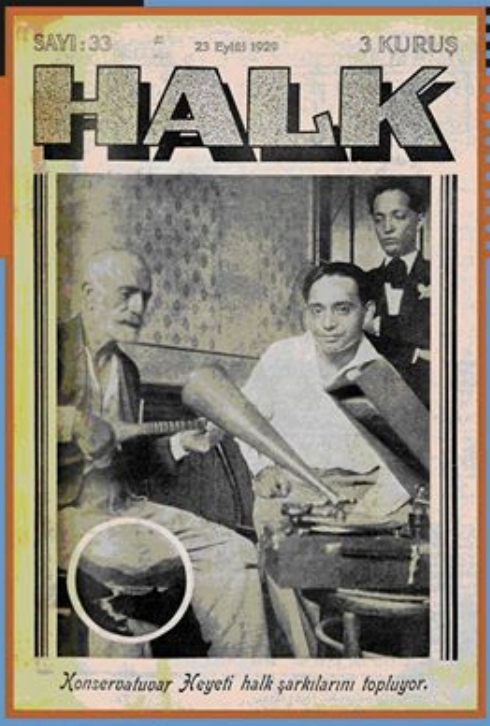
TEMİZ VE SOYLU TÜRKÜLER SÖYLEYELİM

TÜRKİYE'DE MİLLİ KİMLİK İNŞASINDA HALK MÜZİĞİ

ÖZGÜR BALKILIÇ



TARİH VAKFI YURT YAYINLARI

TARİH VAKFI

Sarıdemir Mah. Ragıp Gümüşpala Cad. No: 10
34134 Eminönü/İstanbul
Tel: (0212) 522 02 02 - Faks: (0212) 513 54 00
www.tarihvakfi.org.tr - tarihvakfi@tarihvakfi.org.tr

© Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2015

Yayına Hazırlayan
Tuba Akekmekçi

Kapak Görseli
Halk dergisi kapağı, 23 Eylül 1929, sayı 33.

Kitap Uygulama
Özlem Kelebek

Kitap Tasarımı
Haluk Tuncay

Baskı
Doğa Basım İleri Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
İ.O.S.B. Turgut Özal Cad. Çelik Yenal End. Merkezi
No: 60 2A-B İkitelli/İstanbul
Tel: 0212 407 09 00 PBX - Fax: 0212 407 09 02

Yayıncı Sertifika Numarası: 12102
Matbaacı Sertifika Numarası: 25642

Birinci Basım: Tan Yayınları, 2009
Tarih Vakfı Yurt Yayınları'nda Birinci Basım: Mart 2015

ISBN 978-975-333-323-8

TEMİZ VE SOYLU TÜRKÜLER SÖYLEYELİM

TÜRKİYE'DE MİLLİ KİMLİK İNŞASINDA HALK MÜZİĞİ

ÖZGÜR BALKILIÇ

TARİH VAKFI YURT YAYINLARI

Sevgisi zeytin misali gözlerinden taşan anneme,
Feleknaz Balkılıç için...

İÇİNDEKİLER

vi **ÖNSÖZ**

1 **ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE MİLLİYETÇİLİK-HALKÇILIK**

8 Kemalist Milliyetçilik: Türk Halkı Arasında Ortak Köken, Dil ve Tarih Arayışı

29 İdeal ve Gerçek Arasında Halk

41 Sonuç

45 **ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK POLİTİKALARI**

47 Osmanlı Geleneksel Müziği'nin Bazı Temel Özellikleri

52 Cumhuriyet Öncesi Osmanlı Müziği ve Batı Müziği İlişkisi

62 Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları

86 Sonuç

88 **MİLLİ MUSİKİNİN İZİNDE "TEMİZ VE SOYLU" TÜRKÜLER**

91 Halk Müziği

96 Doğu-Batı Sentezinde Halk Müziği

109 Halk Müziği ve Pentatonizm

120 Halk Müziği ve Çok Seslilik

123 Dil Reformu ve Halk Şarkıları

126 Sonuç

129 **ANDA GEÇMİŞİ İCAT ETMEK: HALKEVLERİ, RADYO VE KONSERVATUARDA HALK MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI**

130 Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Halk Müziği Çalışmaları: Bir Kronoloji

139 Halkevleri, Konservatuar ve Radyo

150 Melodik Müdahaleler

156 Halk Şarkıları ve Temiz Türkçe

159 Halk Şarkıları ve Estetik

163 Derleme Hikâyeleri

168 Sonuç

171 **SONSÖZ**

177 **KAYNAKÇA**

197 **DİZİN**

ÖNSÖZ

13-14 yaşlarında dedeme Ruhi Su'nun bir kasetini götürdüğümü hatırlıyorum –kaset, çünkü o zamanlar CD görsem muhtemelen UFO zannederdim. Ruhi Su'nun hangi albümü idi götürdüğüm, pek anımsamıyorum ama çok büyük ihtimalle Alevi deyişleri ve nefesleri vardı albümde. Bir hafta sonra fikrini sorduğumda "Özgür, dinleyemiyorum ben bunları, çok ağır ve sıkıcı" demişti. Sözlerini ezbere bildiği aynı deyişleri başkalarından dinlerken gözlerinin yaşardığını bildiğim dedemin bu cevabı, beni çok şaşırtmıştı. Su'nun Batı müzik formlarına daha yakın tarzı, bağlamayı çalış şekli, sesini kullanışı dedemi çok da etkilemiyordu anlaşılan. Muhtemelen, teybe taktığı kaseti biraz dinledikten sonra yerel, alıştığı tarza daha yakın âşıkları veya âşık tarzına yakın Alevi ozanlarını dinlemeye devam etmişti. Babam ise Cem ayinlerinde yerel âşıklardan sıkılırdı. Dedemin bir vecd halinde dinlediği bu tarz oğluna o denli uzaktı ki, bu ayinlerde yüzüne baktıkça, duygularını hiç saklayamayan babamın patlayacağı hissine kapılırdım. Annem ise devlet radyosunda çalan türküleri hiçbir tepki göstermeden dinlerdi; bazen kendisi de sesini radyoya uydurmaya çalışarak. Bütün bunlar değişik kuşakların ve hatta bazen aynı kuşakların müzik konusunda verdiği farklı tepkileri gösterir bize. Bu farklı dinleme tarzlarının, değişik kulak alışkanlıklarının edinilmesinde Türkiye'de toplumsal ilişkilerin değişmesinin, müzik piyasasının gelişiminin, gelenekten kopuşun ya da daha doğru bir deyişle geleneğin yeniden icadının rolü vardır. Elbette Türkiye'de halk müziğinin öyküsü Erken Cumhuriyet Dönemi ile sınırlı değildir. Ayrıca bahsi geçen dönemde yapılan reformların ne derece etkin olup olmadığı da sadece o döneme bakarak anlaşılamaz. Bununla birlikte ben, 1923-1952 arası müzik politikalarını, diğer bütün etkenlerin yanı sıra, Türkiye'de

müziğin ve onun deneyimlenme biçiminin ciddi ölçüde belirlediğini düşünüyorum. Dahası, Türkiye'de halk müziğinin tüm bir öyküsünü çıkarmanın bu kitabın veya bir kitabın sınırlarını tümüyle aşan bir çaba olduğunu düşünüyorum. Her şeyden önce, özellikle 1950'li yıllardan itibaren, sadece devlet müdahalesinin değil, piyasa dinamikleri, modern hayatın çeşitlenmesi gibi olguların da kültürel alanı biçimlendirdiğini görürüz. Açıklamaya çalıştığımız olgunun parametreleri çoğalır, dolayısıyla bu parametreleri kontrol etmek, birbirleriyle problematiğimiz üzerinden ilişkisini kurmak zorlaşır. Bu öykünün yine de tümüyle mümkün olamayacak bir serimi, ancak birden çok insanın birbirlerinin araştırmalarını okuması, eleştirmesi ve aşması ile mümkündür kanısındayım. Bu kanım sadece halk müziği için değil, sosyal bilimcilerin ilgilendiği farklı alanlar için de geçerlidir. Sosyal bilimlerde ilerleme ancak ortak çalışma, üretim ve tartışma ile gerçekleşir.

Dolayısıyla, benim bu çalışmada tartıştığım konu, sözünü ettiğim kulak alışkanlıklarının belirli bir müzikal form etrafında ve yasa koyucu tarafından biçimlendirilmeye çalışıldığı Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği çalışmaları olacaktır. Bu döneme odaklanmak Türkiye'de sadece müziği değil, diğer kültürel formları da anlamamız için bize ciddi olanaklar sunar. Bu bağlamda elinizdeki kitap şu sorulara odaklanmaya çalışacaktır: Hangi gerekçelerle bir geleneksel kültürel form yeni bir şekle sokulmaya çalışılır? Bu çabanın, Türkiye örneğinde özgül söylemleri ve araçları nedir? Türküler Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yeni bir devlet inşa etmeye çalışan Kemalist kadrolar için ne ifade ederler? Elden geçirilen, derlenen, belirli bir kalıba sokulan türkülerde neler değişmiştir ya da bu işlem halk müziği geleneğine nasıl bir etkide bulunmuştur?

Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi kültür politikalarının bir parçası olarak müzik çalışmalarını inceleyen hayli geniş ve kapsamlı bir literatür mevcuttur. Bununla birlikte, mevcut çalışmalar neredeyse tamamen müzik politikalarının genel seyri üzerine, dönemin kutsanan müzikal biçimi olan Batı Klasik Müziği'nin topluma yayılma çabaları ile Osmanlı saray ve kent hayatının önemli bir parçasını teşkil eden Osmanlı Geleneksel Müziği arasındaki gerilime ya da Cumhuriyet'in müzik politikalarının sözüm ona başarısızlığına odaklanmışlardır. Dahası birçok çalışma, müzik politikalarını ve uygulamalarını, içerisinde hiçbir farklılığa

yer vermeyen homojen pratikler olarak değerlendirmektedir (bkz. Aksoy, 1987; Aksoy, 1999; Cantek, 2003; Oransay, 1983; Paçacı, 1999a; Saygun, 1987; Tekelioğlu, 1999; Tekelioğlu, 2001; Tura, 1999; Üstel, 1994). Son olarak, dönemin halk müziği pratiklerine çok az sayıda çalışma, kısmen değinmektedir (Bayrak, 2002; Hasgül, 1996; Paçacı, 1999b; Stokes, 1998; Şenel, 1999; Tekelioğlu, 2001). Dolayısıyla mevcut literatür dönemin müzik politikalarının en önemli parçası olarak zikredilen halk müziğine, halk müziği çalışmalarına, hem halk müziğinde dönemin hâkim perspektifine hem de mevcut çalışmalara sirayet etmiş gerilimlere, çelişkilere ve düzensizliklere dair kapsayıcı bir çalışmadan yoksundur. Bu anlamda mevcut çalışmanın temel amacı, Kemalist kadroların halk müziği pratiklerini, dönemin devlet siyasetinin hayli önemli bileşenleri olan milliyetçilik ve halkçılık ilkeleri çerçevesinde ve müzik politikalarının genel seyri bağlamında incelemek ve bunun yanı sıra halk müziği pratiklerinin farklı boyutlarına ve içerisindeki değişimlere de dikkat çekmektir. Bu anlamda eser Erken Cumhuriyet Dönemi'nin halk müziği pratiklerinin bir ilk ve kapsamlı incelenmesi olarak değerlendirilebilir.

Kültür, Erken Cumhuriyet Dönemi ulus inşasının en önemli ayaklarından biridir. Devlet, vatandaşlarının ulusal ve aynı zamanda modern bir vizyonla donanması ve buna uygun davranması, bunun için de modern olduğu kadar ulusal bir kültürle doktrine edilmeleri gerektiğini düşünür. Sporda, edebiyatta, tiyatroda, müzikte, dansta vs. Batı'yı hedef alan, ama bu hedefe de 'ulusal kökenlere' sahip çıkarak, bunları kaybetmeden ulaşılabileceği düsturuyla hareket eden bir anlayıştır kültür politikalarını yönlendiren. Çağdaş uygarlık ile kökenleri geçmişin derinliklerinde yatan 'milleti' birbirine 'uydurmaya' çalışan, uymadığı zamanlarda Batı'yı söylemsel olarak, milleti de hem söylemsel olarak hem de gerçeklikte yeniden tanımlamaya, icat etmeye çalışan bir tarzdır mevzubahis olan. İcat bilinçli bir kelimedir burada, zira tek başına bir şeyin keşfi değil, ama gerçeklikte olmayan bir şeyin var edilmesi, yaratılması da değil, eldeki malzemenin bazı yönlerinin unutulurken diğerlerinin hatırlanması, bazı yönleri dışarıda bırakılırken bazılarının seçilmesi, bunların değiştirilmesi, yeniden işlenmesidir sözü edilen. Milliyetçilerin ulusal kültür icadında ise ellerindeki malzeme, halk kültürüdür. Milliyetçiler tıpkı ulusun sürekliliğinin, etnik kökenlerinin halkta, köylülükte var olduğu iddiası gibi

ulusal kültürün kökenlerinin de halk kültüründe olduğunu iddia ederler. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde böylesi kültürel kökenlere yönelik 'keşif' ise iki temel sorunla malûldür; daha doğrusu yapılan çalışmalar iki temel gerilime dayanır. İlki, Cumhuriyet'in bu dönemine sinen, bir yandan Batı'yı model alırken, bir yandan da saf bir taklitçilik endişesi ile modernliğe karşı mesafeli davranmanın ya da modernliğin tarihsel kökenlerini eski Türk boylarına kadar geri götürmeye çabalamanın yarattığı gerilimdir, ki bu, kültürel alanda halk kültürünün çeşitli öğelerinin yine Batılı gözüyle değerlendirilmesi olarak tezahür eder. İkincisi ise birinci sorunsalla alâkalı olarak, milliyetçilerin halkı ve halk kültürünü var olduğu haliyle değil, kendi zihinlerindeki ulus ve ulusal kültür ideali ile değerlendirmeleridir. Özellikle Halkevleri pratiğinde en net biçimde görülebilecek olan 'halka doğru' gitme çabası ile ona bir şüpheyle, mesafeyle yaklaşmanın ve hatta sonuçta oluşan hayal kırıklığının temel nedenidir bu gerilim. Ortaya çıkan ise, halkın yaşamını, onun kültürünün temel özelliklerini, tarihsel gelişimini anlamadan kültürel kökleri koruma saikiyle ya da 'otantikliği' koruma adına yapılan kültürel müdahalelerdir. Ancak bu saikin ya da amacın gerçekleştiğini söylemek çok zordur.

Türkiye'de kültürel alana yönelik milliyetçi bir vizyondan yapılan müdahaleleri ulus devlet inşasının 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra aldığı yeni tezahürler ile birlikte düşünmek gerekir. Halk kültürüne ve folklora yapılan böylesi kültürel müdahaleler Türkiye'ye özgü değildir. Özellikle 19. yy ortalarında Avrupa'da romantik milliyetçiliğin doğuşu ile birlikte milliyetçiler arasında ulusun 'doğal' bir gelişmenin sonucu olduğu düşünülmüş ve farklı ulusların kendilerini var edebilmeleri için bu doğal farklılıkları 'keşfetmeleri' gerektiği iddia edilmiştir (Canovan, 2005: 48-49). Milliyetçiler için ulusun bozulmasından kasıt, bu doğal gelişmeden uzaklaşmaktır. Almanya örneğinde Jusdanis (2001: 80-81) ulusun ve kültürünün milliyetçiler arasında devletten ve kültürden bile üstte tutulduğunu belirtir; milliyetçiler, devleti, ulusu bir arada tutmanın aracı olarak görürler. Kendilerini diğer uluslardan farklı kılan öğeleri bulmak için –ki Alman milliyetçileri için bu öğe dildir–, Alman şair ve entelektüelleri yüzlerini 'volk'a[1] dönerler. 'Volk' burada tarihsel olarak

1 Alm. Halk.

aşkın, ezeli ve ebedi bir insan grubu olarak tanımlanır. Herder'in halk edebiyatı üzerine çalışmaları ve Alman tarihi üzerine tezleri hep bu aşkınlığa vurgu yapar. Özellikle köylüler arasında ulusal kültürün bozulmamış bir halde bulunduğunu düşünen Alman milliyetçileri, bu kültürün kaynaklarının halk masallarında, şarkılarında, öykülerinde bulunabileceğini düşünürler; bu kültürel öğeleri derleme seferberliği başlatırlar (Hertz, 1967: 332 ve Jusdanis, 2001: 87). Özellikle Herder bu derleme seferberliğinde halk şarkıları ve şiirlerine çok önem verir (Heater, 1998: 14-15). Öztürk (1995: 30), Almanya örneğinde halk türkülerini derlerken folklorculardan bir kısmının var olan metinleri yaratılmaya çalışılan milli seciyeye uydurmak için değiştirip güzelleştirdiklerinden bahseder. Alman milliyetçilerine benzer şekilde, Rus milliyetçileri de aynı zaman diliminde ulusu keşfetmek için yüzünü halka dönmüştür. Rus köylülerinin Slavların gerçek kimliğini barındırdığını söyleyen Slavofiller, halk kültürünü, şarkılarını, geleneklerini 'keşfetmek' için çeşitli girişimlerde bulunurlar (Kitching, 1982: 146). Halkçı ve milliyetçi bir perspektiften beslenen ve özellikle Herder'den etkilenen Slavcılık, halk şarkılarını 'ulusun ruhunun kaynağı' olarak görür. Slavofiller, halk şarkılarının duygusal olarak çok güçlü olduğunu, bu şarkıların romantik ve dramatik birçok özellik barındırdığını iddia ederler (Frolova-Walker, 2007: 29-31). Bütün bu özellikleri haiz olmasına rağmen, mevcut halk şarkıları 'milletin' kulak terbiyesine –en azından mevcut halleriyle– uygun değildir. Özellikle şehirde yaşayan insanların zevklerine daha uygun hale getirmek için türkülerin sözlerine ve ezgilerine müdahale edilir (Frolova-Walker, 2007: 36). Herder'den etkilenen Fin milliyetçiliğinde ise halk müziği, halk arasındaki tarihsel bağların, ilkel duyguların taşıyıcısı olarak görülür. Halk şarkıları ezeli ve ebedi ulus olmanın bir parçası, geçmişi bugüne taşıyan kültürel öğelerden birisidir (Ramnarine, 2003: 3-4). Yeni oluşturulan millete uygun olacak biçimde, milliyetçi kadrolar ünlü destan *Kalavela*'nın sözlerini değiştirirler. Şarkılarda kafiyeli sözleri rünlerin[2] yerine koyarlar. Keman ulusal ve geleneksel halk aleti olarak gösterilir ve önemli çalgılardan biri olan 'kantele' ile ikame edilir. (Ramnarine, 2003:

2 Rün, ilk çağ Orta Asya toplumları ve Kuzey Avrupa ülkelerinde yaygın bir şekilde kullanılan Rünik yazı sisteminde harflerin her birine verilen isimdir.

11). Norveç milliyetçileri de yüzyıl sonunda Danimarka etkisinden uzak bir ulusal kültür inşa etmeye çabalarlar. Norveçlilerin Avrupa'nın en eski ırkı ve Nordik kültürün asıl yaratıcıları olduğunu ispatlamak için folklor metinlerini derlemeye başlarlar (Hilson, 2006: 205-206). Benzer şekilde Macar milliyetçiliğinde de halk kültürü üzerine çalışmalara rastlarız. 1930'lu ve 1940'lı yılların halkçı ideolojisinden hareketle folklora yönelen figürlerden bazıları, halk müziğinin yüksek sanat müziğinin bir parçası yapılmasına karşı çıkarlar, bu işlemin folklorun doğallığını yok ettiğini düşünürler. Buna karşılık bazı halkçı ideologlar ise bu işlemin yüksek bir Macar müzik kültürü yaratmak için önemli olduğunu, gerekli önlemler alındığı takdirde folklor öğelerine herhangi bir zarar vermeyeceğini savunurlar (Lacko, 1996: 124). Kaneff (2004: 139) ise Bulgar sosyalizminde ulusal kimlik inşasının çok önemli bir yer tuttuğunu, özellikle 1950 ve 1960'lı yıllarda halk kültürünün hem derlenmesine hem de halk arasında folklorik aktivitelere çok önem verildiğini anlatır. Kaneff'e göre (2004: 140-141) Bulgaristan halk şarkıları örneğinde, halk şarkılarının derlenmesi ve halka sunulması bir icattır. Zira bu işlem şarkıları gündelik hayatın döngüsünden koparır, şarkılar dini yüklemlerinden arındırılır ve şarkılara bir görsellik katılır. Kaneff Bulgar devletinin de halk şarkıları derleme faaliyetlerine özel bir önem atfettiğini yazar (2004: 149). Milojkovic-Djuric (1994) de benzer amaçlarla Slovakların, Sırpların, Hırvatların ve Ukraynalıların halk şarkılarını, şürlerini, masallarını, atasözlerini derlediğini aktarır.

Halk kültürüne yönelik bu müdahaleler sadece Avrupa milliyetçiliği ile sınırlı kalmaz. Magaldi (2006: 208) Brezilya örneğinde milliyetçi elitlerin ve özellikle müzisyenlerin ulusal ve çağdaş bir müzik yaratma adına geleneksel müziğe önem verdiklerini anlatır. 19. yy'da bu müzisyenler yerelliklerden derledikleri müzikleri kitapçıklar halinde yayınlarlar. Bestelerinde de folklorik müziğin öğelerini sıklıkla kullanırlar. Bu isimlerden en ünlüsü olan Villa Lobos, yerelliklerde birçok derleme yapmıştır (Magaldi, 2006: 215-216). Lübnan'da da ulusal kimliğin inşası sürecinde benzer bir halk müziği reformu süreci görülebilir. Özellikle köylerden derleme yapan milliyetçi kadrolar türküleri ***dikkatli bir şekilde seçerek*** derlerler. Özellikle kontrol edilemez ve dolayısıyla tehlikeli olarak görülen kadın ve çocuklardan türkü derlenmez. Aynı şekilde, denize kıyısı olan

yerler kültürel olarak 'bozulmuş' alanlar şeklinde görüldüğü için, derleme çalışmalarında 'saf ve bozulmamış dağ köyleri'ne gidilir. Halk müziği reformunda ise amaç sadece korumak ve saklamak değildir; bu müziği uygarlık seviyesine yükseltmek hedeflenir (Stone, 2008: 26-28). Halk müziğini icra etmenin en önemli aracı olarak ise radyo görülür. Bu icralarda 'ulusal ruha' uygun bulunmayan sözler değiştirilir, yerel lehçeler bir kenara atılır. Şarkıların ezgilerine de müdahale edilir (Stone, 2008: 44-46). Afgan ulusal kimliğin yaratılması çabasında, Afgan ulusunun tarihsel zenginliğini, toplumsal gerçekliğini, ihtiyaçlarını ve arzularını yansıtan geleneksel müziğin ve halk müziğinin derlenip yeni bir müzik türüne ulaşılması yönünde düşünceler vardır. Bu anlamda, Afgan şairler ve yazarlar toplumsal dönüşümde ve 'halkın uyanışında', yani genel olarak kültürel dönüşümde en önemli unsurlar olarak değerlendirilmiştir (Baily, 1994: 56).

Kısacası, ülkeler değişse de milli kimlik inşası sürecinde halk kültürü bu inşanın önemli bir parçası olarak görülür. Bu genel tespit ise farklı ülkelerin özgüllüklerinin olmadığı anlamına gelmez. Teorik çıkarımlar ülkelerin özgüllüklerini, tarihsel süreçlerini açıklayabildiği sürece faydalıdır. Bir başka deyişle, teorilerin kendinden menkul bir değeri yoktur; teoriler bize gerçek tarihsel süreçleri açıklayabildiği zaman, elimizdeki anlamlı anahtarlar haline gelirler. Bu anlamda, benim amacım bu çalışmada farklı milliyetçi teorileri doğrulamak ya da yukarıda bahsettiğim genel tespiti bir kere daha ortaya atmak değildir. Niyetim, bu genel tespitin bize Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği çalışmalarına dair neler söylediğini bir tarihsel dönem içerisinde açıklamak olacak. Halk müziği reformu, sözü edilen dönemde milliyetçi ve halkçı söylem ve pratiklerde nereye oturur? Soruyu tersinden sorarsak, milliyetçi söylem ve pratikler, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği çalışmalarını nasıl ve hangi araçlarla etkilemiştir?

Son olarak Erken Cumhuriyet Dönemi ve Kemalist kadrolar ya da reformcular adlandırmaları ile neyi kastettiğimi belirtmeliyim. Hemen belirtmek gerekir ki, elinizdeki çalışmada Erken Cumhuriyet Dönemi ile Dâr-ül-elhân'ın halk müziği derleme çalışmalarını başlattığı 1922 yılından, radyonun son derleme gezisini gerçekleştirdiği 1952 yılına kadar geçen dönemi belirtiyorum. 1922 yılında Cumhuriyet henüz ilan edil-

mediyse de, halk müziğini derleme çalışmaları bu yılda başladığı ve 1922 yılında uygulanmaya başlanan anket 1925 yılına kadar sürdüğü için bu yılı Cumhuriyet döneminin içine katmakta herhangi bir sakınca görmedim. Ama yanlış anlaşılmamak için belirtmeliyim ki, bu iki dönemin birbirinden kesin çizgilerle ayrıldığını, bürokratik militarist elitlere karşı sivil toplumun DP iktidarı ile 'zafer' kazandığını kesinlikle düşünmüyorum. Burada yaptığım ayrım, kendi ilgilendiğim konu itibariyle sadece 'analitik' bir ayrıma tekabül ediyor; bir başka deyişle, müzik politikaları nezdinde, Erken Cumhuriyet Dönemi reform çabaları, 1940'ların ikinci yarısında rejimin kendi içinde de ciddi eleştiriler görmeye başlıyor ve DP dönemi ile birlikte kesintiye uğruyor. Dolayısıyla 1950 yılından sonra, toplumun geniş kesimlerine kabul ettirilmeye çalışılan bir müzik reformu çabasından bahsetmek çok zordur. 1950'den sonra derleme çalışmaları ancak iki yıl daha devam eder. Kısacası, bu dönemselleştirmem, kendi tarihsel problematiğim üzerinden yapılmaktadır. Erken Cumhuriyet Dönemi derken, müzik reformunu hayata geçirmek için şu ya da bu ölçekte devletin çeşitli kurumlarının çaba sarf ettiği 1922-1952 dönemini kastediyorum. Kemalist kadrolar ile, bahsi geçen dönemde şu ya da bu şekilde dönemin kültürel, siyasal, iktisadi parametrelerini oluşturmak konusunda çaba sarf eden veyahut bunlar doğrultusunda Kemalist rejimin çeşitli kurumlarında çalışan, eğitimli bir kesimi anlatmaya çalışıyorum. Ama yine belirtmek gerekir ki, böylesi bir 'aydın' desteği Kemalizme özgü değildir, milliyetçi hareketlerin yürütücüsü çoğunlukla bu eğitimli kesimdir. Zira Hobsbawm, bu eğitimliler kadrosunun özellikle ulusal dil yaratma hususundaki önemine değinir (2000: 151). Milliyetçiliğin ortaya çıkışında dil kadar tarihin, folklorun keşfinde ya da daha doğru bir deyişle keşfedilirken icat edilmesinde de etkilidir eğitimli kesim (Hobsbawm, 1995). Bununla birlikte, Kemalist kadroların ya da reformcuların algı evrenlerinin, milliyetçiliğe ve millet olma haline, tarihe bakışlarının ya da Kemalizmi algılayışlarının tamamıyla aynı olduğunu düşünmemek gerekir. Dönemin birçok farklı figürü Kemalist ideolojinin içeriğini, devletçilikle ya da korumacı yanı ağır basan bir nevi 20. yüzyıl liberalizmiyle, muhafazakârlığın farklı veçheleriyle, yasaya bağlılık üzerinden ya da ırk ve/veya ortak tarihe mensubiyet üzerinden millet tanımıyla, her ne kadar hayli değişmiş bir şekilde olsa da Fransız Devrimi Aydınlanmacılığı

ve Cumhuriyetçiliği ile doldurmaya çalıştılar. Kısacası, Kemalist kadrolar ya da reformcular derken, bu geniş kesimi kastediyorum. Müzik politikasına, halk müziği çalışmalarına bakışta, Kemalizmin içini farklı şekillerde doldurmaya çalışan figürlerin görüşlerine, farklılıklarını da aktarmaya çalışarak, elimden geldiğince sistematik bir şekilde değinmeye çalıştım.

Bu kitap Ortadoğu Teknik Üniversitesi Medya ve Kültürel Çalışmalar Programı'na 2005 yılında yüksek lisans tezi olarak sunulmuş ve Tan Yayınları tarafından 2009 yılında kitap olarak basılmıştı. Tezin oluşmasında hocalarım Barış Çakmur, Nesim Şeker ve Necmi Erdoğan'ın emekleri büyüktür. Dolayısıyla isimlerini saydığım hocalarıma teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Tezin kitap olarak ilk basımında beni teşvik eden Çağdaş Sümer'e buradan teşekkür ederim. Tezimi kitap haline getirdikten sonra çeşitli bölümlerini okuyup eleştirilerini sunan sevgili dostlarım Ali Rıza Güngen'e, Cevahir Özgüler'e, Duygu Türk'e; benimle Milli Kütüphane'de dirsek çürüten Ufuk Can Akın'a, Bilkent kütüphanesinden bana her ihtiyacım olduğunda kitap taşıyan Fırat Berksun'a ve Ankara Üniversitesi'nin çeşitli kütüphanelerinden ihtiyacım olan kitapları getiren Denizhan Ülgen Deniz'e çok teşekkür ederim. Bu teşekkür listesinde bir kişinin yerini ise ayrı tutmalıyım. Sevgili Eda Acara, kitabın her bir bölümünü çeşitli uğraşlarına rağmen satır satır okudu ve hem dil konusunda, hem mantık hatalarında, hem de teorik çerçeve ile ampirik malzemenin uyuşmadığı noktalarda paha biçilmez önerilerde bulundu.

Bu anlamda elinizdeki kitap mevcut çalışmanın gözden geçirilmiş ikinci baskısını oluşturmaktadır. Ancak ilk baskının aksine, elinizdeki nüsha yazarın tamamen tek başına yürüttüğü ilk baskıdaki bazı tartışmaları derinleştirme, eldeki malzemeyi yeni tartışmalar açmak için kullanma ve anlam akışını bozan kimi bölümlerin yerlerini değiştirme çabasının sonucu olarak çıktı. Dolayısıyla, ikinci baskı için teşekkürlerimi, beni kitabın yeni basımı için teşvik eden Çağdaş Sümer'e, Oktay Özel'e ve kitabın tekrar basımına olumlu yaklaşan başta Zafer Toprak olmak üzere Tarih Vakfı Yönetim Kurulu üyelerine iletiyorum.

Sevgili ailemi ise sadece bir teşekkürle geçiştiremem. Ama onlar için söyleyeceklerim başka bir eserin (ille de bilimsel bir çalışma olması gerekmez!) konusu olabilir ancak. Her biriniz, iyi ki varsınız...

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE MİLLİYETÇİLİK - HALKÇILIK

1923'te Cumhuriyet'in ilanı ve eski Osmanlı İmparatorluğu'nun ilgasından sonra, siyasal rejimi inşa etme ve yeni bir toplum yaratma çabasına girişen Kemalist kadrolar bu doğrultuda adımlar atmaya başladılar. İster iktisadi, ister siyasi, isterse kültürel alanda olsun, Cumhuriyet dönemi reformları, 18. yüzyıl Osmanlı toplum ve devlet yapısında başlayan ve 19. yüzyılda hızlanan ama doğrusal bir hat da izlemeyen dönüşümlerin üzerine oturdu. Bir diğer deyişle, 1923 yılında Kurtuluş Savaşı ile birlikte devralınan toplum ve devlet yapısı tümüyle "arkaik" ya da pre-modern değildi; burada ayrıntılarına girmemekle birlikte şu ya da bu ölçekte modern iktisadi anlayış, bürokratik hiyerarşi, siyasi davranış tarzları ve sosyal hayatla tanışmış bir toplumdu söz konusu olan. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin kadroları 19. yy'da Osmanlı'da gelişmeye başlayan kapitalist ilişkileri belirli bir biçimde devam ettirmek için çabaladı. Aynı şekilde Erken Cumhuriyet, toplumla dolaylı değil, doğrudan bir ilişki kurma biçiminin üzerinde şekillenen modern devlete dair dönüşümler konusunda bir önceki yüzyılın takipçisi de oldu. Kemalist kadrolar ayrıca yeni bir toplum yaratmak adına toplumsal-kültürel öğelerle de iştigal ettiler. Lakin burada bütün bu uğraşların Kemalizmin aşırı pragmatist karakteri ve değişen dünya konjonktürüne de bağlı olarak ciddi salınımlar gösterdiğini belirtmek gerekir. Yani ister siyasi, ister iktisadi, isterse toplumsal açılımlar bahis konusu olsun, Erken Cumhuriyet Dönemi, yekpare ve tutarlı bir çizgi sunmaz bize. İktisat politikasında 1920 ve 1930'lu yıllarda izlenen farklı yollar bunun sadece bir örneğidir. Yine de nedenleri çeşitli olmakla birlikte, Kemalizmin ideolojik kökenlerinin 1930'lu yıllarda belirginleştiği söylenebilir (Ahmad, 1995; Karpat, 1988; Tunçay, 1999 ve Zürcher, 1998).

Mevcut toplumsal kültürü değiştirme ve Cumhuriyet rejimini konsolide etme çabalarının ise bütün bu salınımlara rağmen, çerçevesi yine büyük oranda 1930'lu yıllarda oluşan milliyetçi-halkçı ideoloji üzerinden şekillendiği söylenmelidir. Eagleton'ın (2005: 36) tartıştığı üzere milliyetçilik, ilkel bağları modern hayata uyarlamaya çalışır; bu anlamda kültür, milliyetçilik için toplumu tek bir varlık haline getirmek için vazgeçilmez bir araçtır. Gerçekten de kültürel reformlar Kemalizm için toplumu bir arada tutacak, tek bir duygu etrafında toplayacak bir nevi tutkal olarak görülür. Bu anlamda kültürel reformların temel amacı bir tür 'yüksek Batı kültürü'nü halka 'aşılamak'tı. Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan kültürü yok sayacak, ondan farklı olacak olan bu yeni kültür, 'Türkün gerçek kültürü', kısacası "milli kültür" olarak nitelendiriliyordu. Yeni kültürün bileşenleri 'Türk halkının özü'nden devşirilecek ya da icat edilecekti. Bu, 'Öz Türkçe' ile yazılmış bir kültür olacaktı. Dahası bu kültür, Batı uygarlığı, bir başka deyişle çağdaş, modern hayat ile de uyumlu olacaktı; yeni kültürün ulusal olan ile modern olan (Batı), arasındaki bir sentez sonucu doğacağı iddia ediliyordu.[1] Ancak bu sentez fikrinin bir hayli çekingen olduğunu hemen belirtmek gerekir. Zira Erken Cumhuriyet Dönemi'nin sentez anlayışı Batı'yı, modernliği tevarüs etmek konusunda bir kafa karışıklığı yaşar; Batı'ya dair her bir vurguya hemen 'ulusala', 'öze' dönüş vurgusu eşlik eder. Mesela, Mustafa Kemal, Batılı yazarların söyledikleri konusunda, dönemin kadrolarını defaatle uyarır:

> Hiçbir hükmü kendiniz, kendi bilginize ve inanıza vurmadan, filan veya falan Avrupalı muharrir söylemiş diye, hemen benimsemeyiniz. Onların, hele biz Türkler, bizim dilimiz ve tarihimiz üzerindeki hükümleri çok kere yanlış bellenmiş esaslara dayandığını görüyorsunuz (akt. Kocatürk, 1999: 139).

---

1 Kemalizmin modernizmden ya da modern hayattan anladığı, doğrusal olarak ilerleyen, homojen bir modernliktir; oysa M. Berman, bir hayli ses getirmiş kitabında (2001) modernitenin gerek mekânsal, gerek zamansal olarak girdiği farklı yolları, bu farklı yolların modern bireyin dünyaya dair algısını farklı şekillerde nasıl dönüştürdüğünü, biçimlendirdiğini anlatır.

Bu bölümde Kemalist milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin, dönemin kültürel müdahalelerini biçimlendiren bazı temel özelliklerine odaklanacağım. Bahsi geçen dönemde, halkın gündelik yaşamı, giyim kuşam tarzından yemek adabına, gündelik yaşam alışkanlıklarından davranış pratiklerine kadar geniş bir yelpazede dönüştürülmeye, yeni bir hayat tarzı topluma aşılanmaya çalışılır. Yaratılacak olan yeni, modern ve bir o kadar da "milli geleneklerine" bağlı bireylerdir. Dolayısıyla, yeni kültürün inşasında vazgeçilmez bir payı olan Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları, dönemin önemli ideolojik paradigmaları üzerinden anlaşılabilir. Yeni toplumsal yapının harcını oluşturacak olan Kemalist halkçılık ve milliyetçilik ilkelerinin, müzik politikalarının temel yönelimlerini oluşturduğu söylenebilir.

Milliyetçilik kuramları ve pratikleri üzerine çalışan ünlü felsefeci ve sosyolog Ernest Gellner, milliyetçiliğin topluma bir çeşit yüksek kültür aşılamaya çalıştığını söylemişti; icat edilmiş ve paylaşılan yeni kültür, yerel gruplar aracılığıyla yerelliklerde üretilen halk kültürü tarafından sürekliliği sağlanan, yerelliğin eski karmaşık kültür yapısını ikame edecektir. Dahası bu girişim de tahayyül edilen bir halk kültürü adına yapılacaktır; bir diğer deyişle, yeniden uyandırılan veya icat edilen bir yerel halk kültürü, artık "ulusal yüksek kültür" haline getirilecektir (1994: 65-66). Gellner, bu noktada söylem ile gerçeklik arasındaki açıya işaret eder. Milliyetçilerin söyleminde kutsanan köylüler ve kültürleri, milliyetçilik pratiğinde ulusal kimliğin oluşturulmasında engel olarak görülürler (Gellner, 1998: 239-240). Yüksek kültür ile alçak kültür arasında böylesi bir gerilime dayanan milliyetçilik ideolojisi ve pratiğinden Kemalizm de kaçamamıştır. Köylüyü milletin efendisi sayınakla veya milleti oluşturacak esas insan grubu olarak görmekle, köylülerin Ankara'nın modern sokaklarına girişini yasaklamak arasındaki gerilimdir bahsettiğim. Bu anlamda milliyetçi kültür bu çelişkiden beslenir. Milliyetçiliğin unutmayı veya hatırlamayı, gücü veya bağımlılığı, dışlamayı veya paylaşmayı aynı anda içeren bulanık sınırları (Bhabha, 1993: 300), Kemalist milliyetçi söylemde de rahatlıkla görülebilir. Mesela, halk şarkıları bir taraftan Türkün gerçek müziği olarak kutsanırken, diğer taraftan ise derlemelerde 'Türk'ün yüksek seciyesi'ne uymadığı düşünülen örnekler dışarıda bırakılır.

Batı ile ulusalın sentezinden çıkan, Osmanlı'dan aldığı mirası yok sayan ve hatta küçümseyen yeni kültürün en önemli öğesi, 'ulusal ve çağdaş bir müzikti'. Ulusal ve çağdaş müziği 'anlayabilecek', 'hissedebilecek', duygu ve fikirlerinin karşılığını onda bulan bireyler Kemalist kadroların, rejimle uyumlu, 'çağdaş uygarlık seviyesine erişmiş modern birey' tahayyüllünün en önemli parçalarından birisidir. Bu anlamda, yeni rejimin müzik politikalarının üçayağı olduğu söylenebilir: Dışlanacak olan Osmanlı Geleneksel Müziği, Klasik Batı Müziği ve Halk Müziği. Son ikisinin sentezi yeni müziğin temellerini oluşturacaktır.

Dönemin müzik politikaları, yakın geçmişi tamamıyla yok sayan, ondan kopmaya çalışan milliyetçiliğin tarih anlatısı ile yakından alâkalıdır. Kemalist kadrolar, yeni bireyin ulusal ve modern kimliğini tarif ederken, bu tarifte önemli bir rol oynayan geçmişte sözüm ona milli değer ve gelenekleri erozyona uğratan İslami inanç ve pratiklerin etkisini olabildiğince azaltmaya çalışmışlar, ulusal kimliğin ve kültürün tarihsel kökenlerini Orta Asya'ya ve antik dönemdeki Anadolu'ya taşımaya gayret etmişlerdir.[2] Erken Cumhuriyet Dönemi'nin tarih anlatısı 600 yıldan fazla bir süreyi kapsayan Osmanlı İmparatorluğu tarihini paranteze almaya çalışır. "Türkün gerçek kültürünün" bozulduğu, zayıfladığı bu dönemin unutulması gerekir. Halkın bu dönemin zararlı etkilerinden arındırılması yeni milli kimliğin sıhhati için elzemdir. Buna paralel olarak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Osmanlı Geleneksel Müziği'nin tarihten, geleneklerden ve halkın bilincinden silinmesine yönelik bir çaba vardır. Osmanlı Geleneksel Musiki'si, Türk halkına 'yabancı' bir müzik ve hatta onun 'ulusal karakterine zararlı' bir kültürel form olarak değerlendirilir. Osmanlı Geleneksel Müziği'nin karşısına ise bu müzikten hem içerik hem de biçim açısından tamamıyla ayrı, "öz değerleri" yansıtan gerçek Türk musikisi yerleştirilir: Halk müziği.

Bu anlamda da ulusal kimliğin oluşturulması sürecinin en önemli boyutlarından biri olan Türk Tarih Tezi, müzik reformunun oluşturulmasında vazgeçilmez bir yere sahiptir. Siyaset bilimci Ersanlı'nın da belirtti-

2 Parla'nın da belirttiği üzere, Kemalist tarih anlayışı ve dil reformları tarihsel sürekliliği kabul etmez. Kemalist kadrolar tarihin bir noktada durdurulabileceğini ve daha sonra herhangi bir momentte tekrar baştan başlatılabileceğini iddia ederler (1997: 121).

ği gibi, Tarih Tezi aslen bir kültürel reform girişimidir (2003: 103). Bu tezin anlatısı doğrultusunda Osmanlı mirası,[3] insanların bilinçlerinden silinmeye çalışılır. Ayrıca bu tezin temel argümanları, Kemalist kadrolara halk müziğini tarif etmek adına da önemli bir manivela sunar. Türk Tarih Tezi anlatısına paralel olarak, işgal ettikleri yerlere 'yüksek uygarlıklarını' da taşıyan Türkler, diğer uluslara 'yüksek ve modern' müziklerini de yaymışlardır. Bu bağlamda, halk müziğinin modernleştirilmesi, Türk Müziği'nin kendi kökenlerine dönmesi demek olacaktır. Modernlik, aslen Türk'ün fıtratında olan şeyin ve hatta onun yarattığı şeylerin Türk'e tekrar hatırlatılmasıdır.

Dolayısıyla, Türk Tarih Tezi'nin de özelliklerinden birisi olan Kemalist milliyetçiliğin özcü boyutu da müzik politikaları incelenirken vurgulanması gereken özelliklerden birisidir. Zira dönemin müzik reformcuları, Osmanlı müziğini 'hasta', 'cansız' ve 'Türk halkına yabancı' olarak tanımlarlar. Buna istinaden, Türk'ün yüksek ve soylu karakterini ve bu karaktere uyan müzik biçimini tanımlamak zorunda kalmışlardır. Bu anlamda da halk müziği, bu 'soylu ve yüksek seciye' ile uyumlu bulunmuş; uyumsuz olarak görülen örnekler ise dışlanmış veya sansürlenmiştir. Tam da bu perspektiften, halk şarkılarını Batı çok sesli müzik tekniği kullanarak dönüştürmeye, işlemeye çalışmışlardır. Dolayısıyla, Türk milliyetçiliğinin özcü karakteri, dönemin müzik pratiğinde önemli bir yer tutar.

Müzik politikaları ile yakından alâkalı bir diğer reform ise, dil reformu ve Güneş-Dil Teorisi'dir. Kemalist milliyetçiler, tıpkı diğer milliyetçiliklerin en önemli düsturlarından biri olduğu gibi, tek tip ve homojen bir dil yaratmaya çalışmışlardır; dil, milli kimliğin inşasında kurucu unsurlar-

---

3 Kasaba, Türkiye siyasi söyleminin ana temasının Osmanlı mirası ile bir tür hesaplaşma üzerine kurulduğunu söyler:

> (...) Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'nin toplumsal, ekonomik ve siyasal sorunlarının sebebi halkın eski kurum ve alışkanlıklardan kopmadaki isteksizliğidir. Modern dünyada rekabet etmek için Türk ulusu kendini yakın geçmişinden, özellikle Osmanlı tarihinden koparmalıdır. 1925 tasfiyesinden sonra Atatürk'ün çevresinde toplanan çekirdek kadro, yeni ulaşılan, elde edilen, benimsenen ya da yaratılanların geçmişten devralınan ve "eski" olarak tanımlanan her şeyden mutlaka daha üstün ve makbul olduğu kanısındaydı (1999: 12-13).

dan biri olarak görülür. Dolayısıyla, Osmanlıcanın Türk halkının çoğu tarafından bilinmediğini, halkın gündelik konuşmasında bu dilden çok farklı bir dil kullandığını –ki bu dil de 'öz Türkçe' olarak adlandırılır– söylerler. Dönemin hâkim söylemine göre, 'gerçek Türk dilinin yüksek ve temiz kelimeler'i[4], 'yüksek ve soylu Türk halkı'nın konuşmalarında bulunabilir. Aynı mantık silsilesinde, Osmanlıca olarak yazılan Osmanlı müziğinin, Türk halkının ruhunu anlamak için yetersiz olduğu söylenir, dolayısıyla bu müzik 'yeni ve ulusal bir müzik' ile ikame edilmelidir. 'Temiz ve soylu Türkçe kelimeler'i ihtiva etmeyen veya düzgün bir lirik yapıya sahip olamayan halk şarkıları da bozulmuş, 'özlerinden uzaklaşmış' olarak değerlendirilir. Dahası, ulusal ve homojen bir dil yaratmak uğruna, yerel lehçeler ve şiveler de derleme edimlerinde veya radyo yorumlamalarında 'gerçek ulusal Türkçe' ile düzeltilmeye çalışılır.

Dönemin milliyetçi söylemi ise bütün bu milli seciyelerin köylülük tarafından somutlanan Türk halkı arasında bulunabileceği, orada keşfedilmesi gerektiğini iddia eder. Aynı anlamda, milliyetçilik literatürünün önemli yazarlarından sosyolog Anthony D. Smith (2004: 29), halk kavramının etnik milliyetçilik içinde önemli bir yeri olduğunu söyler; etnik milliyetçi anlayışta halk pratik olarak harekete geçirilmese bile, retorik düzlemde önemlidir. Bu nokta, özellikle ulusal sembollerin ve mitlerin nasıl icat edildiğini, bu mitlerin ve sembollerin ulus inşasında milliyetçi bir vizyon yaratılması adına nasıl kullanıldığını anlamak için önemlidir. Sonuç olarak, Erken Cumhuriyet Dönemi halk müziği reformunu anlamak için Kemalist halkçılık ilkesi[5] de üzerinde durulması gereken bir başka başlıktır. Zira, Kemalistlere göre, bir milletin temel özellikleri, halkın gündelik yaşamında bulunabilir. Halkçı söyleme göre, halkın gündelik yaşamını keşfetmek, 'ulusun kirlenmemiş, temiz karakteri'ni anlamak

---

4 Dil reformunun temel girişimlerinden birisi Osmanlı dilinden Arapça ve Farsça kelimeleri 'temizleyerek' bunların yerini Orta Asya dillerinden türetilen kelimelerle doldurmaktı. Bu çaba çok uzun sürmemesine rağmen, dil reformunu anlamak için kritiktir. 'Temiz Türkçe kelimeler' ile bu temizleme girişimine atıfta bulunuyorum.

5 Parla'ya göre, milliyetçilik ve halkçılık ilkeleri 1931 Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) programında 'analitik' olarak ayrılmışlardır (1995: 31). Pratikte ise bu ilkeler birbirini tamamlarlar.

için önemli ipuçları verir. Zira bu dönemin yayın organları Anadolu kır hayatına yönelik yapılan değerlendirmeler veya güzellemeler ile bezelidir (Öztürkmen, 1998: 97). Mesela, Isparta Halkevi Dergisi'ndeki bir köy gezisi yazısı bu güzellemelerin bir örneğidir:

> Çeşme önlerinde hamarat kadınlar, yorulmak bilmez kızlar, kolları sığanmış, etekleri çemrenmiş çalışıyorlar. Lengerler, listirler, kalburlar işliyor; tenekeler dolup basılıyor. Buğday, çavdar yıkanıyor (Hakkı, 1945: 1931).

Yine, Bursa Halkevi Dergisi'nde yaşlı bir köylünün uzun hayatı, 'Türk gücü'nün göstergesi olarak sunulur (Ortaç, 1947: 7). Türklerin ilk ortaya çıkışlarından beri taşıdıkları ve Orta Asya'dan beraberlerinde getirdikleri 'yüksek seciyenin' izlerinin bozulmadan kırsal alanda yaşadığı söylenir. Hem tarihsel hem de fiili bir yerleşim yeri olarak Anadolu'ya yapılan bu vurgu, Türk milliyetçiliğinin coğrafi boyutlarını da gösterir. Özetle, Smith'in de vurguladığı gibi hiçbir millet inşası belirli bir anayurda gönderme yapmadan var olamaz. Kemalist milliyetçilikte ise tarihsel anayurt olarak Orta Asya gösterilirken, fiili yerleşim yeri olan Anadolu'ya, ülkenin ve ulusun üzerinde yerleştiği toprak parçasına, milletin üzerinde tek bir duygu etrafında birleşebileceği bir gerçeklik olarak kutsiyet ve yücelik atfedilmeye çalışılır (krş. Smith, 2004: 25). Özetle, ulusal kimliğin coğrafi bölgesi olarak Anadolu ifade edilse de, tarihsel olarak Türklerin buraya yerleşimi sınırlı bir zaman dilimine tekabül eder. Tam da bu yüzden, Anadolu'nun tarihi yeniden keşfedilmeye ve uygarlığın beşiği olarak dillendirilen Orta Asya'nın bu yeniden keşifteki rolü vurgulanmaya çalışılır (Özdoğan, 2002: 84-85).

