous Soviet Socialist Republic (Gorskaya ASSR). In September of that year, the Balkars joined the Kabards to create the Kabard-Balkar Autonomous Area, changed into the Kabard-Balkar Autonomous SSR in December.

During World War II, the Germans occupied the area briefly. Charged with collaboration with the occupying German forces, 1.5 million, mainly Muslim people were deported by the Russians after the war. Apart from the Balkars and Karachays, they included Volga Germans, Crimean Tatars, Kalmuks, Chechens, Ingushes and Meskhetians. The people to be removed were rounded up and transported in cattle wagons to Uzbekistan, Kazakhstan, Kyrgyzstan and Siberia. Estimates put the losses at two-fifths of all deported people. Most of the Balkars were moved to Kazakhstan and Central Asia in 1943–44.

For a long time the Balkars were not acknowledged as a separate ethnicity; some of their area was annexed to the Georgian SSR, the rest to the Kabard Autonomous SSR. In 1956, the Balkars were allowed to return, and in 1957 the area got back its name Kabardino-Balkar Autonomous SSR. In 1991, Kabardino-Balkar became an independent republic.

Nowadays, the awareness of the Balkars' ethnic identity is strengthening, but it has not much palpable result as they amount to some 9% of the population of Kabardino-Balkaria. That is one reason why the Balkar leaders choose the Pan-Turkic nationalist movement. In 1991 the Balkars joined the Assembly of Turkic Peoples involving Azeris, Kumyks, Noghays and Balkars.

The Kabard-Balkar Constitutional Republic is on the northern side of the Caucasus, with Nalchik as its capital. The area of the republic is 12,400 km<sup>2</sup>, the population numbered 760,000 in 1990. Their typical occupation is animal husbandry, growing wheat, flax and fruits, most of their industrial activity also attached to agriculture. Timber industry and mining are also substantial branches. Most of the area is uninhabited, a wilderness without paths. The Kabard, Balkar,

Russian and Ukrainian population mainly live in the valleys of the affluents of the Terek. Sunnite Moslem Kabards and Balkars amount to 57% of the population, but unlike the Balkars who speak a modern West Kipchak language, the Kabards' Caucasian tongue belongs to the eastern branch of the Adyge (Cherkes) language group. The Russians make up 30% of the population.

Statistics for 1989 claim there were 85,000 Balkars, 90% in the Kabardino-Balkar republic, with considerable diasporas in Kazakhstan and Kirghizia. Prior to 1946, the valleys of the Terek's affluents from the Elbrus to the country of the Ossets also belonged to the Balkars in addition to the northern slopes of the main range of the Caucasus. The overwhelming majority speak Balkar as their mother tongue.

### **Collecting among the Caucasian Balkars and Karachays**

I and Gergely Agócs visited the Kabard-Balkar and the Karachay-Cherkes areas in September-October 2000. We got the impetus from Svetlana Dashieva, a deputy rector of the Kabardino-Balkar State University, who invited us to the conference on the Nart epic poem held in Nalchik and a collecting trip.<sup>24</sup>

We knew there was dangerous radioactive pollution from the materials buried in the Karachay lake and that efforts to cleanse the lake stopped for lack of resources in 1998. It was also a matter to consider that the Chechen-Russian war was going on hardly over 100 km away from Nalchik, and the Chechens took hostages in neighbouring countries as well. When, however, a researcher had made up his mind, nothing can deter him. Indeed, on September 25, 2000, our plane took off for Moscow, and the same night we arrived in Nalchik, at an 8-hour delay.

In our two-member team, I took on Balkar communication, handled the video and photo cameras, while Gergely communicated in Russian and worked with the DAT tape-recorder. We returned home with an excellent collection of 250 tunes, most of them recorded from reliable informants in five Balkar villages (Qashkataw, Qarasu, Bezengi, Yanıkoy, Oğarı Malqar) and in three Karachay villages (Oğarı Mara, Karačæevsk, Teberda). Another four venues were added to that: the Ethnographic Research Institute, the Nalchik Radio, and two folk music concerts. We did not only record songs and beliefs of Turkic peoples, but also registered some material of the local Cherkes and Kabard people, and collected from Cherkeses who came to the Nart congress from Turkey and Syria. We acquired many folk music

---

<sup>24</sup> *Nartı, Malkar-Qaraçay Nart Epos* (1994), Moskva.

publications, but these were mainly devoted to the folklore of the majority Kabards.<sup>25</sup>

VII - 1 - 2 - b3 - 4 - 5 - b6 - 6 - 7 - 8 - 9 - b10 - 11 - 12  
 so - la - ti - Do - re - mi - fa - fa# - so' - la' - ti' - do' - re' - mi

Figure 2. Pitches and degrees

### A Karachay-Balkar folk music style

For the exploration and arrangement of a musical material, one has to define the musical layers, musical “styles” and types comprising a considerable number of interrelated tunes, for their significance is incomparably greater than that of sporadic tunes. If this step is made with due absorption and circumspection, we usually get the key to the musical systematization, for the examination of the substrata and the connections between the strata is already a somewhat easier task.

In this paper I am going to present a Karachay-Balkar folk music style, before I attempt to see if the folk music of these people has any connection with Hungarian folk music. Since the detailed presentation of no musical style can be condensed in a short paper, this time I am going to sum up only the process of analysis and the final conclusions.

A typical tune was already striking at the beginning of our collecting work and many of its variants cropped up later as well. The tunes that were very similar at first hearing eventually outlined two significant classes, one containing tunes ending on *la*, the other ending on *so*. The two can be called twin classes, for transposing the *so*-ending tunes a note higher, we get melodies similar to the tunes ending on *la*. This could be inferred from the inner cadences of the two subgroups, VII(4)VII being for the *so*-finals, and 1(5)1 for the *la*-finals. These tunes are appropriately handled in one group, although their scales are different.