Bununla birlikte, Erken Cumhuriyet Dönemi halkçılığında Kemalist kadrolar, halkı eğitmek, modernleştirmek, uygarlaştırmak üzere bir çocuğa benzetirler. Halk yaşamını ulus olmaklığın önemli bir kaynağı olarak görmelerine rağmen, var olan yaşam tarzına yeni bir form vermeye çalışırlar. Halkı keşfetmenin en önemli kurumu olarak inşa edilmiş Halkevleri, halka milli seciyeyi keşfetmek için gider fakat keşfedilen bu yaşam biçimini modern hayat için yeterli görmez, çeşitli pedagojik yöntemlerle bunlara çekidüzen vermeye çalışır. Benzer bir çaba bahsi geçen dönemin folklor edimlerinde de görülür. Kemalist kadrolar bir taraftan halk

müziğini yeni müziğin kaynağı olarak görürlerken, diğer bir taraftan bu müziği işlemeye, değiştirmeye çalışırlar.

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları, dönemin arzulanan 'ulusal ve aynı zamanda modern bireyini' yaratmanın en önemli yöntemlerinden birisi oldu. Müzik politikalarının çerçevesini ise Kemalist halkçılık ve milliyetçilik ilkeleri oluşturdu. Dolayısıyla Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik politikalarını ve özellikle halk müziği reformunu anlamlandırabilmek için Kemalist milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin ana çerçevesini tartışmak gerekir.

Kemalist Milliyetçilik: Türk Halkı Arasında Ortak Köken, Dil ve Tarih Arayışı

İtalya'yı yarattık ve şimdi de İtalyanları yaratmalıyız.
G. Mazzini akt. E. Hobsbawm, 1993a: 110.

Kemalizm bir ulus devlet yaratma projesidir. Kemalist kadrolar, aynı zamanda, bu ulus devletin etrafında birleşecek bir milli kimlik veya Benedict Anderson'un kavramsallaştırmasını kullanacak olursak, "hayali cemaat" yaratmaya çalışmıştır (krş. Anderson, 1995). Hayalidir, zira ulusun üyelerinin birçoğu birbirlerini "tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında bir şey işitmeyecektir" (Anderson, 1995: 20), ama bu üyeler tek bir duygu etrafında bir araya getirilecektir. Ünlü tarihçi Eric Hobsbawm'ın üzerinde durduğu gibi millet belirli bir modern ulus devlet ile ilişkili olmaksızın anlaşılamaz, zira milletlerin oluşumunda yapaylık, icat, mühendislik en önemli unsurlardır (Hobsbawm, 1995: 24). Tam da bu anlamda:

> (...) "milli mesele"yi değerlendirirken, temsil ettiği gerçeklikten ziyade millet kavramıyla (yani, 'milliyetçilik'le) başlamak çok daha yararlıdır. Çünkü milliyetçiliğin akla getirdiği belirli bir millet geleceğe dönük olarak tanınabilirken, gerçek millet ancak *a posteriori* tanınabilir (Hobsbawm, 1995: 23).

Dolayısıyla analitik düzlemde Hobsbawm, milliyetçiliğin milleti öncelediğini iddia eder. Milliyetçiler ve milli devletler de verili kültürel

yapıları bir ulus yaratmak adına hem kullanırlar hem de dönüştürürler (Hobsbawm, 1995: 24). Bu bağlamda da devlet ve kurumları, heterojen, yerel kültürel yapıları işleyerek temizler ve bir potada eritir.

Kemalist reformcular Türk milli kimliğinin inşasında, dönem dönem milliyetçiliğin yasal ve kültürel boyutlarına vurgu yaparken, dönem dönem de etnik veya coğrafi vurguları ön plana çıkartırlar. Ancak millet olma halinin farklı süreçlerine yapılan bütün bu vurgular, birbirinden pratik anlamda değil, ama yalnızca kategorik olarak ayrıştırılabilir. Bu anlamda Smith'in kuramsal olarak milliyetçilik incelemesinde yaptığı coğrafi ve etnik milliyetçilik ayrımı faydalıdır. İlk ayrımda milli kimlik coğrafi olarak tanımlanır ve dolayısıyla bir egemenlik kavrayışını içerir. Başka bir deyişle, coğrafi milliyetçiliğin yasallığa dair bir vurgusu vardır; millet olma hali bir ulusa üye olmak üzerinden ortak bir yasaya bağlılığını beyan etmektir. Smith'e göre, keşfedilmiş ortak bir kültür, bu tür milliyetçiliğin bir başka özelliğidir. Etnik milliyetçilik ise, temel olarak etnik bağlara olan vurguya dayanır. Ortak bir köken arayışı burada kritiktir; ulus, ortak etnik bağlara sahip olan bireyleri içerir (1989: 135-137 ve 2004: 28). Tam da bu noktada Smith'in ayrımı Kemalizmin ortak yasaya ve etnik kökene vurgusuna dair analitik bir ayrım sunsa da, Kemalist söylemde ortak bir yasaya rıza göstermek üzerinden tarif edilebilecek vatandaşlığı ve etnik vurguyu birbirinden dönemsel olarak bile ayrıştırmak pek mümkün değildir. Mesut Yeğen (2002: 214), 1924 Anayasası'nın Türklüğü tanımlayan 88. maddesinin bir kararsızlık ortamında kabul edilmesine rağmen, sadece bir siyasi birliğe değil, etnik bir kökene de gönderme yaptığına işaret eder.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde etnik mahiyet, Türklüğün ister coğrafi, ister siyasi tanımında olsun, milli kimliğin inşasında her zaman önemli bir unsur olmuştur. Smith'in günümüz milletlerinin çoğunun kökeninin etnik bir unsura dayandığını iddia etmesi, Türk milliyetçiliğini anlamakta bir hayli yetersiz kalmaktadır. Zira Smith, bu etnik unsurun varlığında "kültürel devamlılığı" bir hayli önemser (2004: 88). Bu devamlılığı sağlayan özellikleri ise "dini reform, kültürel ödünç alma, halk katılımı ve etnik seçilmişliğe dair mitler" olarak sıralar (Smith, 2004: 67). Bu minvalde milliyetçilik ortak bir kültürü oluşturan mitleri, sembolleri, değerleri ve anlamları yaratır. Bu mitler ve semboller milletin ortak ha-

ritasını çıkarır, bize ve diğerlerine "gerçekte *kim* olduğumuzu" açıklar veya bu "*kimi* keşfederler" (1989: 202). Oysa Kemalist milliyetçiler, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde milli kimliğin inşasındaki –varsa bile– bu kültürel devamlılığı zayıflatırlar. Bunun temel sebebi, Türk Tarih Tezi'ni incelerken açıklamaya çalışacağımız üzere, milli kimliği halkın tecrübelerinde, deneyimlerinde halen yerini koruyan Osmanlı'ya göre çok daha uzak, bilinmeyen ve yapay bir geçmişe taşımaya çalışmalarıdır. Kısacası, Smith'e yönlendirilen temel eleştiri olan 'ortak kültürel köklerin gerçekten bu kadar kalıcı ve ortak mı olduğu' sorusu, Kemalist milliyetçilik özelinde de bir hayli geçerlidir. Bu anlamda, Smith'in yaklaşımından ziyade, Hobsbawm'ın milliyetçiliği sosyal bir mühendislik olarak gören yaklaşımı, milli kimlik inşasındaki Kemalist kültürel pratikleri anlamakta daha çok işimize yarar. Bu yaklaşıma göre, milliyetçiliğin temel saiklerinden birisi bugünü, uygun, seçilmiş, icat edilmiş bir geçmişe bağlamaktır. Sonuçta millet kategorisi ve milliyetçilik, modern pratiklerin, ulus devlet inşa sürecinin ve ortak bir dil yaratma kaygısının ürünüdür (Özkırımlı, 2008: 146-150). Dolayısıyla milletin köklerini geçmişte aramak ve kültürel devamlılık kaygısı en hafif tabiriyle bir anakronizme işaret eder. Geleneğin icadında devamlılık fikri kurmacadır (Hobsbawm, 1993b).

Gellner de modernlik öncesi siyasi formların milliyetçi ilkelere göre düzenlenmediğini iddia ederken benzer bir noktaya işaret etmişti; premodern çağlarda yönetenlerin milliyeti, yönetilenleri ilgilendirmez (Özkırımlı, 2008: 164). Hobsbawm, popüler ön-milliyetçilik olarak tarif ettiği, bazı yapıların, bağların, alışkanlıkların millet inşa sürecinde var olabileceğini kabul etse de bütün bunların modern milliyetçilik pratiğinde bir mühendisliğe tabi tutulduğunu ve birçok milliyetçilik örneğinde de bu ön-milliyetçilik öğelerinin sanıldığı kadar güçlü olmadığını belirtir (1995: 64-101). Tam da bu yüzden, milliyetçilik uygun bir geçmişi bulma adına, geleneği icat eder. İlginç olan ise eskinin kültürel materyallerinin milli devlet, milli kimlik gibi yeni ve modern amaçlar uğruna kullanımıdır. Milliyetçi pratikte eskinin kültürel öğeleri halkın arasında araştırılır, derlenir ve şu ya da bu şekilde yeni koşullara uyarlanır. Geleneksel halk şarkıları yurtsever-milli amaçlar için yeniden yazılır, destanlar ve kahramanlık hikâyeleri toplum arasında yaygın bir dolaşıma sokulur (Hobsbawm, 1993b). Kısacası, milliyetçilik bir taraftan modern çağların

önemli bir ürünü iken, ironik olsa da güçlü bir şekilde mitlere, tarihsel sembollere ve geçmişin donmuş bilgisine gönderme yapar; kendi etkililiğini geçmiş aracılığıyla sağlamaya çalışır.

Türk milliyetçiliğinin temel amaçlarından birisi de yeni siyasal rejimi sağlamak adına Türk halkının etrafında bir araya geleceği, ortak bir tarih ve köken icat etmekti. Dönemin CHP içerisindeki en etkin isimlerinden birisi olan R. Peker'e göre:

> Sade milliyetçilik Türk vatanının içinde dil birliği, kültür birliği ile mazi hatıralarına ve gelecek zamanın emellerine bağlılıkta birleşme yapar (1935: 11).

Bir başka deyişle, Kemalist milliyetçilik kesin olarak sınırları çizilmiş bir coğrafya üzerinde irredentist eğilimler beslemeyen ortak bir tarih ve dil yaratmaya çalışır. Bu ortak tarihte, Renan'ın belirttiği gibi (1994: 17) milli bilinç, bir kahramanlık hikâyesine dayandırılmaya çalışılır. Türk milliyetçiliğinde bu epik destanlardan en önemlisi *Bozkurt Destanı*'dır. Diğerleri arasında *Kızıl Elma, Ergenekon, Altın Destan, Millet, Turan, Balkanlar, Ala Geyik, Su, Yaradılış, Göktürk, Saka, Alp Er Tunga, Oğuz, Manas* gibi destanlar veya epik hikâye ve masallar sayılabilir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin ırkçılığa yakın dursa da dönem dönem Kemalizme yaklaşan kadrolarından Tekin Alp'e göre, Türk milliyetçiliğinin önemli mistik sembollerinden biri olan ve Türklerin Orta Asya kökenlerine gönderme yapan *Kızıl Elma* tahayyülü[6], Kurtuluş Savaşı ile

6 Her ne kadar *Kızıl Elma Destanı*'nın kökenleri eski Türk destanlarına götürülmeye çalışılsa da, bu destanın Türkçüler arasında yaygınlaşıp popülerleşmesi Ziya Gökalp'in 1914 yılında yayınladığı aynı adlı şiir kitabına dayanır. Kızıl Elma, Türkün kültürel kökenlerini Orta Asya'ya götüren epik şiirlerden biridir; lakin bir boş yeri imler, coğrafi olarak Orta Asya'yı göstermekle birlikte kesin sınırlar çizmez, bulanık sınırları işaret eder. Taha Parla, Gökalp'in şiirde yapmak istediğinin tam da bu olduğunu aktarır. Ziya Gökalp, Kızıl Elma da dahil bütün destanları ile, hakikatte değil ama, hayal aleminde birlik yaratmak ister (Parla, 1999: 72-73). Özdoğan da aynı noktaya parmak basar:

> Gökalp, Türkçülük konusunda yazdığı çeşitli eserlerin yanı sıra, popüler edebi ürünlerinin aracılığıyla (Kızıl Elma da bunların arasındadır, y. n.) 'Turan'ı bütün 'Türkler' arasında neredeyse mistik bir bağ oluşturan efsanevi bir ülke anlamında yaygınlaştırdı (2002: 28-29).

birlikte Anadolu'ya taşınmıştır. Dolayısıyla Alp, Türk milletinin coğrafi merkezini Orta Asya olarak gören anlayışı eleştirir; herhangi bir emperyal göndermeye karşın *Kızıl Elma*'nın "Türkün yüce ruhunda aranması gerektiğini" söyler (1936: 34-35). Benzer şekilde, 1930'ların Türk milliyetçiliğinde irredentist arzular çok fazla yer bulmamış ve diğer bölgelerde ikamet eden Türklerle ilişkiler yalnızca kültürel bir mesele olarak görülmüştür. Dolayısıyla, Orta Asya'ya olan ilgi, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde, sadece ortak bir kültürel geçmiş yaratma çabasının ürünü olarak görülebilir. Bu coğrafi vurgunun içinde etnik boyutlar önemli bir yer tutar, zira dönemin milliyetçi söyleminde etnik köken, ortak bir dil ve tarih birbirinden ayrılamaz öğeler olarak tarif edilir. Bununla birlikte, milli bilinç sadece destanlar veya epik şiirler yoluyla değil, Anderson'un matbuat kapitalizmi kavramsallaştırmasını ödünç alacak olursak, popüler roman veya hikâyeler yoluyla da inşa edilmeye çalışılır. Ömer Türkeş bu gibi eserlerin müellifleri arasında Orta Asya'yı ve Türk kültürünü yücelten, sürekli bir yabancı ve düşman tarif eden Abdullah Ziya Kozanoğlu, Enver Behnan Şapolyo, İskender Fahrettin Sertelli, Kadircan Kaflı, Nizamettin Tepedelenlioğlu vd. gibi isimleri sayar (2002: 813-814).

Sonuç olarak, ulusal kimliğin kurulmasında ortak bir tarih ve dil inşası önemli bir yer tutar. Kurucu ideoloji olarak Kemalizmin çerçevesini çizmeye çalışan Mehmet Saffet Engin de *Kemalizm* adlı eserinde (1938: 25) bu noktaya dikkat çekmişti:

Gellner (1994: 63-64), milliyetçiliğin önceden var olan kültürel öğeleri kendi amaçları için kullandığını, lakin bazı öğeleri de dışarıda bıraktığını savunmuştu. Bir başka deyişle, insanlara birlik hissi verebilecek ortak bir köken milliyetçilik tarafından icat edilmeye çalışılır. Bu köken, hafızanın seçici bir kullanımına dayanır; bazı tarihsel olgular hatırlanır veya dönüştürülürken, bazıları da tarihin o en karanlık dehlizine, unutuluşa terk edilir. Kemalist milliyetçilikte, Türk Tarih Tezi bu ortak kökeni keşfetme, icat etme çabasında başat bir yer tutar.

Dolayısıyla, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin I. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru yaptığı bazı girişimleri saymazsak, Türkçülerin Turan dedikleri bölgeyi işaret eden Kızıl Elma mefhumu milliyetçi söylemde bir mefkûre olmanın ötesine geçmemiştir.

Türk Tarih Tezi

Kemalist elitler için vatandaşlara biz duygusu verecek, ezeli ve ebedi kökenlerin halihazırda varlığını ispat edecek resmi bir tarih anlatısı, milli ve modern kimliğin en önemli öğelerinden birisini oluşturacaktır:

> Fırkamız, vatandaşların, Türkün derin tarihini bilmesine fevkalade önem verir. Bu bilgi Türkün kabiliyet ve kudretini nefsine itimat hislerini ve milli varlık için zarar verecek her cereyan önünde yıkılmaz mukavemetini besliyen mukaddes bir cevherdir (CHF, 1931: 79).

Türkiye'de Osmanlı tarih yazıcılığının kırılma noktası II. Meşrutiyet'in ilanı ve Türk milliyetçiliğinin doğuşu ile başlamıştı. Bu dönemde okullarda pozitivist tarih eğitimi yaygınlaştı, okul müfredatlarında özellikle Türk tarihi üzerine derslerin sayısı arttı. Okulların yanı sıra, Türk Ocağı gibi çeşitli milliyetçi dernekler de Türklere ortak biz duygusu verecek bir tarih inşasına giriştiler. Hatta 1908 yılında Türk Derneği adlı bir örgüt Türk tarihini, dilini, etnografyasını, edebiyatını vs. araştırmak üzere kurulmuştu (Ersanlı, 2003: 91-99). Benzer şekilde, Cumhuriyet'in ilanından sonra da M. Kemal tarih çalışmalarına çok önem verdi. Özellikle, ders kitaplarında eski Türk tarihine vurgular belirgin bir artış göstermeye başlamıştı. Yine M. Kemal'in direktifi ile *Türk Tarihinin Anahatları* isimli bir kitap hazırlandı ve Mustafa Kemal'in bizzat yaptığı düzeltmelerle birlikte 1930 yılında basıldı. Okullara ders kitabı olarak gönderildi. Ayrıca Türk Ocakları altında Türk Ocağı Türk Tarih Heyeti de kurulmuştu. Türk Ocağı'nın lağvından sonra bu heyetin kurucuları, amacı Türk tarihini yeniden yazmak olan Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'ni 1931 yılında kuracaklardı. M. Kemal *Türk Tarihinin Anahatları*'nda öne sürülen 'bilimsel' iddiaları daha da geliştirmek ve okul kitaplarında temeli atılan Türk Tarih Tezi'ni kuvvetlendirmek istemekteydi. Bütün bu gelişmelerin doruk noktası ise Maarif Bakanlığı'nın girişimiyle 1932 yılında Birinci Türk Tarih Kongresi'nin toplanması oldu (Ersanlı, 2003: 111-139). Bu kongrenin toplanma nedenlerini dönemin Maarif Vekili Mahmut Esat Bozkurt şöyle anlatır:

> 1- Bir millet geçmişte olan biteni, memleketini ve dilinin edebiyatının, sanatlarının ve idari, içtimai, siyasi, medeni varlığının menşelerini ve bunların muhtelif ahval tesiri altındaki seyirlerini ancak tarihten öğrenebilir.

2- Şimdiye kadar okumuş olduğumuz kitaplardan hemen birçoğunun tercüme ve iktibas edilmiş olan asılları ise bu maksada taban tabana zıt olarak hakikati ve Türk milletinin varlığını ve benliğini ve cihan medeniyetine olan hizmetlerini tebaruz ettirmekten, herhangi bir sebeple, uzak bulunmuş idi (akt. Ersanlı, 2003: 140).

Reşit Galip (1932: 99) ise Tarih Kongresi'nin asıl amacının iftiraya uğrayan ve ihmal edilen Türk tarihini 'gün ışığına çıkarmak' olduğunu belirtmişti:

> Memleketimizde ilk def'a bir Milli Tarih Kongresi toplanıyor. Bununla inkılâbımızın milli kültür sahasındaki safhalarından biri üzerinde aydınlık ufuklara doğru ehemmiyetli bir yürüyüş yapmış oluyoruz. Milli tarihimizin son yıllara kadar kendi aramızda ne mertebe ihmal edilmiş ve bütün dünyada ne ağır iftiralara uğratılmış bulunduğunu tekrara hacet yok. İşimiz onu bu ihmalden kurtarmak, asırlarca sürmüş batıl telkinlerin ördüğü koyu karanlıktan çıkarmaktır.

Kongre, Türklerin tarihte kurduğu medeniyetlerden, bu bölgelerden göçe, Türk dili üzerine olan tartışmalardan ders kitaplarının niteliğine kadar hayli yüklü bir gündem etrafında toplanmıştı. Kongrenin sonucunda bütün bu çeşitli başlıklarda Kemalizmin milliyetçi tarih anlatısı olarak adlandırılan, tek sesli bir varsayımlar dizisi ortaya çıksa bile, Kongre esnasında Türk Tarih Tezi çeşitli eleştirilere uğrar. Özellikle F. Köprülü Türk Tarih Tezi'nin hem içeriğine hem de yöntemine dair çeşitli eleştiriler getirmişti. Oysa 1937 yılında yapılan II. Tarih Kongresi çok daha yekpare olacaktı; bu kongrede sunulan başlıklar üzerinde neredeyse tam bir mutabakat sağlanmıştır (Ersanlı, 2003).

Ders kitaplarında, kongrelerde ya da Kemalist ideologların eserlerinde geliştirilmeye çalışılan Türk Tarih Tezi çok boyutlu bir milliyetçi anlatıydı. Tezin bir boyutu Türkün tarihsel ana vatanı üzerine odaklandı. 1930'ların Türk Tarih Tezi'ne[7] göre, Orta Asya medeniyetin beşiğiydi.

---

7 1930'lar derken, bu tarihten sonra Türk Tarih Tezi'nin tamamıyla gözardı edildiğini söylemiyorum. Tam tersine, tezin birçok öğesi devlet veya faşist hareket tarafından kullanıldı ve hatta popüler milliyetçi söylemde de kendisine yer buldu. Suavi Aydın, akademik tarihçiliğin ilk başta tezi görmezden geldiğini, lakin daha sonra temel öğelerini benimsediğini iddia eder (1996: 137). Ancak

Türk 'ırkının' anayurdu da Orta Asya'ydı. Türk Tarih Tezi, Orta Asya üzerine vurgu yaparken, Anadolu'yu da gözden kaçırmıyordu. Tezde yer alan temel savlardan biri de köken itibariyle Orta Asyalı bir halk olan Hititlerin, Türklüğün ve medeniyetin merkezini Anadolu'ya taşıdığıydı (İnan, 1932a: 30-31 ve Karal, 1980: 101). Tezi tersinden okursak, Anadolu'nun 'gerçek otokton halkı' olan Türkler, medeniyeti bu topraklara da taşınışlardı (Galip, 1932). Böylece Türk Tarih Tezi aracılığıyla Anadolu ve Orta Asya arasında ampirik ve tarihsel dayanakları çok zayıf olan kurmaca bir köprü inşa edilmeye çalışılmıştı. Anadolu'nun aslen bir Türk yurdu olduğu iddiasıyla Türk Tarih Tezi, fiili gerçekliğe de ayaklarını basmaya çalışmıştı: 'Ezelden ebede Türke ait olacak olan' Anadolu toprakları üzerinde ortak bir milli köken inşa edilecekti, zira Anadolu uzun bir süredir 'Türk'ün' asıl coğrafyasıydı (Alp, 1936: 95). Dahası, Etilerin (Hititlerin) kökeni incelendiği zaman hangi ırka mensup oldukları açığa çıkacaktı:

> (...) *Etilere, Öz Yurdumuz Anadolunun medeni simasını yükselten, ilk büyük medeniyetini ve ilk büyük İmparatorluğunu kuran haşmetli Atalarımıza* ve onları takiben Garbi Anadolu merkezlerinde Devletler kuranlarımıza geliyorum. Şimdiye kadar yapılmış olan ilmi araştırmalar *Etilerin Türk ırkına ait müşterek antropolojik vasıflar taşıdıklarını meydana çıkarmıştır* (Galip, 1932: 131).

Tezin bir diğer boyutu Kemalist milliyetçiliğin özcü bir millet anlayışı ile ilgiliydi. Afet İnan (1932a: 30) Türklerin bu bölgede "en az milattan 9000 yıl evvel, kültür sahibi bir ırk" olarak bulunduklarını iddia ediyordu:

şunu da belirtmek gerekir ki, bütün bu kullanımlar 1930'lardaki bütün öğeleri kabaca devşirmezler, kendi dönemlerinin hegemonik mücadelesi gereği, söylemlerine şu ya da bu şekilde eklemlerler. Mesela, Etienne Copeaux, 1980 sonrası Türk-İslam sentezi projesinde, Aydınlar Ocağı'nın önemli isimlerinden biri olan İbrahim Kafesoğlu'nun Türk Tarih Tezi'nin temel söylemlerini kullandığını aktarır. Kafesoğlu, Türk Tarih Tezi'ni İslamiyeti kapsayacak bir dönemselleştirme yaparak genişletecek, bir başka deyişle Türk Tarih Tezi'nin temel önermelerini Türk-İslam sentezi adına mekânsal ve zamansal olarak uzatacaktır (Copeaux, 2000: 64-72).

Orta asyadan ve orada yetişen, çoğalan ve başlı başına bir kültür yaratan insan kütlesinden bahsederken, tek bir ırk düşünüyorum, ve onun adına **Türk** diyorum (1932a: 31).

Afet İnan bu "otokton"[8] halkın, başka hiçbir ırkla karışmadığı, "tek bir ırk manzumesi halinde teşekkül ettiği"ni varsaydı (1932a: 31). Bu iddiaların mantıksal sonucu, Türklerin "fitraten", doğuştan medeniyete yatkın bir 'millet' olduğuydu.[9] Tarih tezi, dünya üzerindeki diğer milletler ilkel hayat şartları altında yaşarken, Türklerin doğal kaynaklar üzerinde hâkimiyet kurabilmelerinden ötürü medeniyet yolunda ilk adımları atabildiklerini iddia ediyordu (Alp, 1936: 142). Milliyetçi tarih anlatısını oluşturan kadrolar insanlığın "kültürel beşiği" olan bu bölgede bazen buğday, bazen de beyaz veya kumral tenli, bazen mavi gözlü, antropolojik olarak brakisefal[10] bir ırkın (Kansu, 1932: 49) yaşadığını iddia etmişlerdi. Bu anlamda, Kemalist milliyetçiler ortak bir tarihin yanına, bu tarihin içine soktukları etnik kökeni de eklemişlerdi (İnan, 1932a: 24-25 ve 31).

Bu anlamda Tarih Tezi'nin etnik olarak özcü bir boyutu da vardı ki bu, temel çerçevesi 1936'da ilan edilen Güneş-Dil Teorisi'nde çizilmekle beraber Türk Tarih Tezi'nde mündemiç olan öz Türkçeye dair iddialarla da desteklenecekti. Zira Türk Tarih Tezi, Orta Asya'da yaşayan

---

8 Yerli.

9 Kemalistler medeniyeti bir süreç olarak görmezler; onlara göre, medeniyet kolayca ikame edilecek, yaratılacak ya da silinecek soyut bir *şey* gibidir. Oysa medeniyet, uygarlık gibi kavramlar ilk olarak bir sürecin sonunda ortaya çıkmışlardır; ikincisi bu kavramlar doğdukları her yerde tek bir hat üzerinden gelişmezler. Farklı ülkelerde insanların davranışlarının, alışkanlıklarının 'uygarlaşması' örüntüleri yolları takip edebilir (Elias, 2000: 9-61).

10 19. yüzyıl sonlarında yeni doğan bir alan olarak antropoloji bilimi, yükselen milliyetçiliğin etkisiyle dünya üzerinde yaşayan insanları ırklara bölme ve bu ırkları sınıflandırma yoluna gider. Brakisefal kelimesi bu ırklardan birinin adıdır. Bu 'bilimsel' yöntemde kafatasları bir kulaktan diğer kulağa kadar mesafenin ölçülüp sonuçta çıkan sayının 100 ile çarpılması neticesinde bulunan kafatası indisi ile sınıflanır. Bu sayı 76'nın altında ise insan dolikosefal, 76-81 arası ise mezosefal ve 81'in üstünde ise brakisefal ırka mensup olarak adlandırılır. Sonuçta da bu rakamın insanın ve dolayısıyla mensubu olduğu ırkların 'gelişkinliği'ni gösterdiği iddia edilir.

brakisefal ırkın ortak bir dil kullandığını iddia ediyordu. Bir anlamda dil de etnik olarak Türk olmanın alamet-i farikalarından biridir. Dil üzerine olan bu vurgu, medeniyetin yaratılışında dilin önemi üzerine olan vurgu ile desteklenmişti, zira 'gelişmiş bir dil' aynı zamanda yüksek bir medeniyetin göstergesiydi.

Türk Tarih Tezi'nde, etnik kökenle ilgili olarak üç nokta özellikle önemlidir. İlki Türk milliyetçiliğinin özcü boyutu ve tarih ile ilişkilidir. Türk milliyetçiliğinin etnik boyutu Orta Asya, Avrupa, Mezopotamya ve Anadolu bölgesinin brakisefal ırkı vurgulanarak formüle edilmişti (Kansu, 1932: 277). Bu sayede de Türklük ve uygarlık arasındaki ilişki, uygarlık sanki bir topluluğun 'özü'ne nakşedilebilirmiş gibi vurgulanarak, güçlendirilmeye çalışılmıştı. Bu anlamda da Türk Tarih Tezi, Türk kimliğini hem tarihselleştirmeye hem de tarih üstü kılmaya, ebedileştirmeye gayret etmişti. İkinci nokta, Türk halkının bir mensubu olduğu iddia edilen ırksal köken ile ilişkiliydi. Türklerin Mongol ırkına mensup olduğunu söyleyen birçok Avrupalı antropologa karşı, Türklerin etnik kökeni, uygarlığın yaratıcısı olduğu iddia edilen brakisefal ırka götürülmüştü (bkz. Alp, 1936: 133). Üçüncüsü ise, Avrupa medeniyetinin kökenlerini Orta Asya'da, Türklükte bulmaya çalışmak ve bunu da etnisite üzerinden yapmaktı. Uygarlığın yaratıcısı Avrupalı brakisefal ırkın kökenleri için de Türk Tarih Tezi Orta Asya Türklerini işaret ediyordu. Bu ırk, Avrupa'ya Orta Asya'dan göç etmişti.

Bu bağlamda Kemalist milliyetçilikte etnik kimlik millet olmanın vazgeçilmez bileşenlerinden biri olarak görülüyordu (krş. Smith, 2004: 73). Tekin Alp, Türklerin yüksek bir ırki kökenden geldiğini ve bunun da brakisefal ırk olduğunu varsayıyordu. Afet İnan (1932a: 24) ve Reşit Galip de Alp'den bir süre önce (1932: 103) aynı iddiayı dillendirmişlerdi. Bir başka örnek olarak, Bozkurt (1940: 450) demokratlığın "Türklerin milli seciyelerinin muktezası" olduğunu iddia ediyordu. Recep Peker (1984: 16) ise 'Türk kanının' bütün olumsuzluklara rağmen 'saf kalabildiğini' varsayıyordu. Peker'e göre Türklerin milli karakter ve ahlakları diğer uluslarınkiyle karşılaştırılamayacak denli gelişkindi. Mesela, Saffet Engin Türk halkının, yaşadığı tarihsel aşamaların sonucunda, "eşsiz bir ruhi karakteri" olduğunu belirtiyordu:

(...) Böyle bir ruhi tecanüs sayesindedir ki başkalarının mucize telakki edebileceği büyük istiklal savaşı ve inkılâp hamleleri bu halk içinde mümkün olmuştur (1938: 85).

Bu özgüllüğün Türk milletinin asıl karakterini veren ruh olduğu iddia ediliyordu. Zira Kemalist milliyetçiliğin en büyük amaçlarından birisi 'temiz ve öz bir ulusal irade' inşa edebilmekti; milliyetçiler, ulusu kendisinin 'milli seciyesini' bozan yabancı etkilerden temizlemeye çalışıyorlardı (krş. Smith, 2004: 126). Erken Cumhuriyet Dönemi milliyetçi söyleminde, milli seciyenin yabancı etkilerle yozlaştığı sıklıkla vurgulanmıştı. Kemalist milliyetçilikte, bu bozucu unsur "Arap kültürü"ydü (bkz. Alp, 1936). Yine de milletin bu değişmez, ezeli özellikleri şu ya da bu şekilde halkın arasında da varlığını sürdürebilmiştir:

> Nihayet insanlık tarihi 20. yüzyıla açılırken, yeryüzünü kaplayan geniş Türk yığınlarının Batı parçası, her yönden gülünç, zayıf ve karmakarışık hale gelmiş olan ve kendisini terkip eden cüzler arasında bir bağlılık kalmayan Osmanlı İmparatorluğu'nun durgunluğu içinde uyuyordu. Bereket versin ki, en büyük imha vasıtaları, ve en ezici hadiselerle bile bozulması mümkün olmayan tek bir şey, Türk kanı, bütün bu gürültüler içinde temiz kalmıştı. Batı Türkleri bu çöküntü içinde kanının arılığını korudu ve sakladı (Peker, 1984: 16).

İddia edilen oydu ki, Türklerin doğal, içsel özellikleri bir şekilde, özellikle kırsal alanlarda, gizli kalmayı başarmıştı. Tam da bu noktada Türk halkının ihtiyacı olan milli karakterinin yeniden "keşfiydi": Halk kültürü ise bu iş için en uygun zemindi (Smith, 1989: 138). "Gerçek", sahih milli kimliğin halk yaşamında var olduğu iddia ediliyordu. Kemalist kadrolara göre "Anadolu Türk köylüsü yüksek bir manevi karakter taşıyordu" (Engin, 1938: 150).

Özetle, dönemin milliyetçi söyleminin tarih anlatısında, Türklerin ulusal karakterlerinin 'yüksek, ruhani ve temiz olduğu' fakat bunların tarihsel süreç içinde bir şekilde kaybolduğu ve bunun en büyük failinin İslami dönem olduğu iddia ediliyordu. Daha doğrusu, Türk kimliğinin ve onun 'ulusal' ve kültürel karakterinin bir çeşit derin uykuya yattığı, Kemalist kadrolar tarafından yeniden uyandırılacağı öngörülüyordu (krş Smith, 2004: 76). Yapılması gereken şey, tarihte ilk uygarlığı kurmuş

olan ataları taklit etmekti. 'Ulusun atalarından' miras kalan bu 'yüce ruhun' ve 'soylu kültürün' halk yaşamında ve halk kültürü malzemelerinde bulunduğu tartışılıyordu. Milliyetçilere düşen görev ise bu öğeleri bilimsel ve modern bir tarzda halka geri vermekten ibaretti (krş. Smith, 1989: 171-172).

Bununla birlikte, Türk Tarih Tezi'nin esas varlık nedeni, mevcut medeniyet (Batı medeniyeti) ile Orta Asya'daki medeniyet arasında kurduğu farazi ilişkide yatar. Bu farazi ilişki Kemalist modernleşme çabalarının aslında bir öze dönüş ve Türkün halihazırda fıtratında, geçmişinde olanın kendisine bir rücu olduğunun iddia edilebilmesine yol açıyordu. Böylesi iddialarla tez, aynı zamanda resmi milliyetçi tarihin "göç" anlatısı ile de desteklenecekti. Bu ise Türk Tarih Tezi'nin bizatihi tarihi boyutunu oluşturacaktı. Tezin tarih anlatısının 3 önemli dönüm noktası vardı: Orta Asya'dan göç, İslamiyet'e geçiş ve Cumhuriyet'in ilanı. Cumhuriyet'in ilanından sonra Kemalist reformların aslında öze, Orta Asya'ya, bir dönüş çabası olarak görülmesi hasebiyle Türk Tarih Tezi'nin bir kapalı devre olduğu açıktır. Aslında görkemli "milli" geçmiş milliyetçi hareketlerin tarih anlatılarının ortak noktasıydı: Bu anlamda Türk milliyetçiliği, literatürün önemli isimlerinden P. Chatterjee'nin Hindistan milliyetçiliğinin tarih anlayışını betimlemesi ile benzerlik gösterir:

> Başlangıçta, ulusun görkemli bir tarihi vardı: Zenginlik, güç, eğitim ve din açısından medeniyetin doruğuna ulaşmıştı. Bu ulusa kimi zaman Bengal, kimi zaman Hindu, kimi zaman Arya ve kimi zaman da Hindistan ulusu denmekteydi, ama tarihin biçimi aynı kaldı. Daha sonra çöküş dönemi geldi. Bu çöküşün nedeni Müslüman iktidardı; başka bir deyişle, ulusa boyun eğdirilmesiydi (2002: 158-159).

Türk Tarih Tezi'nin göç anlatısına göre, Orta Asya bölgesinde, coğrafi zorluklar ve kuraklık baş gösterince, Türkler anayurtlarını bırakıp Hindistan, Mezopotamya, Makedonya ve Anadolu gibi diğer bölgelere göç etmek zorunda kalmışlardı. Elbette, bu bölgelere kendi 'yüksek medeniyetlerini' de taşıdıkları şüphe götürmezdi ve hatta burada 'yüksek medeniyetler' kuran topluluklar aslen Türklerdi (Alp, 1936: 143-144; Cemil, 1932: 209, Galip, 1932: 117 ve İnan, 1932a: 24-25). Bu yüksek medeniyet sahibi toplulukların Yunanlılar, Mısırlılar, Sümerler olduğu ve

yakından incelendikleri zaman bu toplulukların Orta Asya'dan göç eden brakisefal ırka mensup oldukları anlaşılacaktı (Galip, 1932). Göç ettikleri bölgelerde medeniyetlerin kurulmasına katkıda bulunan Türkler, sonrasında İslam'a geçiş ile birlikte bir duraklama devrine gireceklerdi.

Türk Tarih Kongreleri'nin parlayan yıldızlarından ve baş aktörlerinden birisi olan Atatürk'ün manevi kızı Afet İnan, Türklerin İslamiyet'i kabulüyle beraber İslam'ın yayılmasına büyük hizmetlerde bulunduğunu iddia ediyordu. Ona göre, hem İslam medeniyetinin gelişiminde hem de İslamiyet'in coğrafi yayılımında Türklerin rolü büyüktü. Aynı zamanda Türkler, Cengiz Han veya Timur gibi isimlerin liderliği altında Orta Asya'da büyük devletler kurmaya da devam etmişlerdi. Bununla birlikte İslamiyet'in gerilemesi ve özellikle din işlerinin dünya işlerine karışmasıyla[11] beraber, Türklerin bir gerileme devresine girdiği tezin dönüm noktalarından birisini teşkil edecekti. Böylesi gelişmelerle beraber Türklerin uygarlık yarışında bayrağı Avrupalılara devrettiği varsayılıyordu (İnan, 1932b).[12] Kitleler halinde İslam'a geçiş ve uygarlık iddiası ve uygarlaştırıcı pratiklerin Avrupa'ya miras bırakılması aynı zamanda Türklerin ve Türklüğün gerilemeye başladığı tarihsel momenti de imlemişti.

---

11 Burada milliyetçiliğin yanı sıra, çağdaş uygarlığa ulaşmak çabası adına Kemalist ilkelerden biri olan laikliğin de Türk Tarih Tezi anlatısında yoğun bir şekilde vurgulandığını görürüz. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde İslami göstergeler, semboller vs. hem yeni rejimin ideolojik paradigmaları ile uyuşmadığı için hem de 'topluluğa farklı bir biz' duygusu aşılamak için ortadan kaldırılmaya çalışılır (Sakallıoğlu, 1998: 7, 9 ve Subaşı, 2003-2004: 139). Toprak'a göre, paralel bir çaba halk İslam'ını ortadan kaldırmak için de gösterilmiştir. Bununla birlikte, pratikte Türk laikliğinin dinin devletten ayrılmasından çok, dinin devlet tarafından kontrolü anlamına geldiği söylenebilir (Mardin, 1986; Toprak, 1981 ve Tunçay, 1999). Bu bağlamda laiklik çabaları İslam'ın Türkiye'de yaygın kolu olan Sünni İslam'ın devlet tarafından kontrolüne ve yine, resmi yollardan yayılmasına dayanır.

12 Açıkçası, Türk Tarih Tezi'nin ana anlatısını ve meramını bozmamakla beraber, bu tezde Kemalist kadroların İslamiyet ve Türklük arasında kurduğu ilişkide bir tutarsızlık görülür. Dönemin CHP'sinin önde gelen isimlerinden Mahmut Esad Bozkurt (1940), İslamiyet'i 'Türklüğün özü'ne en baştan aykırı olarak değerlendirirken, İnan (1932a) ise İslamiyet'in Türklerle birlikte geliştiğini, ancak tarihsel süreçlerde bu dinin gerilemesinin Türkün öz karakterini bozduğunu iddia eder.

Kısacası İslam, tek parti döneminde İslam'a olan milliyetçi yaklaşım göz önüne alınırsa, Türkün gerilemesinde başından beri sorumluluğu olan bir öğeydi.

Kemalist milliyetçi tarih anlatısına göre, İslam medeniyeti ortaya çıktıktan sonra ilim ve sanatta bir ilerleme göstermesine rağmen kısa sürede statik, hatta "gerici" bir yapıya doğru evrilmişti. Bu statik yapı İslam dinini kabul eden Türklerin de 'fitraten' dinamik karakterini etkilemiş ve sonuçta Türkler medeniyet yolundan sapmışlardı (bkz. Engin, 1938: 217-218). Özetle, Türk Tarih Tezi'nde İslamiyet'in gerilemesi Türklerin "medeniyet bayrağını" Batı'ya devretmesinin ana nedeni olarak sunuldu. İslamiyet'e dair olan bu vurguyu şu şekilde okumak da mümkündür; ortak bir tarih yaratmakta kullanılan Türk Tarih Tezi bir hayli seçicidir. Zira bir tür unutuş da milliyetçi tarih yazımının parçasıdır (krş. Smith, 2004: 197). Gerçekten de Türk Tarih Tezi'nde unutulan ya da unutturulmaya çalışılan ise İslami dönemdir (Yıldız, 2001: 120-121). Son dönem ise Türklerin şanlı geçmişlerini ve dolayısıyla kendilerini keşfedecekleri Cumhuriyet Dönemi'ydi: Tarihinin fiilen henüz kurulduğu bu dönem şanlı geçmişin de yeniden inşası olacaktı ve Türkler yaratıcısı ve hatta sahibi oldukları medeniyete kavuşup dünya milletler sahnesinde yerini alacaklardı. Kurtuluş Savaşı ile birlikte "Avrupa taarruzu durdurulmuştur":

> Dönüm noktası, Viyana kapısında başlar (1683). Kara Mustafa ordusunun bir hiyanet yüzünden baskıya uğraması, bütün Avrupa hıristiyan âleminin mukabil taaruza geçmek için, beklediği fırsatı verdi.
>
> Türklere tevcih olunan bu müşterek Avrupa taaruzu, ancak, Sakarya önünde durdurulabildi (Alkışlar). Fakat, Türklerin bugüne kavuşabilmek için asırlarca çekmedikleri felaket kalmadı; kendilerini toplıyabilmek için, bin bir çare fayda vermedi; nihayet çareyi buldular ve Afyonkarahisar-Dumlupınar zaferini kazandılar. O çare, Türkün milli irade ve hâkimiyetini, eline alıp bizzat kullanması idi (Sürekli alkışlar) (İnan, 1932b: 444).

Türk Tarih Tezi'nin esbabı mucibesi Türklerin uygarlığın 'gerçek yaratıcıları' olduğu; fakat tarihsel süreç içinde çeşitli nedenlerle 'uygarlık yarışında liderliği' Batı'ya kaptırdıkları iddiasıydı (İnan, 1932b: 444). Bu

anlamda, Kemalist söylemin en önemli düsturlarından birisi olan 'çağdaş uygarlığı yakalama' fikriyatı bir öze dönüş olarak değerlendirilebilir. Batı karşısında kendini devamlı hissettiren bir tedirginlikten doğan bu iddia, Türk milliyetçiliğinin sentez fikrinde de hayli belirgindir.

Bu anlamda CHP, Türk Tarih Tezi'ne özel bir önem atfeder. Bu tarih yazımında, detaylar üzerinde dönemin figürleri arasında bazı anlaşmazlıklar olsa bile, birçok tarihçi genel çerçeveye sadık kalır. Dahası, milliyetçiliğin tarih anlatısı olan bu hikâye, ulusal duyguları cezbedebilmek için zengin ve çekici kılınmaya çalışılır. Tezde, Türk kimliği ezeli ve ebedi olarak yansıtılır; Türklerin tüm milletlerin öncüsü olduğunun iddia edildiği, aslen tarihsiz bir kimliktir inşa edilmeye çalışılan[13] (Bora,

---

13 Türk tarihini yeniden kurmaya yönelik bütün bu çabalar Türk halkına bir özgüven telkini olarak da okunabilir (bkz. Oran, 1999: 273). Afet İnan'dan alıntılayacağım bu pasaj özgüven aşılama çabasının açık bir kanıtıdır:

> Kafasını ve vicdanını, en son terakki şulellerile güneşlendirmeye karar vermiş olan, bugünün Türk çocukları, biliyor ve bildirecektir ki, onlar, 400 çadırlı bir aşiretten değil, onbinlerce yıllık, Ari, medeni, yüksek bir ırktan gelen, yüksek kabiliyetli bir medeniyettir (1932a: 41).

Kemalist milliyetçilikte bu özgüvenin sıklıkla altı çizilmişti. M. Kemal'in sözlerinin de şoven bir zihniyetten çok böylesi bir özgüven çabasına tekabül ettiği söylenebilir. Bununla birlikte, söylemde yüceltilen bu seciye, gerçekte çağdaş uygarlık seviyesi için hiç de yeterli görülmemişti (Bora, 1996: 189-190). Bu çelişki en açık bir şekilde ulusun öz ve soylu ruhunu temsil ettiği söylenen köy ve köylü değerlendirmelerinde görülebilir. Mesela İçel Halkevi Dergisi'nin bir sayısında (Epengin, 1939: 11) "kolları bağlı, boyunları bükük Türk köylülerinden" bahsedilmektedir. Yine Milas Halkevi Dergisi olan Yeni Milas'ta bir köy gezisinde zeytin ağaçlarının "fena durumu" ile karşılaşan Halkevci, köylüye bunun nedenini sorar. Aldığı, "ağaçların daha fazla ürün verebilmesi için budanması gerektiği" yanıtına karşılık, bu yöntemin 'sakıncalarını' anlatır köylüye (Alkan, 1937: 7). Yine başka bir örnek olarak Denizli Halkevi'nin gezisinde köylünün, köy yollarını bir türlü onarmadığından şikâyet edilir (1937: 39). Kitabın sonraki kısımlarında bahsedeceğimiz derleme çalışmalarına da bu güvensizlik açıkça yansır. Mesela, derleyiciler bir taraftan türküleri toplarken, bir taraftan da ulusal kimlik ile uyumsuz olduklarını düşündükleri örnekleri dışlarlar. Bir diğer örnek olarak, Agah Sırrı Levend'e göre, haydutlukla ilgili halk şarkılarının radyoda yayınlanması doğru değildir, bu örnekler "halka kötü duyguları aşılayabilir" (akt. Boratav, 1991a: 132). Oysaki halk şarkılarında tek başına anlamlı ve güzel duyguları aramak gerekmez. Folklor materyallerinde,

1996: 179). Türk Tarih Tezi'nin asıl zayıflığı da buradan kaynaklanır, zira tezin dayanmaya çalıştığı tarihsel dayanakların gerçeklikle bağlantısı çok zayıftır. Bu zayıflığı örtmek için, Smith'in milliyetçi söylemde ulusun karakterinin mistik bir şekilde gizli olduğunu söylemesine paralel olarak (1989: 183), Türk milliyetçi söyleminde de ulusun ortak tarihsel köklerine bir mistiklik atfedilir. Öğün'ün de belirttiği gibi, mistifiye edilmiş böylesi bir kökeni Kemalist milliyetçilik modern bir toplum inşa etmek için kullanmıştı (1999: 111). Ancak mistifiye edilmiş bir kökene dayanan milliyetçi anlatı tam anlamıyla bir kurgu değildir; var olan bazı öğelerin hatırlanması ve diğerlerinin unutulması ile kurulur bu tarih. Bir başka deyişle icat, var olan tarihsel olguların seçici bir kullanımı ile ortaya çıkar.[14] Oysa Türk Tarih Tezi örneğinde yeniden keşif ve mistikleştirme çabası bir hayli yapay kaçar (Bora, 1996: 187).

Smith'in bir başka argümanını (1989: 182-183) izlersek, Kemalist milliyetçiler 'kökenlerimize geri dönmek' vurgusu ile mensubu olunan topluluğun gerçek kaderini bulma şansını elde ettiklerini düşünmüşlerdir. Geçmişin gelecekle ilişkilendirilen böylesi bir değerlendirilişinde Türk ırkına ya da milletine tarih üstü bir öz atfedilmişti. Türklerin 'soylu ve temiz bir ulusun üyeleri' olduğu iddia edilmiş ve uygarlığın ilk yaratıcısı olmaları hasebiyle, Türk kültürünün etraflarındaki bütün kültürlere baskın olduğu iddia edilmişti. Bu anlamda Kemalist milliyetçilik tedirgin bir milliyetçiliktir, sürekli bir köken kaygısı güder. Yeniye karşı devamlı bir temkinli davranma ihtiyacı hisseder.

Sherlock Holmes, maceralarında yeterli delil olmadan bir kuram yaratmanın anlamsızlığı üzerinde durur. İnsanlar teoriyi olgulara uydurmaya çalışacakları yerde, gerçekliği teori uğruna çarpıtmaya başlarlar (Doyle, 2003: 8). Bu anlamda, Türk Tarih Tezi ile Kemalist milliyetçilerin de tarihsel gerçekliği teoriyle açıklamaya çalışacakları yerde, bu gerçekliği kuramları uğruna çarpıttıkları söylenebilir. Türk Tarih Tezi

---

derleyiciler olayların insanlar üzerinde bıraktığı etkiyi incelemelidir (Boratav, 1991b: 477).

14 Williams'ın da belirttiği gibi, gelenek ve geçmiş egemen kültürel tarza sürekli yeniden ve seçici bir şekilde uyarlanır (1991: 413). Bu bağlamda Kemalizmin en önemli güçsüzlüklerinden birinin, dayandığı geleneğin ampirik olarak zayıflığı olduğu söylenebilir.

ampirik kanıtlarla test edilip geliştirilecek bir 'tez' olmaktan ziyade, Kemalist kadroların zihinlerinde yarattıkları bir hayaldir. Yukarıda bahsettiğim güvensizliğin de bir yansımasıdır, yüceltilen Türk kimliğine karşı getirilebilecek her kanıt, Türk Tarih Tezi'nin yarattığı kalın güven(lik) duvarları ile karşılaşacaktır.

Yeni ve Eski Olan Arasında Türk "Millet"i

Erken Cumhuriyet Dönemi milliyetçiliğinde sentez fikri –eski olan Türk kültürü ile yeni olan medeniyetin kaynaştırılması– kritik bir yer tutar: "Biz Türküz ve Avrupalıyız" (Engin, 1938: 19). Zira Kemalist kadrolar ulaşılacak hedefi çağdaş uygarlık seviyesi olarak işaret etmişlerdi ve hatta bu gayenin gerçekleşmesini bir ölüm kalım meselesi olarak sunmuşlardı:

> Bu İnkılab, tam manasile bir Avrupalılıktır. Zaten Avrupalı olmamak, bu asırda yaşamamak, hayatı bilmemek, manen ölmek demektir (Engin, 1938: 23).

Bununla birlikte, Kemalist kadroların eski ila yeninin kaynaştırma çabasını başlı başına 'sentez' olarak adlandırmak yeterli değildir; zira Kemalist milliyetçilik milletin tarihini ve mevcut durumunu, Avrupa'nın yüzyıllara yayılan dönüşümü ile açığa çıkmış normların belirli bir okuması üzerinden tarif ediyordu. Bir başka deyişle, modernleştirilecek topluluk, tam da sentezlenecek öğenin özellikleri ile açıklanmıştı (krş. Chatterjee, 1986: 2). Mesela Türk Tarih Tezi'nin ana teması Türklerin zaten uygarlığa aşina olduğuydu. Bir başka örnek olarak, Mahmut Esat Bozkurt (1940) Türk inkılâbının özelliklerini açıklamaya çalışırken "laiklik, uygarlık, demokrasi" gibi bazı kavramların eski Türklerde zaten mevcut olduğunu iddia ediyordu. Milliyetçiler milletin fıtratına atfettikleri bu gibi terimlerin yabancı olandan geldiğini bildiklerinden, yerli kültürün özelliklerini de korumaya dikkat etmişlerdi. Tam da bu yüzden, devşirdikleri kavramların kökenlerini devamlı bir şekilde tarihsel ve etnik olarak Türklüğe bağlamaya çalıştılar. Bu anlamda, Türk milliyetçiliği yabancı kültürü taklit etmeye çalışmasına rağmen, ona karşı bir düşmanlık da ihtiva etmişti (krş. Chatterjee, 1986: 2). Batı'yı bir yandan taklit ederken, bir yandan da ona düşmanlık besleyen tarz, Türk milliyetçiliğinin

en önemli paradokslarından birisi olmuştur (Kadıoğlu, 1996: 185-186). Milli kimlik, Batı ve Doğu arasındaki bir gerilimden türetilmeye çalışılmıştı. Milli kimlik inşasının en önemli fay hatlarından birisi bir taraftan Kurtuluş Savaşı'nda Avrupa'nın yenildiği fakat Avrupalılık fikrinin zafer kazandığı söylemiyle, tam da mevzu bahis Avrupalılık fikrinin temellerinin de esasen Türkler tarafından atıldığının iddia edilmesiydi (bkz. Bora, 1996: 182-184).

Milliyetçiliğin bu çelişkili mizacı, taklit edilene duyulan hem aşk hem de nefret hali, Kemalizmin sentez fikrini anlamak için önemlidir. Bu yüzden Türk Tarih Tezi'nin anlatısı Avrupa'yı küçümseyici bir tonla bezeliydi. Misal, İnan'a göre, Avrupa uygarlık tarihi açısından en fakir yerdi. Paleolitik sanatların en eskisi bile Avrupa'ya Afrika'dan aktarılmıştı (1932a: 28). Bozkurt ise laik devlet anlayışının Batı'ya Türkler tarafından aktarıldığını iddia ediyordu (1940: 431).

Batı'ya karşı duyulan çelişkili hissiyat, sentezin kaynaklarına da sirayet etmişti. Erken Cumhuriyet Dönemi sentez anlayışında, kimi vurgular Batılılaşma ve evrensellik fikrine yapılmıştı. Mesela, Türk inkılâbının evrensel olduğu iddia ediliyordu veya bu inkılâbın tam anlamıyla Avrupalılık olduğu söyleniyordu (Engin, 1938: 23 ve Peker, 1984: 55). Fakat yeni ile eski olan kaynaşmasında bazen de yerel karakterler yüceltiliyordu. Türk milletinin biricikliği milliyetçiliğin hayli sık üzerinde durduğu bir konuydu. Yeryüzünde Türk ırkından daha eski, soylu ve büyük bir ulus olmadığı iddia ediliyordu (İnan, 1969: 18). Dolayısıyla Türk milliyetçiliği de diğer milliyetçiliklerle karşılaştırılamazdı (Alp, 1936: 291). Bu aynı zamanda sentez fikrinin kolayca özgücülük fikriyle ikame edilebileceğini gösterir. CHP'nin Türklüğün ayrıksı özelliklerini dikkatlice koruyacağı sıklıkla belirtiliyordu (CHF, 1931: 130). Bu bağlamda milliyetçilik fikri topluma medenileşmenin zorunlu bir parçası olarak sunuluyordu.

Bu noktada bir parantez açmak gerekir: Türk milliyetçiliği kendi evrenselliğini tam da Türk uygarlığının aşkın tarihselliğini ve evrenselliğini vurgulayarak kurmaya çalışmıştı. Üzerinde durulan nokta aynı zamanda millet tarihsel aşkınlığına yönelik bir vurguydu (krş. Bhabha, 1993: 299). Bir başka deyişle, Türk milliyetçiliğinin evrenselliği üzerine olan vurgular, insanlara tarihsel bir dayanak ve bunun üzerinden ebedi bir kimlik, dolayısıyla tarihsel bir 'kader' duygusu sağlamak içindi. Lakin evrensellik

ve biriciklik arasındaki bu salınım, milliyetçiliğin kendine kurduğu bir tuzaktı; zira milliyetçilik kendini evrensel olarak ilan ettiği andan itibaren, kendi kurucu karakterlerinden biri olan öteki kavramı ortadan kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalıyordu (krş. Bhabha, 1993: 293).

Dil Reformu ve Güneş-Dil Teorisi

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde dil reformu milli kimliğin ve kültürün yaratılması için bir başka girişimdir; zira Williams'ın da belirttiği gibi dil, toplumsal maddi pratiğin kurucu öğesidir (1992: 165). Bu anlamda icat edilecek olan Türk ulusal dili, ulusal kimliğin yaratılmasında en önemli öğelerden birisidir. İnan, Türk dilinin Türk ulusunun aklı ve kalbi olduğunu söylerken aynı noktaya işaret eder (1969: 19). Hobsbawm (1995: 55-56 ve 72-73), İtalya ve Almanya'da ulus inşası sürecinde ulusal kimliğin dil ile güçlü bir şekilde ilintilendirildiğini belirtir. Bununla birlikte, bu iki ülkede de tüm halkın çok az bir kısmı fiiliyatta ortak bir dil konuşmaktaydılar. Dolayısıyla, ulusal diller ulusal ölçekte henüz oluşmamışlardı, milli diller icat edilmeliydi. Kapitalizmin gelişmesi ortak bir dilin yaratılmasına uygun bir zemin sunuyordu. Zira Hobsbawm'ın da belirttiği üzere (1995: 70-79) yerel topluluklar arasında dil, ancak matbaanın, yazılı basının vs. ortaya çıkışıyla topluluk üyelerini birbirine bağlayacak bir ortaklık yaratabilirdi. Anderson da (1995) kapitalizmi "matbuat kapitalizmi" olarak adlandırırken benzer bir duruma dikkat çekiyordu. Milli dillerin inşasında önemli problem ise homojen ve standart dilin kaynağını oluşturacak lehçeyi seçmekti. Bir başka deyişle, ulusal dilin yaratılması hiç yoktan bir inşa değildi; mevcut olanlar arasından bir diyalekt seçildi ve bu ulusal dilin kaynağı oldu.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde dil reformunun iki amacı vardı. İlki, ulusal bir dil yaratmak üzere var olan dilsel farklılıkları ortadan kaldırmaktı. Kemalist reformcular bu farklılıkların ülke sathında şehirler ve köyler ile entelektüeller ve köylüler arasındaki mevcut farklılığın en önemli nedeni olduğunu iddia etmekteydiler. Dolayısıyla bu farklılıkları ortadan kaldıracak olan milli devlet, halkı bir millet haline getirecekti. İkinci amaç ise, dilden yabancı kelimeleri temizleyerek ortak kültürün en etkili yayım aracı olan dilde Osmanlı etkisini azaltmaktı. Türk Tarih Tezi, Türkün en "soylu icatlarından biri olan Türk dilinin" tarihsel

seyir içinde Osmanlı dili tarafından bozulduğunu iddia etmektedir. Dil reformu için çalışan Kemalist kadrolar köylülerin 'gerçek Türk dilini' konuştuğunu, Osmanlı aydınlarının ise 'temiz Türkçe'yi reddettiğini iddia etmekteydiler. Dolayısıyla, reformculara göre Osmanlı yüksek kültürü yabancı bir kültürün etkisi altında yazılmıştı. Kısacası, Türkler kendi öz dillerini tarihsel süreçte kaybetmişlerdi. Başgöz ve Wilson'un dediği gibi, dil reformu Anadolu Türklerinin kültürünü temizlemek, daha doğru bir deyişle tek tipleştirmek amacıyla gerçekleştirilmişti (1968: 134).

Buna karşın, dil reformunun uygulandığı dönemde dahi bir hayli tartışma yarattığı ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde bu reformun temel yönelimlerinin tam bir netlik kazanmadığı söylenebilir. 1932 yılında İstanbul'da Birinci Türk Dil Kurultayı toplanmıştı. Bu kongrenin temel tezi "yazı dilinde bir hayli geri olan Türkçe'nin konuşma dilinde geliştiği" ve yazılı dil ile sözlü dil arasında olan bu gerginlik yüzünden "dilin *arılaştırılmasının*" gerekliliğiydi. Kongrede ayrıca, Türk Tarih Tezi'ne uygun bir şekilde "Türk dilinin eskiliği" de vurgulanmıştı (Çağaptay, 2002: 249-254). Bu anlayış doğrultusunda 'Söz Derleme Kılavuzları' basıldı ve bu kılavuzlarda, dili zenginleştirmenin yollarından birisinin yabancı kelimeleri temizleyerek dili arılaştırmak; yabancı kelimeler yerine 'halk dili'nden kelimeler toplayarak yeni sözler yaratmak olduğu belirtiliyordu (TDK, 1936: 1). Bu dönemde Kemalist milliyetçiler de kendi yazı ve konuşmalarında 'öz Türkçeyi kullanmaya çalışıyorlardı. Dili temizlemek için gösterilen çabalar özellikle, 1933 ve 1934 yıllarında doruk noktasına ulaşmıştı. Bu arada 1934 yılında İkinci Türk Dili Kurultayı düzenlendi ve dili arılaştırma çabalarına hız verilmesi istendi. Lakin sadeleştirme çabasında Avrupa dillerinden alınan kelimelere dokunulmuyordu; dahası yeni kelimeler çoğunlukla Fransızcaya benzetilmeye çalışılıyordu (Çağaptay, 2002: 255). Ancak arılaştırma çabaları var olan durumu iyice karmaşıklaştırmaktan öte bir sonuç vermemişti. Falih Rıfkı Atay, öz Türkçe yaratma yönündeki çabaların dil reformunu nasıl bir çıkmaza sürüklediğini anlatmak için M. Kemal'in sözlerini aktarır: "Dilimizi bir batağa sapladık" (1969: 476). Bu problemi çözmek için bir dil komisyonu kurulmuştu; ancak kimse önerilen çözümlerden memnun değildi (Atay, 1969: 477-478). Sonuçta, dil reformu ve Türk Tarih Tezi birleştirilmeye çalışıldı ve 1936 yılında Güneş-Dil Teorisi ortaya atıldı.

Çağaptay (2002: 256) bu teorinin pratik bir zorunluluktan da kaynaklandığını söyler. Çünkü dil, sadeleştirilme kampanyası ile birlikte dönemin aydınları için bile anlaşılmaz bir hale gelmişti.

Peyami Safa, Güneş-Dil Teorisi'nin ve dil reformlarının, Türk Tarih Tezi'nin dil üzerindeki uygulanmasından ibaret olduğunu iddia etmekte haklıydı (1997: 207). Güneş-Dil Teorisi'ne göre, yeryüzündeki diğer tüm diller, Türk dilinden türetilmiştir (Engin, 1938: 151). Bu teoride, insanlık tarihinin ilk dilinin, Türk dili olduğu iddia ediliyor ve Türk dilinin insanlığın güneşe tapınma ritüellerinin sonucu olarak ortaya çıktığı belirtiliyordu. Abdülkadir İnan'a göre (1936: 143) diller ve konuşma, "homo sapiens"in güneş ile kurduğu ilişki sonucu ortaya çıkmıştı. Saffet Engin de ilk insanların güneşle kurduğu ilişkinin, dillerin ortaya çıkmasının en önemli nedeni olduğunu varsayıyordu. O'na göre, Türk dilinin ilk sözcüğü ve dolayısıyla dünya dil tarihinin ilk sözcüğü, güneş anlamına gelen *ağ*'dı (1938: 146). Dilmen ise dillerin ana kökünün bu kelime olduğunu iddia etmişti:

> Bu dil teorisinin dâhiyane görüşü Türk dilinin yeryüzünde kültür taşıyan bütün dillerdeki kültürel sözlerin ana kaynağı olduğunu artık inkâr kabul etmez bir surette ortaya koymuş bulunuyor (1936: 88).

Dilmen bu güne kadar Avrupa dil çalışmalarında Türk dilinin hesaba katılmamış olması sebebiyle 'bu gerçekliğin' ortaya konulamadığını belirtmişti (1936: 88). Güneş-Dil Teorisi'yle birlikte, dilden yabancı sözcüklerin temizlenmesi çabasının üzerinden kolayca atlanmaktadır, zira yabancı kelimeler de dilbilimsel kökenleri itibariyle Türk dilinden türetilmiştir (Çağaptay, 2002: 256). Zürcher de (1989: 52) bu teorinin dili temizlemeye ve "uydurma bir dil"[15] yaratmaya çalışan öz Türkçeciler ile Arap ve Farsça kelimeleri dilde tutmaya çalışan ılımlılar arasında bir çatışmaya yol açtığını savunmuştu. Dahası teori, sosyolojik veya antropolojik bazı bulgulara dayandırılmaya çalışılıyordu. Ancak bu çalışmalarda

---

15 Kültürel alana böylesi bir yaklaşım bir hayli sorunludur, zira kültür bir hayat biçemi olarak tüm anlamlar ve değerler sistemi şeklinde anlaşılmalıdır (Williams, 1992: 13, 15 ve 17). Kemalist kadroların ölümcül hatası da bu noktada yatar; kültürel formasyonları dilledikleri yönde, bir anda eğip bükeceklerini veya tamamıyla değiştirebileceklerini düşünürler.

dilbilimsel bir çabanın izi görülmez. Zira, ortaya atılan bütün bu savların ampirik kanıtları çok zayıftı ve dolayısıyla teori 1938 yılından sonra tamamıyla bir kenara bırakılmıştı (Zürcher, 1989: 54-55).[16] Mesela, Halkevleri broşürlerinde bu tarihten sonra öz Türkçe kelimelerin kullanımı görülmez (Yeşilkaya, 1999: 83).

Gerçekten de Yıldız'ın vurguladığı gibi Güneş-Dil Teorisi'nde ve pratikte ciddi bir tutarsızlık[17] vardır. Bir taraftan Kemalistler, Türk dilini dünyanın tüm dillerinin kaynağı ilan ederlerken, diğer taraftan Arapça ve Farsça gibi yabancı kelimeleri dilden atmaya çalışmışlardı (Yıldız, 2001: 192). Her ne kadar Güneş-Dil Teorisi bu tarihten sonra bir tarafa bırakılsa da, dil reformundan Erken Cumhuriyet Dönemi'nde tamamen vazgeçildiği anlamına gelmez. Öz Türkçe kelimeler bulma çabası, bu kelimelerin dilbilimsel kökenlerini Orta Asya'ya benzetme çabası anlamında sona erer, ama yine de kelimelerden lehçeler temizlenmeye, halk arasından toplanan kelimeler 'temiz ve standart bir Türkçe' ile yazılmaya devam etti. Bu reformun bir parçası olarak, halk müziği derleme çalışmalarında ise öz Türkçeye uygun olmadığı düşünülen kelimeler veya Türk'ün yüksek seciyesine uymadığı iddia edilen kelimeler derlemelerden atıldı veya 'uygun olanları' ile değiştirildi. Hatta standart bir dil yaratmak uğruna, azınlıkların veya yerelliklerin dili, folklor derlemelerinde neredeyse tamamiyle görmezden gelindi.

İdeal ve Gerçek Arasında Halk

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin milliyetçi anlatısında, Türk'ün yüksek seciyesinin, medeni özelliklerinin, öz Türk dili ve kültürünün 'saf ve temiz Türk halkı' arasında yaşadığı iddia ediliyordu. Bu anlamda 'halka doğru' retoriği, dönemin Kemalist milliyetçiliğinin ayrılmaz bir parçası-

---

16 Mamafih Engin, kültürel reformun en önemli bileşenlerinin dil ve tarih tezleri olduğunu iddia ediyordu (1938: 25).

17 Atay'ın Dil Komisyonu'nun bir toplantısından sonra aktardığı anekdot bu bağlamda çok anlamlıdır:

> Dağıldıktan sonra dostum Abdülkadir yanıma geldi. Kendisi bir defa demişti ki; Ben Asya Türklerinin çoğunun lehçelerini biliyorum. Sizin ve Yakup Kadri'lerin lehçesini de anlıyorum. Benim aklımın ermediği bir lehçe varsa o da Türk Dil Kurumu'nun lehçesi (1969: 478).

dır. Dolayısıyla, Erken Cumhuriyet'in milliyetçi anlatısı Kemalizmin bir diğer ilkesi olan halkçılıkla iç içedir. Kemalizm Türk halkını, CHP'nin koyduğu hedeflere ulaşacak olan 'homojen, sınıfsız ve bütünleşmiş bir kütle' olarak tanımlıyordu. Ulusal kimlik ve kültürün, halkta, özellikle köylülerde aranması gerektiği iddiası ile Kemalist milliyetçilik Alman milliyetçiliğine yakındı.

Ünlü Alman yazarı Herder, ulusal kimliğin teorisini ve ideolojisini oluşturan kültürel ve romantik milliyetçiliğin kurucusu olmuştu. Herder, milletin doğal bir alt birimi olarak 'volk' kavramını ortaya attı. Bu kavram kendi tarihine ve diline sahip bir halka işaret ediyordu. Kavram aynı zamanda milletin kaynağı olarak halkın efsanelerine, masallarına, türkülerine ağırlık veren bir tarih anlayışına gönderme yapıyordu (Özdoğan, 2002: 48). Erken Cumhuriyet Dönemi milliyetçiliğinde, tıpkı Alman milliyetçiliğinde olduğu gibi, ulusal kimliğin gerçek köklerinin Türk halkında, özellikle de köylülerde ve onların folklorunda yattığı savlanıyordu.[18] Dolayısıyla, Kemalist halkçı vizyon bir toplumsal kategori olarak köylülüğü yüceltiyordu; köylülerin "milli özellikler" bakımından temiz kaldığı savunuluyor ve dolayısıyla bu kesimin Türk ulusunun gerçek kökenini oluşturduğu iddia ediliyordu:

> Cahil saydığımız, bir şey bilmez dediğimiz köylülerimiz, Türkün yaradılışında olan temiz ve keskin duygusuyla her şeyi seziyor, anlıyordu (Engin, 1936: 32).

Bir başka örnek ise "köylünün milliyetçi hassasiyetleri"ne dikkat çekiyordu:

> Cahil köylü deyip geçme!.. Türk olduğunu bilen odur. Kendi milletini başka milletlerden aşağı görmeyen odur. Öz milliyetçi odur. Medeniyetin gösterişine aldanıp kendini unutmayan odur (Baltacıoğlu, akt. Bora ve Erdoğan, 2003: 637).

---

18 Hatta Kemalist kadrolar halkçılığın Orta Asya Türk devletlerinde de var olduğunu savunuyorlardı (Bozkurt, 1940: 450 ve Engin, 1938: 150). Böylece, halkçılık ilkesinin bizatihi kendisine de tarihsel bir arka plan kazandırmaya çalışmışlardı.

Milliyetçi vizyona istinaden, Türk'ün "milli karakterleri" köylülüğün içinden 'icat' edilmeye çalışılacaktı. Kemalizm bu anlamda halka millet olmayı aşılayacak bir strateji olarak karşımıza çıkar (Bora ve Canefe, 2002: 639-640). Fiiliyatta ise, halka atfedilen karakterler bir gerçekliğe tekabül etmekten ziyade, Kemalist milliyetçilik tarafından tanımlanmıştı. Kemalist kadrolar bu tanımlar doğrultusunda köy hayatını anlamlandırmaya çalışmışlardı. Dolayısıyla, Bora ve Erdoğan'ın belirttiği gibi, Kemalist milliyetçilik bir bakıma kendi öznesini kendisi inşa etmişti; 'halk' Kemalist söylemde bir taraftan işaret edilirken diğer taraftan icat ediliyordu (2003: 639). Sonuç olarak, köylülük ya da halk mevcut olduğu fiiliyattaki haliyle belirsiz ve güvenilmez kategorilerdi.

Kemalist popülizmin bir çifte karakter taşıdığı söylenebilir. Bir taraftan köylülük ve kültürü, millet olma halinin 'gerçek kaynağı' diğer taraftan ise var olduğu haliyle köylüye ve onun bilgisine güvenilmez olarak tarif ediyordu. Benzer şekilde halk kültürü, bir taraftan 'milli kültürün gerçek kaynağı' olarak gösterilirken diğer taraftan işlenmeye, dönüştürülmeye ve hatta bazı öğeleri temizlenmeye çalışılmıştı. Zubaida, diğer Ortadoğu ülkelerinde de belirgin bulunan bu çifte karakterin, "halk kültürünün temizlenmesi"ne yol açtığını iddia etmişti. O'na göre, Ortadoğu'da halkın kültürel mirası milliyetçi entelektüeller, politikacılar ve devlet kurumları tarafından özgül bir okumaya tabi tutulmuştu. Bu anlamda da halk kültürü ulusal anlatıya uygun şekilde yeniden yazılmıştı. Zira popüler kültürü yansıttığı düşünülen 'milli tarih', gerçekte kültürlerin ve halkların karıştığı bir tarihti. Milliyetçiler bu karışıklığı, yabancı öğeleri temizlemeye çalışarak gidermek amacını güttüşlerdi. Sonuçta ortaya çıkan, resmi, formalize edilmiş bir halk kültürüydü (1989: 116-117).

Peter Burke *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü* adlı kitabında, milliyetçilik çağında halk kültürü materyallerinin nasıl toplandığını, derleyicilerin bu malzemeye nasıl müdahale ettiğini, bazı eserleri nasıl sansürlediklerini, mesela Grimm kardeşlerin, halk öykülerinden Alman edebiyatını nasıl devşirdiklerini izah eder. Burke'a göre, dış etkenlerden korunmuş, saf ve ilkel yaşamlarını sürdüren halkı keşfetmek için yapılan bu çabalar, toplumsal değişimleri ve etkileşimleri küçümsemek anlamına

geliyordu (1996: 36). Aynı şekilde De Certeau modern-ulusal devletin Batı Avrupa'da inşası esnasında popüler kültürün devamlı bir işleme tabi tutulduğunu, keşfedilmeden önce sansürlenmesi gereken bir alan olarak görüldüğünü, 'zararlı' öğeleri ortadan kaldırılmak suretiyle bir ilgi nesnesi haline gelebildiğini tartışmıştı. De Certeau bu süreci "popüler kültürün hadımlaştırılması" olarak adlandırıyordu (1986).

Zubaida, Burke ya da De Certeau'nun milliyetçilik veya ulus devlet inşasında halk kültürünün yerine yaptıkları bütün bu değerlendirmeleri halk kültürünün icadı olarak da değerlendirmekte bir sakınca yoktur; milliyetçiler ulusal kültürü, halk kültürünü hadımlaştırarak, temizleyerek, sansürleyerek icat etmişlerdir. Halkın kolektif alt bilincinin ürünü olan folklor, tam da bu icat çabasıyla birlikte işlenmiş ve dönüştürülmüştür. Folklor materyalleri folklorcular tarafından toplanmış ve bir işlem veya seçilim sonrası ulusun yüksek kültürünü oluşturmuşlardır (krş. Burke, 1976: 76). Halk kültürünün 'zararlı öğelerden arındırılması' Erken Cumhuriyet Dönemi halkçılık pratiğinde yaygın olarak görülebilir. Erdoğan'ın belirttiği gibi, Kemalistler halk kültürünü söz konusu dönemde bir çeşit toplumsal mühendisliğe tabi tutmuşlardır. Bu mühendislik işleminde halk bir taraftan, ulusal pedagojinin tarihsel nesnesi iken (ulusal değerlerin öğretileceği bir nevi öğrenci), diğer taraftan ise çağdaş uygarlık seviyesi olarak tarif edilen bir anlamlandırma sürecinin öznesiydi, zira Türk Tarih Tezi'nde belirtildiği gibi ulus, çağdaş uygarlık seviyesinin tarihsel köklerini kendi içinde taşıyordu (Erdoğan, 1998: 117-118). Gerçekten de milliyetçi söylemin en önemli çıkmazlarından biri, bu farklı zamansallıklar üzerine oturan halk anlayışıdır:

> Ulusal pedagojinin nesnesi olarak halk, söylemsel bir tersine çevirme ile anlamlama sürecinin öznesi haline getirilerek sunulur. Referansı (nesneyi) özneye çeviren bu retorik strateji, aynı zamanda, kaçınılmaz olarak, (halkı) temsil etme iddiasının anlamlama ve çağırma süreci içindeki krizine işaret etmiş olur. Yerellikler, stiller, lehçeler, yani çoğulluk, ulusal kültürün göstergeleri haline dönüştürülür ve anlatı ulusal bir özneyi çağırır. Öte yandan, tam da bu performans, pedagojinin dışsal bir sınır olarak kurduğu ulusal farkın, aynı zamanda kaçınılmaz olarak *söyleme içsel* olduğunu ima eder (Mutman, 1994: 16).

Kısacası Erken Cumhuriyet Dönemi'nde *halk*, bir taraftan var olan hali ile kabul edilirken, diğer taraftan tekrar tekrar formüle edilmelidir.[19]

Böyle bir çerçevede, halkın 'milli eğitimi ve öğretimi'[20] Kemalist milliyetçilikte üzerinde bilhassa durulan bir konu haline gelmişti. Recep Peker geniş yığınların sadece okul yoluyla değil, çeşitli kurumlar aracılığıyla da 'terbiyelenmesi' gerektiğinde ısrarcıydı:

> Biz ulusun her zorluğa göğüs verecek bir olgunluğa erişmesi için klasik terbiyeden başka yığına devamlı ve yeni Türkiyenin ileri gidişine uyar bir halk terbiyesi vermeyi çok gerekli buluyoruz. Bunun için Halkevleri, halk kürsüleri, halk hatipleri kurumlarını kuvvetlendireceğiz (1935: 6).

Bu terbiyenin sıradan değil, cumhuriyetçi, milliyetçi ve laik vatandaşları yetiştirmeyi hedef alması gerektiği belirtiliyordu: "Terbiye her türlü hurafeli ve yabancı fikirlerden uzak, üstün milli ve vatanperver olmalıdır" (CHF, 1931: 79). Dolayısıyla Erken Cumhuriyet Dönemi'nde eğitimin nitelikleri Kemalizmin milliyetçi ve popülist mizacı tarafından belirlenmişti.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde okullar milli vatandaş yetiştirmenin merkezleri olarak tarif ediliyordu. Mesela, dönemin tarih ders kitaplarının içeriğini Türk Tarih Tezi belirliyordu. Gerçekten de Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin kurulduktan sonra en önemli işlerinden biri, tarih ders kitabı yazmaktı (Copeaux, 2000: 40). Eğitim süreci sadece tarih üzerinden milli bir bilinç aşılamayı amaçlamaz, buna ek olarak halka, toplumsal davranışın kodları öğretilecektir. Bu anlamda da eğitimin sadece fikri değil, aynı zamanda 'bedenî inkişafa da ehemmiyet vermesi' gerektiği vurgulanıyordu. Köylerde verilecek eğitimin temel amacı,

---

19 Erken Cumhuriyet Dönemi'nde "milletin gerçek kaynağı" olarak nitelendirilen köylülerin Ankara caddelerinde bile dolaşmalarına izin verilmemesi çarpıcı bir örnektir (Bora ve Erdoğan, 2003: 639).

20 Bu eğitim ve öğretim sürecinde kent sokaklarının görünümleri de modern kent tahayyülüne uygun olarak dönüştürülmüştü (Alp, 1936: 104). Mardin'e göre (2000: 74-75) Kemalizmin kültürel reformlarının en önemli amaçlarından birisi mahallelerde bir hayat tarzı olarak İslam'ın etkisini azaltmaktı. Kemalizm, dine dayanan mahalle kültürünü modern eğitim veren okullar ile ikame etmeye çalışmıştı.

Cumhuriyet'in ilkelerini halka aşılamanın yanında, bu yerleşim yerlerini modernleştirmekti. "Köy mekteplerinde sıhhat, yaşayış ve mıntakası ile münasebeti olan ziraat ve san'at fikirleri verilecektir" (CHF, 1931: 81).

Ulus devletin bir topluluğa ulusal duyguları aşılamakta en önemli aracı eğitim kurumlarıdır (Hobsbawm, 1995: 115). Ancak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde eğitim kurumlarının bu amaca ulaştığını söylemek pek de doğru olmasa gerek. Yaptığı saha araştırmasına dayanarak Szyliowicz (1966: 57), Erdemli ve Koyuncu bölgelerinde çok az öğrencinin devlet okullarına devam ettiğini belirtmişti ve bu öğrencilerin büyük çoğunluğunu da erkek öğrenciler oluşturuyordu. Erkek öğrenciler aileleri tarafından iş gücünün bir parçası olarak görüldüklerinden, aileler okul için gerekli meblağları ödemekte bir hayli isteksizdiler. Dönemin önemli eğitim reformcularından biri olan İsmail Hakkı Tonguç da öğrencilerin okula karşı şevksizliğinden yakınıyor ve bu isteksizliğin yaygın olarak öğretmenler arasında da görüldüğünü aktarıyordu (akt. Başgöz ve Wilson, 1968: 130). Dönemin vatandaşlık pratikleri üzerine yazan Füsun Üstel ise milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin farklılık ve çelişkilerine bağlı olarak okul kitaplarının içeriklerinde de ciddi tutarsızlıklar olduğunu vurguluyordu (Üstel, 2004: 157-158). Kısacası, çağdaş uygarlığa giden yolda en önemli araçlardan birisi olarak görülen okulun, bütün bu sebeplerden dolayı makbul vatandaş yetiştirme uğraşında çok da etkili olduğunu söyleyemeyiz.

Özetle, Kemalizm halkı ve halkın hem niteliksel hem de niceliksel anlamda en büyük parçasını oluşturan köylülüğü ve onun kültürünü millet olabilmenin en önemli kaynağı olarak görüyordu. Kemalist kadrolar, halkın kültürünü, geleneğini ve yaşantısını ulusal bir kimlik inşa etmek adına yüceltmelerine karşın, bu öğeleri uygarlık seviyesine erişmek için 'yetersiz, eksik' addediyorlardı. Dolayısıyla, bu kültürel öğeleri işlemeye, yenileri ile ikame etmeye, spordan sağlığa kadar her alanda modern hayatı halka 'öğretmeye' uğraşmışlardı. Ancak bu çaba homojen bir yüksek kültür altında, yerel bilgiyi ve kültürü tamamen gözardı etmişti.[21] Erken

21 Bu paragrafta kültürel göreceliliğ adına modern bilim karşısında yerel bilgiyi yücelttiğim ya da eğitim süreçlerini küçümsediğim sanılmasın. Sadece köylülerin bu bilgiyi nasıl, hangi koşullar altında ürettiği anlaşılmadan uygulanmaya çalışılan pedagojinin köylülüğü dönüştürmesinin bir hayalcilik olduğunu

Cumhuriyet'in modern hayatı halka öğretmesinde en önemli kurumlardan birisi de, okulların yanı sıra, Halkevleriydi.

Halkevleri: Halk'a Doğru

Smith'in de belirttiği üzere ulus devletler, vatandaşlarıyla ilişkilerini çeşitli kurumlar aracılığıyla inşa etmişlerdi (2004: 183). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halkın eğitiminde okullar kadar önemli bir başka kurum, Kemalist rejim ve halk arasında bir köprü görevi ifa edeceği düşünülen Halkevleriydi.[22] Karpat'a göre; M. Kemal Türk Ocakları'nın Cumhuriyet'in ideolojik paradigmalarını yaymakta yetersiz kalacağını düşünüyordu ve sonuçta bu kurumu kapatmaya karar verdi (1963: 57). İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Osmanlı İmparatorluğu'na egemen olduğu dönemde Türk milliyetçiliğini özellikle bilimsel alanda yaygınlaştırmak amacıyla kurulan Türk Ocakları (Üstel, 1997: 51), Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürüyordu. Ancak Türk Ocakları, 1920'li yılların sonuna doğru Kemalist elitler tarafından kontrol edilmesi güç bir yapı olarak görülmeye başlandı. Özellikle rejimin 1930'lu yıllarda kendini kültürel ve sosyal alanlarda konsolide etmek çabasına paralel olarak bu kurum lağvedildi ve yerine daha denetlenebilir bir yapı olarak Halkevleri kuruldu. Halkevlerinin kuruluşunun başlangıcı Cumhuriyet hükümetinin Avrupa'ya eğitim almak üzere gönderdiği öğrencilerin benzer örgütler üzerine gözlemlerine dayandırılabilir. Vildan Aşir Savaşır'ın Çek Sokolları[23] üzerine olan gözlemlerinin radyoda yayınlanması ile birlikte,

---

düşünüyorum. Aynı şekilde, köylülerin bu bilgiyi ürettikleri toplumsal koşullarda ciddi dönüşümler gerçekleştirmeden, tek başına 'modern bilimin ya da bilginin' köylüler tarafından içselleştirilebileceğini düşünmek de hayalcilikten öte bir şey değildir.

22 Halkevleri, Türk Ocakları'nın kapatılması ile ortaya çıkan boşluğu kapatmak üzere kuruldu. Türk Ocakları'nın kapatılmasının arkasında yatan sebepler için ise bkz. Üstel, F. *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997). Kirby ise Halkevlerinin Köycülük Cemiyeti'nin devamı olduğunu iddia eder (1962: 70). Üstel, Köycülük Cemiyeti'nin Halkevleri dergilerinin içinde veya ayrı bir broşür olarak yayınlanan köy monograflarının ilk örneklerini verdiğini söyler (1989: 14).

23 1862 yılında Prag'da kurulan Çek Sokolları özellikle gençlik arasında milli bir

M. Kemal, Savaşır'la bir görüşme yapmış ve Türkiye'de de benzer bir örgütün kurulması için bir komite oluşturmuştu. Bu komite CHP'nin 1931 Kongresi'ne bir önerge sunacak ve kongrede bu önerge kabul edilecekti. Sonuçta, 19 Şubat 1932 yılında Halkevleri resmi olarak açıldı (Öztürkmen, 1998: 72). Dönemin önde gelen Halkevcilerinden Nafi Atuf Kansu'ya göre bu kurumlarda, halk ve aydınlar bir arada çalışacaklardı. Gerçekten de CHP Genel Yönetim Kurulu üyesi olan Nafi A. Kansu, Halkevlerinin temel amacının "cemiyet hayatını düzenlemek" olduğunu iddia ediyordu (1935: III). Kansu'nun önerisi ile 1935 yılında Halkevlerinin üç yıllık çalışmalarını değerlendiren Behçet Kemal Çağlar'a göre bu kurum, "devrimleri halkın ruhuna sindirmek" için çalışıyordu (Çağlar, 1935: 3). Karpat ise, Halkevleri üzerine yazdığı makalesinde, Halkevlerinin öncelikli görevinin, Anadolu halkının arasında yattığı farz edilen ulusal kültürü aydınlara, uygarlığı ve milliyetçiliği de halka aşılayarak halk ile aydınlar arasındaki derin boşluğu kapatmak olduğunu öne sürmüştü (1963: 55).

Aslında Halkevleri etkinlikleri CHP tarafından düzenleniyor ve sürekli bir denetime tabi tutuluyordu; dolayısıyla, Halkevleri ve merkez arasında sürekli bir kontrol ilişkisi olduğu söylenebilir. Ankara Halkevi diğer Halkevleri için örnek model olarak düşünülmüştü (Öztürkmen, 1998: 77). Ankara Halkevinin yayın organı olan *Ülkü* dergisi ise diğer Halkevi dergilerine bir örnek olarak gösterilmiş ve dahası bu dergiye yerelliklerdeki diğer Halkevi dergilerini kontrol etmek görevi verilmişti. Siyasi olmaktan ziyade kültürel kurumlar[24] olduğu defaatle vurgulanan Halkevleri, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin ideolojik paradigmalarının

---

bilinç yayma amacı güttüler. Siyasetin dışında olarak tanımlanan bu kurumlar Çek milliyetçiliğinin gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

24 Mesela, bkz. CHP Talimatnamesi. *Halkevleri Çalışma Talimatnamesi.* Ankara: Zerbamat Matbaası, 1940. dönemin ünlü eğitimcilerinden İ. Hakkı Baltacıoğlu da ulus devletin bir çeşit kültür devleti olduğunu iddia ediyordu. Bu anlamda, Halkevleri devrimin, kültür ve eğitim merkeziydi ve tüm halkı kapsıyordu. Baltacıoğlu'na göre, Halkevleri ulusal kültürü, özellikle "ilk ve ideal formuyla", yaymak göreviyle karşı karşıyaydı (1950: 29 ve 33). Recep Peker ise bu kurumların ulusu tek ve homojen bir kütle olarak organize edeceğini belirtiyordu (akt. Özacun, 1996: 88).

halk ve köylüler arasında yayılmasının en önemli kurumları olacaktı.[25] Dolayısıyla kültür ve siyaset arasında yapılan bu ayrım pek de gerçekçi değildir.

Kemalist kadrolara göre modern devletin "milli" vatandaşları uygar, sanat, spor ve bilimle ilgilenen insanlar olacaklardı. Modern Türk ulusu hayatın tüm alanlarında, sağlık, edebiyat, tarım vb, eğitilecek vatandaşlardan oluşacaktı. Bu anlamda Halkevlerinde dokuz şube faaliyet yürüttü: Dil, Tarih, Edebiyat Şubesi, Ar (Sanat) Şubesi, Temsil Şubesi, Spor Şubesi, Sosyal Yardım Şubesi, Halk Dersaneleri ve Kurslar Şubesi, Kitapsaray ve Yayın Şubesi, Köycülük Şubesi ve Müze ve Sergi Şubesi. Bütün bu şubelerde Halkevinin görevi milli terbiyeyi halka öğretmekti (Peker, 1935: 18-19). Bunların yanında, Halkevleri modern vatandaşlara kendine güven duygusu aşılamakla da yükümlüydü (Öztürkmen, 1994: 166-167). Bununla birlikte Halkevlerinde söylemde milletin kaynağı olarak görülen halka ve köylülere ya da onların bilgisine, pratikte güvensizlik ve şüphe ile yaklaşıldı. Kemalist milliyetçiliğin ve popülizmin halka ve onun bilgisine olan güven(sizlik) problemi, Halkevlerinin çalışmalarında açıkça belirgindi.

Halkevlerinin temel görevlerinden bir diğeri, yerelden derlenen köy bilgisini merkeze iletmekti. Bir başka deyişle, bu kurumlar sadece rejimin ideolojik paradigmalarını halka yaymakla kalmamışlar, aynı zamanda bu paradigmaların şekillenmesine de katkıda bulunmuşlardı. Bir başka deyişle, Halkevlerinin bir başka görevi de 'memleketi tanımak'tı:

> Memleketimizi daha yakından tanımalıydık: Türkiye'yi coğrafyasından psikolojisine, tarihi eserlerden sıhhi vaziyetine kadar yeniden tanımak ve yoklamak gerekti. Anadolu'yu yeni baştan mânen ve asıl fethedecek nesilleri yetiştirecek yurttaşlar ve onları memleket içine salacak teşkilât lâzımdı. Kadın aşkından vatan hamasetine kadar Anadolu'nun bağrından kopmuş seslerin, bestelerin ve menkibelerin hemen hiçbirini doğru dürüst bilmiyorduk. Bunları meraklı şahısların naçiz etüdlerine bırakamazdık (Çağlar, 1935: 2-3).

---

25 Williams seçici bir geleneğin yayılmak için kurumlara dayandığını savunur. Lakin, ona göre bu süreç sadece devlet kurumlarına indirgenemez. Etkili bir kültür, kurumların toplamından daha fazlasını gerektirir (1992: 117-119).

Bu anlamda memleketi ve milli seciyeyi tanıtacak birçok halk türküsü, hikâyesi ve atasözü Halkevleri dergilerinde yayınlanacaktı (Başgöz ve Wilson, 1968: 134).

Erken Cumhuriyet Dönemi folklor çalışmaları büyük oranda Halkevleri tarafından gerçekleştirilmiştir (bunlara bireysel çalışmalar, Ankara Devlet Konservatuarı ve radyo çalışmaları eklenebilir). Halk kültürüne ulaşmak, Dil-Tarih-Edebiyat Şubelerinin göreviydi (Çağlar, 1935: 22-24). Derleme görevini yerine getiren bir başka şube ise Güzel Sanatlar Şubesiydi (CHP, 1940: 10). Tarih ve Müze Şubesi de derleme edimlerine iştirak edeceklerdi. Kısacası, bu aktiviteler Halkevlerinde birden fazla şube tarafından örgütlenmiştir. Lakin folklor derlemelerinde tekrar Kemalist popülizmin ikili karakteri ile karşı karşıya kalırız; Erken Cumhuriyet Dönemi folklorcuları bir yandan halk bilimi materyallerini ulusal kültürün kaynağı olarak görürlerken, bir diğer yandan sanatsal (burada Avrupa'da doğup gelişen modern sanat kastedilmektedir) yönden kıymeti haiz olmadığını düşündükleri örnekleri bu derlemelere almamışlardır. Mesela, bu yaklaşım, Öztürkmen'in değindiği gibi halk ressamlarını küçümsüyordu (1998: 82).

Halk kültürü üzerine yapılan çalışmalar kadar, köy gezileri de bize Kemalist popülizmin önemli veçhelerini gösterir. Bu geziler sonucu ortaya çıkan köy monografileri, köy hayatı hakkında çok yüzeysel bilgilerin ötesine geçmez ve hatta birçoğu izlenimci hikâyeler düzeyinde kalır (Öztürkmen, 1994: 171). Bu monografilerin çoğu monolojik olarak yazılmıştır. Diğer bir deyişle, bir özne olarak köylünün sesini çok az duyarız bu yazılarda. Monografiler bir yerden sonra yazanların kişisel görüşlerini ifade etmeye başlarlar. Halkevleri dergilerinde ya da broşür-kitapçık olarak yayınlanan birçok köy monografisinde halkın bilgisine duyulan güven(sizliğ)in belirtileri çok açıktır. Çeşitli Halkevlerinin köy ziyaretlerini ifa eden köycüler, köyden, köylünün durumundan, sıhhi ortamdan sıklıkla yakındılar. Mesela, Kırşehir Halkevi'nin bir köy ziyaretinde ağılların durumundan şikâyet ediliyordu (Dinç, 1940: 15). Bir başka örnekte ise, Milas Halkevi'ne mensup köycüler, köy ziyaretlerinde köylülerin ağaç budama tekniklerinin 'fenalığından' yakınıyorlardı (Alkan, 1937: 7). Anlatımlarda köylüler hakkında bir tedirginlik her zaman göze çarpar. Denizli Halkevi dergisi olan *İnanç*'ta bu açıkça görülür:

> Herhangi bir köyden birisi köyünde bağ dikmiş üzümünü yemiş, o birisi meyve dikmiş yemişinden faydalanmış, o birisi toprağına göre buğday ve emsali hububat ekmiş kazanmış olduğunu görünce diğerleri o noktaya koşuyorlar. Fakat bu zaman kaybetmeğe sebep oluyor... Bilhassa bizim köylülerimiz görgüye çok muhtaç bulunuyorlar (Akşit, 1938: 38-39).

Halkevlerinin bütün çalışmalarına ve uğraşmalarına rağmen köyü ve köylüleri arzu edilen derecede modernleştirebildikleri ve 'ulusal duygular'ı yaydıkları söylenemez. Bu karamsarlık hali birçok anlatıda belirgindi. Bursa Halkevi'nin bir gezisinin monografisinde şu ifadeler göze çarpar:

> Efendi, köylünün sağlığı ve zenginliği için söylediklerinizi anlıyorum. Fakat köylüye anlatamıyorum. Ben şimdi sizin geldiğinizi söyleyerek köylüyü bu meydana toplayacağım (Muhtarın kendi başına köylüyü toplamakta güçlük çektiği bu sözden anlaşılır) (Köymen, 1935: 24).

Diğer bazı örneklerde ise köye ya da köylüye bir türlü ulaşılamadığı açıkça itiraf ediliyordu. Adana Halkevi Dergisi'nde şu satırlar yer alır:

> (...) burnumuzda tezek kokusu, kulağımızdan köyün çeşitli sesleri, gözümüzden yanık çehreler biran bile uzaklaşmadığı halde, köyü ve köylüyü kolay anlayamıyoruz. Köyü tanımak ve onu bize, bizi ona ısındırmak için tezek kokusundan iğrenmeden, köy sesinden zevk alarak, ve onun hayatını yaşayıp, ondaki yaraların acısını kendi bedenimizde duyarak yola çıkmamız gerektir. Bunu hepimiz bildiğimiz ve bu sözler "Malumu ima" olmasına rağmen, hakiki köy yolunda maalesef çok yaya kalıyoruz. Acaba niçin? (Doğudandoğan, 1944: 12).

Temel amacı halk ile aydınlar ve devlet arasında mevcut olan açıyı kapatmak olarak tarif edilen Halkevlerinin, devlet ve köylü arasındaki uçurumu daha da genişlettiği bile söylenebilir. Birçok araştırmacıya göre Halkevlerinin köycülüğü, köy hayatını anlamakta bir hayli yetersizdi. Halkevciler köyü sadece dışarıdan bir bakışla tahlil etmeye çalışıyorlar ve gayet yüzeysel bazı öneriler vermekle yetiniyorlardı (Tütengil, 1969: 93). Tevfik Çavdar da (1999) aynı nokta üzerinde duruyordu. Kendisi özellikle dil çalışmalarının halk ve aydınlar arasındaki uçurumu daha da açtığını vurgulamış ve Halkevlerinin köye yönelik çalışmalarının tepeden

inmeci bir yaklaşımla malul olduğunu söylemişti. Eski bir Köy Enstitülü olan Hürrem Arman da (1969: 109) anılarında Halkevlerinin bir köye düzenlediği inceleme gezisinden şu şekilde bahsediyordu:

> (...) Tıpkı yabancı turistler gibi gezdiler. Köyün ağaları o gün bir kuzu ziyafeti verdi. Gelenler, köy erkekleri ve kadınları ile görüştüler. Yanlarında şeker, defter, kalem gibi hediyeler de getirmişlerdi. İçlerindeki bir doktor muayeneler yaptı, reçeteler yazdı, bazı ilâçlar dağıttı. Bizden sonra bu grubun gelişi köylüde yeniden bazı şüpheler yarattı; ortada önemli bir şey vardı ama ne idi? bu şehirli beyler ve hanımlar neden bizim arkamızdan oraya gelmişlerdi? istedikleri ve aradıkları ne idi? niçin herşeyi damdan düşer gibi soruyorlardı?...

Benzer şekilde, Başgöz ve Wilson da köylülerin Halkodalarına hiç ilgi göstermediğini ve Halkevlerinin çalışmalarını bu anlamda başarısız olarak değerlendirmek gerektiğini iddia etmişlerdi. Bu kurumlar, çoğunlukla köylüyü sadece öğretilecek, eğitilecek bir pedagojik nesne olarak gördükleri için köylüye istenildiği gibi "yardım" edememişlerdi. Dahası, köylü de Halkevlerinin çalışmalarına iştirak etmemişti. Halkevleri etkinliklerine katılanların büyük bir kısmını merkezden gönderilen bürokratlar oluşturuyordu (Başgöz ve Wilson, 1968: 157).

Dolayısıyla Halkevlerinin faaliyetlerinin kırsal yaşamda pek de etkili olmadığını iddia etmek yerinde olacaktır. Buna örnek sadece Halkevleri de değildir. Halkevlerinin çalışmaları kadar, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde çıkarılan birçok kanun köylüler tarafından görmezden gelinmişti. Örnek olarak, 1924 yılında kırsal alanı değiştirmek amacıyla bir Köy Kanunu Büyük Millet Meclisi tarafından yasalaştırıldı. Köyü modernleştirmek amacıyla uygulamaya konan bu kanun, köylüler tarafından dikkate alınmadı, etkisi daha çok yönetsel ve yasal olaylarla sınırlı kaldı. Bu yasa Kemalist kadroların dönemin kırsal yaşamını ne kadar az idrak edebildiklerine dair iyi bir örnekti (Szyliowicz, 1966: 36-37).