With reference to some texts, I termed this compound, dual tune class *Taş köprü* ‘Stone bridge’ class for easier treatment. The tunes have several common features, such as individual arrangement of text, *parlando-rubato* rhythm on a latent

<sup>25</sup> E.g. *Narodnie Pesni i Instrumental'nye Naigryši Adygov*, Tom 2 (1981), Tom 3 – Čast' 1 (1986), Tom 3 – Čast' 2 (1990), Moskva.

6/8 ground, and four-part musical arrangement, with typical cadences but diverse melody motion.

The odd-numbered lines of the texts had 10, 11 or 12 syllables (5+5, 5+6, 6+5, 6+6), the even lines mostly having 8 (5+3) syllables. A syllable or two might be added to the odd lines, but shortening is rare in both odd- and even-numbered lines. Symbolizing the 5- and 6-syllable section with *S*, the general syllable formula is *S+S / S+3*. This layout of the text is also adopted by the music, although the inner division of the musical lines is not always plastic. It can be illustrated with a multitude of examples.

This musical class contains tune groups of different character to be presented here in the order of the height of the starting motif or first section. For musical arrangement, a study of the height of the first part appears to be sufficient, because the second section either progresses below the first or descends relatively evenly, thus unlike the variable first part, it does not fundamentally influence the overall character of the tune. The class containing a total of 65 tunes has three basic forms. In the first two (*a* and *b*), the structural scheme already shows that the second part is largely determined by the first. As for the *c* form, there is usually a descending motif in its last line, so the second (CD) part of the ABCD forms is again smoother, less pronouncedly characteristic than the first.

	<i>Character of the melody</i>	<i>Form of 1<sup>st</sup> / 2<sup>nd</sup> part</i>	<i>%</i>
a)	Two-part fourth/fifth-shifting	AB <sup>4-5</sup> /AB	43 <sup>26</sup>
b)	Two-part melody	AB/AC	29 <sup>27</sup>
c)	Four-part melody	AB/CD	25

Let me embark on the real point to this paper, on what is more than just summary: the presentation of some novelty about a so-far unpublished musical material. Let us see the tune groups of this class. I will show one tune of all major groups, but I have to stress that the 9 tunes represent 65 tunes constituting an autonomous, highly variative class of tunes divided into markedly characteristic subgroups.

For easier comprehension, I also present the basic motion of the first part of the tunes in schemes. Let us keep in mind that the ‘first part’ designates the first two lines of the score.

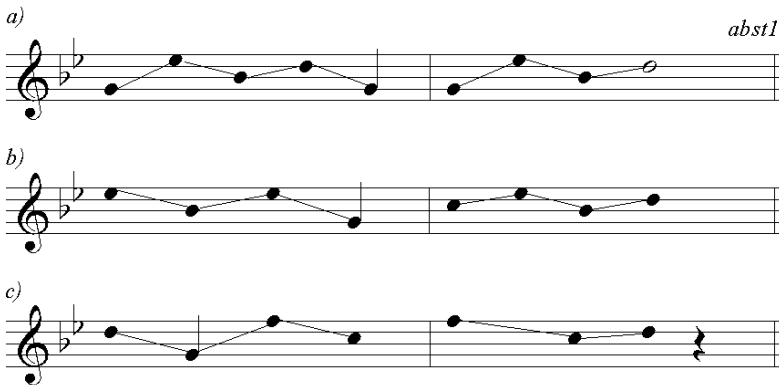
<sup>26</sup> Including the more frequent AB<sup>5</sup>CB and the rarer AB<sup>5</sup>AB, A<sup>4-5</sup>B<sup>5</sup>AB forms.

<sup>27</sup> Including A,BAC, A,BAC forms, too.

*Group 1. First part moving low and touching the fundamental note*

It is typical of the first part of the tunes in the first group to move in a low register, touching on the keynote once or twice and ending on the 4<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup> degree.<sup>28</sup> The second part of these melodies moves about the same way, but it ends on the fundamental note.

This group can be divided into three tune types, differing by the pitch of the first part. The first group differs from the second by starting on the key note and stepping from there to the 5<sup>th</sup>/6<sup>th</sup> degree. Also, on the whole the first part of these tunes move lower than the first part of the descending second type (scheme 1a-b, exs.1-2). The first part of the third type has its melody descend to the fundamental note in the first third, then leaps sometimes as much as an octave upwards to descend to the 3<sup>rd</sup>-4<sup>th</sup> degree, undulating on the third or fourth of the key note at the end of the first part (scheme 1c, ex.3).



*Scheme 1. The abstract melody movement of the types in class 1*

It cannot be stressed enough that although only a few *la*-ending tunes are presented here, each could be coupled with an equivalent ending on *so*.

<sup>28</sup> 5<sup>th</sup> degree with songs ending on *la*, 4<sup>th</sup> with those ending on *so*.



♩ = 96 (3a-24)

Teñ - le - rim qa - tiş şü' - gen mu - rat é - te,  
 Da - ği men kel - ge - nem o - qur - ğa.  
 O - qur mu - rat é - te bir şkol - ğa kel - sem da,  
 Aw - ru - ru - ğu - mu bil - ge - nem.

Example 1. Low-moving first part descending to the fundamental note in the middle

♩ = 96

Süy - gön - le ğa dey - le da, süy - gön - le da dey - le,  
 Süy - gön - le da qay - da, biz qay - da?  
 Men da süy - gön - lik - ge ğa, ol süy - meyd' dey - le da,  
 Qu - ru men süy - gön - den ne fay - da.