Aslında her ne kadar Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kırsal hayat dönüştürülmek istenmişse de Kemalist halkçılık ve milliyetçilik paradigmalarının nitelikleri ve uygulanan iktisadi politikalar[26] yüzünden köy yaşamı

26 Margulies ve Yıldızoğlu özellikle savaş yıllarında uygulanan iktisat politikalarının

büyük oranda değişmeden kalmıştı.[27] Bu bağlamda, Kemalist kadrolar köylüyü ulusun kaynağı olarak ilan ederken, köylülerin gerçek koşullarını ve düşünce dünyalarını anlamakta bir hayli yetersiz kalmışlardı. Var olan duruma, köylünün hal-i ahvaline kendi zihinlerindeki "modern köy ve köylü" imgesiyle yaklaşmışlardı. Tütengil'e göre (1977: 91) Kemalistlerin köyü modernleştirme girişimlerinin başarısızlığının asıl sebebi dönemin kadrolarının köy ve köylülük gibi karmaşık konulara yüzeysel, derinine inmeden bakmaları ve sonuçta uygulamaların bir sistemden yoksun oluşudur. Bu sadece kültürel olarak değil, iktisadi ve sosyal olarak da geçerlidir. Örnek olarak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde radyo Kemalist müzik politikalarını yaymak için en önemli araç olarak değerlendirilirken, kırsal alanda yaşayan halkın büyük bölümünün bu aygıtı almak için gerekli maddi koşulları olmadığı hiç düşünülmez.

Sonuç

Erken Cumhuriyet Dönemi kültürel reformlarını biçimlendiren milliyetçi ve halkçı söylemin bazı önemli niteliklerini inceledikten sonra, bu çerçevede dönemin müzik politikalarına bakacağım. Zira CHP'nin 1931 Kongresi'nde vurguladığı gibi, müzik reformu kültürel devrimin en önemli adımı olarak görülüyordu (CHF, 1931: 81). Dönemin müzik politikalarının hâkim anlatısına göre, Türkün yüksek kültürünün Osmanlı yönetimi altında çeşitli şekillerde zarar gördüğü düşünülüyordu. Benzer şekilde, 'yüksek ve soylu Türk Müziği'nin de Osmanlı müziği altında yabancılaşmaya uğradığı ve hatta yok olmak üzere olduğu iddia ediliyordu. Bununla birlikte, resmi milliyetçi anlatıya göre, 'Türklerin gerçek müziği' köylüler arasında "temiz" bir biçimde kalmıştı. Bu anlamda Türk İnkılâbı'nın kadrolarının görevi, 'halka doğru' retoriğinin bir parçası olarak kırsal bölgelere gidip halk müziği örneklerini toplamaktı. Sonrasında, derlenen parça örnekleri, yeni ve ulusal Türk Müziği'ni yaratmak adına incelenecek ve işlenecekti.

---

devlet ve köylü arasında var olan uçurumu derinleştirdiğini belirtirler (1998: 295).

27 Bu özellikle kadınlar için geçerlidir. Yeni kanunlara rağmen, kırsal alanda özellikle kadının rolü değişmeden kalmıştır (Szyliowicz, 1966: 50).

Bu bağlamda, ulusal müziğin ve dolayısıyla ulusal kimliğin inşasında yerelliklerde yürütülen halk müziği derlemeleri önemli addedildi. Bu müzik politikaları da böylesi bir ulusal pedagojiyi feyz alan Kemalist kadrolar tarafından yürütülmüştü. Dönemin muhafazakâr figürlerinden Remzi Oğuz Arık, ulusal bir müzik kültürünün yaratılmasının ulusal eğitimin bir parçası olduğunu söyleyerek ulusal pedagojinin önemini vurguluyordu (1947: 112). Bununla birlikte kültür, Williams'ın da değindiği gibi, insanların tüm yaşamlarının bir temsili olarak kavramsallaştırılmalıdır; bir başka deyişle, sadece pedagojik meselelere indirgenemez. Öte yandan Kemalist pedagoji kendi içinde de ciddi sorunlar muhteva eder. Zira bu pedagojiyi oluşturan milliyetçi ve halkçı söylem insanları bir şekliyle '*tabula rasa*'[28] olarak algılıyor ve böylece var olan halk bilgisini fiiliyatta tümüyle gözardı ediyordu.

Kemalist reformculara göre folk materyalleri, 'arzu edilen ulusal kültürün kaynakları'ydı. Dolayısıyla, milliyetçi kadrolar ulusal kültürün kaynağı olarak halk kültürünü ve ulusun kaynağı olarak da köylüyü yüceltmişlerdi.[29] Kısacası, Kemalizm kendini bir taraftan yeni ve eşsiz ola-

---

28 *Tabula rasa* boş levha anlamına gelmekte olup, Aydınlanma Dönemi'nin ünlü felsefecisi John Locke tarafından insan bilincini anlatmak için kullanılır. Locke'a göre insan doğduğu zaman bilinci tertemizdir ve yaşadığı deneyimler bu levha üzerinde çeşitli izler bırakırlar.

29 Özdoğan'ın vurguladığı gibi köyü ve köylülüğü söylemsel düzlemde kutsayan böylesi bir pozisyon modernitenin ve uygarlığın yapaylığını belirten endüstri toplumu karşıtı muhafazakâr bir tavra kolayca evrilebilir (2002: 264-265). Dolayısıyla, muhafazakâr halkçılık ile Kemalist popülizm arasında dar bir açı olduğu söylenebilir (Bora ve Erdoğan, 2003: 638). Gerçekten de birçok Kemalist figür böylesi tavırlar sergilemişlerdi. Milliyetçi kadroların bir kısmı Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, şehirleşme söylemine karşılık, 'halkın saflığını ve yüce ruhunu korumak' adına endüstriyel ve modern topluma karşı bir söylem geliştireceklerdi. Şehirleri ve şehirlileri, köyün ve köylülüğün sömürücüleri olarak addedip toplumsal yozlaşmanın sorumlusu olarak görmüşlerdi (Karaömerlioğlu, 1999: 74 ve Üstel, 1990: 48-49). Bu gibi milliyetçi kadrolar köy yaşamını da bir hayli yüceltmişlerdi. Köylülerin kirlenmemiş, saf ve soylu olduğunu savunup, köylü kültürünün ulusal kültürün gerçek kaynağı olduğunu iddia ediyorlardı. Onlara göre, gerçek ulusal kültür kırsal alanda bozulmadan kalmıştı. Dahası, kültür kadar, kırsal ekonominin de modern ekonomiye karşı birçok avantaj içerdiğini söylüyorlardı. Bu figürler, Kemalizmin temel amacı

rak sunarken, diğer taraftan yüzünü sürekli kaybolmak üzere olan bir geçmişe döner (krş. Benjamin, 2001: 80) ve yıkmaya çalıştığı geleneği diğer taraftan icat eder. Tam da bu anlamda Kemalizm, Gabriel Garcia Marquez'in ünlü kitabı *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki Jose Arcadio Buendia karakterine benzer. Ünlü ailenin bu nevi şahsına münhasır üyesi her şeyi, tanrıyı bile, bilimin yardımıyla açıklamaya çalışırken, sürekli geçmişin hayaletleri ile konuşur. Kemalistler için de yeni olan şey, geçmişteki hayaletlerin yardımıyla kurulmaya çalışılır, geçmişin gizli kalmış kültürünün yardımıyla yeni bir kültürün inşası amaçlanır. Lakin bu çabalar birçok tutarsızlık barındırır ve oldukça yapay kaçar. Kemalist milliyetçilik ve halkçılığın üzerinden inşa edilen kültürel reformlar tarihsel dayanakları ampirik olarak çok zayıf olan savların üzerine oturur. Bu bağlamda Halkevlerinin folklor çalışmalarının bilimsel ve sistematik olmadığı birçok folklorcu tarafından ifade edilmiştir (Boratav, 1945: 253 ve 1991a: 80 ve 87-88).

Diğer taraftan, dönemin halk kültürü anlayışı, halk kültürünün parçalı ve çelişik yapısını görmezden gelir; Erken Cumhuriyet Dönemi re-

---

olan Batılılaşmaya da karşı bir pozisyon almışlardı. Şehirlerin, maddeciliğin ve komünizmin yayıldığı yerler olduğunu sıklıkla vurguladılar. Kemalist kadroların "saf bir köy yaşantısı"na geri dönmenin millet inşasının temel unsuru olması gerektiğini iddia eden isimlerini "köycüler" olarak adlandıran Karaömerlioğlu, onların toplumu değiştirmek için eğitimin önemi üzerinde özellikle durduklarını belirtmiştir. Bununla birlikte köycüler, eğitimin köylerde yapılması gerektiğini şiddetle savunuyorlardı. (Karaömerlioğlu, 1999: 76-82 ve Üstel, 1990: 50). Köy Enstitüleri köycüler için Erken Cumhuriyet Dönemi'nin en önemli kurumlarından birisi olacaktı. Halkevleri yanında bu kurumlar, Kemalist ideolojinin yayılmasının bir diğer önemli kurumu olarak görülüyorlardı. Mesela, Köy Enstitüleri müzik derslerinin en önemli müfredat konularından biri elbette Halk Müziği'ydi. Oysa köycüler, Köy Enstitüleri pratiğinden derin bir hayal kırıklığı yaşayacaklardı. Zira bu kurumlar birçok engelle karşılaşmıştı. Para ve binaların inşası için uygun toprak sıkıntısı veya hoca ve teknik servis eksikliği bu sıkıntılar arasında sayılabilir (Kirby, 1962: 62-63 ve 206-209). Dahası, Köy Enstitüleri köylerden öğrenci toplamakta da bir hayli zorlanmışlardı. (Başgöz, 1995: 235, 242-243). Köylüler ise bu kurumların inşası esnasında zorunlu tutulan iş mükellefiyetine karşı geliyorlardı. Köy Enstitüleri, dönemin köycülerini hayal kırıklığına uğratacak şekilde, aktif savunucularını köylerden daha ziyade şehirlerde bulmuşlardı (Karaömerlioğlu, 1998: 65 ve 71).

formcuları halk kültürünü 'iyi ya da kötü', 'gelişmiş ya da gelişmemiş' gibi ikilikler üzerinden değerlendirirler. Lakin folklor insanların kendi yaşamlarını anlamlandırmasıyla, ifadesiyle iç içedir. Basitçe, ahlak dersleri içermez (Başgöz, 1986: 310). Dönemin folklor çalışmaları halk kültürü metinlerini "konuştururken susturmaya, zenginliği ve bereketini 'keşfederken' kısırlaştırmaya veya hadım etmeye" (Erdoğan, 1998: 125) yöneliktir.

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK POLİTİKALARI

Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları bir ulus ve ulusal kültür inşası çabası üzerine oturuyordu. Bir başka deyişle dönemin kültür ve müzik politikaları Türk milli kimliğinin inşası sürecinin ayrılmaz bir parçasıydı. Bu anlamda, ilk bölümde bahsettiğim Erken Cumhuriyet Dönemi milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin temel özellikleri, dönemin müzik politikalarını şekillendirdi. Özellikle milliyetçi ve halkçı söylemin Batı ile kurduğu, bir önceki bölümde sentez algısı üzerinden incelediğim ilişki, müzik politikalarında belirgindi.

Müzikte Batılılaşmanın Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme çabalarına ve ulusal müzik anlayışının da yine Osmanlı'nın son döneminde doğan ve gelişen milliyetçiliğe kadar götürülebileceğini belirtmeliyim. Her ne kadar, 19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra ve 20. yüzyılın başlarında müziğin dönüştürülmesi yönünde sarfedilen gayretler, Erken Cumhuriyet Dönemi'ne hem müzikte Batılılaşmanın niteliği hem de özellikle İkinci Meşrutiyet Dönemi'ne kadar sistemli ve planlı girişimlerin çok az olması dolayısıyla, kayda değer bir miras bırakmasa da, müzikte reform çabalarının düşünsel kökenlerini takip etmek açısından bu döneme bakmak ilgi çekici olacaktır. Ayrıca Aksoy'un belirttiği gibi (1985: 1212) Cumhuriyet döneminde müzik alanında görülenler tamamen yeni bir ortamın ürünü değillerdi. Erken Cumhuriyet'in müzik politikalarının ya da müzik anlayışının önemli bir parçası 19. yüzyılın açtığı kanallara yaslandı. 19. yüzyılda kurulan askeri mızıkalar, tiyatronun ve operanın gelişimi, Dâr-ül-elhân'ın açılması bu kanallardan bazılarıdır. Dahası, Cumhuriyet döneminin aydınlarının, devlet yöneticilerinin ya da müzik reformcularının çoğunlukla Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yetiştiğini belirtmek gerekir. Bir giriş niteliğinde Osmanlı Geleneksel

Müziği'nin bazı temel özelliklerine bakmak, bize hem Batılılaşma çabalarının üzerine oturduğu temel zemini görmek hem de Erken Cumhuriyet Dönemi müzik reformcularının Osmanlı Geleneksel Müziği geleneğini değerlendirirken müzikolojik bir arka plandan ziyade milliyetçi ve halkçı söyleme yaslandıklarını göstermek açısından önemli olacaktır.

Bu bölüm, Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının genel özellikleri üzerinde duracak. Bu anlamda ilk önce Osmanlı Geleneksel Müziği'nin temel özellikleri ele alınacak. Sonrasında, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, Osmanlı Geleneksel Müziği'ni modernleştirme çabaları ve aynı dönemde Batı müziği ile etkileşimlerin başlamasının tarihçesi incelenecek. Hemen şunu belirtmeli ki, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ile Cumhuriyet dönemi arasındaki temel fark, müzikte Batılılaşma çabalarının ikinci dönemde çok daha yoğun, daha devlet kontrolünde ve daha sistematik bir şekilde yapılmaya çalışılmasıdır.

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını kabaca iki döneme ayırabiliriz: 1923-34 ve 1934-52. İki dönemin arasında keskin bir zihinsel dönüşüm olduğunu düşünmemekle beraber, 1923-34 yıllarını kapsayan ilk dönemi bir giriş niteliğinde değerlendirmek açısından faydalı olacağını düşünüyorum. Kısaca özetlemek gerekirse, ilk dönemde çeşitli yönetmelik ve yasaklarla başlayan musiki inkılâbı, derleme gezileri ile devam etmiş; bunların yanında, Batı müziğini halka yayma anlamında ulusal opera çabalarının başarısızlığı ile son bulmuştu. 1930'lu yıllarda kültürel alana daha sistematik müdahalelerin başlaması bu başarısızlık ile bir araya geldiğinde, devlet, musiki inkılâbına daha doğrudan müdahale etmeye başlamıştı. Bunun en önemli göstergesi 1934 yılında toplanan Musiki İnkılâbı Komisyonu'dur. 1934 yılından itibaren musiki inkılâbı daha doğrudan bir biçimde, devletin kontrol ettiği kurumlar aracılığıyla, yani bu anlamda 'tek bir elden' yürütülmeye çalışılmıştır. 1945 yılında TBMM içinde başlayan alaturka-alafranga tartışmaları ve sonrasında halk müziği derlemelerinin son bulduğu tarih olan 1952, bu dönemin kapanışı olacaktı. 1945'ten itibaren kitlelere ulusal bilinci aşılayacak, modern hayatı öğretecek en önemli araçlardan biri olarak görülen radyoda alaturka müziğin yayın saatlerinin artması da musiki inkılâbının girdiği çıkmazı göstermesi açısından kayda değer.

1923 ve 1934 yılları arasını kapsayan müzik politikalarının ilk dönemi bir sonraki altbaşlığı oluşturacaktır. Bu bölümde Dâr-ül-elhân'da Türk Müziği eğitiminin yasaklanması ya da ulusal bir opera icrası gibi konuların üzerinde durulacak. Bu bağlamda halk şarkılarını derleme ve armonize etme çabalarından da kısaca bahsedeceğim. Sonrasında, müzik politikalarının 1934 ve 1952 yıllarını kapsayan ikinci dönemine odaklanacağım. Bu dönemde ilk göze çarpan şey, kurumsal çabaların daha yoğun olduğudur. Dahası, çeşitli kurumların işbirliğiyle müzik politikaları yürütülmeye çalışılmıştı. Radyolarda Türk Müziği'nin çalınmasının yasaklanması da yine bu döneme denk geldi. Radyo aracılığıyla veya Halkevleri konserleriyle Batı müziğinin benimsetilmesi amaçlandı ve Devlet Konservatuarı halk müziği örneklerinin toplanması için uğraş verdi. Bu dönemde, müzik politikalarının 'başarı' ya da 'başarısızlığına' dair örnekler de göze çarpar. Bu bölümde, kısacası, Kemalist müzik reformcularının daha yoğun çabalarına, bu politikaların temel özelliklerine ve bazı sonuçlarına değineceğim.

Osmanlı Geleneksel Müziği'nin Bazı Temel Özellikleri

Çoğunlukla insan sesine dayanan ve bir söz musikisi olarak gelişen Osmanlı Geleneksel Müziği'nin (Tanrıkorur, 2003: 16) en temel özelliği, bu müzik sistemi içinde herhangi bir notalama sistemi olmamasıdır. Bir başka deyişle Osmanlı musikisi yazılmıyordu.[1] Osmanlı'da notalama yerine müzik performansı, müzik geleneğinin devamını sağladı. Notalama olmadığından meşk[2] ayinleri, bu müziğin devamının yanı sıra içsel bütünlüğünü de mümkün kılan pratiklerdi (Behar, 1987: 68-69 ve 1993: 11). Behar (1998: 25) yaklaşık dört yüzyıl boyunca Osmanlı müzisyenlerini birbirine bağlayan meşk sisteminin Osmanlı Geleneksel Müziği kadar eski olduğunu söyler. Meşkhanelerde, sarayda veya evlerde uygulanan bu yöntemle eserin güftesi öğrenciye yazdırılıp sonra usûl vurularak ve öğrenciye sürekli tekrar ettirilerek eserler öğretildi:

1 Behar (1998: 15) Osmanlı Geleneksel Musikisi'nin bugünkü repertuarının son 90-100 yıl içerisinde notalanan eserlerden oluştuğunu söyler.

2 *Meşk* kavramı pedagojik bir göndermeye sahiptir, fakat sadece bir pedagojik metod değildir. Daha ziyade, müzisyenlerin içerisinde Osmanlı Geleneksel Müziği'nin bestelerini öğrendiği bir çeşit geleneksel kurumdur (Behar, 1993: 6).

Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa èsere başlanmadan önce bu usûl vurularak hoca tarafından okunur. Öğrenci usûlü sağ ve sol eliyle –dizlerini kudüm itibar ederek– vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafizasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur. Öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir. Nihai amaç meşkedilen eserin talebenin hâfizasına nakşedilmesidir (Behar, 1998: 16).

Dolayısıyla, Osmanlı Geleneksel Müziği'nde hafizanın önemli bir rolü vardı.[3] Bu anlamda eserlerin orjinalliği ya da aslı gibi kavramlar, Osmanlı Geleneksel Müziği'ni anlamak için pek geçerli değildir (Behar, 1998: 80). Sözlü bir kültüre ve hafizanın gücüne dayanan Osmanlı müzik geleneğinde aynı eserin farklı versiyonlarının karşılaştırılabileceği model ya da yazılı kanıt mevcut değildir. Her ne kadar eserler aktarıldıkları dönemin zevklerine uygun olsa da, farklı dönemlerde eserler de farklılaşmıştır. Bu anlamda da her bir eserin farklı türleri aynı ölçüde "meşrudur" (Behar, 1998: 80-81).

Hafizanın önemi dolayısıyla, besteleri hafizasında tutabilen müzisyenlere gelenek içinde ayrı bir önem atfedilir (Behar, 1987: 31). Dahası, aktarım sisteminin hayati öneminden dolayı, her bir müzisyen öğrencilerine bildiği besteleri öğretmek durumundadır. Başka bir deyişle, her bir müzisyen meşk sürecine katılmak zorundadır (Behar, 1987: 40-41). Bu sebeple süreç içinde Osmanlı Geleneksel Müziği farklı şekillerde değişmiş olsa da, meşk kurumu bu müziğin sacayağı olarak kalmıştır. Owen

---

3 Burada hafıza olumsuz anlamda ezbere tekabül etmez. Tam tersine, Behar (1987: 68-69 ve 80) her bir müzisyenin besteyi kendi hafizasına nakşetmek için bir anlamda yeniden yarattığından bahseder. Bu anlamda Osmanlı Geleneksel Müziği besteleri dokunulmaz değildir, kuşaktan kuşağa aktarım sırasında yeniden yaratılırlar. Tıpkı halk müziği örneklerinin bölgeden bölgeye, insandan insana aktarımı sırasında geçirdiği değişimlerde olduğu gibi, Osmanlı Geleneksel Müziği'nin de benzer bir dinamizmle malul olduğu söylenebilir. Ancak şehirlerde icra edilen ve belirli kurallara bağlı olan bir müzik olması dolayısıyla bu değişim daha sınırlıdır (Behar, 1987).

Wright'a göre (1994: 525-526), Osmanlı Geleneksel Müziği yüzyıllar içerisinde makam, usûl, çalgılar, icracıların toplumsal kökenleri gibi açılardan değişim gösterse de meşk sistemi 20. yüzyıldaki "kurumlaşmış konservatuar eğitimine kadar sarsılma"mıştır.

Bununla beraber Osmanlı Geleneksel Müziği'nin tarihi serüveni içerisinde, bazı bestelerin notasının yazılmaya çalışıldığı da doğrudur. Mesela Ali Ufki Bey (Albert Bobowski) 17. yüzyılda notalama çalışmaları yapmıştı. Kantemiroğlu (Demetrius Cantemir) 18. yüzyılda kendi bulduğu bir notalama sistemini kullanmıştı. Bu müzisyenlerin içinde en bilineni ise bir Ermeni olan Hamparsum Limonciyan'dır. Limonciyan'ın sistemi Hamparsum olarak bilinir. Bütün bu çabalara rağmen, Osmanlı Geleneksel Müziği'nin önde gelen şahsiyetleri notalama sistemini hiçbir zaman benimsememişlerdi. Dahası, Ali Ufki, Hamparsum, Kantemiroğlu ve diğerlerinin çalışmaları bu müzik geleneğinin çok küçük bir parçasını oluşturacaktı (Behar, 1987: 23-26). Notalama sistemiyle tam anlamıyla karşılaşma ise 19. yüzyıldaki gelişmeler sonucunda gerçekleşti.

Osmanlı Geleneksel Müziği'nin devamlılığını sağlayan meşk sistemi, şehirlerde bir hayli yaygın olarak kullanılan bir yöntemdi. Behar'a göre (2003: 60) Osmanlı Geleneksel Müziği'nin bir başka önemli özelliği de, para karşılığı ders veren hocaların sayısının azlığıydı ve bu gibi insanlar da bu müziğin öncüleri tarafından hakir görülürlerdi. Musikişinaslar, dolayısıyla, amatörlerdi ve geçimlerini çoğunlukla başka mesleklerden sağlarlardı. Kısacası, meşk sistemi bugün anladığımız anlamda bir profesyonelleşme süreci dışında gerçekleşmişti. Gerçekten de Behar (1998: 63) Saray'ın bile sanatçı ve müzisyenleri para karşılığı değil de daha dolaylı yollardan ödüllendirmesinin çok sıklıkla rastlanan bir durum olduğunu belirtmişti. Osmanlı müzik geleneğinde ustalık ve çıraklıktan oluşan eğitim süreci Osmanlı lonca sistemini anımsatıyordu. Fakat meşk sisteminde, lonca geleneğinden farklı olarak, bilgilerin saklanması gibi bir durum yoktu. Osmanlı müziğinin devamlılığını sağlayan en önemli özelliklerden birisi, var olan bilgilerin aktarılması olduğuna göre, müzikal sırlarını kendilerine saklayan müzisyenlerin gelenek içinde pek hoş görülmemeleri anlaşılabilir bir durumdur. Usûller, makamlar, formlar ve kurallar büyük oranda katîydi ve bunlar kuşaktan kuşağa aktarılmak durumundaydı (Behar, 1987: 29-30 ve 1993: 36-38).

Osmanlı Geleneksel Müziği bir tür şehir müziğiydi ve bu müziğin icrası ve eğitimi şehrin farklı bölgelerinde gerçekleştirildi. Meşk sistemi saraylarda, evlerde, kahvehanelerde, camilerde ve Mevlevihanelerde uygulandı (Paçacı, 2002: 10 ve Tanrıkorur, 2003: 22).[4] Bir başka ifadeyle, Osmanlı Geleneksel Müziği 'halka yabancı, sadece saraya ait' bir müzik değildi. Hatta Behar'a göre (1998: 45), çeşitli padişahlar zamanında Osmanlı musikisi saraydan dışlanmış, saray içinde müzik eğitimi veren yerler dağıtılmıştı. Yavaşça da (1994: 527) birçok Osmanlı padişahı zamanında sarayda musikinin hor görülmesine karşılık, şehirde canlılığından hiçbir şey kaybetmediğini iddia ediyordu. Yavaşça'ya göre 17. yüzyılda bile evlerde özel meşkhanelerin olduğunu gösteren kayıtlar vardır. Osmanlı Geleneksel Müziği İstanbul, Bursa, Edirne, Selanik, Şam, İzmir gibi büyük Osmanlı kentlerinde gelişmişti ve bu anlamda da doğuşu ve gelişimi itibariyle şehirli bir müzik türüydü (Behar, 1998).

Osmanlı müziği bu özelliği itibariyle de halk müziği ile çeşitli şekillerde etkileşime girmişti. Osmanlı Geleneksel Müziği'nin bazı formları halk müziği ile birbirlerinden beslenmişlerdi; mesela cami veya tekke müziği gibi:

> Bektaşi musikisi bu açıdan çok tipik bir özellik gösterir. Bektaşi nefeslerinin günümüze ulaşan örneklerinde, klasik zevkle halk musikisi zevki arasında son derece de ilgi çekici bir kaynaşma görülür (Aksoy, 1987: 44).

Halk müziği ile etkileşim konusunda Tanrıkorur şunları vurguluyor:

---

4 Berker, Mevlevihanelerin Türk müziğinin gelişiminde önemli bir yeri olduğunu söyler (1986: 118-119). Tanrıkorur da (2003: 27) Mevleviliğin çeşitli dergâhlarında verilen müzik derslerinin yanı sıra semahanelerinin de "bir konser salonu niteliğinde" olduğunu belirtir. Ayrıca Mevlevi eserleri de Osmanlı Geleneksel Müziği'nin en önemli eserleri arasında yer alıyordu. Mehterhane de Osmanlı Geleneksel Müziği için bir başka önemli kurumdur. Burada icra edilen müzik, orduları düşmana karşı motive ediyor ve savaş için psikolojik bir destek yaratıyordu (Rice, 1999: 46-47). Aksoy'a göre de Mehterhane, bir savaş kurumu olduğu kadar, bir açık hava orkestrasıdır. Bununla birlikte, bu kurumun besteleri 1826 yılından sonra unutulmaya yüz tutmuştu (1985: 1214-1215). 1826 yılından sonra Yeniçeriliğin lağvedilmesiyle birlikte, repertuarın büyük bir kısmı yok edilmişti (Tanrıkorur, 2003: 26).

Klasik Osmanlı bestekârlarının türkü, koşma, semai, destan formundaki folklorik bestelerine karşılık, çoğunun bir tarikat bağlantısı olan halk şairleri de tekke edebiyatı ürünlerini ortaya koydukları klasik divanlar yazmışlardı (Tanrıkorur, 2003: 14).

Karşılıklı etkileşime istinaden, Osmanlı Geleneksel Müziği içerisindeki bazı türler, dönemin 'yüksek kültürü'[5] kabul edilebilecek Osmanlı Geleneksel Müziği ile alt sınıfların bir ürünü olan halk müziği arasında bir köprü vazifesi görmüştü. Bu anlamda da Osmanlı Geleneksel Müziği, halka yabancı bir müzik olarak değerlendirilemez. Osmanlı Geleneksel Müziği üzerine çalışan müzikologlar kadar, halkbilimcileri de –Pertev Naili Boratav ve İlhan Başgöz gibi– bu etkileşimin tarihsel olarak özellikle 18. yüzyıldan sonra yoğunlaştığını belirtmişlerdi (Başgöz, 1986: 289 ve Boratav, 1991a: 30 ve 36). Mesela, Başgöz Karacaoğlan şiirlerinde aşk temasının yüksek kültürden etkilendiğini iddia eder. Benzer şekilde, Divan geleneğinin önemli şairlerinden biri olan Nedim, şiirlerinde halk edebiyatından bazı motifleri kullanmaya çalışmıştı (Başgöz, 1986: 137). Neubauer'e göre:

> İlk saray musikicileri arasında sayılan kopuz saz çalan sazendeler, saraydaki Türk halk geleneğinin temsilcileri olarak görülebilirler. Bunlar saz şairlerinin ozan (kopuz-ı ozan) dedikleri çalgıyı çalıyorlardı (1994:524).

Bununla birlikte Osmanlı Geleneksel Müziği ile Halk Müziği arasındaki ilişkilerin bir hayli sınırlı olduğunu da vurgulamak gerekir. Zira ilkinin doğum yeri kentlerdi; kentsel bölgelerde gelişmiş ve icra edilmişti. Behar bu müziğin İstanbul, Bursa, Selanik ve İzmir gibi önemli kentler dışında yaygın olmadığını söyler (1987: 19).

---

5 Burada 'yüksek kültür' ile egemen, eğitimli sınıflara ait bir kültürel alana gönderme yapıyorum. Elbette yüksek kültürü halk sınıflarının kültüründen tam anlamıyla ayrı görmemekle birlikte, böylesi bir ayrımın pre-modern dönemlerde var olan kültürel hiyerarşiyi anlamak, dönem dönem birbirine yaklaşıp dönem dönem de uzaklaşan bu iki kültürel alanı tariflemek açısından önemli olduğunu düşünüyorum. P. Burke *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü* (1996) adlı kitabında bu etkileşimleri ve bu iki kültürün rezonans noktalarını etkili bir şekilde aktarır. M. Bakhtin de (1984a) "karnaval" kavramı üzerinden benzer bir ayrıma gider.

Osmanlı Geleneksel Müziği ile Halk Müziği'nin birbirinden hiç etkilenmeden geliştiğini iddia etmek, pre-modern kültürel hayatı birbirinden tamamen ayrı, alt ve üst sınıfların kültürlerinden oluşan iki alan gibi görmek demektir. Oysa Bakhtin'in de dediği gibi, alt sınıfların kültürü tarihsel seyri içerisinde üst sınıfların kültürü ile ilişki içerisinde gelişmişti; zira modernlik öncesi kültürel formlar şu ya da bu şekilde farklı toplumsal sınıflara ait, bu anlamda da birbirlerinden bağımsızmış gibi görünseler de, aralarında her zaman karşılıklı bir alışveriş olmuştu (1984b). Benzer şekilde Gramsci de folklorun hâkim kültüre ve onun parçalı ve çelişkili yapısına bağlı olduğunu söylerken aynı noktaya işaret eder:

> Alt sanat her zaman üst sanata bağımlıdır. Dolayısıyla, folklor hâkim sınıfın kültürüne bağlıdır ve kendi tarzında daha sonra önceki geleneklerle kombinasyonlara girecek olan motifleri bu kültürden de devşirir (1985: 194).

Kemalist kadroların halk müziğinin Türk'ün öz müziği[6] olduğu iddialarına karşılık, halk müziğinin, yine Kemalistler tarafından Arap veya Acemlerin ve hatta Bizans'ın müziği olarak görülen Osmanlı Geleneksel Müziği'nin bazı öğeleri ile etkileşim halinde olduğu söylenebilir. Gerçekte herhangi bir müzik geleneği, hele tarihsel olarak bu denli geniş bir zamanı ve mekânı göz önünde bulundurursak, 'saf' olarak görülemez. Bu bağlamda Kemalist kadroların değerlendirmelerinin müzikolojik olmaktan çok ideolojik olduğu söylenebilir. 'Türk'ün saf müziği' iddiaları herhangi bir müzikolojik değerlendirmeden çok, milliyetçi-halkçı bakış açılarına dayanır.

Cumhuriyet Öncesi Osmanlı Müziği ve Batı Müziği İlişkisi

Türkiye'de müziğin Batılılaşması serüveni Cumhuriyet öncesi dönemle başladı. Bu minval üzerine uygulanan reformlar, 18. ve 19. yüzyılda yoğunlaşmakla birlikte, bu iki müzik türü arasındaki ilk mü-

---

6 Kemalizmin bu iddiası bir önceki bölümde bahsedilen dil tezlerinde de görülebilir. Kemalist reformcular, aynen dil tezlerinde peşinde oldukları gibi hiçbir farklı, 'yabancı' müzikal biçim tarafından etkilenmemiş 'saf' bir halk müziği bulmaya çalışırlar. Kemalist reformcular temiz kalmış bir müziğin peşindedir.

nasebetler 1543 yılına dayanıyordu (Tanrıkorur, 2003: 80). Bu tarihte Fransız-Osmanlı dostluk anlaşmasının bir sonucu olarak I. François, Kanuni Sultan Süleyman'a bir orkestra göndermişti (Gazimihal, 1939c: 49). Vedat Koşal (1998: 15) Kanuni'nin Osmanlı ordusunun "harp şevkine olumsuz tesir edeceğini düşünerek", bu orkestranın bütün çalgılarını yaktırdığını ve müzisyenleri Fransa'ya geri gönderdiğini belirtir. Daha erken bir tarihte, 1524 yılında, Venedik balyosunun evinde düzenlenen bir bale gösterisine Türkler seyirci olarak katılmıştı (Aksoy, 1985: 1213). Aksoy'a göre ise (1985: 1212) Osmanlı'nın Batı musikisi ile tanışması İstanbul, İzmir gibi şehirlerdeki Batı elçiliklerinin düzenledikleri oyunlarda savaş tutsaklarının kendi ülkelerine ait musiki türlerini sunmaları ile gerçekleşmişti. Müzikal anlamda ise Osmanlı toplumu ilk olarak Batı Klasik Müziği'nin opera formu ile Osmanlı elçileri aracılığıyla karşılaşmışlardı (Altar, 1989: 255). 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'da bulunan Osmanlı elçileri sefaretnamelerinde bulundukları ülkelerde izledikleri opera örneklerinden bahsediyorlardı (Aksoy, 1985: 1213-1214). Altar'ın aktardığına göre (1989: 255-256) Yirmisekiz Mehmet Çelebi Paris Sefaretnamesinde izlediği bir operayı anlatırken oldukça tafsilatlı bilgi vermiş, opera salonunun düzeninden operanın konusuna kadar her bir aşamayı ayrıntılı bir şekilde betimlemeye çalışmıştı. Bunun yanı sıra Batı sazları, çok yaygın olmamasına rağmen, bu yüzyıllarda Osmanlı musikisinin çeşitli örneklerinde kullanılmıştı (Aksoy, 1985: 1214). İlk kez opera dinleyen Osmanlı padişahı ise III. Selim'dir. Kendisi de bir besteci olan III. Selim, 1797 yılında bir opera konseri için Batılı müzisyenleri İstanbul'a getirtmişti (Altar, 1989: 257). Aksoy (1985: 1214) 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Osmanlı Sarayı'nın ve toplumun Batı müziği ile tanışıklığını geçici ve rastlantısal bir durum olarak değerlendiriyor. Bununla birlikte, Klasik Batı Müziği, özellikle Osmanlı Sarayı'na tamamıyla yabancı değildi.

19. yüzyılda Batı müziği ile ilişkilerin sıklaşması, bu müziğin bir anlamda 'resmi müzik' olarak kabul görmesi, özellikle 18. yüzyılın sonunda başlayan modernleşme süreçleri çerçevesinde anlaşılmalıdır. 18. yüzyılda askeri yenilgilerin gittikçe artması ve var olan devlet aygıtının çözülmeye başlaması ile birlikte, önce askeri düzende, daha sonra devlet ve toplumsal alanda ıslahat fikirleri ve girişimleri İmparatorluk çapında

artmıştı. Gerçekten de müzikte Batılılaşma hamlelerinin, Osmanlı'da ıslahatların önce askeri alanda başlaması gibi, Mehterhane'nin kapatılması ile başlaması tesadüf değildi. Osmanlı'da 19. yüzyılla birlikte, müzikte Batılılaşmanın ilk ve en önemli işareti, Mehterhane'nin Muzıka-yı Hümayun ile ikame edilmesiydi (Aksoy, 1985: 1212; Berker, 1986: 128 ve Oransay, 1983: 1528). Zira mehter müziğinin yeni askeri eğitim anlayışı ile uyumlu olmadığı, eski askeri düzenleme değiştiğine göre askeri müziğin de değişmesi gerektiği dönemin ıslahatçıları tarafından düşünülüyordu. Osmanlı'da müzik kurumlarının en önemlilerinden biri olan Mehterhane'nin kapanması, bu müzik geleneğine vurulan ciddi bir darbeydi. Mehterhane sadece askeri amaçlı bir müzik kurumu değildi. Bu kurum "klasik fasıllardan hafif eğlendirici parçalara kadar zengin bir repertuarı ve geniş bir saz kadrosu olan açık hava orkestrası niteliğindeydi" (Aksoy, 1985: 1214). Dolayısıyla, Batılılaşmanın ilk elden Osmanlı Geleneksel Müziği'nin aleyhine bir durum yarattığı söylenebilir (Aksoy, 1985: 1216 ve Pekin, 2004: 6). Başka bir açıdan, Mehterhane'nin kapatılmasıyla birlikte Türk ve Batı müziği arasında ilk ayrım ortaya çıkmıştı (Tura, 1988: 39).[7]

Mehterhane yerine, II. Mahmud döneminde Enderun'daki gençlerden oluşturulan yeni bir bando kuruldu. Bandonun bir de alaturka musiki bölümü vardı. Bando padişahın şahsi bütçesinden finanse edildi ve müzik eğitimi yanında Arapça, Farsça ve Fransızca dillerini de üyelerine öğretti. Abdülaziz devrinde Muzıka-yı Hümayun'dan bir bakanlık sorumlu kılınmıştı (Koşal, 1998: 19). Bu bando, Batılı bestecilerin eserlerinden ya da konser vermek üzere Türkiye'ye gelen müzisyenlerin icra ettiği parça örneklerinden kendisine bir repertuar oluşturdu (Aksoy, 1985: 1214). Bandoyu ilk çalıştıran isim Fransız uyruklu Monsieur Manguel'di. Manguel iki yıl boyunca bu görevi ifa etti. Daha sonra Sardunya Krallığı'na yapılan başvuru neticesinde Giuseppe Donizetti bandonun başına "Osmanlı İmparatorluğu Mızıkalarının Genel Eğitmeni" unvanı ile geçti. Donizetti bu görevde 28 yıl kaldı ve Muzıka-yı

7 1914 yılında yeni bir mehter bandosu yaratılmasına karşın, bu bando Cumhuriyet döneminde 1935 yılında Milli Müdafaa Vekâleti tarafından tekrar yasaklanmıştı (Aksoy, 1985: 1234 ve Rice, 1999: 54).

Hümayun'un gerçek kurucusu olarak bilindi. Kendisinin ilk icrası öğrencilerine Batı notasını öğretmekti. Bunun yanı sıra, bando için İtalya'dan birçok Batı çalgısı getirtildi (Altar, 1989: 260 ve Spatar, 1994: 531). II. Mahmud döneminde de Osmanlı Geleneksel Musikisi Saray'da, hem icra hem de eğitim anlamında ilgi görmeye devam etti (Aksoy, 1985: 1215-1216).

19. yüzyılda müzikte Batılılaşma girişimleri sadece Saray ile sınırlı kalmamıştı. Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni yeni oluşmaya başlayan kamusal alanda da Batı müziği etkisini hissettiriyordu. 1830'lu yılların sonlarında İstanbul ilk tiyatro binasına kavuşacaktı. Bir Venediklinin açtığı Fransız Tiyatrosu'nda sergilenen operetleri ve opera parçalarını yabancı konuklar kadar Osmanlı ileri gelenleri de huşu içerisinde izliyorlardı. 1841-42 yıllarında benzer gösteriler Bosko Tiyatrosu'nda da düzenlendi. Bu binanın sahibi tiyatro binasını bir Suriye Katoliği olan Mihail Naum'a sattıktan sonra, opera temsillerinin sayısı İstanbul'da hızla arttı. Dönemin padişahı Abdülmecid de bu gösterimlere büyük ilgi gösteriyordu. 1848 yılında Saray'da yapılan opera ve müzik çalışmalarına, daha sonra bir hayli ünlenecek olan İtalyan orkestracı Angelo Mariani de katıldı ve kendisi İstanbul'da dört yıl kaldı (Altar, 1989: 265). Dahası Abdülmecid, 1858-1859 yılında Dolmabahçe Sarayı'nda üç yüz kişilik bir tiyatro sahnesi kurdurttu ve bu sahne, 1859'da yabancı sanatçılar tarafından sahnelenen bir oyunla açıldı (Aksoy, 1985: 1218-1219).

Abdülmecid döneminden itibaren opera ve operetler hem sarayda hem de şehrin çeşitli konser salonlarında yaygın bir şekilde icra edilmeye başlanmıştı. Bu dönemde en fazla sergilenen eserler İtalyan operalarıydı. Batıdan alınan müzik ve uyarlamalara rağmen, Klasik Müziğin yaratımına, başka bir deyişle, yeni beste yapılması ise müzisyenlerden fazla rağbet görmemişti. Osmanlı bandolarının baş eğitimcisi olan Donizetti Paşa'nın çabaları dışında çok fazla beste ortaya çıkmadı (Aksoy, 1985: 1218-1219).[8] Saraydaki ilk opera denemeleri de Donizetti'nin eğittiği

8 Ünlü opera bestecisi Gaeteano Donizetti'nin kardeşi olan Giuseppe Donizetti İtalyan ve Fransız ordusu bandolarında bando şefi olarak çalıştı. Osmanlı'da ilk bandonun kurulmasından sonra, Batılı bir müzisyenin bu müziği öğretmesi düşünüldü ve Sardunya elçisine yardım için başvuruldu. Sonrasında, Giuseppe Donizetti Sardunya hükümeti tarafından Osmanlı İmparatorluğu'na gönderildi.

öğrenciler tarafından gerçekleştirilecekti. Donizetti Paşa'nın ölümünden sonra ise Muzıka-yı Hümayun'un başına yine bir İtalyan olan Callisto Guatelli getirildi. Guatelli öğrencilerini Batı tekniğiyle marşlar bestelemeleri yönünde teşvik eder (Spatar, 1994: 531). Guatelli, Türk makamlarını kullanarak çeşitli besteler yaptı ve Türk şarkılarını da armonize etti. Kendisinin besteleri arasında birçok marş da vardı ve ünlü Osmaniye Marşı da bunlardan birisiydi (Koşal, 1998: 20).

Abdülmecid'den sonra iktidara geçen Abdülaziz, iktidarının ilk yıllarında Batı müziğine fazla önem vermemişti. Bunun yerine Saray'da geleneksel sanatları canlandırmaya çalışmıştı. Daha sonrasında, 1863 yılında başlayıp 1867 yılında tamamladığı Mısır, Fransa, İngiltere ve Avusturya gezileri sonrasında bir dönem Saray'dan uzak kalan Guatelli'yi göreve yeniden çağırdı ve kendisinden var olan bandoyu güçlendirmesini talep etti (Aksoy, 1985: 1221-1222). Abdülaziz, Klasik Batı Müziği besteleyen ilk padişahtı (Koşal, 1998: 17). Abdülaziz zamanında şehirde icra olunan opera ve orkestralarda ise bir gerileme olduğundan söz edebiliriz. Naum Tiyatrosu'nun yanmasıyla şehirde opera faaliyeti azalmıştı. Buna rağmen, Türkiye'de ilk opera ve operet bestesi de bu dönemde Dikran Çuhacıyan tarafından yapıldı (Aksoy, 1985: 1222). Yine aynı dönemde Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nda yaptığı çalışmalar da kayda değerdir. Dahası, Agop ve Çuhacıyan'ın ekiplerinin birleşmesi sonucu birçok temsil organize edilmişti (Aksoy, 1985: 1222).

II. Abdülhamid ise Batı musikisinin ülkede gelişimini açık bir şekilde desteklemişti. Askeri bandoyu güçlendirmek adına çeşitli girişimlerde bulunarak, yeni çalgıları bandoya dâhil etmişti. Bu dönemde, koro ve orkestra konusunda çeşitli atılımlar da vardı. Mesela, Saray'da 1890 yılında altmış beş kişilik bir koro kurulmuştu. Ne var ki bu ilk çok sesli koronun ömrü beş-altı yıldan fazla sürmemişti. Aksoy'un aktardığına göre (1985: 1224) II. Abdülhamid daha çok İtalyan operalarından hoşlanıyordu. Abdülhamid Yıldız Tiyatrosu'nu inşa ettirdi ve Saray'da daimi bir opera ve operet takımı kurdurdu. Burada birçok yabancı grup çeşitli temsiller

---

Donizetti Muzıka-yı Hümayun'u kurdu ve öğrencilerine Batı notalarını öğretti. Dahası, İtalya'dan müzik aletleri sipariş etti ve Mahmudiye Marşı'nı Sultan Mahmud için besteledi (Aksoy, 1985: 1216).

düzenlediler. Bütün bunlara rağmen Türklerden oluşan bir opera topluluğu kurulmamıştı.

Donizetti Paşa'nın ölümünden Dâr-ül-elhân'ın açılmasına kadar geçen dönemde, Batı müziğinin İmparatorluk topraklarında gelişimi adına tutarlı bir program uygulanmamıştı (Aksoy, 1985: 1226 ve Altar, 1989: 260-261). Bu süre zarfında hanedanlığa mensup bazı sultanlar beste yapma ve Batı Klasik Müziği'ni öğrenme çabasına giriştiler (Koşal, 1998: 18). Altar (1989: 261), 1870 yılından itibaren İmparatorluğun içinde bulunduğu siyasal ve iktisadi buhranlar sonucu, çok sesli müziğin ve operanın İmparatorluk topraklarında 1923 yılına kadar bir bunalıma ve hatta duraklamaya girdiğini söyler.

Donizetti'nin ölümünden sonra çoğunlukla Batı Klasik Müziği'nin 'hafif örnekleri' icra edilmeye çalışılmıştı. Bunlar arasında en fazla yeri ise İtalyan operaları ve operetleri tutmuştu. Ayrıca, operetlerin etkisi altında bir çeşit popüler müzik türü de büyük şehirlerde gelişmeye başlamıştı. Operetler Türkçe olarak ve halka açık salonlarda icra edilirdi. Özellikle Gedikpaşa Tiyatrosu'nda yapılan çalışmalarda oyunlardan ayrı olarak söylenen şarkıların temel amacı, oyunlara bir çeşni katmak ve seyirciyi eğlendirmekti. Gösteriler bu sayede yaygınlık kazanmışlardı. Gösterilerde söylenen şarkılar, zaman içerisinde şarkılı kahvelere, meyhanelere, tuluat tiyatrolarına girdi ve yaygınlaştı. Bu anlamda, popüler müziğin kantolar gibi çeşitli türleri, özellikle Fransız ve İtalyan operetlerinin etkisiyle ortaya çıktı (Aksoy, 1985: 1223). Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı musikisine olan merakı "üstünkörü" olarak niteleyen Aksoy (1985: 1220), Abdülmecid'in attığı temelin kendisinden sonra geliştirilmediğini, ilk senfonik konserini 1885 yılında gerçekleştirebilen Saray Orkestrası repertuarının bunun en büyük göstergesi olduğunu savunur.

Batılılaşma çabalarına yönelik olarak ilk Türkçe librettolu[9] eserler ise 19. yüzyıl sonunda Türk besteciler tarafından yazılmaya başlandı. A. Adnan Saygun'un da ilk hocası olan İsmail Zühdü Bey, Abdülhak Hamid'in *Tezer* adlı romanından bir libretto yazmaya çalışsa da başarılı olamamıştı. *Pembe Kız* adını taşıyan bir başka operet Ali Haydar Bey adlı bir mızıka subayı tarafından yazılmış ve bu operetin melodilerini yine A. Adnan

9 Müziğin sözü, müzikal sahne eserlerinin yazılı metinlerinin adı.

Saygun'un hocası olan Macar Tevfik Bey çok sesli bir biçime dönüştürmüştü (Altar, 1989: 269-270). Bu dönemde Türk Müziği'ni Batı müziğiyle sentezlemek isteyen en önemli ve ilk isim Dikran Çuhacıyan'dır.[10] Çuhacıyan bestelediği operetlerde Türk makamları ve çeşitli geleneksel öğelerden yararlanmış, "Türk musikisine özgü melodi kuruluşunu Batı tekniğiyle birleştirerek bir sentez" kurmaya çalışmıştı (Aksoy, 1985: 1222). Öte yandan İtalo Selvelli ve Vittorio Radeglia gibi bir grup İtalyan besteci de Osmanlı Geleneksel Müziği'ni Batı tekniği ile çok seslilendirmeyi denemişti (Koşal, 1998: 21). Dönemin ünlü roman yazarı Ahmed Midhat Osmanlı musikisini çok seslilendirme çalışmalarını ve sentez fikrini destekliyordu:

> Evvel be evvel musikimizi islah etmeli. Çünkü bundan beş altı asır evvel Avrupa muzıkasında olduğu gibi bizim muzıkamız hala ünison yani hep bir perdeden icra olunur bir muzıkadır. Armoni henüz girmemiştir (akt. Okay, 1975: 355).

Alıntıdan anlaşılacağı gibi, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan tartışmalardan önce, Osmanlı İmparatorluğu'nda müzikte armonizasyon ve çok seslilik tartışmaları yapılıyordu.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Batı Klasik Müziği'ni yaygınlaştırma çabalarının saray dışında pek yankı bulduğu söylenemez. Osmanlı Geleneksel Müziği'nin önemli isimleri ise şüphesiz ki bu girişimlerden bir hayli hoşnutsuzdu. Hatta Batı müziğinin Saray'da gitgide yaygınlaşmaya başlaması sonucu, birçok besteci ve icracı maddi ve manevi destek gördükleri Mısır'a gitmişlerdi (Aksoy, 1985: 1228).

Müzikte modernleşme Osmanlı Geleneksel Müziği açısından bir içsel dönüşüme de tekabül eder. Osmanlı Geleneksel Müziği'nde bu dönemde, yeni gelişmeler göze çarpıyordu. Yerleşik bazı kurallar bozuldu; şarkı söyleme formu ön plana çıktı. Aksoy, Tanzimat Musikisi'nin şarkıyı en önemli form haline getirdiğinden ve bu anlamda da yeni "tutulan yolun şarkı besteciliği" olduğundan bahseder. Bu anlamda da daha "eğlendi-

---

10 Dikran Çuhacıyan müzikal eğitimini İtalya'da almıştı, opera ve operetlere bir hayli aşinaydı. Türkiye'de opera ve operet bestelemeye çalışan ilk isimdi. İlk operet tiyatrosunu kurdu ve Türk operetleri çağını başlattı (Aksoy, 1985: 1222).

rici ve hafif" ürünler verilmeye başlanmıştı (Aksoy, 1985: 1229-1230). Dolayısıyla eski formların ciddiyeti yeni eserlerde görülmez (Aksoy, 1985: 1330 ve Tura, 1988: 50). Tura Osmanlı Geleneksel Müziği'nin Batı ve Doğu müzik formları ile karşılaşınca bir hayli zedelendiğini belirtir (1988: 39).