Example 2. First part descending to the fundamental in the middle from higher



♩ = 86 (2a-11)

Suw boy-nu - na bar - ğan - ma,  
 Suw bī - la bir - ge ži' - lar - ğa.  
 Bir - ék' iy - nar - la da men ayt - han - ma  
 Se - ni hal - le - ri - ŋi sı - nar - ğa.

*Example 4. First part starting low*

*Group 3. Higher first part moving in the 6-b3 band*

The *Taş köprü* tunes include some whose first part undulates around the 4<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> degrees. The first part begins with a descent, and ends on the 5<sup>th</sup> degree after outlining a little mount. The second part descends from the 6<sup>th</sup> or 7<sup>th</sup> degree to the first, sometimes twice (scheme 3, ex.5).

*abst3*

*Scheme 3. Melody outline*

$\text{♩} = 68$  (1b-7+)

(1b-7+)

Example 5. First part moving in the 6-b3 interval

#### Group 4. Types beginning with a wide-span mount

The *Taş köprü* class has some tunes whose first part begins low, arching high to the 6<sup>th</sup> (*so'*) or 7<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> (*la'*) degree, and then declining back to the fifth of the fundamental. The 'mount followed by descent' type of first part is frequent, as illustrated by the next example. Hungarian descending shepherd's songs also include similar tunes.

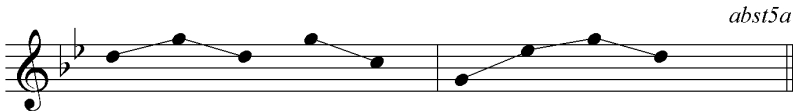


Scheme 4. Melody outline

Group 5. Types beginning higher

The core of the *Taş köprü* class comprises the most balanced form represented by the highest number of collected songs. The first higher part moves in the zone bounded by the 8<sup>th</sup> and *b3*<sup>rd</sup> degrees, and the series of cadences are 4 - 5 - 4 (*la*) or *b3* - 4 - *b3* (*so*). Both the *la*- and the *so*-ending subgroups can be divided into two types according to the shape of the first part. One type begins with ‘small mount + descent + ...’ form (scheme 5, ex.6), while the other type has ‘mount + mount’ or less frequently ‘mount + descent’ (ex.7).

These tunes have some fifth-shifting character, where the first part of the melody is a fourth/fifth higher than the second part (AB<sup>4-5</sup>AB). The only difference between fifth-shifting and non-fifth shifting tunes is that the last part is high in the latter and lower in the former type.



Scheme 5. Melody outline

$\text{♩} = 130$

Ba - ši - bīz - da - ġī      ža - riw žul - duz - čuq,  
(1a-1+)

Ol taw - la ar - tī - na ba - tad.

A - riw sī - fa - tīŋ      é - sim - nen get - méy,

Ta - ŋīm a - man bī - la a - ta - đī.

*Example 6. Central type, 'mount + descent + mount' variant*

(2a-8)

Tau - qan taw - la - ğa ket - gen - di, a - lay,  
Taw ki - yik - le - ni ma - rar - ğa.  
Ke - li - giz, qız - la wa, ma biz ba - ra - yiq  
Tau - qann' al - li - na qa - rar - ğa.

*Example 7. 'Mount + descent' variant of the central type*

Most of the types seen so far began ascending, while there are several tunes in this class that descend from high right from the beginning. The first part of these tunes usually consists of two smaller descents from the 7<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> degree to the 4<sup>th</sup>-5<sup>th</sup> degree (scheme 6, ex.8). Examples can however be found of the '*descent + mount*' form as well. Similar is the case to *1a* and *1b* types. The main difference between the two being the start on the fundamental in one and the descent in the other.

*abst5b*

*Scheme 6. Descending melody outline*

♩ = 72 (1a-20)

Ža - mal da dey - le,      Ža - mal da dey - le,

Mal - qar - da qaw - ğa      söz - le - ge.

Way, qa - ra qal - la,      qan žau - ğand dey - le

Ža - mal - da      çol - pan      köz - le - ge.

*Example 8. Types beginning with a descent*

*Group 6. Descending Taş köprü tune ending on do*

As we have seen two tune types are parallel in this class, one ending on *la*, the other on *so*. A single similar tune ending on *do* could only be collected, but it was sung by an old woman apparently aware of the older traditions and knowing them reliably well, as she sang the tune long and with variations. Although unparalleled in our collection, this tune must be taken into account (ex.9).

♩ = 130 (1b-12)

Bi - la - bir, ey,      a - dır      bol - şam ar      a - lañ

Post - roy -      ka - ğa sal - lıq - mañ.



Da sen de me-ni wa sü-yüp el - ŧeŧ ğa  
a - ği - rüp ar a - lay al - lüq - maŧ.

Example 9. Descending Taş köprü tune ending on do

### Are there any analogies between Hungarian and Karachay-Balkar folk music?

Historical sources would suggest that there might be connections between certain layers of Hungarian and Karachay-Balkar folk music. Let us see what analogies we can find.

#### *Pentatonic turns in Caucasian Karachay-Balkar folk music*

As against the strongly pentatonic folk music of Hungarians, the Karachay-Balkar folk music is not fundamentally pentatonic, as in the majority of tunes the sixth and second degrees play important roles. Let us examine if there are traces of pentatony in the music of these peoples, for the intricate ethnogenesis involving Turkic people as well in addition to the (similarly complex) Caucasian and Iranian peoples would make it possible.