Yeni şarkı formları ile birlikte dinleyici ile kurulan ilişkinin tarzı da bir hayli değişti, müziğin icrası artık yeni bir *aura*da gerçekleşiyordu. Aksoy, bu dönemi hem Osmanlı Geleneksel Müziği açısından bir "zedelenme" olarak görür hem de Batılılaşma çabaları ile birlikte bu müziğin geniş bir şekilde Saray dışına da yayıldığını söyler. Aksoy'a göre, 19. yüzyılda Osmanlı Geleneksel Müziği şehirli bir müzik haline gelmişti (1985: 1228). Bununla birlikte Behar, Osmanlı Geleneksel Müziği'nin her dönemde halka yakın olduğunu vurgular. Dahası Behar, 18. ve 19. yüzyılı Osmanlı Müziği'nin bozulduğu çağlar olarak değerlendirmez, gerçek yozlaşmanın Kemalist reformlarla gerçekleştiğini söyler (1993: 28 ve 129). Benzer şekilde, Stokes da Osmanlı Geleneksel Müziği'nin 1920'lerle birlikte yozlaştığını söyler ve hatta dönemi Osmanlı Geleneksel Müziği'nin "katledilmesi" olarak adlandırır (1995: 681). Tanrıkorur ise şarkı formunu yozlaşma olarak görmekte Aksoy'a katılır (2003: 44).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı Klasik Müziği'ni halka yayma anlamında kurumsal çabalar 20. yüzyıl ile birlikte başlar. Aksoy (1985: 1233), II. Meşrutiyet'ten sonra orta dereceli okullarda, meslek okullarında, yabancı okullarda veya özel okullarda öğrenim tarzına göre Batı musikisinin veya Osmanlı musikisinin müfredatta yer aldığını aktarır. Öte yandan 1910 yılında Muzıka-yı Hümayun öğretmenlerinden Zati Bey, Muzıka Mektebi'ni kurdu. 60 kişilik bir kadro ile öğrenime başlayan bu okul, İstanbul Şehir Bandosu'nun temelini oluşturacaktı (Paçacı, 1999a: 11-12). Bu dönemde Darü'l-Musikî-i Osmanî, Darü'l Feyz-i Musikî, Darü't-Talim-i Musikî, Gülşen-i Musikî, Şark Musiki Cemiyeti gibi birçok sivil örgüt yaygın olarak müzik eğitimi vermeye başlamıştı. Saray'ın musiki örgütü ise bir konservatuar gibi çalışıyordu (Aksoy, 1985: 1234). Yine bu dönemde opera besteleme çabaları çok sınırlı da olsa devam ediyordu. *Kenan Çobanları* ve *Şaban* adlı iki opera bestelenmişti. İlki 1918'de sahneye konuldu ve Türkiye'de Türkçe olarak sahneye konan ilk opera unvanını aldı. İkincisi ise,1918 yılında Viyana

Halk Operası'nda oynandı ve yurtdışında oynayan ilk Türk operası oldu (Aksoy, 1985: 1235). Bu dönemde, Muzika-yı Hümayun kadrosunda bir tensikata gidildi. Muzika-yı Hümayun halka açık konserler de düzenlemeye başladı. 1916 yılında ise Bahriye Muzika Mektebi açılır.

Hiç şüphesiz İkinci Meşrutiyet sonrası döneme damgasını vuran gelişme, ilk resmi müzik okulu olan Dâr-ül-bedâyi'nin İstanbul Şehremaneti'nin girişimiyle 1914 yılında kurulmasıdır. Paçacı (1999a: 12), Dâr-ül-bedâyi'nin kurulma tarihini dönemin Şehremini Cemil Paşa'nın Paris Odeon Tiyatrosu Müdürü Mösyö Antuvan'ı 1912 yılında İstanbul'a davet etmesine kadar götürür. Ulusal konservatuar niteliğindeki bu kurumun, musiki ve tiyatro olmak üzere iki bölümü vardı. Bu kurumda tiyatro ve musikinin, hem Batı hem de Osmanlı musikisi, birlikte öğretilmesi amaçlanıyordu. Ne var ki musiki bölümü I. Dünya Savaşı koşulları altında 1916 yılında kapatıldı. Aynı yıl bir başka müzik okulu olarak Dâr-ül-elhân kuruldu (Paçacı, 1994a: 48-49 ve Tanrıkorur, 2003: 811).[11] Paçacı'nın Dâr-ül-bedâyi'nin kuruluşundan beri birçok önemli değişimi yaşamış tiyatro sanatçısı Vasfi Rıza Zobu'dan aktardığına göre (1994a: 49), Dâr-ül-elhân önce Dâr-ül-bedâyi'nin bünyesinde kurulmuştu, ancak daha sonra başka bir binaya taşınmıştı. Böylesi bir okulun kurulması için ilk teşebbüs eden kişi Abdülkadir Töre'ydi. Töre, İstanbul'da bir musiki okulu açılması gerektiğini bir layiha şeklinde Maarif Nezareti'ne sundu. Paçacı (1994a: 49) Dâr-ül-elhân'ın kuruluş hikâyesini şöyle aktarır:

> Almanya'dan Türkiye'ye gelip konserler veren bir müzik topluluğuna mukabelede bulunmak için, Zeki Üngör'ün başkanlığında bir müzik topluluğumuz Almanya'ya giderek konserler verir. O dönemde, ülkemizdeki Batı müziği icra düzeyinin gelişmemiş olmasından dolayı bu konserler beğenilemeyerek, sanatkarlardan ısrarla Türk musikisi örnekleri istenir. Bu olayın yarattığı moral bozukluğu akla Abdülkadir Töre'nin daha önceden vermiş olduğu ve İstanbul'da bir musiki okulu açılması yönündeki raporunu getirir.

---

11 Oransay ve Aksoy ise bu kurumun kuruluş tarihini 1917 olarak verir (Aksoy, 1985: 1235 ve Oransay, 1983: 1519). Paçacı Dâr-ül-elhân'ın Ziya Paşa tarafından oluşturulan bir komite tarafından kurulduğunu söyler (2002: 12-13).

Bakanlıkça yapılan bir toplantı neticesinde kız ve erkek öğrenciler için ayrı öğretim yapan bir musıki okulunun açılmasına karar verilir. Bu düşünce etrafında dönemin ünlü sanatkâr ve musiki ustaları bir araya gelerek Dâr-ül-elhân'ın kuruluşu üzerinde toplantılar yapılır. Okulun adı, ilk başkanı olan Ziya Paşa'nın buluşudur.

Nihayet; "Musiki Encümeni ve Dâr-ül-elhân Talimatnamesi" ile bu kurumun kuruluşu ilan edildi. Dâr-ül-elhân'da sadece Osmanlı musikisi üzerine dersler veriliyordu. Aksoy (1985: 1233) zamanın önemli müzisyenlerinin Dâr-ül-elhân'da ders verdiğini söyler. Bütün çabalara rağmen Dâr-ül-elhân, I. Dünya Savaşı koşulları altında çok iyi bir eğitim gerçekleştiremeyecekti. Savaştan sonra ise yeniden yapılanan Dâr-ül-elhân, Türk Müziği'nin gelişimine ciddi katkılar yaptı. Nota broşürleri yayımlayan ilk kurum Dâr-ül-elhân'dı. İlk halk müziği derlemeleri de bu kurum tarafından gerçekleştirilecekti. Kurum bünyesindeki alaturka müzik müfredatı halk müziğini de kapsıyordu (Paçacı, 1994a). Toplanan eserler *Yurdumuzun Nağmeleri* adı altında yayımlandı. Bütün bunların yanında Dâr-ül-elhân çok sesli Batı Müziği eğitimi de vermeye başladı ve hatta bir senfoni orkestrası da kurumun bünyesinde kuruldu (Altar, 1989: 276 ve Paçacı, 1994a: 48).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yapılan Batılılaşma çalışmaları, hem toplumsal hem de kurumsal anlamda fazla etkili olmamıştır. Bununla birlikte sentez fikri, halk müziğini derlemek gibi çabalar ya da halk müziğinin milliyetçiliğin gelişimine paralel olarak 'Türk'ün gerçek müziği' olarak görülmesi bu dönemde ortaya çıktı. Erken Cumhuriyet Dönemi milliyetçi anlatısı ise bütün bu sınırlı çabaları görmezden gelecekti. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kültürel alan tamamıyle yeni baştan yaratılacak, pedagojik yöntemlerle halka aşılanacak bir yapı olarak görülüyordu. Oysa 19. yüzyılın Batılılaşma hamlelerinin mirası, açtığı kanallar inkâr edilemez bir gerçeklikti. Tıpkı 19. yüzyılda olduğu gibi, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde de operaya bu denli önem verilmesi bile bu devamlılığın göstergelerinden birisidir. Bununla birlikte, Erken Cumhuriyet Dönemi müzik reformunun bir hayli eklektik olduğunu söylemek gerekir. Müzik reformları ciddi ve sistematik bir müzikolojik arka plana dayandırılmadığı gibi, bu politikalar milliyetçi ve halkçı söy-

lemin tutarsızlıklarına ya da dönemsel olarak değişmelerine bağlı olarak değişimler gösterecekti.

Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları

Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları tarihsel olarak iki dönemde incelenebilir: 1924-34 ve 1934-52. İlk dönemin karakteristik niteliği "ulusal opera" bestelenme çabaları, müzik üzerine çeşitli yasal düzenlemeler ve müzik eğitimine yönelik atılan adımlardı. İkinci dönemde ise daha kurumsal çabalar gözlemlenebilir: Mesela, yabancı müzisyenlerin Türkiye'ye davet edilmesi, bir müzik komisyonunun toplanması ve Devlet Konservatuarı'nın kurulması gibi. Benzer şekilde ilk dönemde halk müziği üzerine çalışmalar görülmesine karşın, ikinci dönemde bu çabaların daha 'kurumsal ve sistematik' bir şekilde yapılmaya çalışıldığı söylenebilir. Elbette bu iki dönem birbirinden tam anlamıyla farklı değildi. Bununla birlikte böylesi bir ayrım hem analitik hem de tarihsel olarak geçerlidir, zira ilk döneme damga vuran Türkçe opera girişimlerinin uğradığı başarısızlıktan sonra, Kemalist reformcular daha uzun, eğitime yönelik ve aynı zamanda kurumsal çabaların gerekliliğini fark etmişlerdi (Oransay, 1983: 1520-1522). 1950'li yıllarla birlikte 'medeniyeti aşılamak' adına tüm toplumu seferber edecek, tek sesli şarkı söylemeyi yasaklayacak, devlet eliyle yürütülen girişimler büyük oranda son buldu.

Müzik Eğitimi ve Milli Opera

Cumhuriyet'in ilanından sonra müzik reformu henüz dillendirilmemesine rağmen, bu konuda yapılan ilk girişim, İstanbul'da bulunan Musiki Encümeni'nin 1923 yılında lağvedilmesiydi. Dâr-ül-elhân aynı yıl Maarif Vekâleti'nden ayrılıp İstanbul Valiliği'ne bağlandı. Kurum ilk yılında öylesine etkin çalışmıştı ki, ikinci yıl alabileceğinden fazla öğrenci kaydolmak için başvuruda bulunmuştu (Paçacı, 1999a: 13-14). Bu arada Muzıka-yı Hümayun şefi Osman Zeki Bey'den bu kurumun Ankara'ya nakli istendi. Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası, Riyaset-i Cumhur Bandosu ve Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti adlarını alan kurumlar Ankara'da çeşitli konserler vermeye başladılar. İlk kurum halka açık haftalık senfonik konserler veriyordu. Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası, 1932 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlandı ve günümüz

Cumhurbaşkanlığı Senfonik Orkestrası'nın temelini oluşturdu. Riyaset-i Cumhur Bandosu Zeki Bey idaresinde Meclis bahçesinde konserler verirken, Zeki Bey'in orkestra ile ilgilenmemesi sonucu Veli Bey'in yönetimine geçecekti. Riyaset-i Cumhur Bandosu Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanınca bağımsız bir statüye kavuştu ve 1963 yılında, Kara Kuvvetleri Armoni Muzıkası'na dönüştü. Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti ise sadece Köşk'te M. Kemal'in özel meclislerinde etkinlik gösteriyordu. M. Kemal'in 1938 yılında ölümü ile birlikte, heyetin işlevi sona erdi (Paçacı, 1999a: 14-15).

Büyük Millet Meclisi 1924 yılında bir Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu yasalaştırdı, ancak bu kanun, çıkarılmasından beş yıl sonra, 1929'da uygulanmaya başlandı (Ali, 1987: 119). 1926 yılına kadar da müzik politikaları namına çeşitli resmi düzenlemeler yapıldı. Konservatuarların kuruluşuna ve çalışmasına dair bir yönetmelik 1925 yılında yayınlandı ancak bu yönetmelik uygulanmayacaktı. 1936 yılında kurulan Devlet Konservatuarı'nın temeli ise 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması ile atılmıştı (Gökyay, 1941: 3). Zeki Bey'in müdür olarak atandığı bu okulun en önemli amacı, Batı Klasik Müziği eğitimi verebilecek öğretmenlerin yetiştirilmesiydi (Paçacı, 2002: 14). Bu okulun inşa şekli, Türkiye'de konservatuarların kuruluşuna en önemli katkıyı yapmış yabancı besteci olan Paul Hindemith'in 1937 tarihli raporunda inşa sırasında kulak eğitimine yönelik bir tarzın geliştirilmemiş olmasından dolayı eleştirilecekti. Hindemith raporunda, ders odalarının küçüklüğünün de çalışma şartlarının önünde ciddi bir engel olduğundan bahsediyordu. Dahası bu okul müzik eğitimi vermek konusunda bir hayli başarısızdı (Gökyay, 1941: 1-2). 1924 yılında ise yurtdışına Batı müziği eğitimi almaları amacıyla Maarif Bakanlığı tarafından öğrenci gönderilmesine başlandı. 1924'te Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç, Ulvi Cemal Erkin, 1926 yılında Necil Kâzım Akses, 1927'de Hasan Ferit Alnar, 1928'de Cevat Memduh Altar, Ahmed Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken Avrupa'nın çeşitli ülkelerine gönderileceklerdi (Paçacı, 1999a: 15).

1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması, 1926 yılında Dâr-ülelhân'ın adının İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilmesi ve bu kurumda Türk Müziği eğitimi verilmesinin yasaklanması, müzik

reformu alanında devlet tarafından atılan diğer adımlardı. Tekelioğlu, tekke ve zaviyelerin kapatılmasının Osmanlı Klasik Müziği'nin önemli bir parçası olan tekke müziği geleneğini ortadan kaldırdığını iddia eder (1999: 146). Benzer şekilde Paçacı (1999a: 16), tekkelerin kapatılmasının bu yapılardaki musiki geleneğine ciddi bir darbe olduğunu belirtir. Zira Türk Musikisi'nin yapısı, 19. yüzyıl sonları itibariyle sadece üç tane Mevlevi şeyhi tarafından bilinmektedir ve 20. yüzyılda Türk Musikisi üzerine çalışanlar hep bu bilgilerden hareket ederler.

Dâr-ül-elhân'da 1926 yılında Türk Müziği eğitiminin yasaklanması bir diğer önemli gelişmeydi. Bu kararı ise Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in emriyle oluşturulan ve Musa Süreyya Bey, Cemal Reşit Bey ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun üyeleri olduğu Sanayi-i Nefise Encümeni aldı (Paçacı, 1994a: 54). Paçacı'nın aktardığı üzere (1999a: 18) yasağın getirildiği sırada Anadolu'da derleme gezisinde bulunan Rauf Yekta Bey şaşkınlığını şu sözlerle ifade etmişti:

> (...) iki aydan beri devam eden tedkik seyahatinden avdet edince, şehrimiz matbuatını şiddetli ve aynı zamanda haklı bir tenkid ve şikâyet velvelesi içinde buldum; gazeteler –Türk musikisi ilga edilemez! diye feryad ediyorlardı. Başka memleketlerde olsa bu sözden vehleten kimse bir şey anlayamaz. Öyle ya! Bir milletin musikisi resmi bir encümenin kararıyla nasıl ilga olunabilir?

Oysa bu, yasakların henüz başlangıcıdır. Ayrıca, 1927 yılında çağdaşlaşmak gerekçesiyle tek sesli müzik eğitimi hem özel okullarda hem de devlet okullarında yasaklandı. Adı İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilen Dâr-ül-elhân'da yasaklanan Türk Müziği için iki komite, Şark Musikisine Ait Tarihi Eserleri Tedkik ve Tesbit Heyeti ve Türk Musikisi İcra Heyeti kurulmuştu. Ancak bu komitelerin müzik eğitimi ile iştigal olmasına izin verilmeyecekti. İlk komite Osmanlı Geleneksel Müziği'nin önemli eserlerini notalamaya, ikincisi ise kayıt cihazlarına kaydetmeye çalışıyordu. Paçacı bu heyetlerin eserlerinin bazılarını şöyle sıralar: "Bir kısmı eski Türkçe olan ve Dâr-ül-elhân Külliyatı olarak bilinen 180 adet yaprak notalar. Mevlevi Ayinleri, Bektaşi Nefesleri, Mevlid Tevşihleri, İlahiler, Zekai Dede Külliyatı" (1994b: 82). Bu komitelerin çabası Osmanlı Geleneksel Müziği'nin önemli eserlerinin halen varlığını sürdürebilmesinde etkilidir (Paçacı, 1994b ve Tura, 1999: 95). Aynı yıl,

halk müziği derlemeleri için geziler de başladı. İlk geziyi Dâr-ül-elhân Müdürü Yusuf Ziya Demirci, Rauf Yekta, Dürri Turan ve Ekrem Besim Tektaş'ın oluşturduğu ekip düzenledi. Daha sonra tafsilatıyla aktaracağımız bu gezilerde eserleri kaydetmek için kayıt cihazı, monograf, kullanılmıştı.

Bu yıllarda Telsiz Telefon Anonim Şirketi (TTAŞ) imtiyaz alarak radyo yayınlarını da başlattı. Cumhuriyet hükümeti ile TTAŞ arasında olan imtiyaz anlaşması yayın tekelini devreden bir anlaşmaydı (Kocabaşoğlu, 1980: 12). Böylece Türkiye'de ilk düzenli radyo yayınları başlamıştı.[12] Bu yıllarda radyo Halk Müziği, Osmanlı Geleneksel Müziği ve Batı Klasik Müziği eserlerini programına almıştı. Kocabaşoğlu (1980: 72) 1927-36 yılları arasında Ankara ve İstanbul radyolarında yapılan yayınlardan yüzde 84.25'inin müzik yayını olduğunu aktarır. Alaturka musikiyi İstanbul radyosundan Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Musiki Heyeti gerçekleştirdi (Kocabaşoğlu, 1980: 85). Türküleri İstanbul'da kurulan istasyondan Tanburacı Osman Pehlivan seslendirecekti (Paçacı, 199b: 124). Bazı mahalli sanatçılar da radyoda yerel havalar okudular.

1928 yılında M. Kemal'in Sarayburnu'nda bir davette yaptığı ve Türk Müziği'nin ulusal kimliğe uygun olmadığını belirttiği bir konuşmasından sonra müzikal alana devlet eliyle yapılan müdahaleler artacaktı. M. Kemal bu konuşmasında şu noktalar üzerinde durdu:

---

12 Yine Kocabaşoğlu'nun aktardığına göre, radyonun telsiz telefon olarak Türkiye'ye girişi telsiz telgrafın bir türevi olarak gerçekleşti. Kurtuluş Savaşı yıllarında iletişimin öneminin iyice kendini belli etmesi üzerine Cumhuriyet'in ilk yıllarında dönemin hükümeti çeşitli girişimlerde bulunmuştu. Bu amaçla 1925 yılında "Telsiz Tesisi Hakkında Kanun" çıkartılmıştı. Posta Telgraf ve Telefon Müdüriyeti Umumiyesi'nin oluşturduğu ve PTT, Milli Müdafaa ve Bahriye Bakanlıkları temsilcilerinden müteşekkil bir komisyon bir şartname hazırladı ve istasyon yapımlarını ihaleye çıkarttı. İhaleyi bir Fransız şirketi kazandı. Şirket 1925 yılında Ankara ve İstanbul'da kurduğu telsiz telgraf vericilerinden ikisine radyo yayını yapabilmek için gerekli donanımı da ekledi (Kocabaşoğlu, 1980: 9-10). Türkiye'de deney niteliğindeki ilk radyo yayını ise Cumhuriyet'ten önce gerçekleşmişti. İlk radyoculardan Ruşen Ferit Kam radyoyu ilk kez işgal altında bulunan İstanbul'da dinlediğini söyler. Kocabaşoğlu da (1980: 10-11) Türkiye'de ilk radyo yayını deneyiminin 1921-23 yıllarında gerçekleştiğini belirtir.

Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretü'l Mehdiye Hanım san'atkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medenî dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen şâtırdırlar, tabiatın icabını yapıyorlar. Hakikaten Türk fitraten şen, şâtırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman farkolunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fâriki olmamak kabahatti. İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık hatâlarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir, fitratında olduğu gibi. Artık Türk şendir, çünkü ona ilişmenin hatarnâk olduğu tekrar isbat istemez kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir (akt. Aksoy, 1996: 74-75).

Yukarıdaki konuşmadan sonra ulusal opera bestelenmesine yönelik çalışmalara ağırlık verilecekti. Hatta ulusal opera bestelemeye çalışan müzisyenler Rus Beşleri'nden[13] esinlenerek Türk Beşleri olarak adlandırılır:

(...) Glinka'nın mübeşşirlik ettiği Rus musiki mektebi, Musorgski'siyle, Borodin'iyle ve Korsakof ile karşımıza çıkıyor. Bu, koskoca bir Rus aleminin o üç sanatkarda dile gelişidir; bu, halk sanatının yeni bir tezahürüdür (Koşay, 1939: 54-55).

Bu bağlamda, hükümetin izni ile 1931 yılında Opera Cemiyeti kuruldu. Cemiyet'in temel amaçları arasında "bir koro heyeti oluşturmak; solist, düo ve kuartetleri hazırlamak, operaların İtalyanca ve Türkçe çevirileri üzerinde çalışmak ve özellikle, İstanbul'un tüm ses amatörlerini biraraya toplayacak bir okul haline gelmek" vardı (Üstel, 1993: 43).

1934 yılında Ankara Halkevi'nde ulusal operanın ilk örneği olarak *Özsoy Operası* icra edildi. Bu tarihte, M. Kemal Türkiye'yi ziyaret edecek olan İran Şahı için bir opera bestelemesini Ahmed Adnan Saygun'dan[14]

---

13 Ünlü Rus bestecilerden M. A. Balakirev, A. P. Borodin, C. A. Cui, N. A. Rimski Korsakov, M. P. Mussorgsky'den oluşan besteciler grubu, Rus Klasik Müziği içinde "güçlü küme" olarak da bilinir.

14 Ahmed Adnan Saygun, Kemalist müzik politikalarının en önde gelen

rica etmişti. Saygun kendisine verilen bu görev sırasında birçok engelle karşılaştı (Saygun, 1987: 39-40). Saygun'a göre en önemli engel ise zaman darlığıydı. Saygun'un sadece bir ayda bir libretto yazması, sonra sanatçılar ve orkestra ile bunun pratiğini yapması isteniyordu. Dahası, o zamanlarda böylesi bir çalışma için uygun orkestra da yoktu. Ankara Halkevi ise bir opera çalışması için ses düzeneği açısından hiç de uygun bir mekân değildi (Saygun, 1987: 38). Bütün bu zorluklara rağmen, opera sahneye konuldu. *Özsoy Operası*'nın sözleri Türk Tarih Tezi'nden fırlamış gibidir:

> Tarih diyor ki bize: "Medeniyyet" ırmağı / Brakisefal soyda buldu özlü kaynağı / Bu soy Asya'dan çıktı, dört bir yana yayıldı / Bu tarih yükselişin başlangıcı sayıldı. / Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Garpta / Medeniyete girdi, bakır, büyük soyla (akt. Yalçın, 1995: 42).

Bu bestenin düzenlemesine bağlı olarak bir opera olduğunu iddia etmek zordur (Aracı, 2001: 75 ve Yalçın, 1995: 41-42). Gerçekten de beste, Ankara Halkevi'nde temsil edildikten sonra dönemin kadroları arasında tam bir hayal kırıklığı yarattı ve hayli yoğun bir şekilde tenkit edildi. Yine Saygun'un bestelediği *Taşbebek* ve Necil Kâzım Akses'in bestelediği *Bayönder* operaları da 1934 yılında M. Kemal'in huzurunda oynandı ve ağır eleştiriler aldılar. Oysa M. Kemal'in bu operaların librettolarına bizzat müdahale ettiği bilinmektedir. *Özsoy Operası* Türk-İran dostluğu üzerinde dururken, *Bayönder* M. Kemal'i, *Taşbebek* ise yeni

---

isimlerinden birisidir. 1907 yılında İzmir'de doğan Saygun, İsmail Zühtü Kuşçuoğlu, Hüseyin Saadeddin Arel gibi Osmanlı Geleneksel Müziği'nin önde gelen isimlerinden müzik eğitimini alır. 1925 yılında İzmir'de bir ortaokula müzik öğretmeni olarak atanır. 1928 yılında yapılan bir sınavda gösterdiği başarı üzerine Paris'e müzik eğitimine gönderilir. 1931 yılında Musiki Muallim Mektebi'ne müzik öğretmeni olarak tayin edilir ve 1934'de Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nı yönetmeye başlar. 1936 yılında İstanbul Belediyesi Konservatuarı'nda derslerine devam eder ve aynı yıl ünlü Macar besteci Bela Bartok ile bir halk müziği derleme gezisi düzenler. 1939 yılında Halkevleri müfettişi olarak atanır. 1946 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'na öğretmen olarak tayini çıkar. 1973 yılından sonra ise İstanbul Devlet Konservatuarı'nda ders vermeye başlar. Çeşitli orkestra besteleri ve halk müziği üzerine yayınlanmış kitapları vardır.

bir nesil yetiştirmeyi betimlediler. Aracı'nın bahsettiği üzere (2001: 75) dönemin devrimlerini ise Ulvi Cemal Erkin'in besteleyeceği *Ülkü Yolu* betimleyecekti. Dönemin *Kadro* dergisi yazarlarından Burhan Asaf Belge bu çalışmaları ağır bir şekilde eleştiren bir makale kaleme aldı. Belge, makalesinde, Türk müzisyenlerinin eğitim eksikliğine bağlı olarak opera bestelemek konusunda başarısız oldukları üzerinde duruyordu. *Bayönder* ve *Taşbebek* operalarının, henüz en basit operaların bile Türkçede bestelenemeyeceğini bize gösterdiğini iddia eden Belge, ulusal müzik için daha fazla kurumsal çaba ve eğitim süreci gerektiğini söyledi. Belge'ye göre devletin üstlenmesi gereken bu iş "bir buçuk ayda iki opera bestelemekle değil", ancak zamanla olacaktı (akt. Oransay, 1985: 35).

Belge'nin sözleri, Kemalist kadroların ulusal müzik yaratmak konusunda aceleciliğinin bir göstergesidir ve bu Mustafa Kemal'in yabancı bir gazeteci ile olan röportajında açıkça ifade edilmişti: "–Garp musikisi bugünkü haline gelinceye kadar ne kadar zamanlar geçti? –Dörtyüz sene kadar geçti. –Bizim bu kadar zamanı beklemeğe vaktimiz yoktur. Bunun için, garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz" (M. Kemal'in Emil Ludwig ile olan röportajından akt. Oransay, 1985: 32). *Özsoy Operası*'nın icrasından sonra ulusal opera çalışmaları bir kesintiye uğrayacaktı. Ulusal opera çabalarının başarısızlığından sonra, önceki yıllarda uygulamaya konan müzik politikaları tekrar gözden geçirilmeye başlanacaktı. Sonuçta, bu politikaları belirleyecek ve müzik reformunun altyapısını hazırlayacak bir komisyon kurulmasına karar verildi. İkinci dönem, bu komisyonun kurulmasıyla başladı. Bu dönemin ayırt edici bir yönü de eğitim süreci için yabancı müzisyenlerin Türkiye'ye davet edilmesi olacaktı (Gökyay, 1941: 6-7 ve Üstel, 1993: 44).

Müzik reformunun ilk döneminde halk müziği üzerine de çalışmalar yürütülmüştü. 1924 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından, üzerine halk şarkılarının sözlerinin yazılacağı derleme kartları, öğretmenlere dağıtıldı. Bu çaba sonucunda yaklaşık yüz tane halk şarkısı derlenecekti. Fakat bu girişim birçok metodolojik sorun içeriyordu. Her şeyden önce derlemeleri yapan öğretmenlerin birçoğunun herhangi bir müzik bilgisi yoktu. Sonrasında, 1926 yılında Dâr-ül-elhân'ın müzik direktörü olan Yusuf Ziya Demirci'nin de katılımıyla bir derleme gezisi bu kurum tarafından düzenlendi ve bu gezide kayıt cihazı olarak Almanya'dan getirilen bir monograf türkü derlemeleri için kullanıldı. Dâr-ül-elhân'ın adının

değiştirilmesi ile birlikte gezileri İstanbul Konservatuarı düzenlemeye başlayacaktı. Bu geziler 1929 yılına kadar sürer ve toplamda on beş nota broşürü yayınlanır.

Halk müziği ile ilgili bir başka önemli kurum da Türk Halk Bilgisi Derneği'dir. Halk müziği üzerine olan çalışmalar 1925 yılında –derneğin 1927 yılında kurulmasından iki yıl önce– başladı.[15] Türk Halk Bilgisi Derneği'nin merkezi İstanbul'daydı ve dernek çeşitli halk şarkılarını içeren broşürler ve kitaplar yayımladı. Türk Halk Bilgisi Derneği'nin özel bir statüsü olmasına karşın resmi kurumlarca da geniş şekilde desteklendi. Dernek, 1928 yılında *Halk Bilgisi Haberleri*[16] adlı bir süreli yayın çıkarmaya başladı (Başgöz, 1998a: 47 ve Ülkütaşır, 1972: 37-38). Bu dergi 19 sayı çıktıktan sonra Türk Halk Bilgisi Derneği'nin Eminönü Halkevi'ne devrolmasıyla birlikte, bu kurum tarafından yayımlanmaya başlandı. Eminönü Halkevi dergiyi toplamda 124 sayı çıkarttı. 1932 yılında düzenlenen ilk dönemin son derleme gezisi Eminönü Halkevi'nin yardımlarıyla gerçekleştirildi. Ülkütaşır'a göre derleme gezilerinin son bulma sebebi yeterli maddi kaynağın bulunmamasıydı (1972: 34).

1931 yılında Halk Şairleri Koruma Derneği, Sivas'ta ilk Halk Şairleri Bayramı'nı düzenlemişti. Paçacı İstanbul Konservatuarı heyetinden Yusuf Ziya Bey'in Muzaffer Sarısözen'i[17] bu şenlikte tanıdığını ve İstanbul Konservatuarı'na girmesini sağladığını aktarır (1999b: 124). Bu dönemde yapılan derleme gezileri sonucunda, toplamda 200 halk şarkısı derlenecekti (Başgöz, 1998a: 46). Bütün bunlarla birlikte halk müziğine yönelik daha yoğun çalışmalar Ankara Devlet Konservatuarı'nın kurulmasından sonra gerçekleştirilmişti.

---

15 Bu kurumun ilk adı Anadolu Halk Bilgisi Derneği'dir (Ülkütaşır, 1972: 37).

16 Bu derginin ilk ismi ise *Halk Bilgisi Mecmuası*'dır (Ülkütaşır, 1972: 39).

17 Muzaffer Sarısözen, Erken Cumhuriyet Dönemi folklor çalışmalarının en etkili isimlerinden birisidir. 1899 yılında doğan Sarısözen, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda müzik eğitimini alır. Daha sonra, Sivas Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapar. Ankara Devlet Konservatuarı'nın Sivas'ta yaptığı bir derleme gezisine katılır ve bu kurumun arşivine müdür olarak atanır. 1952 yılına kadar süren bütün derleme gezilerine katılır. 1946 yılında Yurttan Sesler Korosu'na baş şef olarak atanır. Sarısözen koral halk müziği ve toplu bağlama çalma geleneğini başlatır. Halk türküleri yanında halk dansları ile de yakından ilgilenir. 1963 yılında ölür (Elçi, 1997: 23-39).

Özetle, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik reformu ilk yıllarda kurumsal ve eğitsel anlamda bir hayli yetersizliklerle malûldür ve hedeflediği amaçlar doğrultusunda da başarısızdır. Bu dönemde resmi olarak yayınlanan bazı yönetmelikler ve konulan yasaklar dışında kurumsal çabalar bir hayli zayıftı. Müzik eğitimi de bir sistematik içermeden çeşitli eğitim kurumlarının inşasına ya da varolanların isimlerinin değiştirilmesine indirgenmişti. Bu dönemin müzik reformunun temel amacı ise ulusal opera yaratılmasıydı. Bu anlamda da Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının ilk döneminde opera önemli bir yer tutmuş, bir anlamda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki müzikte Batılılaşma anlayışı devam etmişti. Bununla birlikte, ilk dönemde ulusal opera yaratma çabalarının hayal kırıklığı ile sonuçlanması 1930'lu yılların topyekün kültürel seferberlik hamleleri ile birleşince, ikinci dönemde kurumsal ve eğitsel çabaların gerekliliği daha fazla vurgulanmaya başlanacaktı. Bu anlamda müzik reformu bir yön değiştirirken, Kemalist reformcuların müziğe, kültürel alana bakış açılarında bir değişiklik görülmeyecekti. Müzik reformu sadece, daha kurumsal ve yoğun bir hal alacaktı.

Yasaklar ve Kurumlar

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının ikinci döneminde ilk ve dönemin karakteristiğini belirleyecek girişim 26 Kasım 1934 tarihinde müzik reformunun izleyeceği yol haritasını belirlemek üzere bir komisyon oluşturulmasıydı. Müzik reformunun ana hatlarını belirleyecek bir komisyon oluşturma fikri, M. Kemal'in 1 Kasım 1934'te TBMM'nin açılış konuşmasına kadar götürülebilir. M. Kemal milletvekillerine hitaben yaptığı konuşmada güzel sanatların bütün alanlarında ilerlemek gerektiğini ve bu ilerlemede başı müziğin çekmesi gerektiğini vurguladı. Konuşmada mevcut müziğin "yüz ağartacak ölçülerden uzak olduğunu", yapılması gereken işin ise "ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, birgün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek" olduğunu belirtti. Ancak ve ancak bu şekilde "Türk ulusal musıkisi evrensel düzeyde yerini alabilecektir" (akt. Oransay, 1985: 27). İşte bu konuşmadan sonra müzik politikalarının çerçevesini belirlemek üzere bir komisyon kurulması kararlaştırılacaktı. 26 Kasım tarihinde Ankara'da Kültür Bakanı Abidin Bey'in başkanlı-

ğında komisyon toplandı. Toplantıda dönemin müzik reformunun başkahramanlarının hemen hemen hepsi Veli Bey, Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferit Alnar, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferhunde Ulvi Erkin, Ulvi Cemal Erkin, Necdet Bey, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket Bey, Cevat Memduh Altar ve Talim ve Terbiye Kurulu'ndan İhsan, Kazım, Nami ve Vedat Beyler hazır bulundular. Üstel'in vurguladığı gibi komisyon hangi alanda ne yapacaklarına dair belirgin ve sistematik bir perspektiften yoksun olduğundan dolayı başarısızlığa uğrayacaktı (1993: 42). Gerçekten de komisyonun önündeki yol öylesine belirsizdi ki, Cemal Reşit Rey üyelerin şaşkınlığını şu şekilde ifade etmişti:

> Atatürk'ün direktifi üzerine bir müddet sonra (1934'de) Maarif Vekili Abidin Özmen, sekiz müzisyen olarak bizleri (Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Cezmi ve beni) Ankara'da kongreye toplamıştı. Toplantı açılıp nazikâne nutukların teatisinden sonra, Maarif Vekili sevimli şivesiyle bizlere "Ey hadi bakalım, musiki inkılâbı yapacakmışız, bunu nasıl yapacağız?" demesi üzerine kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı dört saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif Vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefondan sonra Abidin Özmen heyecanla bizlere "Paşa Çankaya'dan bir kaçtır telefon ettiriyor. Musiki inkılâbı ne yoldadır diye soruyor?" dedi. Biz büsbütün şaşkına döndük. Ne karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk (akt. Oransay, 1985: 79).

Komisyonda müzik reformunun ana hattının halk şarkılarını Batı tekniğiyle çok seslilendirmek olarak belirlenmesine rağmen, bu amaca ulaşmak için ne yapılacağı ve nasıl yapılacağına dair ciddi bir belirsizlik mevcuttu. Üstel'in aktardığı üzere (1993: 41) komisyon iki gündem üzerine toplantılar yapmıştı. İlki kulak terbiyesi ile ilgiliydi. Bu başlıkta radyo ve plaklar aracılığıyla çalınan alaturka musikinin yasaklanması, radyoda çalınan şarkıların denetlenmesi, ailede musiki eğitimi verilmesi, okullarda müzik eğitimi ve bunu denetleyecek bir müfettişlik, operetlerin musiki bakımından teftişi, Halk müziği dershanelerinin açılması gibi konular görüşülmüştü. İkinci gündemde ise musiki inkılâbı, müziğin ihtisas ihtiyaçları, telif hakları gibi konular vardı. Komisyonun toplanmasından çıkan en önemli pratik sonuç, komisyon tarafından oluşturulan Devlet

Musiki ve Tiyatro Akademisi Komisyonu'nun "Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi'nin Ana Çizgileri" başlıklı bir rapor hazırlaması olmuştu. Bu rapor daha sonra Milli Eğitim Bakanlığı'na değerlendirilmek üzere sunulacaktı. Raporda, Musiki Muallim Mektebi'nin yetersizliği üzerinde duruluyor ve bu mektebin yeni kurulacak olan "Devlet Musiki Konservatuarı" veya "Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi" içinde "Musiki Pedagoji Şubesi"ne dönüştürülmesi gerektiğinden bahsediliyordu (akt. Gökyay, 1941: 6). Raporun sonucunda M. Kemal'in onayını alan Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu, aynı yıl TBMM'den geçirildi. Fakat Üstel (1993: 42) bu kanunun uygulanmadığını, ancak rapor doğrultusunda 1935-36 senesinde Devlet Konservatuarı'nın kurulduğunu belirtir. Komisyonun toplanması belki de Cumhuriyet tarihinin en tartışmalı olaylarından birisine yol açacaktı: Müzik komisyonunun[18] toplanmasından ve M. Kemal'in Meclis'te yaptığı bir konuşmadan[19] sonra

---

18 Komisyon toplantısında ülke genelinde tek sesli müziğin yasaklanması görüşülmesine rağmen, Cemal Reşit Rey'in bu yasağın uygulanma imkânı olmadığını anlatması üzerine, öneri kabul edilmemişti:

> Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet hatırlamadığım birisi, memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine ben de kalktım ve dedim ki; bir çoban faraza davarlarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin? (akt. Oransay, 1985: 79.)

19 Bu konuda M. Kemal'in 1934 yılında TBMM'de yaptığı konuşma şu şekildedir:

> Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları birgün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir (akt. Oransay, 1985: 26).

Bu sözlerde, sentez fikrinin yanı sıra Kemalist halkçılığın pedagojik ve performatif boyutları da görülebilir. M. Kemal'e göre, halk müziği bizim gerçek müziğimizdi, fakat varolduğu haliyle halk şarkıları yeterli değildi, geliştirilmeye muhtaçtı.

radyolarda Türk Müziği yayını yasaklandı.[20] Atatürk'ün konuşmasından sonra Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör, İçişleri Bakanı Şükrü Kaya ile görüşmüş ve 1934 yılında radyolardan Türk Müziği dinlenmesi yasaklanmıştı. Anadolu ajansı bu yasağı şu şekilde haberleştirdi:

> Dahiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisi'nde Gazi Hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşadlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız garb tekniğiyle bestelenmiş, motifleri milli musiki parçalarımızın, garb tekniğine vakıf sanatkârlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiştir (akt. Oransay, 1985: 49).

Yasağa kimin karar verdiğinden ya da bu kararın nasıl alındığından bağımsız olarak, böylesi bir yasağa yol açan süreç dönemin milli-

---

20 Bu yasağın kaynağı üzerine hâlâ tartışmalar sürmektedir; birçok yazar dönemin yetkililerinin M. Kemal'in sözlerini yanlış anladığını savunmaktadır:

> Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri, böyle okuyup da bir zevk vermeğe imkân var mı? Ben dedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile, çaresi her ne ise. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim dedim. Türkün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize maledelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum (akt. Ataman, 1991: 20).

Oransay da bu 'yanlış anlamanın' temel müsebbibinin Vedat Nedim Tör olduğunu iddia eder (1985: 49). Kocabaşoğlu da (1980: 94) radyolarda Türk müziğinin tekrar yayınlanmasının öyküsünü Köşkte Osman Pehlivan'dan Rumeli türküleri dinleyen M. Kemal'in Osman Pehlivan'a radyoda bu türkülerin halka dinletilip dinletilmediğini sorması ve Osman Pehlivan'ın "Gazi hazretleri, siz radyoda Türk müziği yayınlanmasını yasakladınız, buna imkân bulamıyoruz" şeklinde cevabı üzerine M. Kemal'in "Bunu da yanlış anladılar" deyip radyolarda tekrar Türk müziğinin yayınlanmasını emretmesi olarak aktarmaktadır. Oysa, Kocabaşoğlu'nun da dediği gibi radyolarda tekrar Türk müziğinin yayınlanması üzerine bu öykü ya da bir diğer öykü doğru olabilir. Önemli olan bu yasağın arkasındaki ideolojik mantıktır. Musiki inkılâbını kararnamelerle, komisyon toplantılarıyla gerçekleştirmek isteyen zihniyet, yasağı da dışlamaz.

yetçi zihniyetinin yukarıda bahsedilen özelliklerinden birisi olan yeni Cumhuriyet'in ve yeni toplumun Osmanlı geleneği ile kültürel devamlılık noktalarının yok sayılmasıydı. Gerçekten de Türk Tarih Tezi'nde Osmanlı geçmişi yüksek Türk kültürünün yozlaştığı bir dönem olarak tarif ediliyordu. Dolayısıyla, bu döneme dair olan her türlü şeyin silinmesi ve 'o eski yüksek, şanlı zamanlara' dönülmesi gerektiğine dair bir vurgu Tezin en karakteristik niteliklerinden biriydi. Bir başka deyişle, yasak müzik reformunun üzerinde yükseldiği ideolojik paradigmaların doğal bir uzantısı olarak görülebilir. Bu anlamda 1936 yılında devletleştirilen, kültürel ve ideolojik alanı kontrol etmede en önemli araçlardan biri olarak görülen radyoda Türk müziğinin yasaklanması dönemin milliyetçiliğini tanımlayan Türk Tarih Tezi'nin mantıksal bir sonucudur.

'Hasta ve yabancı' Osmanlı Geleneksel Müziği, radyoya, çok değil, iki yıl sonra yasağın kaldırılmasıyla birlikte geri dönecekti. Türk Müziği, özellikle Osmanlı Geleneksel Müziği, Ankara ve İstanbul radyolarında 1936'dan sonra tekrar yayınlanmaya başlandı. Kocabaşoğlu yasağın kaldırılmasının esas sebebinin insanların radyoda Türk Müziği yerine Arap Müziği'ni dinlemesinin farkına varılması olduğunu belirtiyordu (1980: 94). Üstel'e göre, sebep insanları ulusal ve modern müziğe alıştırmanın beklenenden çok daha uzun bir süre alacağının idrak edilmesidir (1993: 40). Hatta, Batı Klasik Müziği'nin radyoda yayınlanma süresi Türk Müziğine kıyasla çok daha fazla olmasına karşın, Osmanlı Geleneksel Müziği yayın süresi 1937-1940 yılları arası yapılan radyo yayınları içinde diğer Türk müziklerine kıyasla çok daha uzundu (Kocabaşoğlu, 1980: 163). Saygun da en az Batı müziği kadar Tarihsel Türk Müziği olarak adlandırdığı Osmanlı musikisi örneklerinin radyolarda 1940'lı yıllar boyunca yayınlandığını söyler (1987: 89).

Aslında bu yasak karmaşası, yasağın kimin tarafından konulduğunun belirsizliği, yasağın çok kısa sürmesi ve kaldırılmasının ardından Osmanlı Geleneksel Müziği'nin radyolarda hiç de azımsanmayacak sürelerle yayımlanması dönemin müzik politikaları konusunda belirsizliklere ve kafa karışıklıklarına yönelik anlamlı örneklerdir. Bütün bunlara 'ulusal ve modern' müziği halka yaymanın en önemli aracı olarak görülen radyonun etkisiz kullanımı da eklenebilir. Kocabaşoğlu, Kemalist reformcuların tüm çabalarına rağmen, radyonun Cumhuriyetin ideolojik paradigma-

larını yaymada etkili bir şekilde kullanılamadığını söyler. Dönemin yöneticileri radyoyu ve alıcısını çoğunlukla ekonomik sebeplerden dolayı yerelliklere etkili bir şekilde sokamadılar (1980: 120-121). Bu konuda birçok girişim yapılmasına rağmen, sıradan insanlar kadar yerel Halkevleri ve Halkodaları da bu cihazı temin etmekte para sıkıntısı yaşıyorlardı. (Kocabaşoğlu, 1980: 252-253). Radyonun böylesi etkisiz kullanımı Erken Cumhuriyet Dönemi modernleşme çabalarının sınırlarını göstermek için de iyi bir örnektir.

İkinci dönemin bir başka özelliği, yabancı müzisyenlere ulusal ve modern müziğin yaratılmasında biçilen roldü. Gökyay'ın aktardığına göre (1941: 5-6), Türkiye'de musiki inkılabı yönünde ilk rapor veren kişi ünlü müzisyen Lico Amar'dı. Amar raporunda kısaca modern musikinin öğretilmesi için radyonun ve konservatuarların öneminden bahsediyordu. Yabancı müzisyenler başlığı altında bir başka önemli isim ise ünlü opera ve tiyatro yönetmeni Carl Ebert'ti.[21] Ebert, uluslararası opera örneklerinin standart versiyonlarının Türkçe olarak sahnelenmesinde önemli roller üstlenmişti (Altar, 1989: 281). Türkiye'ye gelen yabancı müzisyen ve bestekârların hem müzik reformunun gidişatı açısından hem de tanınmışlıkları açısından en önemlileri[22] ise hiç şüphesiz Paul Hindemith[23] ve

---

21 Carl Ebert, ünlü Alman tiyatro yönetmeni, oyuncusu ve opera yönetmenidir. Max Reinhardt'ın Tiyatro Sanat Okulu'ndan mezun olduktan sonra Alman Ulusal Tiyatrosu'nda oyunculuk yaptı. Kendi kurduğu sanat okullarında yönetmenlik ve oyunculuk yaptı. Arjantin'de *TeatroColon*'da çalışan Ebert, Hitler rejimi sonrası Türkiye'ye geldi ve 1936-47 yılları arası Devlet Tiyatrosu'nun yönetmenlerinden biri oldu. 1948-54 yılları arasında Los Angeles'ta tiyatro öğretmenliği yaptıktan sonra döndüğü Berlin'de ölene kadar Berlin Devlet Operası'nın yönetmenliğinde bulundu.

22 Türkiye'yi bu dönemde ziyaret eden bir başka besteci ise Joseph Marx'tır. Marx'a göre müzik yasalarla desteklenmeli ve korunmalıdır. Çok sesli müziğin ise ulusal müziğin temel özelliklerine herhangi bir zarar vermeden yaratılması gerektiğini iddia eder (akt. Gökyay, 1941: 33 ve 36). Marx, Türk müziğinin Batı ile herhangi bir ilişkiye girmemiş olmasını bir avantaj olarak değerlendirir, bu sayede Türk müziğinin "saflığını" koruduğunu varsayar (akt. Üstel, 1993: 38).

23 Paul Hindemith, ünlü Alman besteci ve keman sanatçısıdır. Almanya'da çeşitli gruplarda keman çaldıktan sonra besteci olarak ününü 1922 yılında Salzburg'da Uluslararası Çağdaş Müzik Festivali'nde duyurur. 1930'lu yıllarda Nazi hükümetleri ile çeşitli ilişkilere girse de, 1940 yılında Amerika Birleşik

Bela Bartok'tu.[24] Aracı'nın aktardığına göre, Hindemith zamanın Berlin öğrenci müfettişi Cevat Dursunoğlu'nun girişimleri ile Türkiye'ye davet edilmişti.[25] Türkiye'ye geldikten sonra ünlü Alman bestecinin ilk işi Musiki Muallim Mektebi'ni ve Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nı teftiş etmekti. 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşunda –daha doğrusu eski Musiki Muallim Mektebi odası konservatuar olarak kullanılır– Hindemith'in büyük emeği geçecekti (Paçacı, 2002: 15).

Hindemith, Türkiye'de bir konservatuar kurulması konusunda çeşitli raporlar yazmıştı. Bu raporlarda konservatuarın amacı, giriş koşulları, kız ve erkek öğrencilerin yaş sınırları, ders grupları, haftalık derslerin nasıl belirleneceği, çalışma odaları, düzenlenecek konferanslar, sınıfların durumu, öğretmen sayısı gibi konularda tafsilatlı görüşler bildirmişti. Altar, Hindemith'in yazdığı rapor sayısını dört olarak verir. İlkinde, Ankara'da bir devlet konservatuarının nasıl kurulması gerektiği, ikincisinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası çalışmaları, üçüncüsünde orkestra enstrümanlarının yenilenmesine yönelik bilgiler, sonuncusunda ise Türkiye'de müziğin bütün bir ülke nezdinde nasıl gelişebileceği açıklanıyordu (Altar, 1984: 4). Hindemith'in raporları doğrultusunda, M. Kemal 1936 yılında TBMM'de yaptığı bir konuşmada konservatuarın açılacağını 'müjdeledi'. Hindemith'in yetersiz görmesine rağmen, konservatuar "Musiki Muallim Mektebinin Konservatuar sınıfları namı altında teşekkül etmiştir" (Gökyay, 1941: 10).