In the whole collection, there are a mere five tunes that are pentatonic throughout, and in two tunes there are pentatonic turns. In the rest, either at the beginning or end of the tune, or at line-ends can we sometimes hear pentatonic solutions.<sup>29</sup>

In group 4 of the *Taş köprü* class there are two strongly pentatonic tunes that only use the 2<sup>nd</sup> and 6<sup>th</sup> degrees in passing at most. In some ways similar are some descending shepherd's songs and large-compass ascending tunes of Hungarian folk music, but these are merely accidental similarities and not genetically well-founded connections.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> At the beginning of tunes *so-do-re*, *so-mi-re*, *mi-re-do-la*, *mi-do-re-so*, at the end *re-ti-la-so*, at the end of lines *mi-do-la*, *do-la-so*, *so-mi-do*, *re-so*, *re-la*.

<sup>30</sup> E.g. one of the Balkar tunes (Sipos Archives, Balkar/5a-7) is similar to the Hungarian descending shepherd's song *Édesanyám rózsafűje* (type no.: 18-079-00-01).

### *Fifth-shifting and the Taş köprü class*

As is well known, fifth-shifting plays an important role in the music of some ethnic groups including the Hungarians. However, one has to differentiate between frequent and sporadic, definite and partial, as well as pentatonic and non-pentatonic fifth-shifting.<sup>1</sup>

In the most populous *Taş köprü* class the non-pentatonic fifth-shift is widely spread, but it is not distinct but vague, meaning that we have not the repetition of a motif a fourth or fifth lower but we have more or less accidental analogies between a higher and a lower part. We have seen that in the tunes of this class only traces of pentatony can be found, so the different scale, melody line and structure all mark them off from the Hungarian fifth-shifting tunes.

There is a group of variants and a single tune among Karachay-Balkar fourth- and fifth-shifting tunes ending on *la* and *so*. The first part of these tunes moves between the 8<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> degrees, and closes on the 4<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup>. The second part begins high - as is frequent with fourth- or fifth-shifting tunes, before the parallel motion to the first part sets in. The tunes have the form A<sup>3-5</sup>A (ex.10a). The other tune that belongs here has its second part unusually start 6-8 notes below the first part, before the parallel motion is established (ex.10b). Fourth- and fifth-shifting motion was also seen among the high-beginning forms of the wide-spread *Taş köprü* tune. As against those, the tunes here resemble somewhat the Hungarian fifth-shifting tunes on account of the *kolomeika* rhythm and the fifth-shifting structure.

a)



<sup>1</sup> Sipos (1997: 305–317), Sipos (1998).

b)

(6-7)

Example 10. Higher tune a) ending on la, b) ending on so

### Twin-bar tunes

The recitation of the Koran—similarly to Kazakhstan and Azerbaijan—moves on the *mi-re-do* trichord ending on *re* among the Balkars, too. This form has a significant role in the children’s songs of Hungarians and other ethnicities, but this recitation on *mi-re-do* does not seem to have much repercussion in the Karachay-Balkar folk music, and the folk tunes using similar notes utilise deeper register. The *Ozay* and *Gollu* tunes of ancient Karachay-Balkar religion end on *re*, but unlike the Koran recitations and the Hungarian children’s songs, they go deeper down. The *Gollu* tune is the following: *fa-fa-fa mi-mi-mi / re-re-re ti so / do ti-do / re re*.

### Laments

Laments are hard to collect anywhere, but in the land of the Karachays and Balkars it seemed almost impossible. The superstitious belief that singing a lament would conjure up a tragic event made it impossible to collect laments even in intimate friendly atmospheres in which the psychic barriers would long be overcome in other locations. Eventually, a woman hired as a wedding musician sang the tune of the lament, without words. Typically enough, she did not do even so much before the local people, especially the men, left the room. The responses of the women who stayed on and the plaintive mood that settled confirmed that the lament was authentic.

The lament tune sung several times descends on series of the *so'-mi-re-do-la-so* scale; it has a two-line variant in which *la'-so'-mi-re-do* do-pentatony of the first line is answered by *mi-re-do-la-so* so-pentatony in the second. It is worth pondering that in this definitely non-pentatonic melodic realm it is the lament that is pentatonic. At any rate, this lament is dissimilar to Hungarian laments. There is, however, a Karachay tune that displays some similarity to the small form of Hungarian, Anatolian and Azeri laments in that it is constructed of two motifs, the first descending on *la'-so'-fa-mi-re*, the second on *so'-fa-mi-re-do* tetrachords (ex.11).

Example 11. Karachay tune ending on do, with similarity to Hungarian laments

'Psalmodic' tunes (about the psalmodic tunes see Sipos (2001: 32)

These seven- and eight-syllabic Karachay-Balkar tunes ending on *la* constitute a markedly distinct group. They are typically built of two short parts, a *fa/mi-do* descent (A) and a *mi-la* descent (B). These two musical lines may vary to create diverse forms such as ABBB, BABB, ABBB-AABB, AAAB+B+, BBBB-ABBB-ABAB. All this might as well lead towards a more general psalmodic style, but this musical style does not seem to be fully fledged here (ex.12a-b).

Such tunes and their more advanced variants can be found galore in Anatolian and Hungarian folk music. Some of the tunes are religious songs, yet many being

lullabies suggests that a more archaic form is at issue. This form is missing from among the folksongs proper, or it may have been pushed back from there.

a) 

b) 

Example 12. 'Psalmic' tunes. a) religious song, b) lullaby

To sum up, we can conclude that apart from a few formal correspondences, there is hardly any similarity between Hungarian and Karachay-Balkar folk music. Some traces - such as the pentatonic lament or the importance of fifth-shifting structure may suggest that earlier other musical forms were also used by the Karachays and Balkars but these were squeezed out in the course of the ethnogenesis. Not a single tune of the most prevalent *Taş köprü* class has Hungarian analogies, including the fifth-shifting ones. It would be imperative to get to know the music of the Ossets, Kabards and Cherkeses to be able to draw more profound conclusions. The fact, however, that certain elementary forms such as the twin-bar *mi-Re-do* core tune of salient importance in Hungarian folk music or the psalmodic tunes appear in the Turkic region in connection with religion and among the lullabies is important.

### Balkar song texts

A comparatively detailed presentation of the Karachay and Balkar languages can be found e.g. in Pritzak (1959: 343–346), in dictionaries, grammars and glossaries, and in *The Turkic Languages* (1998). Below I present the texts of the examples and their translation. I used the following special marks.

/ is used for the division of musical lines.

() is used to designate the phonemes left unuttered, e.g. when *cigiwcu êdim* sounds *cig'wc'e'm*, it is written *cig(i)wc(u) ê(di)m*.

Additional or padding phonemes, syllables, words are underlined (da, wa), the words that could not be made out are marked '...'.  
 I used the following transcription for the texts:

<i>Cyrillic</i>	transcripti	<i>Cyrillic</i>	transcripti	<i>Cyrillic</i>	transcripti
<i>a-</i>	a	<i>к-</i>	k	<i>ф-</i>	f
<i>б-</i>	b	<i>къ-</i>	q	<i>х-</i>	h
<i>в-</i>	v	<i>л-</i>	l	<i>ц-</i>	c
<i>г-</i>	g	<i>м-</i>	m	<i>ч-</i>	č
<i>гъ-</i>	ġ	<i>н-</i>	n	<i>ш-</i>	š
<i>д-</i>	d	<i>η-</i>	ŋ	<i>щ-</i>	šč
<i>дж-</i>	j	<i>о-</i>	o	<i>ъ-</i>	
<i>е-</i>	e	<i>п-</i>	p	<i>ы-</i>	ı
<i>ё-</i>	ö	<i>р-</i>	r	<i>ь-</i>	
<i>ж-</i>	ž	<i>с-</i>	s	<i>э-</i>	è
<i>з-</i>	z	<i>т-</i>	t	<i>ю-</i>	ü
<i>и-</i>	i	<i>у-</i>	u	<i>я-</i>	ya
<i>й-</i>	y	<i>ÿ-</i>	w		

The texts were translated from Balkar and Karachay by Éva Csáki. The Hungarian variants of the poems and the paper were translated into English by Judit Pokoly.

♣ Ex.1. Lament over the untimely death of a student, Murtazov Asadullah (1910) and Atabiev Magomed (1930), Oğari Malqar

<p>Tenlerim qatış / sü(y)gen murat éte, Dağı men kelgenem / oqurğa. Oqur murat éte / bir školğa kelsem <u>da</u>, Aruruğumu / bilgenem.</p>	<p><i>It was my heart-felt desire to learn with my friends, Therefore I had come here, too. Although I arrived with the hope of studying in the school, I knew I was exhausted.</i></p>
---	---

<p>Tišina <u>da</u> çabıp / alay <u>da</u> çığ(i)wç(u) é(di)m Senir izleydile / desele, Aruwum <u>da</u> biraz <u>da</u> / mažal boluwç(u) éd(i) <u>da</u> Tenlerim <u>da</u> suray / kelseler.</p>	<p><i>I ran out into the street  When I heard I was being asked for, My illness became symptomless  When my friends inquired about me.</i></p>
---	--

♣ Ex.2. Love song in skit form, Murtazov Asadullah (1910) and Atabiev Magomed (1930), Oğari Malqar

<p>Süygönle deyle <u>wa</u>, / süygönle <u>da</u> deyle, Süygönle <u>da</u> qayda, / biz qayda?  Men <u>da</u> süygönlikge, / ol süymeyd(i), <u>deyle da</u>, Quru men süygönden / ne fayda.</p>	<p><i>They are said to be in love, in love, But where is the loving couple, and where are we? I love in vain, she doesn't love me, I'm dying of love, but what good is it?</i></p>
--	--

<p>Qolumdağı dar / <u>alay a</u> palatok, Men süygönime / bereme. Dağ süygönimi <u>da</u> / öjelegemin <u>da</u>, Men anasınnan / köremeñ.</p>	<p><i>A silken kerchief in my hand, I hand it to my sweetheart. Because my love turns away from me, I do not respect his mother.</i></p>
--	--

♣ Ex.3. Love song, Gilihova Ariwkiz Ažievna (1900), Karasu

<p>Értte(n)likd(e) / è(r)tte turğanni, <u>le</u>, ... beş namaz(in) / qılğanni, Alsam allaynı <u>wa</u> / allıqma, <u>oy</u>, <u>teyri</u>, Almasam bılay / qallıqma(<u>ñ</u>).</p>	<p><i>One who gets up very early, ... prays five times, When I get married, I'll take one like that for my wife.</i></p>
---	--

<p>Qoluna tıyaq <u>a</u> / alganna, <u>oy</u>, <u>teyri</u>,</p>	<p><i>I'll hold myself aloof if she's not like that,</i></p>
--	--

Miñ qoyn(u) ižindan /  
barganna,  
Barsam allayğa wa / bar(l)ıqma, oy,  
teyr(i),  
Barmasam üyde / qallıqmañ.

*One who takes a stick in his hand and oh  
gosh, drives a thousand sheep,  
When I get married, I'll surely only  
marry one like that,  
Or, I'd rather stay at home.*

Arbazına fayton wa / kirgenni, oy, teyri,  
Oneki tilni / bilgenni,  
Barsam allayğa wa / bar(l)ıqma, oy,  
teyr(i),  
Barmasam üyde / qallıqmañ.