Devletleri'ne göç eder. Burada Yale Üniversitesi'nde müzik üzerine dersler verir. 1953 yılında Zürich'e gelir ve beste yapmaya, üniversitede ders vermeye devam eder.

24 Üstel yabancı müzisyenlerin ziyaretlerinin bu dönemde eleştirildiğinden bahseder. Mesela, dönemin müzik konusunda önemli figürlerinden biri olan Gazimihal'e göre:

> (...) bu gibi getirtişler katiyyen yabancı musiki göçmenlerinin aramıza sökün etmeleri gibi bir hal almamalı ve gelen iyi artistlerin kontratlarına hangi işler için getirtilmişlerse o işler dışında hususi angajmanlar almamalarına dair sıkı maddeler konulmalıdır (akt. Üstel, 1993: 44).

25 Altar'ın anlatımına göre, Dursunoğlu müzikle alâkalı bir insan değildir. Bakanlıktan kendisine böyle bir direktif gelince ünlü Alman besteci ve şef Wilhelm Furtwaengler'i görmek istemiştir. Uzun çabalar sonucu Furtwaengler'den randevu almayı başardı. Bu iki ismin yaptığı görüşme sonucu ünlü Alman müzisyen Hindemith ismini önerdi (Altar, 1984: 2-3).

Hindemith, Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşuna yaptığı katkıların yanı sıra, Kemalizmin müzik konusundaki ana tezlerine desteğini sundu ve bu konuda da bir rapor yazdı. Hindemith'e göre, alaturka musiki Türkiye'de kaybolmanın eşiğindeydi ve bu müzik çok seslilik konusunda yeni ulusal müziğe herhangi bir fayda sağlamayacaktı. Bununla birlikte, halk müziği çok sesli müzik için uygun bir kaynaktı. Çok sesli müziğin gerekliliğine inanan bir insan kaçınılmaz bir şekilde er geç halk müziği ile ilgilenmeye başlayacaktı (akt. Gökyay, 1941: 13). Hindemith'e göre halk müziği Türkiye'de hiç "yıpranmamış" bir durumda bulunmaktaydı. Bu türküler köylerde temiz bir halde mevcuttu ve çok seslilendirilmeye de "kolayca baş eğerler"di (Hindemith, 1983: 97 ve 99). Besteciler bu yüzden köylere gidip halk müziği örneklerini toplamalıydılar, çünkü bu müzik çok sesli müziğin ritimleri ve formları ile yakından ilişkiliydi. Hindemith, temiz halk şarkılarının Batı müziğinin formel ve armonik kriterleri ile sentezlenmesi gerektiğini söyledi. Hindemith, Bela Bartok'un raporunu da okumuş ve onaylamıştı. Böylece Ankara Devlet Konservatuarı'nda halk şarkılarının armonize edilmesi Hindemith'in de katılımıyla beraber başladı, ancak bu iş için gerekli materyal konusu sıkıntılıydı. Dolayısıyla, halk şarkıları İstanbul Devlet Konservatuarı arşivinden seçildi. Gökyay (1941: 14) Ankara Devlet Konservatuarı'nda halk müziğinin armonize edilmesini şöyle anlatır:

> Şarkılar Hindemith'le beraber seçildi: Konservatuvarda yapılan akşam toplantılarında Hindemith de dâhil olduğu halde ellerinde kalem ve kâğıtla bu faaliyete iştirak eden kompozitörler her biri bir köşeye sinerek aynı melodiyi daha güzel armonize etmek ihtirasiyle iki sesli olarak yazmağa koyuldular. Yine Hindemith de dâhil olmak üzere "Ak koyun meler gelir; Erzincanda bir kuş var" gibi şarkılar Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kâzım Akses, Cevat Memduh Altar ve daha hariçten bir takım heveskârların da iştirakleriyle hakikî bir tecessüs ve heyecanla okunur, icra bakımından matlûp bir taganni neticesi elde edilememekle beraber bütün faaliyet gerek söyleyenler gerek dinleyenler üzerinde büyük bir sevinç tevlit ederdi. Fakat başta o zamanki Vekil Bay Saffet Arıkan olduğu halde *bu halk şarkılarının sıhhatli olduğundan şüphe edilmesi üzerine* (italikler bana ait, y. n.) Hindemith'in teklif ettiği halk şarkısı kitabına seçilecek melodilerin ileride bizzat Konservatuvar tarafından ya-

pılacak derlemelerin neticesine talikan bu faaliyetin bir tecrübe mahiyetinde kalmasiyle iktifa edildi.

Bartok'un Türkiye'ye geliş öyküsü ise 1935 yılında Saygun ve Gazimihal'in Macar bir müzikolog olan Bence Szabolci'nin Anadolu müziğini Arap ve İran etnolojisi etkisi altında gösteren bir makalesini fark etmeleri ve Gazimihal'in bu makaleye cevaben Szabolci'ye kendisinin yazdığı *Türk Halk Musikisinin Tonal Hususiyetleri Meselesi* başlıklı bir makaleyi göndermesine dayanıyordu. Bu yazı Bartok'un da ilgisini çekmiş ve besteci Türkiye'ye gelmek istemişti. İlk başta Hindemith'in de Türkiye'de olduğunu bildiğinden yanlış anlaşılmaktan çekindi. Fakat sonra, Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak 1936 yılında Türkiye'ye geldi (Aracı, 2001: 86). Bartok[26] Türkiye'de esas olarak halk müziği ile ilgilendi, 1936 yılında Halkevleri tarafından düzenlenen derleme gezisine katıldı. Tıpkı Hindemith gibi, Bartok da bir rapor kaleme alacaktı:

> Bela Bartok, bir halk musikisi arşivi kurulmasının, Türk musikisi bakımından olduğu kadar, beynelmilel noktai nazardan da pek arzuya şayan olduğunu söyledikten sonra arşivin gayesini şöyle tesbit etmektedir: a) Köylü musikisini yerinde ve mahallinde yani bizzat köylerde, mekanik cihazlarla plaklara almak ve bunları muhafaza etmek. b) Alınan parçaları mümkün olduğu kadar tam olarak notaya geçirmek. c) Bu malzemeyi sistematik bir tarzda tanzim etmek. d) Bu sistematik şekilde tanzim edilen malzemeyi neşretmek (Gökyay, 1941: 11-12).

Müzik reformunun ikinci döneminde halk müziği ve Osmanlı Geleneksel Müziği üzerine olan politikaların yanı sıra, ilk döneme damgasını veren ulusal opera yaratmak yönündeki çabalar kesintiye uğramadı. Say-

---

26 Bela Bartok ünlü Macar bestecidir. 1881 yılında Macaristan'ın Nagyszentmiklos bölgesinde dünyaya gelir. Yakın arkadaşı olan Zoltan Kodalye ile birlikte Macar halk müziği ile ilgilenir ve birçok derleme yapar. 1904-1934 yılları arası Budapeşte Müzik Akademisi'nde piyano öğretmeni olarak görev yapar. 1936 yılında Türk hükümeti tarafından Ankara'ya davet edilir. Halk müziği derlemeleri üzerine çeşitli konuşmalar yapar ve Ahmed Adnan Saygun ile Adana'ya bir derleme gezisi düzenler. Bu gezide 90 adet halk şarkısı derler. Faşist yönetime karşı çıkar ve vatanından 1938 yılında kaçmak zorunda kalır. Ölene kadar Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşar.

gun bu dönemde çeşitli halk şarkılarını çok sesli icra etmeye çalışmıştı, *Yunus Emre Oratoryası*'nı çeşitli halk melodilerini armonize ederek besteledi (Aracı, 2001: 93 ve 118). İlginç olan, Saygun'un bu bestede çeşitli Osmanlı Geleneksel Müziği temalarını da kullanmasıydı. Bu kullanım Saygun'la sınırlanamaz; Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferit Alnar gibi besteciler de eserlerinde bu müziğin çeşitli temalarını kullandılar (Aksoy, 1999: 32). Kısacası, müzik reformu konusundaki tutarsızlıklar Kemalistlerin en önde gelen müzik reformcularında bile görülebilir. Bir taraftan Osmanlı Geleneksel Müziği'ni retorik düzeyde reddederlerken, dönemin "milli" bestecileri diğer taraftan kendi bestelerinde bu müziği kullanmakta bir sakınca görmüyorlardı.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Kemalist kadrolar Doğu ve Batı'nın çeşitli popüler müzik örneklerini ise toptan yok saymışlardır. Mesela, caz gibi bazı yeni, popüler müzik türlerine olumsuz bir tavır sergilemişlerdi (Tekelioğlu, 1999: 22-23). Bu tavır açık bir şekilde Halkevleri dergilerinde görülebilir:

> Son zamanlarda gençlerimizi hastalık halinde saran ve çabuk yayılan caz müziğini yüksek ve istenen müzik gibi göstermekten kaçınmalıdır. Bu gibi müziği dinlemek için değil de ancak danslı toplantılarda çalınmasına müsaade edilmelidir. Bu kötü müzikle şiddetle mücadele etmek lazımdır (Vuruşkan, 1947: 12).

Benzer şekilde, Türkçe operetler de aynı "düzeysiz müzik zevkinin ürünleri" olarak addedildiler (Üstel, 1993: 45). Tekelioğlu, bütün bunlara karşılık olarak bu dönemde herhangi bir popüler müzik formu yaratılamadığından bahseder; zira halk, müzik reformuna çok az ilgi göstermiştir (2001: 97). Tekelioğlu (1999: 149), halkın kulağının kolayca alışabileceği çok sesli bir popüler müzik programı yokluğunun, dönemin reformlarına halkın ilgisizliğinde önemli bir rol oynadığını belirtirken, haklıdır.

Gerçekten de dönemin müzik reformlarının halkın çoğunluğu tarafından benimsendiğini söylemek çok zordur. Mesela, Yüksel (1996: 172-173) Merzifon Halkevi'nde bir klasik müzik konseri düzenlendiğini, lakin bunun düzenlenen ilk ve son klasik müzik konseri olarak kaldığını belirtiyordu. Bu çabadan sonra aynı halkevinde çeşitli alatürka mü-

zik konserleri düzenlenecek ve bunlar hayli ilgi çekeceklerdi. Tekelioğlu halkın 1940'lı yıllarda Mısır radyoları dinlemesi eğilimini, insanların müzik reformlarına olan ilgisizliğine yorar (1995: 170-171).

1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda sınırlı da olsa, Osmanlı Geleneksel Müziği eğitimine izin verilmesi ve bu müziğin önemli besteci ve icracılarından birisi olan Hüseyin Saadeddin Arel'in bu kurumun başına atanması müzik politikalarında ilk önemli çatlak olarak görülebilir. Arel bu görevi beş yıl sonra bırakacaktı (Paçacı, 1994b: 83). 1944 yılından sonra alaturka-alafranga müzik tartışmaları da bir hayli hızlandı, çeşitli dergilerde alaturka müziğin yayın süresinin radyolarda azaltılması eleştiriliyordu:

> Alaturka müziği günden güne öldürüyorlar. Eskiden radyoda yüzde 40 alaturka musiki varken, bugün 20-22'ye indirildi. Türk musikisinin yerine alafranga musikiyi ikame etmeğe çalışıyor ve adeta bizi zımnen istiskal ediyorlar (Fenik akt. Cantek, 2003b: 3).

Bu tartışmalar, 1945 yılı bütçe görüşmeleri sırasında Meclis'e de sıçradı. Cemil Sait Barlas bir konuşmasında halkın radyo programlarından hiçbir şey anlamadığını ve radyolarda artık pehlivan türküleri, davul-zurna çalınmasını istediğini söyleyecekti. Yine aynı şekilde, Mazhar Müfit Kansu ve Berç Türker de konuşmalarında, milli musikinin yayın saatlerinin radyoda artırılmasını talep ediyorlardı (akt. Cantek, 2003b: 2-3). Tanrıöver bu konuşmalara karşın "Türkün gerçek musikisinin" halk musikisi olduğunu ve "İstanbul musikisini hasta bir name olarak" duyduğunu belirtince tartışmalar alevlendi. Muhittin Baha Pars ve Şevki Uludağ gibi milletvekilleri, Tanrıöver'i şiddetle eleştirip alaturka musikinin de Türk musikisi olduğunu söylediler (akt. Cantek, 2003b: 4). Maliye ve Milli Eğitim Bütçeleri konuşulurken de benzer tartışmalar vuku bulmuştu.(Cantek 2003b). Cantek'e göre bu tartışmalar, alaturka musikicilerin radyodan yüksek ücretler karşılığında özel sektöre geçmelerinin bir sonucuydu. Bu gelişmenin şaşkınlığı altında alaturka müziğin Türkiye'deki durumu tartışılmaya başlanmıştı. Başlangıç nedeni ne olursa olsun Meclis'te dönen tartışmalar, Osmanlı Geleneksel Müziği'ni Türk halkına yabancı veya hasta olarak gören hâkim ideolojik pozisyonda bu yıllarda bir yarılma olduğunu gösterir (Cantek, 2003b: 8). Gerçekten de

1945 sonrasında Türkiye'de hâkim milliyetçi kültür Osmanlı'yı Kemalist tarih anlatısının içerisine olumlu bir şekilde kattıktan sonra popülerlik kazanabilecekti, dolayısıyla çok partili dönemde sadece Osmanlı müziği değil, bu döneme dair birçok kültürel öğe de hâkim milliyetçi kanonun içerisinde yerini alacaktı (Brockett, 2011).

Bu tartışmaların bir başka yankısı ise radyo yayınlarında görülecekti. Kocabaşoğlu 1947 ve 1960 arasında radyoda Batı müziğinin yayın süresinin aşamalı olarak kısaldığını belirtir. Hatta radyoda Batı Klasik Müziği'ni icra edecek bir grup da yoktu, programlar kayıtlar aracılığıyla yapılabiliyordu. Kocabaşoğlu bu durumun radyonun geniş halk kitleleri bir yana dönemin elitlerinin yaşamına bile arzulanan katkıyı yapamamasının temel sebebi olduğunu söyler. Dahası, Batı müziği içerisinde yayın süresi en fazla kısalan müzik türü Batı Klasik Müziği'ydi. Bu müziğin yayın oranı 1960 ile birlikte tüm yayınların içerisinde yüzde 14'e kadar düşmüştü. Bu süre zarfında divan müziğinin yayın oranı ise yüzde 19'dan 25'e artmıştı (1980: 297-300). 1948'de yapılan bir kamuoyu yoklamasının sonucunu da aktarmak bu konuda ilgi çekici olabilir. Kocabaşoğlu bu anketi Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nün, İstatistik Umum Müdürlüğü ve PTT'nin yardımlarıyla yaptığını belirtir. Yapılan anketlere göre, insanların birçoğu radyoda Türk Müziği yayınlarından bir hayli memnundu ve dahası, bu programların yayın sürelerinin artırılmasını istemekteydiler. Batı müziğine olan ilgi ise tam tersine düşüktü (Kocabaşoğlu, 1980: 339). Böylece halkın çoğunluğu tarafından şu ya da bu nedenle pek benimsendiği söylenemeyecek olan veya insanların gündelik yaşamlarını, tavırlarını, alışkanlıklarını 'medenileştirme' konusunda muvaffak olamayan müzik reformu, 1940'ların ortalarından itibaren yönetici kadroların kendisi tarafından da eleştirilmeye başlanmıştı.

Kültür, Medeniyet, Müzik

Genel anlamda Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının Ziya Gökalp'in hars ile medeniyet arasında yaptığı ayrıma dayandığı söylenebilir. Gökalp harsın milli, medeniyetin ise uluslararası olduğunu savunduktan sonra (1976: 19), Türkiye'de modern müziğin inşası için milli şarkılarımız olan halk müziğinin medeni-evrensel müzik olan Batı müziği usullerine göre işlenmesi gerektiğini savunmuştu. Gökalp'e

göre, Türkiye Batı müziği ile karşılaşana kadar iki çeşit müziğe sahipti. Kökenleri eski Yunan'dan doğan, ancak bir türlü "ilerleme" sağlayamayan Doğu müziğine dayanan Osmanlı Geleneksel Müziği'nde de aynı "hastalıklı" durum devam etmişti. Dahası, Osmanlı Geleneksel Müziği, "milli bir müzik değildi". "Türklerin milli kültürüne" ait olan halk müziği ise mevcut haliyle dağınık ve teknikten yoksun bir müzik çeşidiydi. Gökalp bu durumda modern ve milli bir müzik yaratılması için yapılması gerekenin, kökenleri milli olan halk müziği örneklerinin toplandıktan sonra Batı müziği usûlüne göre armonize edilmesi olduğunu iddia ediyordu: Sonuçta, "hem millî, hem de Avrupaî bir müziğe sahip oluruz" (Gökalp, 1999: 147).

Bununla birlikte, Osmanlı Geleneksel Müziği'ni ve Halk Müziği'ni sentezci bir perspektiften değerlendirmenin Ziya Gökalp ile başlamadığını da belirtmek gerekir; böylesi bir bakış açısı Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde filizlenmeye başlamıştı. Bunda da İmparatorluğun son döneminde milliyetçiliğin gelişiminin büyük payı vardı. Örneğin dönemin Batılılaşma hareketinin savunucularından Ziya Paşa, divan edebiyatının Arapların ve Acemlerin etkisiyle ortaya çıktığını savunmuş ve dolayısıyla bu edebiyatın Türklere yabancı olduğunu belirtmişti. Ona göre, Türklerin asıl şiir geleneği halk şiiri geleneğiydi (akt. Aksoy, 1987: 43). Yine dönemin Türk dili üzerine yazan araştırmacılarından Necib Asım, 1893 yılında "Türklerin asıl müziğinin" halk müziği olduğunu söylüyordu, buna karşılık Osmanlı Geleneksel Müziği ise Arap ve Acemlerin müziğiydi. 1918 yılında Sultan Abdülhamid ise alaturka müziğin Yunan ve Arap kökenli olduğunu, buna karşılık Türklerin gerçek müzik aleti olan sazın ise köylerde çalındığını iddia edecekti (akt. Aksoy, 1987: 42-43). Açıktır ki son Osmanlı Sultanı'nın bu görüşü Erken Cumhuriyet Dönemi fikriyatı ile hayli paraleldi.

Gerçekten de M. Kemal'in kendisi medeniyet seviyesini yakalamak için Batı çağdaş müziğine ulaşmanın bir gereklilik olduğunu ifade edecekti. Bu anlamda da halk şarkıları Batı tekniği kullanarak geliştirilmeliydi (akt. Ataman, 1991: 13). Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını da büyük oranda bu perspektif belirledi. Osmanlı Geleneksel Müziği'nin Saray ve Doğu müziği olduğu iddia ediliyordu. Hatta M. Kemal bir gazeteciye verdiği söyleşide alaturka musikinin Bizans'tan

kalma olduğunu söyledi (akt. Saygun, 1987: 9). Dolayısıyla bu müzik "milli" değildi. Dahası "miskin" alaturka musiki, Türk Devrimi'nin her daim ilerlemeci ve gelişmeci ruhuna da uygun değildi:

> Osmanlı musikisi Türkiye Cumhuriyetindeki büyük inkılabları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır. İtiyad dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin itiyadı yoktur (akt. Oransay, 1985: 89).

Osmanlı Geleneksel Müziği'nin en büyük "sorunu" tek sesli olmasıydı. M. Kemal'in direktifiyle Kemal Ünal'ın kaleme aldığı bir yazı, tek sesliliğin Ortaçağ'a ait olduğunu, ama Batı'daki tarihsel gelişmeler sonucunda çağdaş müziğin bu durumu geride bıraktığını iddia ediyordu (akt. Oransay, 1985: 40). Bu müzik türünün aynı zamanda "hafif ve ağdalı bir müzik" olduğu, "basit ve geçici heyecanlar uyandırdığı" iddia ediliyordu (akt. Oransay, 1985: 38). Osmanlı musikisinin "içine işlemiş olan yavaşlık ve karamsarlık" Türkün özünde neşeli olan karakteri ile uyuşmuyordu. M. Kemal alaturka musikiyi çok sevmesine rağmen bu "inleyen ve ağlayan nağmelerin Türk halkına dinletilmemesine inanıyordu" (Ataman, 1991: 21). Benzer şekilde, Atay (1969: 10) M. Kemal'in alaturka musikiyi dinlemekten büyük zevk aldığını fakat Türk ulusunun gelişimi için Batı müziğinin önemli olduğuna inandığını belirtir. Aslında teknik "gerilik" ve musikinin "uyuşturuculuğu" birbirleriyle bağlantılıydı (Alnar, 1988: 15).

Bu politikaların önemli bir başka boyutu da Osmanlı musikisinin diliydi. Kemalist kadrolara göre, Osmanlı müziği Türke yabancıydı, çünkü bu müziğin sözleri halkın çoğunluğu tarafından anlaşılamayan bir dille, Osmanlıca ile yazılmıştı. M. Kemal, A. Adnan Saygun'a bir toplantıda sözlerini yeni alfabeye çevirdiği bir şarkı gösterir ve Saygun'dan bu sözler üzerine bir lied[27] bestelemesini istemişti. Saygun piyano eşliğinde besteyi yaptıktan sonra M. Kemal kendisine besteyi birkaç defa daha tekrar ettirdi. Sonra salonda hazır bulunan kalabalığa şunları söyledi:

---

27 İlk kez Rönesans döneminde ortaya çıkan lied, şiir dizelerinin piyano eşliğinde şarkı formunda seslendirilmesidir.

Efendiler! o sözler Osmanlıcadır ve onun musikisi Osmanlı musikisidir. Bu sözler Türkçedir ve bu musiki Türk musikisidir. Yeni sosyete, yeni sanat! (akt. Saygun, 1987: 44).

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının bir başka dikkat çekici özelliği kati surette müzik reformunun devlet eliyle yürütülmesi gerekliliğine olan kararlılıktı. Gerçekten de Üstel'in de vurguladığı gibi (1993: 38), bu dönem devletin kültür politikasındaki "düzenleyici ve yönlendirici" rolünün üst düzeye ulaştığı bir dönemdi. 1930'ların kültür siyaseti, radyonun devletleştirilmesi, Halkevlerinin merkez tarafından sıkı kontrolü gibi hamleler düşünülürse, müziğin de devlet kontrolünde ve onun aygıtları tarafından modernleştirilmesi çabası, dönemin ruhu ile uyumluydu. Her ne kadar, Gazimihal gibi dönemin ünlü müzik şahsiyetleri "kurucu ve koruyucu devlet siyasası" altında çok merkezliliğin zenginleştirici yönlerine dikkat çekseler de (Üstel, 1993: 45) bu gibi görüşlerin Erken Cumhuriyet Dönemi'nde pek de dikkate alındığı söylenemez.

Osmanlı Geleneksel Müziği'ne yöneltilen düşmanca tavrı, Kemalist ulus kavramsallaştırması ile açıklayabiliriz. Bu kavramsal çerçevede Osmanlı ötekileştirilmiş ve Osmanlı mirasına ait her şey tümden reddedilmişti. Geri kalmış, "ilkel" bir geçmişin müziği olan Osmanlı Geleneksel Müziği'nin karşısına, Batılı hayat tarzının alamet-i farikası olan Klasik Batı Müziği çıkarılacaktı. Müzik, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde "Batılılaşmanın vitrini"ydi (Üstel, 1999: 41).

Ancak Batılılaşmanın bir de milli boyutu vardı, bu anlamda da halk müziği Türk modernleşmesinin kaynağıydı. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin Kemalist kadroları, halk müziği örneklerinin derlenip, işlenip halka tekrar sunulması gerektiğini, böylece halk arasında çok sesli müziğe uyumlu bir kulak terbiyesinin gelişeceğini sıklıkla vurguladılar. Ahıska'nın (2005) Erken Cumhuriyet Dönemi'nde garbiyatçılık üzerine söylediklerine paralel olarak, Kemalist rejimin müzik reformunda temel meselesi Batılılaşmak söylemi içinde farklı bir öznelliği nasıl kurmaya çalıştığıydı. Kitabın ilk bölümünde bahsettiğim sentez vurgusunda Batı'ya karşı hep bir mesafe koyma ihtiyacı, tedirginlik hali hep aynı sorundan kaynaklanıyordu. Dönemin müzik reformu, müziği medenileştirirken, Batılılaştırırken kendi farklı kimliğini de ortaya koyma kaygısından besle-

niyordu. Bu noktada bütün Batılılaşma, modernleşme söylemlerine rağmen millilik, ana referanstı. Dolayısıyla, Erken Cumhuriyet Dönemi halk müziği reformunu Batılılaşmak kadar, belki de bundan daha çok devlet kontrolünde bir millileşmek paradigması üzerinden okumak gerekir.

Bununla birlikte, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde her türlü kültürel pozisyonun bu denli tek sesli olmadığını, farklı ve hatta birbirleriyle çelişen görüşlerin de önemli Kemalist kadrolar tarafından ortaya atıldığını belirtmek gerekir. Mesela, Tekelioğlu bahsi geçen dönemde *Nota* dergisinin farklı bir sentez fikrini savunduğunu belirtir. Bu dergiye göre, Türk Müziği Osmanlı Geleneksel Müziği'ni de içine alacak şekilde çok seslilendirilmelidir. Fakat Tekelioğlu, derginin 11. sayısından sonra resmi politikalara biraz daha yaklaştığını belirtir (2001: 96-99).

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları konusunda H. Saadeddin Arel (bkz. 26. dipnot) ya da *Nota* dergisi gibi "çatlak" ya da "aykırı" seslerin yanı sıra, sentez fikrini savunan çeşitli figürler arasında da çeşitli görüş ayrılıkları vardı. Hatta bu isimlerin kendileri bile dönem dönem farklı pozisyonlar alabiliyorlardı. Bu anlamda Tekelioğlu'nun (1999: 147) Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının "belirgin bir tutarlılık, eşgüdüm ve süreklilik içerdiği" fikrine katılmadığımı belirtmeliyim. Bunlardan daha çok tutarsızlık ya da kararsızlıklar dönemin müzik politikalarında ağır basmaktaydı. Üstel (1993: 38) bu tutarsızlık ya da kararsızlıkların büyük oranda sentez fikrinin yaslandığı hars-medeniyet ayrımından kaynaklandığını söylerken haklıdır. Mesela, Osmanlı Geleneksel Müziği'ni dışlama çabaları kendi içinde, özellikle pratikte, ciddi tutarsızlıklar barındırıyordu. Kemal Ünal 1938 yılında yine M. Kemal'in direktifi üzerine iki yazı yayımlamıştı. İlk yazı, müzik reformunun ana yönelimi ile uyum içerisindeydi; makale çok sesli müziğin çağdaşlaşmanın işareti olduğunu, Osmanlı musikisinin ise tek sesli olduğunu, bu müziğin halka ait olmadığını ve gerçek müziğimizin medenileşmek adına Batı müziği ile armonize edilmesi gereken halk müziği olduğunu iddia etmişti. İkinci makalede ise Osmanlı musikisinin halkı eğlendirdiğini ve fakat Türklerin basit duygular yanında kendi soylu duygularına hitap edebilecek bir tür müziğe ihtiyacı olduğunu söylüyordu (akt. Oransay, 1985: 36-44). Bu iki makale, Kemalizmin Osmanlı musikisinin özellikleri hakkında tutarsız görüşlerine dair anlamlı örneklerdir.

Radyoda alaturka müzik yayınlarının 1936 yılında tekrar başlaması da kararsızlığa dair iyi bir örnekti. Bir diğer örnek ise Üstel'in aktardığına göre M. Kemal'in alaturka musikinin çok seslilendirilmesi çabalarının da devlet tarafından desteklenmeyeceğini vurgulamasıydı (1993: 40). Bu yaklaşım Türk Beşlileri'nin önemli isimlerinden birisi olan H. Ferid Alnar tarafından da desteklenmişti. Alnar (1988: 16-17) Türk musikisinin bütün geri kalmışlığına rağmen bu musikiyi "hasta", "ölü" olarak görmemek gerektiğini, alaturka musikinin müzikte vücud bulan teknik gelişmeler doğrultusunda geliştirilebileceğini söylüyordu. *Radyo* dergisine yazan dönemin Matbuat Umum Müdürü İzzettin Nişbay da (1942: 1) bu müziğin kabul edilebilir bazı örneklerinin kıymetlendirilmesi ve hatta bu örneklerden esinlenilmesi gerektiğini tartışmaya açmıştı.

Fakat alaturka musikinin çok seslilendirilmesi gerektiğini savunan kişilerin gözden kaçırdıkları en önemli nokta, Türk musikisinin bir makam musikisi olduğu, bir başka deyişle çok seslilendirilmesi durumunda önemli bazı özelliklerinin kaybolacağıydı. Tek seslilik, "ilkellik" ya da "geri kalmışlığın" bir alameti değil, bu müziğin yapıtaşlarından birisiydi. Bu müziği çok seslilendirmek, Osmanlı Geleneksel Musikisi'nden çok daha farklı bir müzik ortaya çıkarmak anlamına gelecekti. Çok seslilendirilmesi durumunda Türk musikisi çeşitli modlardan oluşan bazı özgül melodilerini kaybedecekti. (Tura, 1988: 30-31).

Sonuç

Özetle, Türkiye'de ulusal kimliğin ve bunun bir parçası olarak ulusal kültürün yaratılmasında müzik politikalarına özel bir önem atfedilmiştir, zira M. Kemal de müzik reformunun bir ülkenin gelişkinliğinin işareti olduğunu söylüyordu:

> Bir millet çok şeyde inkılap yapabilir ve bunların hepsinde de muvaffak olabilir; fakat musiki inkılabıdır ki, milletin yüksek gelişiminin işaretidir (akt. Kocatürk, 1999: 158).

Bu dönemde önde gelen müzik reformcuları arasındaki çelişkileri ve tartışmaları gözardı etmeden, müzik reformunun üç ayağı olduğu söylenebilir: Yok sayılacak olan Geleneksel Osmanlı Müziği, kaynak olarak Halk Müziği ve bu müzik ile sentezlenecek olan Klasik Batı Müziği ve sonuçta ortaya çıkacak olan ulusal ve modern Türk Müziği.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kültürel meseleler ve özellikle müzik politikaları bir pedagojik uğraş alanı olarak görülmüştü (Üstel, 1993: 38).[28] Bu anlamda Kemalistler halk müziğini icat ederken bu sürecin en önemli aracını devlet olarak görüyorlardı (Stokes, 1996: 2-3). Tam da bu anlamda, müzik politikaları müziğin kendi içsel özellikleri ile uyuşmazlık içerisindedir. Çünkü müzik veya kültürel alan insanların kendilerini var etme biçimleri ile ilgilidir, onların yaşam süreçlerinden ayrı olarak düşünülemez. Dolayısıyla, insanların müzik zevkleri sadece yasaklarla veya devlet politikalarıyla dönüştürülemez. Halk kültürü alanındaki dönüşümler halkın toplumsal koşullarının, gündelik yaşamının, alışkanlıklarının dönüşümü dolayımıyla gerçekleşir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde müziğin toplumsal rolü ve işlevi, bir kültürel gelenek olarak müzikal alan görmezden gelinir.

Bütün bunların yanında Kemalist kadroların Osmanlı Geleneksel Müziği'ne bakışları da oldukça sorunluydu. Yukarıda özetlendiği gibi bu müzik Kemalist kadrolarca saray müziği ve dolayısıyla halka yabancı bir müzik olarak değerlendiriliyordu; halk müziğiyle aralarında hiçbir bağın olmadığı iddia ediliyordu. Bu fikirler büyük oranda dönemin dil ve tarih tezlerinden esinlenmekle birlikte, Osmanlı Geleneksel Müziği'nin bu bölümün ilk kısmında bahsettiğim tarihsel gelişimi ile örtüşmüyordu.

Kemalist kadroların halk müziğine hem bakışlarında hem de değerlendirişlerinde ciddi sorunlar vardı. Dönemin reformcuları halk müziğini bir taraftan Türkün gerçek ve temiz müziği olarak değerlendirirlerken, diğer taraftan halk şarkılarını süzgeçten geçiriyorlar, "temizliyorlar" ve temizlenmiş halleriyle halka geri vermeye çalışıyorlardı. Kısacası, türküleri bir toplumsal mühendisliğe tabi tutuyorlardı. Bu anlamda Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Kemalist kadroların halk müziği üzerine olan çalışmaları, bu müziğin derinlemesine yapılmış müzikolojik analizlerinden çok dönemin milliyetçi ve halkçı paradigmalarından beslenmişti.

---

28 Bu pedagojiyi açığa çıkartmak için yukarıda aktardığımız müzik komisyonunun toplantısı ve bu toplantıya M. Kemal'in merakı yeterlidir. Oysa, kültür tarihsel bir sürece ve bir yaşam biçimine, belirli alışkanlıklara ve davranış kalıplarına işaret eder. Kültür bir komisyon toplantısı ile bir anda değiştirilebilecek bir yapı değildir. Bu dönüşüm uzun yıllar alır.

MİLLİ MUSİKİNİN İZİNDE "TEMİZ VE SOYLU" TÜRKÜLER

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının en önemli bileşeni Türklerin gerçek müziği olarak tanımlanan halk müziğiydi. Bu politikaların eksenini oluşturan Batı Klasik Müziği, Osmanlı Geleneksel Müziği ve halk müziği üçlüsü içinde en önemlisi sonuncusuydu, zira modern ve ulusal müziğin kaynağı halk müziği olacaktı. Erken Cumhuriyet Dönemi müzik reformunun bir diğer ayağı ise halk müziğiydi. Saygun'un aktardığı üzere (1987: 33) M. Kemal, halk müziğinin çok sesli çağdaş Türk Müziği'nin kaynağı olacağına inanmaktaydı. Sadi Yaver Ataman da (1991: 13) M. Kemal'le ilgili 1927 yılına ait bir anısında, kendisine çeşitli türkü örnekleri çaldıktan sonra Atatürk'ün sazı eline aldığını ve şu sözleri sarf ettiğini aktarır:

> Genç arkadaşıma teşekkür ederim, bize Anadolunun güzel havasını getirdi. Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini ve seviyesini, milli geleneklerine bağlı kalarak, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız, bunu bu vesiyle ile de söylemekten memnunum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri, bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve ehemmiyet verilmelidir.

Kemalist reformcular 'halkın ruhundan gelen sesler'in Batı müziği tekniği ile işlenmiş olarak tekrar halka geri verilmesi gerektiğini belirtiyorlardı (akt. Oransay, 1985: 44). Mahmut Ragıp Gazimihal[1] Türklerin

1 Mahmut Ragıp Gazimihal (Kösemihal soyadını da kullanır), Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının önemli bir ismidir. 1900 yılında İstanbul'da doğar, İstanbul'un çeşitli okullarında müzik öğretmeni olarak çalışır.

gerçek müziğinin hiçbir toplumsal gruba ya da organizasyona ait olmayan, tam tersine "tüm ulusa ait olan halk müziği" olduğunu belirterek, M. Kemal'in yanında saf tutuyordu. Ud gibi Osmanlı musikisine ait çeşitli müzik aletlerinin halk tarafından yeni keşfedilmesine karşılık, halk müziği enstrümanları yüzyıllardır biliniyordu (1947: 43-44). Gerçekten de dönemin müzik reformcularından Yönetken'e göre bir milletin ruhunu işitmek için halk türkülerine bakılmalıydı. Nitekim milletlerin özellikleri en açık bir şekilde onların folklorunda görülebilirdi (1958).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Konservatuar'ın, Halkevlerinin ya da radyonun asli işlevi türküleri derlemek, 'evrensel tekniğe' göre işlemek ve halka geri sunmaktı. Halk müziğini 'geliştirmeyi' ise Orta Doğu'nun diğer ülkelerinde benzer süreçleri inceleyen Sami Zubaida'nın popüler kültürün arındırılması olarak adlandırdığı sürece benzetebiliriz. Benzer şekilde Stokes, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğini geliştirme çabasının halk şarkılarını temizlemeye tekabül ettiğini söyler:

> Modernleşmeciler, Kemalizmin ulusalcı hâkim ideolojisiyle Osmanlı geçmişinin bir kalıntısı olarak sanat müziğini yasaklamak ve bunun yerine *temizlenmiş* ulusal bir halk müziği türü önermek konusunda birliktedirler – italikler bana ait, y. n. (1996: 1).

Üstel de (1994: 49) Kemalist kadroların Anadolu'nun parçalı kültürel yapısından homojen bir kültür çıkarmaya çalıştıklarını belirtirken aynı yargıdadır. Bu kadrolar halk şarkıları üzerine yaptıkları çalışmaları devletin kültürel projesinin bir parçası olarak görüyorlardı. Bu anlamda dönemin derlenmiş ve armonize edilmiş türküleri iktidarın yasaya bağlanmış müziğiydi. Dolayısıyla, dönemin müzik reformcularının halk müziğini nasıl bir çerçeveden gördüklerini incelemek, dönemin kültür politikalarını oluşturan milliyetçi-halkçı ideolojik çerçevenin içine bu çerçeveyi yerleştirmek ve daha doğru bir deyişle aradaki bağlantıları kurmak, Er-

---

İstanbul Belediyesi'nin düzenlediği derleme gezilerine katılır. 1932 yılında Musiki Muallim Mektebi'ne müzik öğretmeni olarak atanır ve aynı zamanda Gazi Eğitim Enstitüsü'nde dersler de verir. 1937 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'nın düzenlemeye başladığı ve 1952 yılına kadar süren derleme gezilerinin bazılarına iştirak eder ve halk müziği üzerine çeşitli dergiler ve kitaplar yayımlar.

ken Cumhuriyet Dönemi'nin gerilimlerinin, ideolojik hatlarının farklı başlıklarda nasıl tezahür ettiğini anlamak için önemlidir. Bu anlamda, 'merkezde' halk müziği üzerine olan politikaları değerlendirmek kadar, yerelliklere merkezi politikaların nasıl yansıdığını incelemek ya da dönemin bilinen müzik reformcularının yanı sıra yine yerelliklerde Halkevleri ya da bireysel olarak halk şarkılarını derleme işlerini üzerine alan kişilerin halk müziği üzerine olan görüşlerini ve çalışmalarını değerlendirmek de bize Cumhuriyetin iktidarını ne ölçüde tesis edebildiğini ya da müzik politikalarının çeşitli gerilimlerinin veya tutarsızlıklarının halk müziği çalışmalarına nasıl yansıdığını, nasıl bir prizmadan geçtiğini göstermesi bakımından önemlidir. Gerçekten de Muzaffer Sarısözen ya da Ahmed Adnan Saygun gibi dönemin ünlü müzik adamları bile, türkü derlemelerini Halkevleri ile birlikte yapmaktadırlar. Bu anlamda kitabın son iki bölümünün ana çatısını Halkevleri çalışmaları oluşturmaktadır.

Kitabın bu bölümü ilk elde halk müziği geleneğinin temel özelliklerini ele alacaktır. Bu bölüm dönemin çalışmalarının değerlendirilmesi için bir çerçeve sunma amacını taşımaktadır. Çalışmamın ikinci ana eksenini dönemin sentez siyasetinin çıktılarının, gerilimlerinin üzerine yansıdığı bir kültürel düzenleme olarak halk müziği çalışmaları oluşturacaktır. Elbette, hiçbir kültür siyaseti ya da genel olarak siyasetin kendisi, sadece ve sadece söylemsel olarak gerçekleşmez. Özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi gibi toplumu tek ses haline getirmeye yönelik bir siyasanın uygulandığı bir dönemden bahsediyorsak, ideolojik paradigmaların toplumsal satha yayılması için kurumsal düzenlemeler de önem kazanır. Dönemin reformcuları halk müziği çalışmaları alanında en önemli kurumlar olarak Halkevleri, konservatuar ve radyoyu görmüşlerdi. Muasır medeniyetin müziği ile Türk halkının gerçek müziğini sentezlemekte ve halka yaymakta bu kurumlara başat bir rol biçilmişti. Bu sebeple, sentezin gerçekleşeceği kurumlar olarak radyo ve Halkevi çalışmalarına dair bir değerlendirme yapmak da ufuk açıcı olacaktır.

Erken Cumhuriyet Dönemi milli kimlik inşasında, Türk Tarih Tezi ve bu tezden beslenen milliyetçi söylemlerin önemi üzerinde durulmuştu. Tam da bu anlamda, Bela Bartok'tan esinlenen halk müziğinin pentatonik[2] karakteri üzerine olan tartışmalar ve buradan çok sesliliğe bir

2 Müziğin beş ölçekli tonlar kullanılarak icrası.

sıçrayış, türkü derlemelerinin bu dönemde nasıl bir ideolojik ortamda yapıldığını göstermek için önemli temalardır. Ancak bu tartışmalar idealleştirilmiş halk müziği ile halk türkülerinin arasındaki açıyı, bu anlamda Kemalist kültür politikalarının önemli bir çıkmazını da gösterir.

Son olarak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin önemli başlıklarından birisi olan dilde Türkleştirmenin, halk müziği geleneği üzerine olan görüşlere nasıl yansıdığına bakmaya çalışacağım. Bu bağlamda, ulusal ve homojen bir dil yaratma çabası ile halk müziğinin yerel özellikleri arasındaki gerilimlerden bahsedip, halk şarkılarının Türk'ün yüksek karakterine uymadığı düşünülen 'bir kısmı'na dair bu dönemde öne sürülen görüşlere değineceğim.

Özetle, bu bölümde halk müziğinin Kemalist kadrolar tarafından nasıl bir çerçeveye oturtulduğunu inceleyeceğim. Bu bölüm halk müziği ve hâkim ideolojik paradigmalar arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkideki tutarsızlıkları, çelişkileri gösterecektir. Gelgelelim, Kemalist kadroların görüşlerini değerlendirmeye geçmeden önce halk müziğinin temel özelliklerini aktarmak bu fikirleri değerlendirmekte yararlı bir prolog olacaktır.

Halk Müziği

Halk şiirleri ve şarkıları folklorda ayrı bir gelenek olarak varolsalar bile ortak bir geleneğin ürünüdürler ve folklorun diğer türleriyle de iç içe geçmişlerdir. Halk şarkıları, destanları, oyunları ve öyküleri arasında net bir ayrım yapmak mümkün değildir.[3] Halk şiiri geleneğini İlhan Başgöz âşık şiirleri ve halk şarkıları olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Bu gelenekte âşık şiirleri "bireysel yaratımın" ürünleri olmasına karşın, ikinci grubun yaratıcısı ise "belirsizdir" (Başgöz, 1986: 252). Nida Tüfekçi de benzer bir görüştedir:

> Türk halk musikisinin iki büyük kaynaktan beslendiği görülür: 1- Âşıklar, 2- Türkü yakıcılar. Bu iki grup halk sanatçıları, çeşitli eski ezgilerden, akıllarında kalanları, bilmeyerek, bir başka söz altında birleştirmek suretiyle yeni yeni türkülerin meydana gelmesine sebep olurlar. Bu işi yaparken daha önceden bilinen kuralları uygulamayı düşünemezler, uygu-

3 Başgöz, halk türkülerinin bilmecelerde bile bulunabileceğini söylüyor (1986: 249).

layamazlar. Zira nazari müzik bilgileri yoktur. İçgüdü ile yaparlar bu işi. Âşıklardan birçoğu eskiden yaşamış büyük ozanların deyişlerini, yetiştikleri yörenin müziği ile söylerler (1983: 1483).

Folklorda, âşıklar, halk şiiri ve divan şiiri arasında bir köprü görevi oynamakla beraber, halk şiiri geleneğine daha yakındırlar (Başgöz, 1968: 7). Bu anlamda da halk müziği ve Osmanlı Geleneksel Müziği arasındaki şu ya da bu ölçekteki kültürel etkileşimin temel aktörünün âşıklar olduğu söylenebilir. Başgöz (1986: 137) Karacaoğlan gibi bazı halk şairlerinin şiirlerindeki temaların –mesela aşk– üst sınıfların edebiyatından etkilendiğini söyler. Köprülü ise köy hayatının hiçbir zaman şehir ya da kasaba hayatından tam olarak ayrıştırılamayacağını, bu anlamda da köy âşıklarının çeşitli şekillerde şehirde vücud bulan edebiyattan etkilendiğini belirtir. Özellikle gezginci âşıklarda bu etki belirgindir. Hem köyde hem de şehirde yaşayan âşıklar, seyahatleri esnasında birbirleriyle kültürel alışverişe girmişlerdir. Köprülü, özellikle kırsal bölgede yaşayan âşıkların, divan edebiyatını taklit etmeye çalışan âşıklardan etkilendiğini iddia eder (1940a: 323; 1940b: 455 ve 1986: 177-188). Başgöz'e dönecek olursak:

> Âşık şiirini değişik kültürel etkiler biçimlendirmiştir. Anadolu derviş edebiyatının etkisi vardır, Asya şamanlığının etkisi vardır, kent edebiyatının etkisi vardır. Bütün bunların sentezidir. Âşık şiirinin ana teması olan aşkta klasik edebiyatında etkisi vardır (1986: 254-255).

Âşık şiirleri ortaya çıkışları itibariyle itibariyle kişisel yaratılardır; buna karşın zamanın süzgeci içinde halk şarkılarına dönüşebilirler. Başgöz âşık şiirlerinin çağlar içinde yayıldıkça değişimlere uğradığını, halkla iç içe geçtiğini belirtir: "O kadar ki şiir bir aşığın adını taşısa da orada sözgelimi 'Karaca Oğlan mı, Pir Sultan mı halkın dilinden konuşuyor, halk mı onların dilinden kendisini anlatıyor' bilinmez olur" (akt. Bayrak, 1997: 242). Halk şarkıları da böyledir, sonradan yaratıcısı belirsiz bir hale gelse bile bireysel bir yaratımın ürünüdür. Başgöz bu kişilerin çevresinden ayrı –profesyonelleşmiş– sanatçılar olmadıklarını, bu yüzden yazdıkları şiirlerde kendi adlarını ya da mahlaslarını kullanmadıklarını belirtir. Yaptıkları, içinde bulundukları "geleneğin hazır malzemesinden bir yapı kurmaktır." Başgöz'e göre türkü yakıcılar kendilerine sunulan bu ya-

pıya eklemeler ve çıkarmalar yapmak için kendilerini zorunlu görmez, bu anlamda malzemeye damgalarını vurmazlar. Sonuçta, "ilk yaratıcının zaten bilinmeyen kişiliği kolayca erir, yapı herkesin, halkın malı olur; halk türküsü haline gelir" (akt. Bayrak, 1985: 59). Bu bağlamda, Tahir Alangu (1983: 100-101) halkın değil, kişilerin halk şarkılarının yaratıcısı olduğunu belirtir. Türküler bu kişiselliği zamanla kaybederek halkın malı olurlar, zira artık sözel kültürün dolaşım alanına girmişlerdir ve bu kültür aracılığıyla aktarılırlar (Atılgan, 1996: 144; Boratav, 2000a: 81 ve 2000c: 34). Boratav bu konuda şunları söylüyor:

> Tamamıyla halkın malı olmaları bunların en mühim vasıflarıdır. Bunlar menşelerinde, her eser ferdi olsalar bile, çok geçmeden, sadece kendilerini ilk meydana getiren adam unutulduğu için değil, halkın içinde dolaşırken boyuna yeni meçhul sanatkârların elinde şekil ve mevzu değiştirdikleri için de bu ferdiliklerini kaybeden eserlerdir. Kaldı ki bu tür eserlerden bir kısmında bu menşedeki ferdilik de en az ölçüdedir: Mesela, bir köyde her hangi bir vaka üzerine türkü yakan adam, o zamana kadar duyduğu türkülerdeki bir takım hazır kalıpları, zemin ve zamana göre icabeden değişiklikleri yaptıktan sonra terkibetmek suretiyle yeni bir türkü meydana getirmiş olur (Boratav, 2000b: 3).

Bu şiirler zaman ve mekânsal olarak yayılırken anonimleşir ve birçok örnekte ilk yaratıcıları unutulur. İnsanlar bu şarkıları kendi hayat pratikleri üzerinden dönüştürürler ve kendilerine mal ederler. Bu dönüştürme sürecinde halkın en önemli kaynağı, kendi yaşam deneyimleridir.

Propp'un folklor ürünlerinde bir yazar olmadığını vurgulayan argümanını takip edersek (1998: 14), halk şarkılarının da tekil bir düzenleyicisinin olmadığını söyleyebiliriz; bu ürünler sözlü gelenekte doğar, gelişir ve değişirler. Halk şarkıları hem sözel hem de müzikal yönden sürekli bir dönüşüm içerisindedirler:

> Topluluklarda ya da alt kültürlerde, yani müziğin yazılmadığı yerlerde, şarkıcı, kemancı veya gaydacı, ezgileri aklında nota ile tutmuyor, işini doğaçlama yapıyordu. Öte yandan, tamamen istediği gibi doğaçtan çalıp söyleyemez, bir izlek üzerine çeşitlemeler yapardı. Temel ezgiye süslemeler veya fazladan notalar ekler, kaydırmalarla, dönüşlerle, iki notayı ardarda vurmalarla ezgiyi süsler veya ritimde ya da ses perdesinde önemsiz

değişiklikler yaparlardı. Dolayısıyla halk ezgileri bir çeşitlilik, yani değişke bolluğuna uğradı. Doğru bir yorum yoktur, çünkü ezgiler yazılmadığı, notaya dökülmediği sürece doğru yorum fikri anlamsızdır. Sözlü gelenekte ezgiler sadece değişkeleriyle varolur... (Burke, 1996: 145).