*One who has a coach driven in the  
courtyard,  
One who speaks twelve languages,  
When I marry, I'll surely only marry one  
like that,  
Or, if I don't, I'll surely stay at home.*

♣ Ex.4. Complaints of a young man about love, Holamhanova Afuažan (1963),  
Bezengi

Suw boynuna / barganma  
Suw bla birge / ži(y)largä.  
Bir-ək(i) iynarla / da men aythanma  
Seni halleriñi / sınarğa.

*I went to the shore  
To weep together with the water.  
I'll sing some love songs  
To learn how you are.*

Seni halleriñi / sīnasam, hanīm,  
Amannan aman / žašsa sen.  
Sennen igisin / dağı tapmasam,  
İzlerne dep ay- / lanama men.

*If I learn how you are, my khan,  
If you're worse than wicked.  
I won't court anyone  
Until I find a better one.*

Jün tarağan / qiyin boladı,  
Taray bilmegen / qollağa.  
Èretten sayin / čigip qarawčem  
Sen a žorowče (žürügen) / žollağa.

*Carding wool is a hard job,  
For hands that cannot comb.  
I went out day by day to see  
The roads that you walk.*

♣ Ex.6. Love song, performed by the semi-professional folklore ensemble of Nalčik  
radio

Bašibızdağı / ariw žulduzčuq,  
Ol tawla / artına batad.  
Ariw sifatiñ / esimmen getmey,  
Tañim aman bla / atadı.

*A fine little star above our heads,  
It hides behind the mountains.  
Your fine face is fading from my  
memory,  
It dawns upon me amidst sufferings.*

Men žolğa čigip, / allıña wa qaray,  
Èki közümnen / bošayma,  
Ul süymekligin / elge wa bilinip,  
Bolmaz qayğığa wa / qalğanma.

*I got out to the road, waiting for you,  
My two eyes are exhausted.  
Boy, the whole village knows of your  
devotion,  
And I am in incredible worry.*



♣ Ex.7. Song about Tauqan, excerpt from a lyrical song, Roza Teppeeve (1949), Bezengi

Tauqan tawlağa / ketgendi, alay  
Taw kiyikleni / mararğa.  
Keligiz, qızla wa, / ma biz barayıq  
Tauqann(i) allına / qararğa.

*Tauqan went into the mountains  
To hunt for mountain beasts.  
Come girls, come!  
Let's go and meet Tauqan!*

♣ Ex.8. Lament, Bašiev Maštay Mahmutovič (1928), Oğarı Malqar

Žamal da deyle, / Žamal da deyle  
Malqarda qawğa / sözlege.  
Way, qara qalla, / qan žauğand deyle  
Žamal da čolpan / közlege.

*Zhamal is talked about, Zhamal is talked  
about  
In angry Balkar words.  
Alas, Zhamal's beautiful eyes are said  
To have filled with black blood.*

Kuru da qaḡadan / işlennend deyle  
Ullu Malqarnı / köpürü.  
Qaysı oruslu / bolur edi anam,  
Žan (meni) Žamalim / ökülü.  
Meni Žamalim, / woy, woy, ketkendi  
Ql Arustovha / qumača.  
Žamalim kelse, / oy, men barlıqma  
Ullu Malqarğa / quwanča.

*It is rumoured that the bridge of Great  
Balkar land  
Has been built of dry planks.  
Which Russian was, mother darling  
The counsel for my Zhamal?  
My Zhamal, alas, went  
To Rostov for cloth.  
When Zhamal arrives, I will surely go  
To Great Balkaria for a feast.*

♣ Ex.9. Love song, Gilihova Ariukız Ažievna (1900), Karasu

Bilabir (brigadir), ey, adir (alay) /  
bolsam ar alan  
Postrykağa / sallıqmaḡ.  
Da sen de meni wa / süyüp elsen ğa,  
Qaçırıp ar alay / allıqmaḡ.

*When I am the brigade foreman,  
I will take you to the construction site.  
And if you love me,  
I'll elope with you, that's how I'll get  
married.*

Da túbüñdeyi / atçıgın na žaşı,  
Bardıralıqmısa / žürüşün.  
Kesim süymegelley / tiysem  
a Rasul aḡ  
(Ži)yırma žilg(a) ettirme / süzöysün.

*You must curb the horse under you, lad,  
It must walk slowly.  
If you touch me when I don't want you  
to, I say to the Prophet  
I'll have you gaoled for twenty years.*

Da túbümdegi / atçıgım a, qızı,  
Bardıralıqma / žörüşün.  
Kesiñ süymegelley / tiysem da, oy, qızı,

*I'll surely curb the horse under me,  
lassie,  
Let it walk slowly.  
If I touch you when you don't want me*

On jilg(a) édirirme / süzüsün (südüsün). *to, lassie,  
I'll sit in gaol for ten years.*

♣ Ex.12. Zikr - religious song recitation, Budaeva Nürziyhan Xuseyevna (1928), Nalçik

Sözüm(ü) awalı / bismilliyah,  
Ékinçi(si) – alham-/dulilliyah,  
Salat-salam / payğambarğa,  
Ahlusuna – / ashatlağa.

*My first word is in Allah's name,  
The second is thanks to Allah;  
Greetings, glory to the Prophet,  
His relatives and disciples!*

Aña tabiğ / bolallağa,  
Din yolunda / turğallağa,  
Razı bolsun / sıylı Allah,  
Din yolunda / tursun illyah.

*To the faithful,  
To those who keep to the path of  
religion,  
May holy Allah be merciful to them!  
May they stick to the path of faith!*

Namaz haqin-/nan söyleyim,  
Tilibizde / nazm(u) aylayın.,  
Adamla a-/nılar üçün,  
Jürekle ju-/muşar üçün.

*Let me speak of namaz,  
In verse, in our language.  
That people shall understand it,  
That the hearts shall be moved.*

♣ Ex.13. Lullaby, Galiaeva Liza (1938), Oğarı Malqar

Böllaw-böllaw, / böleyim,  
Şaŋ(a) ahşiliq / tileyim.  
Zandan süygen / jan balam,  
Adam bolup / köreyim.

*Sleep, sleep, let me swaddle you,  
Let me wish you good.  
My child dearer to me than myself,  
Let me see you grow up.*

Žanımdan süy-/gen balam,  
Sense jürek / süygenim.  
Sen irahat / bolmayın,  
Tinçliq tapmayd / jüregim.

*My child dearer to me than myself,  
You are the one loved with all my heart.  
Don't be worried,  
Then my heart won't find peace.*

Jüregimi / quwançı,  
Jaşawumu / jubançı.  
Naqut-nalmas / taşçıgım,  
Gokka hans / balaçıgım.

*The joy of my heart,  
My life's delight,  
My brilliant-diamond gem,  
My little flower.*

Bölley-bölley, / böleyim,  
Şaŋ(a) ahşliğı / tileyim...

*Sleep, sleep, let me swaddle you,  
Let me wish you good...*

## REFERENCES

- ABAEV, V. I. (1949) Obščie elementy v jazyke osetin, balkarcev i karačevcev, *Jazyk I Myšlenie* 1 (1933), Leningrad, 71–89 (= *Osetinskij jazyk i fol'klor* 1, M-L).
- ALLWORTH, E. (ed) (1967) *Central Asia, A Century of Russian Rule*, New York.
- ANDREWS, P. A. (1989) *Ethnic Groups in the Republic of Turkey*, Berlin.
- BARTÓK, B. (1920) Die Volksmusic der Araber von Biskra und Umgebung, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2:9, 489–522.
- (1923) *Volksmusik der Rumänen von Maramureš*, München.
- (1924) *A magyar népdal [The Hungarian folksong]*, Budapest.
- (1931) *Hungarian Folk Music*, London.
- (1934) *Népzénék és a szomszéd népek népzeneje [Hungarian folk music and the music of neighbouring peoples]*, *Népszerű Zenefüzetek* 3, Budapest.
- (1936) *Halk müziği hakkında*, Ankara.
- (1937) *Népdalkutatás és nacionalizmus [Folk music research and nationalism]*, *Tükör* 5:5, 166–168.
- (1941) *The Etude*, February 1941.
- (1959) *Slovenské L'udové Piesné – Slowakische Volkslieder* 1, Bratislava.
- (1967) *Rumanian Folk Music (Vol. 1. Instrumental Melodies; Vol. 2. Vocal Melodies; Vol. 3. Texts)*, The Hague.
- (1975) *Rumanian Folk Music (Vol. 4. Carols and Christmas songs [Colinde]; Vol. 5. Maramureš Country)*, The Hague.
- (1976) *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton.
- (1991) *Magyar Népdalok, Egyetemes gyűjtemény [Collection of Hungarian folksongs]*, Budapest.
- BARTÓK, B.–LORD, A. B. (1951) *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York.
- BELLIAEV, V. M. (1975) *Central Asian Music*, Middletown.
- BESSE, J. (1838) *Voyage en Crimée, au Caucase en 1829 et 1830*, Marseille.
- BOROS J. (1980) *Kaukázus – a népek hegye [Caucasus – Mountain of the peoples]*, Budapest.
- LE CALLOC'H, B. (1993) *Jean Charles de Besse, l'éternel voyageur*, *Bulletin des Langues Orientales*, Paris, 155–73.
- CHOLNOKY J. (1905) *Zichy Jenő gróf harmadik ázsiai utazása [Count Zichy's third Asian expedition]*, *Földrajzi Közlemények* 6, 207–210.
- The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition, Copyright © 2001, Columbia University Press.*
- CZEGLÉDY K. (1955) *Kaukázusi hunok, kaukázusi avarok [Caucasian Huns, Caucasian Avars]*, *Antik Tanulmányok* 2, 121–140.
- DOBSZAY L. (1983) *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzénénkben [The melodies of the lament style in the Hungarian music of the past and Hungarian folk music]*, Budapest.
- (1984) *Magyar zenetörténet [History of the Hungarian music]*, Budapest.
- DUMÉZIL, G. (1976) *Mondák a nártokról, Az oszét eposz és mitológia [Legends about the 'Narts', Osetian eposée and mythology]*, Moszkva.
- ERDÉLYI I. (2000) *Szádeczky-Kardoss Lajos naplója és az első Zichy expedíció [Lajos Szádeczky-Kardoss' diary and the first Zichy-expedition]*, *Zichy expedíció – Kaukázus, Közép-Ázsia 1895*, Budapest, 274–85.