Alangu (1983: 102) halk şarkılarının şifahi gelenek içindeki dolaşımı sırasında yanlış anlamalara, ezgileri farklı duymaya veya hafızanın zayıflığına bağlı olarak sürekli değişime uğradığını belirtir; tam da bu anlamda halk şarkılarına sözel ya da müzikal anlamda devamlı yeni motifler eklendiğini söyler. Halk şarkılarının bir başka özelliği de bu ürünlerin lirik yapılarında tutarlılık aramanın beyhude bir çaba olduğudur. Halk bilincinin parçalı karakteri, folklor ürünlerini de doğrudan etkiler. Halk şarkıları için önemli olan, lirik ya da müzikal yapılarının tutarlılığı ya da tutarsızlığı değil, halkın yaşamı ile kurduğu bağdır:

> Âşık şiirinde olduğu gibi halk türküsünde de düşünce bağlantısı ve konu birliği aranmaz; bentler, kimi zamanlar dizeler bile birbirine içten, sıkı bir anlam bağı ile değil, mekanik bir şekilde bağlanmışlardır; konunun gelişmesi bakımından da birbirinden bağımsız olabilirler (...) bu türkülerde anlatı çoğu kez tutarsız ve bulanıktır; alışılmadık, beklenmedik düşüncelerle gözlemler ya da olaylar ortaya sürülerek anlatı düzeni sık sık bozulur; mantığa uygun bir anlatı düzeni ve sırası bulunmadığı için türkücünün bentleri keyfinin istediği gibi sıralaması mümkündür ve türküyü söyleyen gibi ilk yakan da çoğu kez böyle davrandığı için, belli belirsiz izler sayesinde seçilen olaylar zincirinin tersine çevrildiği, zaman bakımından sonra söylenmesi gereken bir olayın başta söylendiği olur (Boratav, 2000c: 186).[4]

Dolayısıyla halk müziği, doğrudan doğruya insanların gündelik yaşamları ile içiçedir. Boratav (1991b: 30 ve 227), halk şairlerinin insanların hislerinin, duygularının ve arzularının yorumlayıcıları olduklarını belirtir; folklor, insanların kolektif alt bilinçlerinin sözcüsüdür. Bu anlamda da ana işlevi, insanların gündelik hayatlarındaki olayları sanatsal bir form içerisinde aktarmasıdır; aşklarını, evlilik ve ölüm ritüellerini, hayatlarında

---

4 Benzer şekilde Propp da folklorda mantığın mümkün ama zorunlu olmadığını söyler: "Anlatının sanatsal mantığı nedensel düşüncenin mantığı ile uyuşmaz. Birincil olan neden değil eylemdir" (1998: 45).

meydana gelen acı veya tatlı olayları. Folklor ürünleri aynen yaratıcılarının bilinci gibi işlenmemiş, parçalıdır. Mesela en siyasal, doğrudan toplumsal düzeni hedef alan halk şarkılarının birçoğunda bile bu bulanıklık göze çarpar. Türküler aracılığıyla doğrudan düzenin üzerine oturduğu temeller hedef alınmaz, eleştiri okları düzenin baskısını hissettirdiği aracılara yöneltilir. Bozuk düzenin müsebbibleri bu ajanlardır (Başgöz, 1986: 256). Lakin toplumsal düzenin yol açtığı eşitsizliklerin kaynağını sorgulayan örnekler de mevcuttur (Yıldırım, 1999: 26).

Bu parçalılık halk şiirleri ve şarkılarının yapısında da belirgindir. Halk şarkılarının 'basit' ve 'temiz' olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Türkülerin birçoğunun lirik yapıları bile "göreceli olarak basittir" ve bazıları divan şiirinden çok zor ayırt edilebilir (Boratav, 2000a: 83). Halk müziği geleneğinde standartlaşmış bir çalma ve söyleme tekniği de mevcut değildir. Her bölge değişen farklı çalma ve söyleme tekniklerine sahiptir. Tüfekçi (1983: 1483) halk müziğinin çok farklı ezgi yapılarına sahip olduğunu ve bu yapıların yöreden yöreye değiştiğini söyler. Dahası, yerel lehçeler de halk müziğinin en önemli özgünlüklerinden birisidir[5] (Tokel, 2000: 85 ve 131-133 ve Tüfekçi, 1983: 1482). Bir gelenek olarak folklor ürünleri belirli izleklere ve temalara otursa da, türkülerin ana karakterini lirik ve melodik yapının çeşitliliği oluşturur. Bir başka deyişle, halk şarkıları bölgesel lehçeleri ve değişik müzik formlarını içinde barındırır. Halk şarkılarının doğru bir formu yoktur, hafızanın gücüyle kuşaktan kuşağa, bölgeden bölgeye yayılan türküler sürekli bir dönüşüm halindedir. Özetle:

> Halk müziği dediğimiz, zaman içinde devamlı kendini yenileyen ve değiştiren, yörelere, kişilere ve kullanılan sazlara göre farklı tavır, üslup ve tekniklerle karşımıza çıkan, alabildiğine kompleks ve derin bir müzik (...) (Tokel, 2000: 14).

Kısacası, folklor ürünleri parçalı, işlenmemiş ve heterojen bir yapı sergilerler. Boratav (1991a: 33) her bir saz şairinin 'temiz' ve 'iyi' olarak değerlendirilmesinin mümkün olmadığını belirtir. Kemalist müzik re-

---

5 M. Bayrak (1997) Kürtçe Alevi deyişlerinden ya da Kürtçe türkülerden birçok örnek sunar.

formcularının idealleştirdikleri geleneğin tersine,[6] bu eserlerde "bir ulusun yüksek sanatı" değil, halkın gündelik yaşamı, arzu ve özlemleri bulunur (Boratav, 1991b: 361-362). Oysa halk müziği Erken Cumhuriyet Dönemi'nde genelde estetik ölçütler üzerinden değerlendirilir:

> Halk müziğimizin değeri çok büyüktür. Onlar aynı ses cümlelerinden örülerek meydana gelen basit türküler değil, çeşitli seslerle süslenmiş başlıbaşına bir şaheser olan zevkine doyulmaz kıymetli melodilerdir. Beste ile maniler ve hareketler arasında manayı tamamlayan kuvvetli unsurlar vardır (Salman, 1938: 415).

Bu anlamda modern estetik özellikler ise halk müziğinde ikinci plandadır:

> Halk müziğinde sözel yapı, müziğe göre önde görünür. Geleneksel yaşantısı içinde halk sorunlarını ve yaşamını sözel yolla melodik biçemde anlatır (Yıldırım, 1999: 25).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ise halk şarkılarının kısaca bahsedilen bu genel özelliklerinin yerine ve halk müziği geleneği halkın gündelik yaşantısının ürünleri olarak değerlendirilmekten çok, modern ulusun yüksek sanatının kaynak müziği olarak görülür. Bu anlamda Kemalist reformcular türküleri kendi atfettikleri nitelikler üzerinden değerlendirirler. Dolayısıyla ortaya elbette müzikolojik bir değerlendirmeden çok, çerçevesini dönemin milliyetçi-halkçı ideolojisinin çizdiği bir halk müziği ve şarkıları tanımı çıkar. Sonuçta şunu iddia edebiliriz ki Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği betimlenirken icat edilir.

Doğu-Batı Sentezinde Halk Müziği

Kemalist müzik reformcuları için yüksek sanatın özelliklerini haiz olan halk müziği, Türk'ün "soylu ve temiz ruhunu" yansıtmaktaydı. Elbette, milliyetçi söylem ulusun seciyesini fıtraten soylu ve temiz gördükten sonra, türküleri de bu soylu ruhun incelikli ifade biçimi olarak

---

6 Mesela bir Halkevi dergisinde şöyle deniyor: "Hâsılı bu maniler umumiyetle güzeldir, orijinaldir, ekseriyetle çok spiritüeldir. Gayet şairane olanları, içtimai dertleri, halkın daimi şikâyetlerini terennüm edenleri vardır" (Yanıkoğlu, 1943: 29).

değerlendiriyordu. Bazı halk melodileri, pek tabii ki estetik açıdan kıymetli olanlar, Türk olmaklığa atfedilen ruhani ve yumuşak karakteri yansıtıyordu, bu türküler "Türk insanının hoş ve temiz duygularını" ifade ediyordu (Kum, 1941: 18).[7] Denizli Halkevi dergisi olan *İnanç*'ta bir folklor araştırmacısı "Türk'ün temiz ruhunu ve düşüncelerini türküler ince bir üslupla aktarır" diyordu (Akşit, 1941: 16).[8] Bursa Halkevi dergisine göre: "Halk şarkıları ulusal istek ve arzularımızın bir parçasıdırlar" (Hoşsu, 1945: 12). Refet (1933: 7) Karacaoğlan şiirlerinin "Türk'ün etik ruhunu ve yüksek karakterini yansıtmakta bir hayli önemli olduğunu" iddia eder. Bir başka örnekte, İbrahim Aczi Kendi (1942c: 47) Konya bölgesinden verdiği bir halk şarkısı örneğinin "Türk'ün aşırı çalışma karakterini yansıttığını" iddia ediyordu. "Türk'ün yüksek karakterini yansıtmayan" diğer türküler ise kıymetsiz ve önemsizdi. *İnanç* dergisinde yayınlanan bir metinde:

> Bu türküler, halk ruhundaki estetik unsurların gösterisi ve mayamızın hayat, aşk, tabiat ve insan karşısındaki duygu ve düşüncelerinin [ifadeleridirler, y.n.]. Bize, her sesin, her kelimenin tadında bir şeyler aramak, bir şeyler bulmak gerekir. ***Bunlarda, kötü, çirkin, zararlı, hatta yaramaz bir taraf olabileceğini hatıra getirmek, halk ruhunda duyuş ve düşünüş sakatlığı vehmetmek demektir.*** Kalabalığın, herhangi bir an içinde, müspet ve bilhassa menfi tesirlere çok elverişli olabileceği fikrini, halk ruhunun asırlar, devirler geçire geçire kazandığı duyuş ve düşünüş salâbeti yerine koymıyalım. Uzun bir sosyal yaşayış içinde birike birike bir hacim ve süzüle süzüle bir öz elde eden halk ruhu, –atasözleri gibi– bütün anonim ürünlerinde bu hacim ve özünü tamamen taşımaktadır (...) Radyo'daki bazı türküler, iki edebiyat mensubu arasında bir münakaşa mevzuu oldu. Bir taraf, bunların, halktaki kahramanlık duygularını besliyeceğini; öteki taraf ise, bunun aksine, halk ruhunda şakilik ve haydutluk duyguları

---

7 Giresun'dan yapılan derlemelerin yayınlandığı bir kitapta bazı halk şarkısı türlerinin, ninniler gibi ilk olarak Türkler tarafından yaratıldığı; insanlığın ninnileri Türklerden öğrendiği iddia edilmişti (Pamirli, 1943: 100).

8 Kırklareli'nden derleme yapan Salcı'ya göre: "Sevgili Ayşenin çayıra iner inmez ***güzel yüzünün parlaklığının bayırlara vurmuş olmasını söylemek*** kolay kolay söylenecek ve bulunacak benzetmelerden değildir –italikler bana ait, y. n." (1935a: 8). Demirci'ye göre ise (1938: 16) türküler "Türk'ün gerçek ruhunu yansıttıkları için" ulusal müziğin en önemli kaynağı olacaklardır.

yaratacağını söyledi. Birisi ne kadar müspet ise diğeri o kadar menfi bir düşünüştür (...) Halkın bir çocuk gibi yanlış anlayacağını söylemek ise, ilkönce çocuk, sonra da halk psikolojisini hesaba katmamak demektir. Çocuk ta halk ta aldanmaz –italikler bana ait, y. n. (Tolga, 1942: 5-6).

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi, halk şarkıları Türk'ün öz ürünleri ve tıpkı bir çocuk gibi temiz olarak algılanmışlardı. Bu melodilerde duyuş ve düşünüş sakatlığı bulunamazdı. Bu metinlerde bir kez daha, ulusun kaynağını halk olarak imleyen Kemalist halkçılığın izleri görülür. Dolayısıyla ulusal kimlikte saklı "öz"e zararlı ve bozucu etkiler taşıyan halk şarkıları temizlenmeli veya dönüştürülmeliydi.[9]

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik reformuna damgasını vuran düşünce yeni müziğin bir çeşit Doğu-Batı sentezi olarak ortaya çıkacağıydı. Erken Cumhuriyet Dönemi müzik reformcularına göre halk müziği ise modern-ulusal müziğin kaynağı olacaktı. Bilecik yöresinde türkü derleyen iki yerel folklorcu şu fikirdeydi:

> Bu türküleri neden topladığımıza gelince: Şüphesizki musiki devrimimizin temelini halkımızın ulusal benliğinden kopan türkülerimiz, zeybeklerimiz ve ulusal oyun havalarımız temsil edecektir. Biz de bu ülküye faydalı olabilmek için muhitimizde işittiğimiz bu türküleri not edip böyle bir kitapçık halinde toplamayı kendimize bir vazife bildik (Çakmak ve Şemsi, 1935: 4).

Dönemin müzik reformcularına göre, halk müziği Türk'ün gerçek müziğiydi[10] ve bu sebepten ötürü Türk'ün "temiz ruhunu" tam olarak

---

9 "(...) Çünki varlığımızı kökünden inceleyerek içinde sivrilmiş bütün aykırı ve yabancı pürüzleri yerli yerince bulup ayıklamaktadırlar" (Kendi, 1942a: 55). Temiz ve kirlenmemiş halk şarkılarını bulma çabası derleme edimlerinde de etkisini gösterir. Mesela, Saygun'a göre (1937: 12) folklor araştırmacıları şehir etkisi ile kirlenmemiş köylere gitmelidirler. Bu yaklaşım açık bir şekilde, her ne kadar dönemin figürleri arasında tartışmalara neden olsa da Bela Bartok'un fikirlerinden etkilenir.

10 Bu anlamda daha önce bahsedildiği üzere Osmanlı Geleneksel Müziği halka yabancı olarak görülüyordu. Adana Halkevi dergisi olan *Görüşler*'de yayınlanan bir yazıya göre:

> Kuvvetini, orijinalitesini medrese ilimlerinden ve tasavvuftan alan şekilci,

yansıttıkları iddia ediliyordu. Dahası, Kemalist kadrolar halk şarkılarının basitliği, halka yakınlığı ve halkın ruhunun temsilcisi olduğu iddiasıyla, halk şarkılarının ulusal müzik için ana kaynak olduğunu belirtmişlerdi; bunları, bilimsel metodlarla açığa çıkarmak müzisyenlerin ve bestecilerin ulusal göreviydi (Demirci, 1938: 16-17). Bununla birlikte, mevcut sentez fikrinde ya da halk müziğine dair değerlendirmelerde çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak için halk şarkıları var oldukları haliyle yeterli görülmüyorlardı, türkülerin *gelişmek* için çok sesli Batı müziği ile sentezlenmesi gerektiği iddia ediliyordu. Kısacası, türküler Kemalist kadrolar için bir taraftan Türk'ün gerçek şarkıları iken, diğer taraftan Batı müziği tekniği ve tarzı ile geliştirilmesi gereken eserlerdi.[11] Remzi Oğuz Arık

---

> kaideci divan şairleri hiçbir zaman büyük Türk halkının ruhuna tercüman olamamışlardır. Bu edebiyatta cemiyete bakış olmadığı gibi tabiat ve tabiilikte yok denecek kadar sönüktür. Ve divan şairi en objektif tasvirlerde bile kendi görüş ve maksadına esir olmaktan kurtulamamıştır. Hâlbuki halk şairlerinin sesi, her beşeri ve tabii konuda en ilahi nağmelerle çınlamış ve gönülleri ebedi fısununda tutmak kudretini daima muhafaza etmiştir (Doğudandoğan, 1944: 20).

Benzer şekilde, Salcı *Batıyolu*'nda (1935a: 8) halk şarkılarının "halkın karmaşık duygularını" anlamlı bir şekilde yansıttığını, buna mukabil divan edebiyatının böylesi bir kudreti haiz olmadığını belirtiyordu. Osmanlı musikisi aslen Bizans musikisiydi. Bu yüzden de "Türk halkı bu müziği dinlememiştir" (Salcı, 1935c: 15-16). "Osmanlı-divan edebiyatı yoz ve kirli bir edebiyattır, Türk'e ait değildir" (Refet, 1933: 10). Bu bakış açısı dönemin birçok Halkevi dergisinde ve yerel folklor yayınında görülebilir. Konya Halkevi dergisi *Konya*'da "Türk dili de Osmanlı egemenliği altında yozlaşmaya uğramıştır" diye yazılıyordu. (Kendi, 1942a: 53). "Lirik özelliklerin yanı sıra, Türk müziğinin hece ölçüsü aruz değil hece ölçüsüdür". "Gerçek aşıklar aruz veznine göre eserler vermemişlerdir". "Yazmışlarsa bile, bu aşıklar hece ölçüsüne göre yazanlarla karşılaştırıldıklarında *değersizdirler*". "Hece ölçüsüne göre yazılan halk şiirleri daha samimi ve gösterişsizdirler" (Aşkun-Sivas bölgesinden, 1942: 17-18; Can ve Gökçe -Rize bölgesinden, 1936: 65; Hasan -Çankırı bölgesinden, 1934: 1; Kemal -*Erzurum*, Erzurum Halkevi Dergisi, 1945: 59 ve Oral -Tokat bölgesinden, 1936: 35-36).

11 Halkevleri'nde halk şarkılarını derleme edimi de benzer bir mantık üzerinden gerçekleştirilmişti:

> Elaziz'in bu güzel parçalarının –esası kaybedilmemek şartiyle– Batı musikisi tekniğine uygun şekilde armonize edilip meydana getirilmesi de programımız arasındadır (Elaziz Halkevi, 1937: 13).

(1947: 112) türkülerin derlendikten sonra, kıymetlendirilmesi ve ondan sonra halka geri verilmesi gerektiğini savunmuştu. *Radyo* dergisinde yayınlanan bir makalede (1942: 21) türkülerin radyo dinleyicileri için güzelleştirilmeleri gerektiği belirtiliyordu. Bu dergi için bir makale kaleme alan Muhiddin Sadak (1945: 10) Türk bestecilerinin halk müziğini çok seslilendirme işlemini tamamladığını ve artık Türk Müziği'nin ulusal ve modern bir müzik olduğunu savunmuştu. Kırklareli Halkevi dergisi olan *Batıyolu*'nda ise Vahit Lüdfi Salcı (1935a: 8) dramatik ve romantik tarzda birçok halk şarkısının olduğunu ve bunların çok seslilendirilmeye müsait olduğunu belirtmişti. Türk Müziği'nin durağan karakteri eski tarzlar ve metotlardan kaynaklanıyordu:

> Mistik sanatın ezgisiyle bunalıncaya kadar içimize büküldük. Şıkıltımların şıkırtılarıyla da yeterince keyfettik. Artık, ileri bir görüş ve coşkunlukla büyük sanat idealine doğru da yol almak zorunda bulunuyoruz; gençliğin bu yolda beslemeye başladığı inanı anlamamız lazımdır. Eski ağırbaşlı mistik seslerden iradeli ve heybetli adagiolar, şakrak oyun ritmlerinden şen ve gürbüz vivaceler çıkarabildiğimiz gün Türk sanat ruhu yepyeni estetik kadrolar dairesinde dirilip canlanmış olacaktır (1947: 71).

Bu anlamda, Türk'ün yüksek seciyesini yansıtan halk şarkılarının eski tarzların etkisinden "kurtarılması" ve ulusal birlik sağlamak adına "halka geri verilmesi" müzik reformcularının ve kurumlarının önde gelen işiydi:

> Halkevleri milli gelenekleri çatıları altında devam ettirmekle önemli bir iş yapıyor, halk kendini buluyor, öz benliğine ve neşesine kavuşuyor, bu suretle, müzik ve oyun geleneklerinin devamı, milli eğitim ve birliğin sağlanmasına yarıyor. Halkevlerinin görevi sadece ***geleneği korumak ve onu devam ettirmekten ibaret değildir.*** Halkevleri aynı zamanda halkı, mensup bulunduğumuz medeniyet çerçevesi içinde yükseltmek, ona ileriye doğru adımlar attırmakla da görevlidir. ***Bu bir eğitim işidir ki onda da hareket noktamız gene gelenek olacaktır.*** Halk kendini çekmeyen ezgiye ve oyuna ilgi ve sevgi besleyemez, yeni aşının tutması için onun, aşılanacak bünyeye uygun gelmesi ve maharetle yapılması lazımdır –italikler bana ait, y. n. (CHP, 1946: 6-7).

Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevlerinin müzik reformundaki işlevini açıklayan metin, halk müziği politikalarının bir eğitim ve terbiye

işi olduğuna açık bir şekilde gönderme yaptı. Benzer şekilde Yönetken de (1958) halk müziğinin milli eğitim ve terbiye için önemli bir vasıta olduğunu iddia ediyordu.

Halk müziğini işlemenin temel amacı ise bu müziği makbul olan "çağdaş Batı müziği seviyesine" çıkarmaktı. Zira çok sesli müzik çağın müziğiydi ve Türk insanı duygu ve düşüncelerini ancak bu müzik aracılığıyla dile getirilebilirdi. Kansu tam da bu anlamda halk şarkılarının Batı müziği tekniği ile yorumlanması gerektiğini ve halkın da bu müziğe alışması gerektiğini belirtmişti (akt. Saygun, 1940: 5-6). Halil Bedi Yönetken (1934: 203-204) ulusal operanın halkın müzik eğitiminde önemli bir rolü olduğunu ve bu anlamda konularını "Türk tarihinden alan ve ana kaynağının halk şarkıları olduğu ulusal operalar yaratmak gerektiğini" vurgulayacaktı. Bu sayede halk 'kendi sesi'ni duyabilecekti. Bütün bunlar, dönemin müzik reformunu yürütenlerin halk şarkılarına vardıkları haliyle güvenmediklerini gösterir. Başka bir deyişle, halk şarkıları çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak için sadece birer basamaktılar; halk müziği, değiştirilecek, işlenecek olan kaynak müzikti. İçinden operalar, orkestra çalışmaları ve senfonik şiirler çıkarılacak öğelerdi:

> (...) Bu ezgi, Halk müziğinin en orijinal ezgilerinden biridir, her kavalcı onu bilir ve çalar. Besteci elinde bu ezgiden dünyanın en özel senfonik şiirlerinden biri meydana gelebilir (Yönetken, 1966: 54).

Yönetken'in bu sözleri, Bora ve Erdoğan'ın belirttiği üzere Kemalist popülizmin ikili karakterini karşımıza çıkarır; halk şarkıları bir taraftan Türk'ün gerçek, yüksek müziği olarak değerlendirilirken, diğer taraftan hiç de haiz olmadıkları niteliklerle donatılmışlardı. Kemalist kadroların bu anlayışını kavramak için Yönetken'in aktardığı anekdot anlamlı olacaktır:

> Bucak'ta, Halkevinde bir halk sanatkârı sazıyla çalar, söylerken bir ara sazla ses arasında bir çeyrek ses kadar bir aralık oldu, salonda toplanmış olan yüzlerce insan birden yüzlerini buruşturdular, rahatsızlık alameti gösterdiler. Olay, halkımızın müzik kulağı, duyuş ve anlayış hesabına takdirle kayda değer milletimizin müziğe karşı gösterdiği duyguya dair müşahedelerimiz çoktur. Şu muhakkaktır ki Türk milleti müzisyen bir millettir. Sazların çeşitli düzenlerinde, makam ve ritm zenginliklerinde

çeşitli oyunlarımızda gösterdiğimiz ileri, ince müzikalite, her türlü takdirin üstündedir. Avrupa'da milletler tanırız ki böyle zengin bir folklora, bu kadar ince bir müzik kültürüne sahip olmadıkları halde kendilerine müzisyen millet sıfatını vermişlerdir. *Müzisyenliği gelip Türk halkında görmeli.* Hele o aşiret çocukları... *Onlara medeni kültür versek* kimbilir ne büyük sanatkarlar elde ederiz –italikler bana ait, y. n. (Yönetken, 1996: 130).

Yukarıdaki metinde Kemalist halkçılığın çifte anlatısı açıktır; Yönetken bir taraftan halkın müzik zevkini ve halk şarkılarını yüceltirken, diğer taraftan bunların medeni kültürle işlenmesi gerektiğini iddia ediyordu. Burada tıpkı Türk Tarih Tezi'nde medeniyetin beşiği üzerine olan tartışmaların arka planında bir özgücülük kaygısı yatması gibi halk müziğini kıymetlendirecek medeni kültürün de kökeni itibariyle bize ait, dolayısıyla yabancı olmayan, bizim kültürümüzü bozmayacak bir yapı olduğunu ispatlama kaygısı yatar. Zaten, Batı müziğinin asıl işlevi "Türk'ün gerçek seslerini halk müziğine tekrar kazandıracak" olmasıydı (Küçüka, 1982: 202).

İki Farklı Pozisyon

Ancak Doğu-Batı sentezinde halk müziğinin yerine dair Kemalist kadrolar arasında çatlak sesler de mevcuttu. Örneğin dönemin en ünlü isimlerinden biri olan Saygun'un senteze ve halk müziğine dair görüşleri biraz daha farklıydı. O'na göre, Türkiye'de müzik devrimini iki aşamalı olarak ele almak gerekiyordu; ilk aşamada halk müziği yer alıyordu. Saygun bir türküyü tek sesli ama temiz söylemenin çok önemli olduğunu belirtiyordu. İkinci aşamada ise çok sesli müzik çabaları ele alınmalıydı. Zira Saygun'a göre, çok sesli müzik eğitimine geçişte türkülerin karakterinin kaybolmamasına çok dikkat edilmesi gerekiyordu. Hatta eğitimin bu aşamasında, "Türk duyuşunu bilhassa gözönünde tutmak, şartların en başında gelenidir" (1942a: 10). Bu sıralamada, çok sesli müzik yaratma çabaları, kaynağını halk şarkılarından almalıydı. Saygun, köylünün elinden sazı alıp yerine mandolin vermenin hiçbir netice vermeyeceğini savunuyordu. Köylü eline aldığı kemanı bile omzuna alarak değil de dik tutarak çalmakla kendine uydurmuş ve hatta kemandan elde ettiği sesi bile farklı olmuştu (Saygun, 1941: 9-10).

Saygun'a göre, Türkiye'de müzik eğitimi sadece Anadolu temaları üzerine oturamazdı, ama bunlar da görmezden gelinemezdi (1942a: 10). Zira çok sesliliği gerçekleştirmek için kullanılan Batı tekniği, Türk halk şarkıları ile uyumlu değildi. Bununla beraber Saygun, Batı'nın tek sesliden çok sesli müziğe "on beş asır önce" geçmeye başladığını ve bu sürecin sonunda, en mükemmel örneklerin yeni yeni ortaya çıkmaya başladığını vurguluyordu. Dolayısıyla, Batı müziğinin kendi bünyesinden çıkan bir armoni sistemini Anadolu türkülerine uyarlamanın abesle iştigal etmek olacağını belirtiyordu. Bu anlamda sentez için farklı bir armoni sisteminin yaratılması gerekiyordu. Bu sistem de halk müziğinin içinden çıkmalıydı. Diğer türlü, halkın müzik zevki bozulabilirdi. Bu anlamda eğitim kurumlarında oluşturulacak korolarda ve icra edilecek müzikte yerli sazların yer almasına, özellikle bağlama ve dilli kaval gibi büyük önem verilmesi gerekiyordu (Saygun, 1936b: 422-423 ve 1942a: 9). Saygun'un önerisinin ana hattan daha farklı olduğu aşikârdır. Dolayısıyla, Saygun gibi önemli bir şahsiyetten hareketle sentezin bileşenlerinin kesin çizgilerle belirlenmiş olduğunu söylemek mümkün değildir.

Bu dönemde halk müziğine dair farklı bir görüş geliştiren bir başka isim ise V. Lüdfi Salcı'ydı, Salcı'ya göre, (1938: 115 ve 1940: 28) halk şarkılarında çok seslilik halihazırda mevcuttu. Salcı, halk müziğini gizli ve açık olmak üzere iki kola ayırdıktan sonra; Türk'ün gerçek müziğinin gizli kısımda olduğunu iddia etmişti (1940: 16). Açık kısım Cumhuriyet dönemi folklor çalışmaları ile çok az bile olsa derlenmeye başlamıştı. Buna karşın, Salcı "Alevi-Türk kabilelerine" ait olduğunu iddia ettiği gizli kısmın henüz hiç değerlendirilmediğini söylemekteydi. Öte yandan, Sadeddin Nüzhed'in *Bektaşi Şairleri*, İstanbul Konservatuarı'nın *Bektaşi Nefesleri* adlı eserlerinde yayınlanan örneklerin ya da Fuad Köprülü'nün eserlerinde yer alan şiirlerin gizli kısma ait olmadığını savunuyordu (1938: 113-114). Bu gizli kısmın varlığı Anadolu'da birçok mezhebin gizli olmasına bağlıydı ve öz Türklerin kurdukları bu gizli mezheplere hemen hemen bütün halk şairleri mensuptu. Dolayısıyla, halk müziğinin gizli kısmını *keşfetmek* çok zordu ve bugüne değin yapılan folklor çalışmaları hep açık kısmı esas almıştı. Bu sebeple Salcı esas derleme çalışmasının gizli kısmı hedef alması gerektiğini söylüyordu (1936b: 7-8). Zira:

> Gizli halk musikisinde durmamızın en mühim sebebi de bu nevi Türk halk musikisinde bugünkü teknik musikiye doğru yürümüş ve yürüyecek olan ilmî hakikatler gördüğümüzdendir. Meselâ; şimdiye kadar Türk musikisinde *polifoni* sanatı olmadığı kanaatı bütün dünyaya yayılmış idi. bu gizli halk musıkisinde ise bu kanaatı reddedecek işaretler, alâmetler ve hakikatler bulacağız –italik orijinal, y. n. (Salcı, 1938: 115).

Salcı alıntıladığım yazının devamında bu gizli kısmın incelendiği takdirde, halk müziğini 'tek seslilik suçu'ndan kurtaracak olan örneklerin bulunacağını belirtiyordu. Kendi yaptığı araştırmalarda, iki ve üç sesli melodi örneklerini tespit ettiğini vurgulamıştı (1938: 122-123). Dahası bu gizli kısımda "kadınlaşmış ve uyuşmuş nağmeler" de bulunmamıştı, hepsi "canlı ve öz Türk ruhunun ürünleridir" (Salcı, 1940: 24-25). Gizli kısma ait örneklerde "Araba ve Arap dinine ait hiçbir şeyin" olmadığını, "tamamıyla Türk" olduğunu iddia ediyordu (Salcı, 1940: 38-39). Bu türkülerin icrasında "bir musiki terbiyesinin" halihazırda mevcut olduğunu savunuyordu: "Ritime gayet riayet edilir. Birbirlerinden ileri ve geri kaldıkları vaki olmaz. Bu musiki eserlerinde ve saz şairlerinin çalışlarında Türk edebiyatı ve musikisinin tarihi *dekor incelikleri* görüldüğü kadar, ***hakiki Türk musikisinin yabancı yapmacıklarından uzak ve bu günün umumi tekniğine uygun hareketler*** görülmektedir" –italikler bana ait, y. n. (Salcı, 1940: 26). Salcı, Bela Bartok'un ziyaretini ve verdiği konferansları önemli bulmakla birlikte Bartok'un söylediklerini ve önerdiklerini tamamıyla uygulamanın imkânsız olduğunu, çünkü Bartok'un bahsettiği gizli kısmı bilmediğini ve bu kısmın kendine has özelliklerini dikkate almadığını iddia ediyordu. Mesela, Alevi-Türklerin ayinlerinde rastlanabilecek bu müziği Bartok'un önerdiği araçlardan biri olan fonografla toplamak imkansızdı, zira bu gizli ayinlere böylesi bir aygıt sokulamazdı (Salcı, 1938: 116-118). Dolayısıyla, dönemin sentezci fikrinde hem halk müziğinin nasıl işlenmesi gerektiğine dair hem de kaynak müzik olarak ne gibi türlerin kullanılması gerektiğine dair farklı fikirler de mevcuttu. Bu gibi fikirler yapılan çalışmaları doğrudan etkilemeseler de, müzik reformunun çerçevesinin Kemalist çekirdek kadro diye niteleyebileceğimiz figürleri arasında bile tam anlamıyla ortak bir görüşten kaynaklanmadığını gösterir. Bu dönemin müzik çalışmalarının düzensizliğinin en başta gelen nedeni olacaktı.

Halk Müziği'nde Estetik

Chatterjee'nin milliyetçi söylemde yerli sömürgecilerin yabancıları ikame ettiği fikrinden hareket edersek, çok sesli Batı müziğinin nitelikleri, ulusal Türk Müziği için bir kere esas alındıktan sonra, Erken Cumhuriyet Dönemi müzik reformunda halk müziği modern estetik bakış açısından incelenmişti. Kemalist kadrolar halk şarkılarını yüksek sanatın veya klasik müziğin estetik değerlerini baz alarak değerlendirdiler:

> Pek azı müstesna olmak üzere, halk türkülerimiz, yapılışlarındaki incelik, ritmlerindeki güzellik ve küçük küçük cümlelerle ifadeye muvaffak oldukları muhteşem mana ve tesir bakımından ölçüye sığmaz birer sanat eserleridir (Sarısözen, 1944a: 10).

Bir diğer durumda Yönetken (1966: 59), halk şarkılarının bazı türlerini Batı Klasik Müziği türlerine benzetiyordu. Arsunar, Kütahya bölgesinden derlediği oyun havalarının örneklerini verdikten sonra bu oyunların geleceğin bale ve suitlerinin temelini oluşturduğunu söyler (1948: 19). Benzer şekilde Gazimihal de derleme gezilerinin dördüncüsünün yayınlanan notlarında (1930: 11-12), çeşitli türkü örneklerinden bahsedip bunları "başyapıt" olarak adlandırıp, şunları söylüyordu: "Bestekârın, yıldızlar fezasındaki muhayyel sevgiliyi aramak hususunda kullandığı, engin boşluklara atılan nağmeler, gayri kabili taklittir."

Kısacası Batı müziğine niteliğini veren estetik değerler, Türk halk şarkılarına halihazırda içseldi. Başka örneklerde, halk şarkılarının notalarında Batı müziği ifade biçimlerinin kullanıldığı belirtiliyordu (Çakmak ve Şemsi, 1935). Böylesi bir yaklaşımın mantıksal sonucu ise teknik olarak zayıf, eksik, Türk'ün yüksek zevkine uygun olmadığı düşünülen halk türkülerinin folklor çalışmalarından dışlanması olacaktı. Mesela, Naci Kum Adana'da yaptığı derlemelere dair olarak (1941: 18) birçok halk türküsü topladığını, lakin bunlardan sadece "bir kısmının dikkate değer olduğu"nu yazıyordu. Kemal Özer (1940: 35) Bursa Halkevi dergisi olan *Uludağ*'da Bilecik Yörükleri'nin halk şarkıları üzerine, Yörüklerin halk şarkılarının acılarının, eğlencelerinin ve duygularının ifadesi olmakla birlikte, bunlardan sadece bir kısmının halk edebiyatının 'değerli parçaları' olarak sayılabileceğini söylüyordu. Benzer şekilde Çukurova'da derleme yapan Taha Toros da (1937: 29) halk şarkılarını estetik bir yar-

gıyla sınıflandırıyor ve bazı epik şarkıların hiçbir estetik değere sahip olmadığından bahsediyordu. Başka bir örnekte, Bursa'da derleme yapan Mustafa Hoşsu'ya göre:[12]

> Bazılarının görüşüne göre halk türküleri Ayşe veya Fatmadan bahseden bozuk kafiyeli gelişigüzel cümlelerdir. Fakat hakikati araştıracak olursak bunun hiçte böyle olmadığını görürüz. Gerçi -ötedenberi kullanılan- bu gibi isimleri ihtiva eden birçok halk türküleri vardır. Bunları gözden geçirdiğimiz zaman çoğunun lirik, bir kısmının sanat, bir kısmının da müzik bakımından kuvvetli olduğunu görürüz. Bu vasıflardan en az birini haiz olmıyan türküler doğdukları yerde bir müddet söylendikten sonra unutulmuşlardır (1945: 12).

Dönemin folklorcuları teknik özelliklere sahip olmayan 'bazı' türküleri, yetersiz ve basit gibi sıfatlarla değerlendirdiler. İshak Refet, (1933: 51-52) Karacoğlan şiirini değerlendirirken, bu âşığın şiirlerinde tekniğe fazla önem vermediğinden yakınmış ve bunu bir eksiklik olarak değerlendirip bu eksikliği Karacoğlan'ın eğitiminin yetersizliğine ve dikkatsizliğine bağlamıştı.[13] Refet, Karacoğlan'ın teknik eksikliğini bir 'hata' veya 'ihmal' olarak görüyordu. Benzer şekilde, Rize'de derleme yapan Sıtkı Can (1940: 2) bazı halk şarkılarının teknik yönden zayıf olduğunu iddia etmişti. Kayseri Halkevi dergisi *Erciyes*'te de tekniklerine bağlı olarak bazı halk müziği türlerinin "gereksiz ve yetersiz" olduğu iddia edilir (Kalkanoğlu, 1948: 17). Sivas yöresinden bir folklor derlemecisi olan Vehbi Cem Aşkun, düğünlerde söylenen birçok türkünün "basit

---

12 Aynı yazar, makalenin devamında halk türkülerinde teknikten çok anlatımın ön planda olduğunu söyleyebilmişti:

> Türkü yakanların hemen hepsinin gözettiği birinci hedef maksadı iyi ifade etmektir. Bu hedefe ulaşabilmek için vezin ve kafiye endişesine düşüpte maksattan uzaklaşmazlar. İşte bunun içindir ki türkülerin ekserisinde yarım kafiye görülür. Bazen üç, bazen dört manalı kıtalar olduğu gibi bazan da ikinci mısraın vezni birinci mısraya uymayabilir. Fakat buna rağmen kuvvetli manalar taşırlar (1945: 12).

13 Benzer şekilde Balıkesir'de folklor derlemeleri yapan İsmail Hakkı Akay da (1942: 78) şunları belirtmişti: "(...) bu manilerin kailleri *bilgisiz köy delikanlıları, cahil kadınlar ve genç kızlar olduğu için bunlarda vezin ve kafiye aramak bittabi hatalı olur* sanırım" – italikler bana ait, y. n.

ve sıradan" olduğunu söyleyip bunların üzerinde konuşulmaya bile değmediğini iddia ediyordu. Dahası, mısralarındaki farklılıklardan dolayı bu türkülerin çoğunun bir hayli 'hatalı' olduğunu belirtiyordu (1940: 65 ve 316). Refet gibi Aşkun da Mesleki adlı bir aşığın şürlerini "samimi ve cana yakın" bulsa da teknik anlamda "hatalı" olarak nitelendiriyordu:

> Onun (Mesleki) kırpık ve iptidai lisanından yükselen perişan iniltiler, kalem şairlerinin muhayyel sevgililer için inleyen rüpablarının nağmelerinden daha munis, daha cana yakın ve müessirdir (1940: 345-346).

Dönemin müzik reformcularının halk şarkılarını "kırpık ve iptidai lisana" sahip ve "perişan iniltiler", "eksik", "yetersiz", "değersiz"olarak değerlendirmesi, milliyetçi folklorcuların folklor ürünlerini kendi özellikleri üzerinden değil de, kendilerine atfedilen niteliklerle anlamaya çalıştıklarını gösteriyordu. Niğde Halkevi dergisi *Akpınar*'da yayınlanan ve halk türkülerinin birçoğunu incelediğini ve bu örneklerin "teknik yönden *eksik*", "duygusal yönden ise *zayıf*" olduğunu söyleyen aşağıdaki metin bu noktada manidardır:

> Son yıllarda milli edebiyatın dağınık ve gayrimektup mahsullerini toplama için çalışmalarda binlerce mani derlendi. Bunlar içinde ***hiçbir fikir ve duygu kıymetine tekabül etmiyenleri o kadar mebzuldur ki*** bunun sebebini nazım şeklindeki yapılış ve söyleniş kolaylığında aramak muafik olur. Halk edebiyatı hakiki sanat için ön safta tutulan teknik titizliğine çok müsamehakar olduğundan ***bu derlenen manilerin çoğundaki fikir ve duygu yokluğunun yanı başında teknik fukaralığında en aşikâr haliyle mevcuttur. Bunlar asaletini kaybetmiş, hüviyetlerinden uzaklaşmış manilerdir*** –italikler bana ait, y. n. (Okan, 1938: 14).

Bununla birlikte, yukarıda bahsettiğim gibi halk şarkıları insanların gündelik hayatlarındaki sıkıntıları, duyguları ve olayları yansıtır. Konu folklor ise, 'doğru' bir kültürel formdan bahsetmek mümkün değildir. Rize, Artvin ve Kars yörelerinden derleme yapan Saygun'dan aktaracağımız şu paragraf bu hususta önemlidir:

> Seyahatim esnasında tesadüf ettiğim kemençecilerin aletlerinin akordunu bozup, dikkatini başka yere çektikten ve bu suretle kulak hafızasını zayıflattıktan sonra yeniden akord etmesini teklif, benim için çok şayanı

dikkat bir tecrübe oldu. Bu suretle, biraz önce muayyen bir irtifada çalan ve teganni eden bir adamın nisbeten kısa bir zaman sonra evvelkinden daha kalın veya ince akord ettiği bir sazla hiç yadırgamaksızın ve *bu ses değişikliğinden tamamen bihaber olarak* ayni türküleri icra ettiğini tesbit ettim –italikler bana ait, y. n. (1937: 17).

Halk müziği örneklerini eksik, hatalı, noksan, teknik yönden zayıf vs. olarak görmek, Chatterjee'nin söylediği gibi, topluluğun karakterini Batılı bir gözle görmek, sanki böylesi bir karakter varmış gibi jest yapmak olarak da görülebilir. Lakin bu yaklaşım folklorun, halk müziğinin en temel özelliklerinden biri olan halkın gündelik yaşamı ile kurduğu ilişki ile ters düşer ve bu kurucu öğeyi önemsemez. Estetik yönlerden türküleri eksik, yetersiz veya gereksiz bulmak da sorunlu gözükmektedir. Zira estetik kelimesi modern zamanların bir ürünüdür (Williams, 1966: xiii-xiv ve 1993: 121). Williams (1976: 28) bu kavramın toplumun ve sanatın modern ve bölünmüş bilincindeki öğelerden biri olduğunu söyler. Dolayısıyla, halk şarkılarını estetik perspektiften değerlendirmek söz konusu folklor ürünlerinin içsel özelliklerini gözardı etmek anlamına gelir. Mevzubahis jest Erken Cumhuriyet Dönemi'nde "bazı" folklor örneklerinin dikkate alınmamasını, derleme edimlerinde dışlanmasını beraberinde getirmişti. Bir başka deyişle, Erken Cumhuriyet Dönemi halk müziği çalışmalarında Türk'ün öz ve yüksek karakterine uyan halk şarkılarının modern sanat nitelikleriyle dolu olduğu düşünüldü ya da öyle olması gerektiğine inanıldı, bunu haiz olmayan örnekler ise değersiz, yetersiz, gereksiz olarak görüldüler ve dışlandılar.[14]

Özetle, Kemalist kadrolar halk müziğini ulusal müzik yaratma adına sentez fikirlerinin kaynak müziği olarak gördüler. Ancak, dönemin milliyetçi folklorcuları halk şarkılarını mevcut halleriyle kabul etmemişlerdi. Halk şarkılarını söylemsel düzlemde bir icada tabi tutmuş ve hatta betimlerken yeniden kurmuşlardı. Türküler dikkatle "seçilmeli",

---

14 Kırşehir Halkevi'nin köy gezisinde hiçbir ulusal temaya rastlanılmadığını söylemek böylesi bir yaklaşımın ürünüydü:

> Köy düğünleri *basit* şekildedir. Davul, Zurna, Saz (Bağlama) dan başka bir çalgı bulunmaz. Köy halkı arasında bir kaval hatta bir düdük dahi çalan tek adam yoktur. Hatta *milli şarkı* söyleyen de yok denebilir –italikler bana ait, y. n. (Kırşehir Halkevi, 1940: 5).

"temizlenmeli" ve "geliştirilmeli", kısacası, çağdaş uygarlık düzeyine uygun hale getirilmeliydiler. Bu folklor ürünleri halktan derlenmeli ve bir işlemden geçirildikten sonra halka geri verilmelidirler.

Öte yandan türkülerin, kıymetlendirme işleminden sonra içeriği de, üslubu da aynı kalmayacaktı. Gökyay (1941: 14) Hindemith'in İstanbul Devlet Konservatuarı'ndan seçtiği güzel şarkı örneklerini Ankara Devlet Konservatuarı'nda armonize etmeye çalıştığını aktarır. Ancak Saffet Arıkan, bu seçme işleminin doğruluğundan ve sağlığından şüphe edince, Hindemith'in uğraşları engellenmişti (akt. Gökyay, 1941: 14). Aslında, halk türkülerinin idealize edilmesi de Hindemith'in çabalarını engelleyen bir güvensizliğin ve şüpheciliğin bir ürünüydü. Halk ve onun kültürel ürünleri, De Certeau'nun ifade ettiği gibi keşfedilecek, keşfedilirken icat edilecek tekinsiz, güvenilmez öğelerdi. Saffet Arıkan'ın yaptığı bunu açıkça ifade etmekti. Saygun (1942b: 6) radyodan yayınlanacak türkülerin dikkatle seçilmesi gerektiğinden bahsederken de aynı ruh halini yansıtıyordu:

> Evvelce Stravinski'nin Petruşka adlı eserinde tanımış olduğum bir melodiyi, Artvin taraflarında türkü derlerken, o havalinin sazı olan tulum zurnadan hemen aynen işitince hayret etmiştim. Acaba bu oyun melodisi önce radyoda çalınıp bu mevzu üzerine radyoda konuşma yapıldıktan ve Stravinski'nin eseri anlatıldıktan sonra Petruşka çalınsa halk bunu yadırgar mı? Ben hiç sanmıyorum.

Halk Müziği ve Pentatonizm

Türk Tarih Tezi'nin temel amaçlarından birisi medenileşmenin "milli bünye"yi bozucu bir etki taşımadığı, çünkü medeniyetin kökenlerinin halihazırda Türk ulusunun geçmişinde yattığını *tarihsel olarak* ispat etmekti. Halk müziği reformunda da benzer bir çabayı görebiliriz, halk müziğini medeni hale getirmenin, yani çok seslilendirmenin halk ruhunun ifadesi olan bu müziğe bir zarar vermeyeceği, çünkü çok sesli öğelerin halk müziği geleneğine mündemiç olduğu dönemin önemli bir iddiasıydı. Kemalist müzik reformcuları bu iddiayı halk müziğinin kökenlerini inceleyerek desteklemeye çalıştılar. Bu kökenlerde bulduklarını varsaydıkları şey ise çok sesli müziğin temelini oluşturduğunu iddia ettikleri pentatonik ölçülerdi. Dolayısıyla pentatonizmin halk müziğinin

asli karakteri olduğuna dair bir iddia dönemin milliyetçi folklorcuları arasında hayli yaygındı.

Kemalist kadroların pentatonizm iddiaları büyük ölçüde Bela Bartok'un Macar halk müziği üzerine olan tezlerinden kaynaklanıyordu. Bartok'a göre (1991: 270-271), pentatonik ölçülerden oluşan Macar köylü müziğinin kökenleri Orta Asya'ya kadar dayanmıştı. Bartok bu hipotezinin doğruluğunu araştırmak için 1936 yılında Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak Türkiye'ye geldi. Ankara Halkevi'nde, pentatonizm ve Türk-Macar halk müziklerinin benzerlikleri üzerine konferanslar verdi. Öte yandan Gazimihal (1936a: 220-221), Bartok'un Türkiye'ye gelmeden çok önce de halk müziği ile ilgilendiğini belirtir. 1925 yılında bir Türk aydınının halk müziği üzerine kendisine sorduğu sorulara yanıt olarak, gerçek Türk Müziği'nin Osmanlı musikisinde değil halk müziğinde bulunduğunu, bu müziği derlemek ve işlemek gerektiğini söylediğini aktarır. Gazimihal'e göre, Bartok Batı müziği tekniğini ve halk müziğini bilen reformcular sayesinde yeni bir müzik yaratmanın mümkün olduğuna inanıyordu. Bunun için de ilk önce saf, bozulmadan kalmış köylü havaları tetkik edilecekti.

Gerçekten de dönemin folklorcuları "saf", "bozulmamış" bir müziğin peşinde koşuyorlardı. Halk şarkılarının özünü bozan öğeler eserlerin içine nüfuz etmiş olabilirdi:

> Fakat bugün olduğu gibi halk şarkıları mazide de yalnız dedelerden kalma ananelerin muhafazasını gütmiyerek içtimai üst sınıfların taklidini de istihdaf ettiği için halkın her söyleyip çaldığına halk şarkısı demekten sakınmalıdır (Demirci, 1938: 7).

Bartok da Ankara'da verdiği konferanslarda, Macar ve Türk halk müziklerinin benzerliğinin yanı sıra, çok sesli müziğin kökenini oluşturan pentatonik müziğin saf olarak köylü müziğinde bulunduğunu ve bunun da kökenlerinin Orta Asya'da yattığını iddia ediyordu. Bartok popüler müziği şehir ve köy halk müziği olmak üzere ikiye ayırmış ve asıl geleneğin köylü müziğinde bulunabileceğini belirtmişti. Böylesi melodi örneklerini bulmak için 'yabancı tesirinden etkilenmemiş köyler'e gidilmeliydi (akt. Gazimihal, 1937a). Bartok'un araştırmaları için Ankara Halkevi, Adana'ya bir derleme gezisi düzenledi. Gazimihal (1936a: 221) Bartok'un gezisinin çok önemli olduğunu, çünkü bu geziyle birlik-

te Türkiye'de yıllardır ihmal edilen halk müziği çalışmalarının başladığını söylüyordu.

Bela Bartok'un verdiği konferansların ve yaptığı çalışmaların etkisiyle Kemalist kadrolar, halk müziğinde pentatonik ölçütün varlığını ispatlamaya çabalayacaklardı. Mesela, Saygun (1936a: 9) halk müziğinin kökenlerinin pentatonizme dayandığının reddedilemeyeceğini belirtiyordu. Yönetken de (1966: 67) Türk halk oyunlarının, şarkılarında da pentatonik müziğin etkili olduğunu yazıyordu:

> Baş bar dokuz zamanlı ağır bir dans, (Temirağa) çift vuruşlu, çeşitli variyantları olan ve pentatonik karakter gösteren bir oyundur. Daldalan, beş vuruşlu, bir küçük yedili içinde dolaşan gene pentatonik bir çatı gösteren (...) bir oyundur.