- Encyclopaedia of Islam, CD-ROM Edition v. 1.0 © 1999, Koninklijke Brill NV, Leiden.
- ERDÉLYI, I. (1977) Les anciens Hongrois ont-ils été dans le region du Kouban? in I. Erdélyi (ed) Les anciens Hongrois et les ethnies voisines á l'Est, *Studia Archeologica* 4, Budapest, 249–252.
- (1991) Avarok, Kaukázus [Avars, Caucasus], *Keletkutatás* 1991 őszi, 52–54.
- (2000) Szádeczky-Kardoss Lajos naplója és az első Zichy-expedíció [Lajos Szádeczky-Kardoss' diary and the first Zichy-expedition], *Turán* 3:3, 2000 June-July, 17–26.
- GOLDEN, P. B. (1992) *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, Wiesbaden.
- JOHANSON, L.–CSATÓ, É. Á. (eds) (1998) *The Turkic Languages*, London–New York.
- KAKUK ZS. (1976) *Mai török nyelvek [Turkic Languages]*, Budapest.
- KARÇA, R.–KOŞAY, H. Z. (1954) *Karaçay-Malkar Türklerinde Hayvancılık ve bununla ilgili Gelenekler*, Ankara, 2–3.
- KODÁLY Z. (1937–1976) *A Magyar Népzene* (1<sup>st</sup> ed. 1937, 7<sup>th</sup> ed. revised and enlarged by L. Vargyas 1976) [Folk Music of Hungary], Budapest.
- KRADER, L. (1966) *The Peoples of Central Asia*, The Hague.
- LACH, R. (1926–1952) *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Mien, Philosophisch-historische Klasse*, Wien–Leipzig.
- LINDNER, R. (1982) *What was a nomadic tribe?* Bloomington.
- MÁNDOKY K. I. (1993) *A kun nyelv magyarországi emlékei [The remains of the Cumanian language in Hungary]*, Karcag.
- MILLER, V. (1981–1987) *Osetinskie etjudy* 1–3, Moskau.
- Narodnie pesni i instrumental'nye naigrýši Adygov*, Tom 2 (1981), Tom 3 – Čast' 1 (1986), Tom 3 – Čast' 2 (1990), Moskau.
- PICKEN., L. (2000) *Music from the Tang Court-7*, Cambridge.
- PRITSÁK, O. (1959) *Das Karatschaische und Balkarische*, in Deny, J. et al. (eds) *Philologiae Turcicae Fundamenta* 1, Wiesbaden, 340–68.
- PRÖHLE, W. (1909) *Karatschaische Studien*, *Keleti Szemle* 10, 215–304.
- (1914–16) *Balkarische Studien*, *Keleti Szemle* 15–16, 165–276, 104–243.
- RÓNA-TAS, A. (1991) *An introduction to Turkology*, Szeged.
- (1996) *A honfoglaló magyar nép [Hungarian and Europe in the Early Middle Ages]*, Budapest.
- (1999) *Hungarians and Europe in the Early Middle Ages. An Introduction to Early Hungarian History*, Budapest.
- SAYGUN, A. A. (1976) *Béla Bartók's Folk Music Reserach in Turkey*, Budapest.
- Schmidt, G. (1932) *Über die ossetischen Lehnwörter im Karatschajischen*, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae B.* 27:43, Helsinki.
- SIPOS, J. (1991) *Similar Melody Styles in Hungarian and Turkish Folk Music*, *The Fourth International Turkish Folklore Congress 3 – Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence*, Antalya, 235–257.
- (1994) *Török Népzene 1 [Turkish Folk Music 1]*, Budapest. ([www.zti.hu](http://www.zti.hu))
- (1995) *Török Népzene 2 [Turkish Folk Music 2]*, Budapest. ([www.zti.hu](http://www.zti.hu))
- (1997) *Similar musical structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian folk music*, in Á. Berta (ed) *Historical and Linguistic Interaction Between Inner-Asia and Europe*, Szeged, 305–317.

- (1998) Újabb adatok a kvintváltás eurázsiai elterjedtségéhez [New data about the spread of a Central Asian melody type], Néprajzi Látóhatár – A Györffy István Néprajzi Egyesület folyóirata 7:1–2, Miskolc, 1–57
- (1999) Béla Bartók's Turkish collection in the light of a larger material [PhD dissertation], Szeged, (manuscript).
- (2000) In the wake of Béla Bartók in Anatolia, Budapest. ([www.akkr.hu](http://www.akkr.hu))
- (2001) Kazakh Folksongs From the Two Ends of the Steppe, Budapest.
- (2000a-CD) Collection near Adana – 1 CD, Budapest.
- (2000b-CD) Similar Hungarian and Anatolian Folksongs CD, Budapest.
- (2001-CD) Kazakh Folksongs From the Two Edges of the Steppe CD, Budapest.
- SZABOLCSI B. (1934) Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben [Ancient elements in the Hungarian folk music], Ethnographia 45–46, Budapest, 71–75.
- (1935) Eastern Relations of Early Hungarian Folk Music, Journal of the Royal Asiatic Society, 483–498.
- (1936) Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok [A history of culture and the pentatonic scales], Ethnographia 47, Budapest, 233–251.
- (1940) Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez [Data about the spread of the Central Asian melody type], Ethnographia 51, Budapest, 242–248.
- (1979) A magyar zenetörténet kézikönyve [A manual of Hungarian music history], Budapest.
- SZENDREI J.–DOBSZAY L. (1988) A Magyar Népdaltípusok Katalógusa 1–2 [Catalogue of the Hungarian folksong types], Budapest.
- TARDY L. (1971) Régi magyar követjárások keleten [Hungarian envoys in the Orient], Budapest.
- (1973) Az első európai híradás Madzsar városáról [The first European information about Macar town], Magyar Nemzet 1973 6 May, 11.
- (1988) Kaukázusi magyar tükör [Hungarian survey of the Caucasus], Budapest.
- VARGYAS L. (1981) A Magyarság Népzeneje [The folk music of the Hungarian people], Budapest.
- VÁSÁRY I. (1972) Ógyallai Besse János kaukázusi tudósításai [Reports by János Ógyallai Besse from the Caucasus], Budapest.
- VIKÁR, L.–BERECZKI, G. (1971) Cheremiss Folksongs, Budapest.
- (1979) Chuvash Folksongs, Budapest.
- (1979b) A volga-kámai finnugorok és törökök népzeneje [The folk music of the Finno-Ugrians and the Turks living in the Volga-Kama area], (manuscript).
- (1999) Tatar Folksongs, Budapest.
- ZICHY J. (1897) A magyar faj vándorlása [Migration of the Hungarians], Budapest.