Benzer şekilde, Gazimihal (1936b: 5-6) halk müziği geleneğinde pentatonik ölçüye göre yazılmış yüzlerce şarkı bulunduğunu belirtmişti; dolayısıyla, halk müziğinde pentatonik özellikler bulunduğu kesindi ve Orta Asya da bu müziğin beşiğiydi.[15] Orta Asya'nın pentatonik müziğin beşiği olduğu fikri Kemalist folklorcular arasında yaygındı. Saygun (1936a: 5-6) da Türklerin anayurdu olan Orta Asya'da pentatonik müziğin kökenlerinin görülebileceğini söyledi. Pentatonizmin tarihsel seyri üzerine olan tez de yine Türk Tarih Tezi'ndeki medeniyetin Orta Asya'dan dünyanın geri kalan bölgelerine yayıldığı tezine benzer bir yaklaşım sergilemişti, zira mesela İzettin Tuğrul Nişbay'a göre, müzik geleneği Türklük geleneği ile yakından alâkalıydı:

---

15 Saygun gibi Gazimihal de göç hareketleri ile pentatonik müziğin ortaya çıkışı arasında bir ilişki bulunduğunu söyler. Ancak, pentatonizm sadece ırksal ya da milli özelliklere indirgenemez:

> Mesela pentatonik ezgilere Uzakdoğu, İskoçya ve Amerika İnkaları gibi en aykırı topraklarda rasgelinmesinin son zamanlarda tarihten önceki insan ve ırk göçlerile ilişkili hadiselerden görülebilir olmasına karşılık, sistemlerin ırkların zeka dereceleri ile ilişikli görülmesi nazariyesi büsbütün ölmüştür; artık, çeyrek sesleri Brakisefal ırkın eser ve icadıdır gibi isbatsız bir faraziyeyi diriltmeye çabalıyamayacağız. Çünkü, sistem tonal, günümüzün görüşünce, çağlara, vasıtalara ve yeni yeni ihtiyaçlara göre tedricen değiştirilmesi bile mümkün, ve asırlar ortasında çok defa istihalelere uğramış teknik bir alet, bir çeşit ses paleti olmaktan başka bir şey değildir (1936b: 10).

(...) Musikimizin millet unsurlarımız arasındaki yerini ise duygu birliğinden başka yurt birliğinde, dil birliğinde, tarih birliğinde, ülkü birliğinde de bulabiliyoruz (...) Tarih birliğinde musikimiz ise duygu birliği ile beraber Türklük tarihi ile yaşıttır (...) Tarih tezimize göre nasıl Türkün ana yurdu Asya ise Türk musikisinin ana kaynağı da Asyadır (1943: 4).[16]

Pentatonik ölçüler de dâhil olmak üzere Türk Müziği, çalgıları vs. dünyanın geri kalanına göçlerle beraber yayılmıştı. Birçok müzik aletinin çıkış yeri Orta Asya'ydı; bu aletler, Orta Asya'dan dünyanın geri kalanına yayılmıştı (Cemil, 1943: 8).[17]

Türk Tarih Tezi'ne göre, Türkler kendi medeniyetlerini yayıldıkları diğer bölgelere de götürmüşlerdi. Bu anlamda, Türkler yeni bölgelerin kültürlerini yönlendirmiş ve hatta belirlemişlerdi. Türk Müziği de Orta Asya'nın, Ortadoğu'nun, Anadolu'nun ve Balkan yarımadasının tümünde bir etkiye sahipti. Türkler dünyanın çeşitli bölgelerine yayılırken, pentatonik müziklerini de beraberlerinde taşıdılar (Saygun, 1936a: 5-6). Dolayısıyla, Saygun pentatonik müziğin ortaya çıkışının Türklerin ulusal kültürleri ile yakından alakası olduğunu savunmuştu. Bu müzik ölçeği, Anadolu yarımadasında yaşayan Türklerin halk şarkılarında örtük bir şekilde mevcuttu. Gazimihal de pentatonik ölçeğin Anadolu'nun eski medeniyetlerinde –Hititler gibi– görüldüğünü söylüyordu. Bu anlamda da halk müziği aracılığıyla Anadolu ve Orta Asya arasında bir süreklilik kurmaya çalışmıştı. Kendisi iddialarının dayanağı olarak bir müzik aletinin arkeolojik resmini kanıt olarak gösteriyordu:

(...) en değerli olan çalgı budur; çünkü, reciterinin sayısı tam beştir: üstünde çıkarılacak havalar ister istemez beş sesli –yani pentafon– idi (Gazimihal, 1936b: 51).

---

16 Taha Toros müzik devriminin en etkili boyutunun dilde ve tarihte bir birlik yaratmak olduğunu belirtmişti (1938: 5). Toros'un kitabının adı *Çukurova'da Etili (Hitit) Halk Şairleri*'ydi. Elbette, Hititler burada Türklere karşılık gelir.

17 Benzer şekilde Reşit Tanrıkut, Türklerin birçok ulusal ve yerel folklor öğelerinin Orta Asya'da bulunabileceğini iddia ediyordu. Bu öğeler Mezopotamya'ya Sümerler, Anadolu'ya ise Hititler aracılığıyla aktarılmıştı (akt. Yönetken, 1966: 63).

Dahası, Gazimihal eski Yunan yazmalarının Anadolu'da pentatonik müziğin varlığını ispatladığını ve bunu da Orta Asya'dan Anadolu'ya göçün sonucu olarak gördüğünü belirtmişti. Bu göç, Avrupa'da yaşayan bazı toplulukları da etkilemişti. Mesela, Macar müziği Orta Asya müziğinin etkilerini taşıyordu (Gazimihal, 1936b: 54 ve 58-59).

Halk müziğinde pentatonizmin varlığını iddia edenlere göre, halk türkülerinde pentatonik ölçeğin azalmasının sebebi, halk müziğinin farklı müziklerle kaynaşması ve "bozulmasıydı". Halk şarkılarında pentatonik melodi sayısı zamanla azalmıştı, halk şarkıları bir şekilde farklı türlerle karışmıştı. Dolayısıyla, Anadolu'da saf pentatonik melodi sayısı çok azdı (Koşay, 1939: 56-60). Birçok melodi, pentatonik tarza benzemekle birlikte, bunların saf pentatonik eserler olduğunu söylemek çok zordu. Koşay'a göre, bu iddiası Bela Bartok tarafından da doğrulanmıştı. Bartok halk şarkılarından birçok örnek verdikten sonra, bu melodilerin ölçülerinin pentatonik olmaktan çok eolyen[18] veya doryen[19] olduğunu belirtmişti. Benzer şekilde Saygun (1936a: 5 ve 9), pentatonik melodi örneklerinin ülkede çok az olduğunu ve bunların da sadece halk müziğinde bulunduğunu belirtmişti. Örnekleri çok az olmakla beraber, bu ölçeğin Anadolu'da hâlâ kullanıldığını da ekledi. Pentatonik ölçünün kullanılmasında bu azalmanın ana şebebi heptatonik ölçülerin[20] kullanımıydı:

> Pentatonizmin bugün Türk illerinin çoğunda neden dolayı azalmış olduğunu anlamak için peşin onun biricik boğucusu ve düşmanı olan heptatonizmin bir din halinde nasıl doğup ne güçle içerlere doğru yayılmış olduğunu bilmek ister: bu yeni mezhebin üstadları, köylere sığınan halk sazlı şairlerinin el ve dilinde kalan o asırlık pentatonikleri hor, bozuk ve fena görür oluvermişlerdi: nazariyatçılar onların incelenmesine birer yaprakçık bile ayırmıyorlardı (Gazimihal, 1936b: 12).

Orta Asya'da doğan orjinal pentatonik melodiler, Doğu ve Batı müziklerinden etkilenmişti. Daha sonra, bir çeşit melez pentatonik ortaya çıkmıştı. Pentatonik müzik bütün Kafkasya, Hindistan ve İran bölgelerinde görülebilirdi, fakat Helen uygarlığının ve sonrasında da İslam'ın

---

18 Eski Yunan müziği ölçüsü.

19 Eski Roma müziği ölçüsü.

20 Yedi tondan oluşan müzik ölçüsü.

kültürel etkileri ile yayılma bölgeleri sınırlanmıştı. Sonuçta, heptatonik müzik Anadolu'da pentatonik müziğin yayılmasının önüne geçmişti (Gazimihal, 1936b: 34 ve 52-53). Bu bağlamda, Gazimihal (1936b: 36-37) Anadolu'da bir çeşit gizli pentatoniğin görüldüğünü iddia ediyordu. Halk şarkıları heptatonik ölçülere dayanıyor gibi görülebilir, fakat dikkatle bakıldığı zaman bunların özlerinin pentatonik ölçülerden oluştuğu keşfedilebilirdi. Gazimihal'e göre, folklor çalışmalarında derleyiciler bu örnekleri bulmak için şehrin bozucu etkilerinden uzak köylere gitmeliydiler. Gazimihal bu metninde daha sonra bazı halk şarkıları örnekleri verdi ve bu şarkılardaki pentatonik ölçeği göstermeye çalıştı. Bu örneklerde ilk bakışta pentatonik ölçüler görülemese bile, daha dikkatli bakıldığı takdirde 'sezgisel olarak pentatonizmin hissedilebileceğini' söylemişti (1930: 10-11 ve 1936b: 42-43). Bu anlamda Koşay da bir halk şarkısı örneği vermişti:

> *Türk Musikisinde Pentatonism* adlı eserimde (...) koyduğum saf pentatonik örnekler Anadolu saf pentatonik musikisinin bakiyeleri olabilirse de bu husus tedkike muhtaçtır (1939: 57).

Özetle, Kemalist müzik reformcularına göre Anadolu halk şarkılarında "hissedilebilecek" ve kökenleri Orta Asya'ya götürülebilecek olan pentatonik ölçüler, türkülerin geçirdiği tarihsel süreç içerisinde heptatonik ölçüler tarafından bozulmuştu. Dolayısıyla, "bozulmamış", "saf" türkü örnekleri, Anadolu'da Türk halkının karakterini ortaya koyabilmek için keşfedilmeliydi. Ancak böylesi bir iddianın tutarlılığı konusunda, pentatonizm ve çok sesli müziğin gelişimi tezini destekleyenler bile tam emin değildi. Koşay'ın yukarıdaki alıntısı bu şüpheciliğin bir örneğiydi. Gerçekten de Saygun yıllar sonra Erken Cumhuriyet Dönemi'nde pentatonizmin bir hayli abartıldığını belirtmişti.

Halk müziğinin pentatonik karakteri üzerine ortaya atılan iddialar açıkça, Türk Tarih Tezi'nin temel anlatısı ile yakından ilişkiliydi. Tıpkı ulusal kimlikde olduğu gibi halk müziğinin kökenleri de Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Orta Asya'ya taşınmaya çalışılmıştı. Hatta pentatonik müziğin yayılışı ve Orta Asya'dan Türk göçü, benzer harita ve bu haritaların üzerindeki göçlerin yönünü anlatan oklarla gösteriliyordu. Bu anlamda da halk şarkılarının müzikal kökenlerinin pentatonik ölçüye da-

yandığı ve bunları keşfetmenin müzisyenler için ulusal bir görev olduğu iddia ediliyordu (Gazimihal, 1936b: 37). Gazimihal (1937b: 297) halk müziği derleyicilerinin en önemli görevinin halk müziğinde pentatonik ölçüyü keşfetmek olduğunu söylerken bu noktaya işaret ediyordu. Bu sayede Türk vatandaşlarının ulusal ve kültürel kökenleri, halk müziğinin tarihsel kökenlerine vurgu ile güçlendirilmeye çalışıldı. Hatta Gazimihal (1936b: 29) 1930'lu yıllarda Orta Asya'dan Türkiye'ye göç eden insanlardan derlenen halk şarkılarından bazı örnekler veriyordu. Halk müziği'nin köken itibariyle pentatonik ölçülerden oluştuğu ve en temel görevin bu örnekleri toplamak olduğu iddiasının bir sonucu, bazı derlemelerde pentatonik ölçüyü haiz olmadığı 'hissedilen' türkülerin dikkate alınmaması olacaktı. Gazimihal'e göre (1937b: 296-297) bir halk müziği türü olan, uzun eserler ve ritmik düzenliliklerden yoksun olan uzun havaların pentatonizmle hiçbir alâkası yoktu; oysa, önemli olan pentatonik ölçülerin varlığını keşfetmekti. Uzun havaların kökeni Arap yarımadasına dayanıyordu. Dolayısıyla bu tür "saf" Türk Müziği olmaktan uzaktı.

Sonuç olarak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kökeni Orta Asya'ya götürülmeye çalışılan pentatonik ölçek, halk müziğinde yeniden keşfedilmeye çalışılmıştı. Bu müzik ölçeğinin "Orta Asya yüksek Türk uygarlığı" ile kopmaz bir şekilde bağlı olduğu iddia ediliyordu. Kemalist tarih tezinin anlatı mantığına uygun olarak, Türklerin Orta Asya'dan göçü ile beraber bu müzik ölçeği de dünyanın dört bir tarafına yayılmıştı. Hatta bu öğelerin Anadolu'nun en eski uygarlıklarında bile bulunduğu iddia ediliyordu ki, dönemin Tarih Tezleri'nden birisi de bu uygarlıkların etnik köken itibariyle Türk olduğuydu. Fakat İslam kültürü, Osmanlı Geleneksel Müziği ve Batı müziğinin etkisiyle, saf pentatonik öğelerin türkülerden kaybolmak üzere olduğu belirtilirken, halk müziğinde böylesi örneklerin bir hayli azaldığı iddia edilmişti. Dolayısıyla, dönemin müzik reformcularına biçilen görev halk müziğinde pentatonik ölçüye dayanan gizli kalmış, "derin bir uykuya yatmış" melodileri keşfetmekti; bu sayede de medeniyet verilmeye çalışılan halk şarkılarında medeniyetin içsel olarak varlığı ispatlanmış olacaktı. Bu anlatı, Türk ulusunun karakterinin yalnızca yabancı etkilerle bozulabileceğini ve gerçek tarihte de böyle olduğunu iddia eden Kemalist milliyetçiliğin tarih anlatısı ile uyumluydu. Türk halkının soylu ruhunu yansıtan ve pentatonik ölçülerden oluşan

halk müziği, heptatonik müziğin veya Osmanlı Geleneksel Müziği'nin etkisi ile bozulmuştu.

Örnekleriyle betimlediğim bütün bu anlatıda sorun, anlatının temel iddialarının ampirik olarak doğruluğu ya da yanlışlığı değildi. Sorun, bir kültürel formun geçirdiği dönüşümün saflığını yitirme veya bozulma gibi terimlerle ifade edilmesiydi. Sorun, ***doğru*** kültürel formu bulma çabasıydı. Demirci'nin (1939: 156) iddiasının aksine, halk müziğinin esası muhafazakâr değil, dinamiktir. Pentatonik ölçüye dair olan anlatı, halk müziğinin en önemli özelliklerinden birisi olan dinamikliğini gözardı etmekteydi. Folklor öğeleri hiçbir zaman aynı şekilde kalmazlar; hem form hem de içerik olarak farklı kültürel öğelerle ilişkiye girerler ve sürekli bir değişim gösterirler. Bu, büyük oranda, sözlü kültürün temel niteliklerinin bir sonucudur. Folklor öğelerinden biri olan türküler de bu kuraldan azade değildir. Zira Ankara'da derleme yapan bir folklorcuya göre:

> Türkülerin deyişlerini ağır ağır söyletip yazdıktan sonra bir de sesle söyletilirse arada çok az fark görülüyor. Türkücü aynı türküyü her söyleyişinde ya tertip itibariyle değişik söylüyor yahut bazı ilaveler yapıyor. Bu hal uzun türkülerde ve hususiyle oyun havalarında çok oluyor (Tuğrul, 1945: 12).

Alangu da (1983: 29) folklor materyallerinin en önemli özelliklerinden birisinin dinamik karakteri olduğunu söyler. Başgöz (1998a: 166-167) bu konuda şunları belirtir:

> Türk halkının folkloru, yabancı uygarlıklarla uzun tarihsel ve coğrafi ilişkiye sahip herhangi bir ulus gibi, birbiriyle ilişkili bileşenlerin oluşturduğu bir senteze sahiptir: yerel, ulusal ve yabancı. Türk folklorunun sentezinde zamanda ve mekânda uzak ya da yakın çeşitli uygarlıkların kalıntıları görülebilir.

Sonuçta, asıl sorun folklorun ana özelliklerinden birisi olan dinamizmin "yozlaşma" olarak tanımlanmasıydı. Dahası, pentatonizm üzerine olan tartışmalar ve saf bir müzik bulma çabası halk müziğinin, uzun hava gibi bazı türlerinin görmezden gelinmesine yol açabilmişti. Bununla birlikte, Tokel (2000: 83) uzun havaların halk müziğinin en önemli kollarından birisi olduğunu söyler. Bu anlamda, Kemalistler özcü milliyetçi-

likleri ve milliyetçi tarih anlatıları ile uyumlu bir şekilde, Anadolu'da gizli kalmış, yozlaşmamış halk şarkıları aramışlardı. Bir başka deyişle, pentatonizm üzerine olan tartışmalar ciddi ve derinlikli bir müzikoloji tartışmasından çok milliyetçi söylemin ürünü olarak görülebilir. Peki, neden pentatonizm Erken Cumhuriyet Dönemi'nde bu denli önemli bir başlık olarak telakki edilmiştir? Yanıtı çok basit; dönemin hâkim anlatısında pentatonizm çok sesli müziğin doğuşunda en önemli ölçek olarak görülmekteydi. Bu mantıkta halk müziğinde tarihsel olarak pentatonizmin varlığını ispatlamak, bu müziğin çok sesli hale getirilmeye zaten doğası gereği yatkın olduğunu ispatlamak anlamına gelecekti. Erken Cumhuriyet Dönemi kadroları da pentatonizm tartışmalarından halk müziğinde çok seslilik tartışmalarına geçmişlerdi. Gelgelelim pentatonizm üzerine olan tartışmaların dönemin folklor çalışmalarında önemli bir etkisi daha vardır: Bu da saf kalmış türküleri bulabilmek için şehir etkisinden uzak kalmış bölgelere gitmek yönünde bir vurgudur.

"Saf" Türkülerin Mekânı Olarak Köyler

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğinin pentatonik karakteri üzerine dönen önemli tartışmalardan birisi de derleme bölgeleri üzerine ortaya çıkmıştı. Halk müziği ürünlerinde derleyiciler bu örneklerin "saf" olarak bulunabileceği, şehir etkisinden uzak kalmış köylere gitmeliydiler.[21]

> Bu yoldaki ezgileri bulmak için Anadolunun Konya gibi (klasik alaturka veya şehir mevlevi musikilerile çok düşüp kalkmış) yerlerine gitmek boş

21 Bazı örneklerde bu tutum şehire karşı tam bir düşmanlık havasına da bürünebilir. Bu anlamda muhafazakâr öğeler Kemalist folklor analizlerinde sıklıkla karşılaşılabilecek boyutlardan birisiydi. Bora ve Erdoğan'a göre (2003: 637-638) Kemalist halkçı söylem ve muhafazakâr halkçı söylem arasında ince bir çizgi vardır. Mesela, Âşık Sümmani üzerine bir derlemeye göre:

> Zira şehir ağzı onun samimi mısralarını bozabilir. Zaten o şehir şairi değildir. O, Anadolunun bitip tükenmek bilmiyen ovalarının, birbirine yaslanıp uzanan dağlarının, sonu gelmez ayrılığın acı sızlatıcı hasret ve gurbet duygularının engin ve coşkun bir aşıkıdır. O, bunları söyler bunları çalar. *Onu şehirliler bilmiyecekmiş varsın* bilmesin –italikler bana ait, y. n. (Nezihi, 1934: 2).

yere yorulmak olurdu; Eğin, Erzincan gibi doğu yanlarındaki ortalara, veya İzmir illerine yakın dağ köylerine gitmek ister (Gazimihal, 1936b: 37).

Türkülerin bozulmamış olarak kaldığı köylere gitmek fikri, Bela Bartok'un Halkevi konferanslarından açıkça etkilenmişti. Bartok konferanslarında halk şarkılarının köylerde temiz bir şekilde kaldığını iddia etmişti. Dolayısıyla, derlemenin güvenilirliği için şehirlerle "en az bağa sahip ve yabancı etkilere en uzak köyler" seçilmeliydi (akt. Gazimihal, 1937a: 136-137). Benzer şekilde, Saygun da (1937: 12) şehir etkisinden uzak köylere derleme gezisi düzenlemenin öneminden bahsediyordu. Sadi Yaver Ataman[22] ise (1951a: 343) şehirle ilişkisi en az olan köylerde gerçek halk türkülerinin bulunabileceğini söylemişti:

> Şehirle temasını sık yapan köylerimizde, toplanacak malzeme daha *az emniyete layıktır*. Köy içinde ve civarında yaşayan oymaklar (Türkmen, Yörük, Afşar, Abdal, Çingene boyları gibi) varsa bunlarla dost olmak faydalıdır. Yalnız bunların *kendi özbilgileri ile, gezdikleri yerden edindikleri bilgileri ayırt etmelidir* (1949b: 21-22).

Oysa bahsedilen Bartokçu çizginin halk müziğinin en önemli ve yaratıcı türü olan âşık geleneği ile hiç uyuşmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Zira Bartok'a göre, gezginci âşıkların şarkıları halk şarkılarının gerçek ve temiz örnekleri sayılamazlar. Dahası, bu melodiler "güvenilmez"dirler.[23]

---

22 Sadi Yaver Ataman, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde folklor çalışmalarının önemli figürlerinden birisidir. Yanya'da 1908 yılında doğan Ataman, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda eğitim görür. Bir süre müzik öğretmeni olarak çalışır. Ankara Radyosu'nda Tanburacı Osman Pehlivan ile 1938-1940 yılları arasında halk müziği programı yapar. Ankara ve İstanbul Radyoları'nda halk müziği uzmanı olarak çalışır. 1948 yılında halk müziği koroları kurar. İstanbul Belediye Konservatuarı'na 1963 yılında folklor çalışmaları ve derlemelerinin bir üyesi olarak atanır. Ataman ayrıca Paris Müzikoloji Enstitüsü üyesidir.

23 Gazimihal'in (1937a: 136) Bartok konferansından aktardığı şu sözler de ilgi çekicidir:

> Şu halde, tek bir köylünün hariçten bilhassa şehirden öğrenerek getirdiğini bildiğimiz veyahut tahmin ettiğimiz melodisini toplamıyacağız (...) Çok defa harcualem olan *basit melodileri* bile toplamıya lüzum yoktur –italikler bana ait, y. n.

> Kır İsmail, Haruniye kazasının Düziçi-Peçenek yöresindeki Tabaklar (yahut Tabaklarköy?) köyünün yerlisi; ama o rastlantı sonucu Osmaniye'deydi. Sadece çalgısını yanında taşımasından dolayı değil, verdiği iki ezginin karmaşık yapısından dolayı da, basit bir köy şarkıcısından çok, gezici, meslekten bir saz şairine benziyordu. Kır İsmail, köy türküleri için, on bir heceli ezgilerin icracıları kadar *güvenli bir kaynak sayılamaz* –italikler bana ait, y. n. (Bartok, 1991: 52).

Lakin bu iddialar halk müziğinin en önemli kısımlarından birisi olan âşık geleneği ile uyuşmaz; zira halk şarkılarının bu bireysel icracılarının en önemli özelliklerinden birisi farklı bölgelere düzenledikleri gezilerdir. Başgöz (1968: 7) halk şarkılarını yaratanların bu gezginciler olduklarını söyler. Benzer şekilde Boratav şunları belirtir:

> Köylerde yetişmiş şairlerin birçoğu da bu kasaba-şehir şairlerinin vasıflarını taşırlar. *Halk şairliği-âşıklık, aynı zamanda seyyahlık demek olduğu için*, köylü âşık, çok defa hayatının büyük bir kısmını gurbet diyarda, yetiştiği köy muhitinin dışında geçiriyordu. Halk şairlerinin büyük bir kısmında bu gurbete çıkış bir hikâyeye bağlanır. Şair rüyasında gördüğü maşukasını (sevgilisini) aramaya çıkar. Bu gurbet hayatı, birçok hallerde şairin bütün köylü hususiyetini yok etmiştir –italikler bana ait, y. n. (2000a: 90).

Kısacası, saf ve bozulmamış türkülerin peşinde koşan Bartokçu anlayışın, halk müziği ile bir kan uyuşmazlığı sorunu olduğunu söyleyebiliriz. Hatta Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yapılmış derlemelerin bir kısmında da türkülerin icracısı olan âşığın gezdiği şehirlerin kültüründen etkilendiği belirtilir. Kastamonu'da Âşık Kemali üzerine yazılmış bir kitapta Kemali'nin özelliklerinden birisinin de gezgincilik olduğu itiraf ediliyordu (Yaman, 1935).

Bu metinde, ikinci cümle de bir hayli önemlidir. Her şeyden önce melodilerin basitliğini belirleyen kriter olarak şehirden öğrenme gözükür. Oysa bu kriter âşık geleneğinin en önemli özelliklerindendir. Dahası, yukarıda belirttiğimiz gibi halk *şarkılarında* melodilerin basitliği ya da karmaşıklığı ikincil önemdedir. Bir başka deyişle, halk şarkılarını basitliği ya da *karmaşıklığı* yönünden analiz ederek seçmek halk müziğinin özellikleri ile uyuşmaz.

Halk Müziği ve Çok Seslilik

Pentatonizm tartışmalarının bir başka boyutu da halk müziğinde, Kemalist kadrolar tarafından müzikte çağdaşlaşmanın ölçüsü olarak görülen çok sesliliğin özsel olarak varolduğuna dair ortaya atılan iddiaydı. Kemalist kadrolara göre, halk müziğinde çok sesli tonlar hâlihazırda mevcuttu. Müzik tarihinde çok seslilik ilk defa dörtlü veya beşli tonlar, bir başka deyişle, pentatonik ölçü üzerine kurulmuştu ve bu tonlar da türkülerde vardı. Sarısözen bunu ispat için Tunceli - Pertek bölgesinden derlediği bazı örnekleri vermişti (akt. Elçi, 1997: 63). Dolayısıyla, türküleri Batı tekniği ile işlemek onlardaki bu içkin karakteri açığa çıkartmaktan başka bir anlama gelmeyecekti; halk müziğinin çok seslilendirilmesi "milli bünye"yi bozucu bir etkide bulunmayacaktı. Pentatonizm üzerine olan tartışmalar gibi halk müziğinde çok seslilik tartışmaları da Türk Tarih Tezi ile yakından ilgiliydi:

> Bilindiği gibi, paralel beşliler ve dörtlüler, sanat tarihinin kaydedebildiği ilk çok seslilik şeklidir. Musiki tarihleri bunu böylece yazıyor. Yazıyor ama bugün ortaya koyduğumuz bu kuvvetli belgelerin bir eşini de gösteremiyor ve sadece bu çeşit çok sesliliğin ilk nerede, ne zaman başladığının henüz belirtilememiş olduğunu işaret etmekle iktifa ediyor. Halbuki biz, folklor yolu ile, dedelerimizin zamanımıza kadar ulaştırdığı belgelere dayanarak, bugün hayran olduğumuz çok sesli Avrupa musikisinin başlangıçlarındaki büyük hissemizi elimizle kendi tarihimize yazmış bulunuyoruz. Bu belgeler, başkalarıyla çürütülmedikçe bu böyle kalacaktır (Sarısözen, akt. Elçi, 1997: 63).

Bu anlamda da folklorculara biçilen ulusal görev halk şarkılarının çok sesli karakterini açığa çıkartmak olarak tarif ediliyordu. Kemalist kadrolar, tıpkı Türklük, uygarlığın doğuşu ve Türk Tarih Tezi üzerine olan tartışmalar gibi, çok sesli müziğin Batı'da gelişiminde de Türk Müziği'nin önemini ispat etmeye girişmişti.

Milliyetçi folklorcular, Türklerin gerçek müziği olan halk müziğinin çok sesli olduğundan, Türk halkının çok sesliliğe *fıtraten* aşina olduğunu savunuyorlardı:

> Sadece yurt içinde değil, yurt dışı folklor âleminde de heyecan uyandıracak kadar önemli birer belge olan bu iki sesli orijinaller, Tunceli'nin Per-

tek kazasında Süleyman Kaya ve İsmail Oğuz'dan plağa tesbit edilmiştir. Heyetçe Pertek'e vardığımız zaman, Halkevinde toplanarak bizi bekleyen halk sanatçıları arasında iki kemane ve bir bağlamanın katılmasiyle sözleri Pertek'e ait bir parça okunuyordu. Türkünün kulağımıza çarpan sesleri bizi hayrete düşürdü. Çünkü çalınan ve söylenen türkü tek sesli değil, düzgünce söylenen iki sesli bir parça idi. Kemane çalanlarla onlara sazsız olarak katılan bir okuyucu, esas türküyü, bağlamacı da paralel beşliler halinde yürüyen ikinci sesi söylüyordu (...) Orada bulunan Pertekli halkın, türküye ikinci bir sesin katılmasından çıkan başkalığı hiç yadırgamadan adeta vect içinde dinlemeleri dikkati çeken bir olaydı. Çalanların, söyleyenlerin bu tabii hallerinden açıkça anlaşılıyordu ki bu bölge halkı bu tarzda havalar dinlemeye alışıktı (...) *Bu türkülere Tunceli gibi belirli sebepler altında yüzyıllarca çevresinden ilgisi kesilmiş bir bölgede rastlanmış olması bunların folklor bakımından önemini bir kat daha arttırmaktadır*–italikler bana ait, y. n. (Sarısözen, 1944b: 6).

Sarısözen için çok sesli tonların varlığı kadar, insanların bu müziğe yatkınlığı da bir o kadar önemliydi. Misal Pertek halkı, bu tarz müziği dinlemeye alışıktı. Dahası, Sarısözen'in sözleri alıntıladığım milli kimliği, Türk halkının çağdaş müziğe doğası gereği alışkın olduğunu iddia ederek yüceltiyordu. Ayrıca bu metinde, Bartok'un derlemelerin yapılacağı mekâna dair görüşlerinin de tekrarlandığını görürüz. Sarısözen'in bu sözlerinin halk müziğindeki çok sesli ve pentatonik yapıya dair görüşlerin bir devamı olduğu açıktı. Yönetken de (1966: 122) Türk halkının çok sesliliğe yatkınlığını aşağıdaki sözlerle iddia ediyordu:

> Halk müziğimizde uzun veya kırık havalarda saz ve keman refakatleri çok seslilik bakımından son derece dikkate değer. *Türk halkının, Türk halk sanatkârlarının çok sesliliğe hatta disonanslara olan hayret ve sempatisi takdire layıktır. Türk köylüsü çok sesli polifonik bir müzik zevki içindedir. Şehirli halk, sırf müzikal yönden köylüden geridedir. Köylümüz şehirlimizden daha ileri bir polifonik müzik kültürüne sahip bulunmaktadır* –italikler bana ait, y. n.

Sarısözen ve Yönetken gibi Ataman da halk şarkılarında çok sesli öğelerin var olduğunu savunuyordu. Birden çok sesin bazı türkülerde var olması ve paralel dörtlü ve beşli tonların varlığı bunun ispatıydı

(1951a: 343 ve 1951b: 371-373). Yönetken ise (1966: 72) Karadeniz Bölgesi'nde kemençe ile icra edilen şarkıların halk müziğinde "harmonik melodilerin ve çok sesliliğin ispatı" olduğunu söylemişti. Bu durumda saz gibi kemençenin de çok sesli özelliklerini araştırmak ulusal bir görevdi. Derleyiciler bu gibi örnekleri incelerken çok dikkatli olmalılar ve notaları çok sesli tarza uygun olarak yazmalılardı (Yönetken, 1966: 72).[24] Benzer bir uyarı, Halkevleri çalışmaları içinde yapılmıştı. Halkevlerine CHP'den gönderilen bir broşür, halk müziği derlemelerinde en zor işin notalama olduğunu vurguluyordu. Broşürde çok sesli duyma tarzının halk şarkılarının derlenmesinde çok önemli olduğu belirtilmişti. Buna karşın, tek sesli melodileri toplamak kolay bir işti, bunu herkes yapabilirdi (CHP, 1946: 19 ve 22).

Sonuçta, pentatonik müzik üzerine olan tartışmalar gibi çok seslilik üzerine Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yürütülen tartışmalar da dönemin ideolojik paradigmaları üzerinden okunmalıdır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk şarkılarının kökenleri Orta Asya'ya ve bu bölgenin uygarlığına taşınmaya çalışılmıştı. Kemalist kadrolar için eğer müzikal alanda uygarlığın kriteri çok seslilik ise Türkler zaten bu uygarlık kriterinin mucidiydiler. Başka bir deyişle, çok seslilik halk müziğinin özüne aitti. Çok sesliliğin doğduğu ölçü dört ve beş paralel seslerdi ve dolayısıyla çok seslilik ilk defa bu ölçülerin doğduğu yer olan Orta Asya Bölgesi'nde ortaya çıkmıştı. Bu bölgenin "öz evlatları olan Türkler", pentatonizmin öncüsüydüler. Tam da bu yüzden, Tunceli'de derlenen çok sesli türkülerden örnekler verilmişti. Ancak dönemin halk müziği araştırmacılarından Sadık Uzunoğlu, çok sesli ve iki sesli melodi örneklerinin halk şarkılarında çok az olduğunu savunmuştu. Uzunoğlu'na göre çok seslilik sadece "yüksek sanat müziğinin" özelliğiydi:

> Sadi Yaver Ataman'ın, halk türkülerinde kanon yaptırarak veya bir ses uzatılırken ikincisinin muayyen müzik cümlelerini tekrarlaması iki seslilik sayılabilirse de halktan doğan bir öğe olmadığından, delil olamaz (1951: 291).

24 Yönetken, Burdur bölgesinden toplanan bazı melodilerin de çok sesli olduğunu söyler (1966: 122).

Bir başka deyişle, Ataman Batı müziği tekniğini kullanarak halk şarkılarının ikinci sesten icrasına çalışmış, sonra da bunun halk müziğinde çok sesliliğin ispatı olduğunu savunmuştu. Uzunoğlu'nun aktarımına göre Ataman verdiği bu örnekte çok sesliliği kendisi icat etmişti. Bununla birlikte, halk şarkılarının Batı tekniği ile işlenmesi Kemalist kadrolar için çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak adına açık bir gereklilikti. Çok sesli olduğu iddia edilen türkülerin bir taraftan çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak için işlenmesi gerektiği söylenirken, diğer taraftan Batı'nın çok sesliliği Türklere borçlu olduğu iddia ediliyordu. Kısacası, halk şarkılarının çok seslilendirilmesi çabalarında Kemalist halkçılığın çifte anlatısı bir kez daha karşımıza çıkıyordu. Tıpkı halk kavramı gibi halk müziği var olduğu haliyle yüceltilmesine rağmen, bir taraftan da bir şekilde icat edilmeye çalışılmıştı. Benzer şekilde dönemin folklorcuları Türk halkının bir taraftan çok sesli müziğe alışkın olduğunu iddia ederken, bir taraftan da bir müzik eğitiminden geçirilmesi gerektiğini belirtiyorlardı.

Dil Reformu ve Halk Şarkıları

Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının halk şarkılarına yaklaşımının bir boyutu da şarkıların dili üzerine olan varsayımlara dayanıyordu. Zira Kemalist folklor edimlerinin en önemli amacı dil, kültür ve tarih birliğini sağlamaktı (Nişbay, 1943: 4 ve Toros, 1938: 5). Dönemin folklor çalışmalarında yerel lehçelerin önemi, derleyiciler veya müzik reformcuları tarafından vurgulanıyordu (Can, 1940: 2 ve Gazimihal, 1939b: 24). Benzer şekilde Karadeniz'den derlemeler yapan Saygun da şunları söylemişti:

> *Mahalli şive ile konuşan ve türkü söyleyen* halk musikişinasının, sazı ile icra ettiği melodiler için olduğu gibi, teganni ettiği kelimeleri de aynen tesbit etmek lazım geldiğine göre bu husus için de bir işaret kabulu zaruri idi. Güfteleri yazmak için bundan evvel yazmış olduğum işaretleri burada tekrar ele aldım ve bazı ilavelerle kullandım –italikler bana ait, y. n. (1938: VII).

Mahalli şiveye ve yerelliğe önem verildiği söylenmesine rağmen, dönemin müzik reformcularına göre, halk şarkılarının dili temiz ve bozulmamıştı. Dönemin halk müziği üzerine olan hâkim anlatısında halk

şarkıları Türk dilinin arılığını mükemmel bir şekilde yansıt(malıd)ırlar. Bir başka ifadeyle, müzik reformcuları her ne kadar yerel lehçelere saygı gösterilmesi ve folklor öğelerinin hiçbir şekilde malzemeye dokunulmadan derlenmesi gerektiğini söyleseler de temel amaçları standart bir dil yaratmaktı. Halk şarkıları da bu standart dilin yaratılmasında en önemli rolü oynayacaktı:

> Halk türkülerini mahallilikten kurtarıp bütün Türk milletine mal etmek, Radyonun şerefli hizmetleri arasında yer alır. (...) Milli birliğin en canlı vasıfları dil ve zevk birliği olduğuna göre, şimdiye kadar mahalli kalmış halk türkülerinin bütün millete mal edilişindeki mana büyüktür (Tör, 1942: 10).

Dolayısıyla türkülerin dili, "temiz" Türkçenin örnekleri olacaktı. Bu anlamda, Salcı Harput yöresinde yapılmış olan derlemelerin bu bölgede yaşayan insanların Kürt olması ve Türkçeyi bilmemeleri sebebiyle melez bir dilden oluştuğu fikrini eleştirmişti. Ona göre bu fikir açıkça yanlıştı ve birkaç şarkı sözünü verdikten sonra kendisi şunları söylemişti "Şimdi bu türküde dil bakımından ne melezlik var? Pürüzlük bile yok. Bugünün bile temiz Türkçesi değil mi?" (1935b: 5). Dahası Türk halkı yine melez bir lirik yapıya sahip olan Osmanlı Geleneksel Müziği'ni dinlemiyordu; Türk halkı "temiz bir Türkçeden teşekkül etmiş olan türkülere" aşinaydı (Salcı, 1935c: 15-16 ve Salcı, 1936a: 10). Salcı'nın Harput üzerine olan vurgusuna paralel olarak, Tuğrul da Tunceli bölgesinde Türklerin yerleştiğini, bu insanların Türkçe konuştuğunu ve bu yörenin halk şarkılarının da temiz bir Türkçeye sahip olduğunu belirtmişti (1937: 8).[25]

Dolayısıyla Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, farklı lehçeler veya dillerle yazılmış türküler görmezden gelinmiş ya da homojen ve standart bir dil yaratmak adına dilin biçemine müdahale edilmişti. Ayrıca, halk melodilerinde Türkçenin düzgün bir şekilde kullanıldığı savunuluyordu. Bu yaklaşıma göre "mide bulandırıcı, değersiz öğeler" halk türkülerinin sözlerinde görülemezdi. Bir örnekte, yerel bir Halkevi derlemecisi olan

---

25 Benzer şekilde, etnik grupların müziği de bu dönemin reformcuları tarafından yok sayıldılar. Mesela, Gazimihal çingenelerin hiçbir müzikal zevkleri olmadığını iddia etmiş ve Türk ülkesinde bütün müziklerin *aynı* olduğunu savunmuştu (1939b: 35).

Çakın, Bafra'dan derlediği halk şarkılarının dilinin tıpkı şarkılar gibi "bozulmamış ve kirlenmemiş" olduğunu yazmıştı (1936: 7). Benzer şekilde, Konya'dan derlemeler yapan Kendi de 'gerçek halk şarkıları'nın "müstehcen sözler" içermediğini belirtiyordu. Bu şarkılar ruhani ve yüksek bir aşkı betimliyorlardı: "Çirkin bir ağızla kadının göbeğini memelerini veya bir mahbubun uçkur, çakşırından, bahseden ***duygusuz*** şairlere ne demeli? –italik bana ait, y. n." (1942b: 41).[26] Sivas'ta yapılan bir derlemede temiz bir Türkçe ile yazılmamış olan halk şarkıları bozulmuş ve defolu olarak değerlendirilmişti (Aşkun, 1940: 345). Bu anlamda türküler Halkevleri'nde temiz bir şekilde söylenmeliydi:

> Birkaç türkü ***temiz bir surette hazırlandıktan*** sonra bir konferans veya başka bir vesile ile halk davet edilerek dinleyiciler huzurunda koroda teganni edilir –italikler bana ait, y. n. (Saygun, 1940: 15).

Saygun (1942a: 9), türküleri tek sesli olsalar bile temiz bir Türkçe ile söylemenin önemli olduğunu da vurgulamıştı. Aynı minvalde, CHP'nin bir Halkevi broşüründe, Halkevleri çalışmalarında müstehcen sözler içeren şarkıların seçme ve ayıklama işleminden geçirilmesi gerektiği söylenmişti. Uygunsuz sözler türkülerden çıkarılmalıydı (CHP, 1946: 10-11).

Özetle, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk şarkıları üzerine yapılan çalışmaları anlamak için, temel amacı "öz Türk dili yaratmak" olan dil devrimini (TDK, 1936: 8-9) dikkate almak gerekir. Dil reformundan mülhem olarak, dönemin halk müziği derlemelerinde farklı diller ve lehçeler değiştirilmeye veya görmezden gelinmeye çalışılmıştı:

> Rizeliler tamamen Türkçe konuşurlar. Merkez ilde Lazca bilen tek bir kişi yoktur. Yalnız Pazar ilçesi ve mülhakatı Lazca biliyorsa da bu dil yerini gün geçtikçe Türkçeye bırakmaktadır. Yeni nesil ulusal terbiye ile yetişiyor (...) Şehir halkının, okuyanların dili düzgün ve kusursuzdur. Yeni yetişenler, bilhassa kızlar mahalli şivenin tesirinden kurtulmuşlardır. İlin dil durumu gün geçtikçe düzelmektedir (1940: 3 ve 6).

---

26 Oysa bazı derleyiciler bu müstehcen sözlerin halk türkülerinin karakteristiklerinden birisi olduğunu itiraf etmişlerdi: "Trabzon ve havalisi manilerinin enterasan bir tarafı da –ekserisinin– fazla açık, saçık söylenmeleridir" (Yanıkoğlu, 1943: 27).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, halk şarkılarının yerel lehçeleri de temiz ve homojen bir dil yaratma uğruna iğva edilmişti. Bu edimde, halk şarkılarının sözleri bir taraftan öz Türk dilinin örnekleri olarak gösterilirken, diğer taraftan zararlı ve uygunsuz sözler türkülerden temizlenmişti:

> (...) Türkleştirme politikasının paralelinde Türkiye'de yaşayan çeşitli etnik gruplara ait türküler –bu ilk dönemde yapılanların bir kısmının etnik kimliği belirtilmiş, ancak (halen dahi) yayınlanmamıştır– ya yok sayılıyor ya da Türkçe sözlerle (çoğunun da içeriği değiştirilerek uydurma sözlerle) yayınlanıyordu (...) Aslı, Kürtçe, Lazca, Rumca, Çerkesçe, Ermenice vs. olan türküler Türkçeleştiriliyor/Türkleştiriliyordu (Hasgül, 1996: 35 ve 43).

Sonuç

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği her ne kadar yeni ve arzulanan, hem çağdaş uygarlık, hem de Türk halkının "doğası" ile uyumlu olacak olan Türk Müziği'nin kaynağı olarak değerlendirilse de, aynı zamanda bu müzik geri kalmış kültürel bir yapının ürünü olarak ele alındı ve bu anlamda modernleştirilmeye çalışıldı. Dönemin müzik reformcuları türküleri bir taraftan Türk'ün gerçek ve yüksek müziği olarak değerlendiriyordu: "Son çağlara kadar köylü sözleri diye hiçbir değer verilmeyen Halk edebiyatı Türk Edebiyatının en zengin ve göz kamaştırıcı bir tarafıdır" (Peker, 1936: 22).

Diğer taraftan ise halk müziği Kemalist kadrolar için Türkiye'nin durgun, gelişmemiş durumunun göstergelerinden birisiydi ve dolayısıyla Batı Klasik Müziği formları doğrultusunda işlenmesi gerekiyordu. Bununla birlikte, Batı Klasik Müziği formlarının halk müziğinin özellikleri ile uyuşmadığını söylemek gerekir. En başta halk müziğinde koro geleneği yoktu. Bu anlamda, Kemalist rejimin folklor edimleri şarkıların kendilerine dışsal bir teknik çerçevesinden gerçekleştirilmeye çalışılmıştı. Saygun'un üzerinde durduğu halk müziğinin armoni sisteminin bu müziğin içerisinden çıkarılması gerektiği görüşü dönemin pratiklerine pek de yansımamıştı.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği üzerine olan görüşleri, dönemin hâkim ideolojik anlatılarını şekillendirdi. Milliyetçi anlatıya uygun bir şekilde Batı'ya yüksek sanatın ve müziğin Türklerden geçtiği

Kemalist reformcular tarafından iddia ediliyordu. Bu iddianın temelini de pentatonizm üzerine olan tartışmalar oluşturmuştu. Yine milliyetçi anlatıya uygun olarak, milliyetçi folklorcular halk müziğinin pentatonik karakterinin "dışsal faktörler" tarafından bozulduğunu iddia ettiler ve Türk bestecilerinin ulusal görevini de ortadan kalkmaya yüz tutmuş bu özelliklerin tekrar keşfedilmesi –icat edilmesi– olarak tarifliediler. Bu sadece bir tarih okuması değildi. Birçok metinde, tıpkı Türk halkının çok sesli müzik dinlemeye yatkın olduğu iddiası gibi, pentatonizm ya da çok seslilik Türk olmanın doğası ile ilişkilendiriliyordu. Bir başka deyişle, dönemin reformcularının halk şarkıları üzerine olan görüşleri, derinlemesine yapılnuş müzikolojik bir araştırmadan çok milliyetçi ve halkçı anlatılarına dayanıyordu. Bahsi geçen bu reformcular, halk şarkılarının esas işlevinin Türkler arasında ulusal birlik yaratmak olduğunu savunmuşlardı.

Ancak, Kemalist reformcuların halk şarkılarına dair bu değerlendirmeleri, halk müziğinin özellikleri ile uyuşmuyordu. Mesela, reformcular yerel dilleri ve lehçeleri veya uygunsuz sözleri, temiz ve homojen bir dil yaratmanın önünde en büyük engel olarak görüyorlardı. Bunların yanı sıra, halk melodileri notalama süreçlerinde de bir standartlaştırmaya tabi tutulmuştu. Türkülerin lirik ve melodik yapılarına yönelik bu müdahalelerin yanı sıra, birçok kez "basit"liği yüzünden Türk'ün yüksek seciyesine "uymayan", "gereksiz", "yetersiz", "değersiz" gibi sıfatlarla değerlendirilen ya da pentatonik veya çok sesli öğeleri içinde barındırmayan melodiler de folklor çalışmalarında sansüre uğradılar. Şüphesiz ki bütün bu edimler Kemalist reformcuların halk müziğini nasıl kavramsallaştırdığı ile yakından ilgiliydi. Halk şarkılarını halkın gündelik yaşamının bir sonucu olarak görmekten ziyade, milliyetçi folklorcular bu şarkıları, yüksek sanatın özelliklerini haiz kültürel ürünler olarak değerlendirdiler, dolayısıyla halk müziğini modern estetik ölçülerle kıyasladılar. Sonuçta, türküler, Kemalist kadrolar için var oldukları halleriyle değil, idealleştirilen halleriyle vardı.

Gelgelelim, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin müzik reformunun bu çerçevesinin monolitik olduğu da söylenemez. Mesela, sentez fikrinin Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları için önemi açık olmakla birlikte, bu fikrin tutarlı olmadığını söylemek gerekir. Dahası, Kemalist reformcular arasında sentezin yöntemine dair metodolojik bir birliktelik

de yoktu. Reformcular arasında hem bu bölümde hem de bir önceki bölümde bahsettiğim gibi sentezin nasıl yapılacağı, kriterlerin ne olacağı üzerine, özellikle medeniyet-kültür ikileminin yarattığı bir gerilim ve kafa karışıklığı mevcuttu. Dolayısıyla, reformcuların halk müziği üzerine olan değerlendirmeleri birbirinden farklı olabiliyordu. Mesela, halk müziğini derleme usulleri üzerine ortak bir yaklaşım mevcut değildi. Kısacası, Erken Cumhuriyet Dönemi halk müziği politikalarında belirli, dört başı mamur bir strateji eksikliği göze çarpar.

Kemalist reformcuların halk müziği üzerine olan görüşleri, halk şarkılarının genel özellikleri ile uyumlu değildi ve bu fikirler tutarsızlıklarla malûldü. Bu tutarsızlıkların ya da uyumsuzlukların kökenlerini dönemin milliyetçi ve halkçı söyleminin kökenlerinde aramak gerekir. Halk müziği üzerine olan böylesi değerlendirmeler, folklorcuların şarkıları notalama biçimlerinden, derleme sırasında sözleri yazışlarına veya bazı şarkıları hangi kriterler üzerinden dışarıda bıraktıklarına kadar yansıdı. Dahası, bazı derleme hikâyeleri de dönemin folklor çalışmalarının içinde yapıldığı evreni bize gösterebilir. Bu anlamda, kitabın son bölümünde bu çalışmalar ele alınacak ve bir folklor ürünü olan halk müziğine yapılan müdahaleler değerlendirilecektir.

ANDA GEÇMİŞİ İCAT ETMEK: HALKEVLERİ, RADYO VE KONSERVATUARDA HALK MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI

Erken Cumhuriyet Dönemi halk müziği çalışmalarını, bu müziğin bir önceki bölümde anlattığımız betimlenmesinden ayıramayız. Çünkü bir nesneyi, pratiği tarifleme, aynı zamanda o nesneyi ya da pratiği inşa eder; geleneğin icadı sadece folklor ürünlerinin tahrifine, milliyetçilerin zihnindeki ideale uymayan örneklerin dışarıda bırakılmasına dayanmaz. Milliyetçi söylemde gelenek, henüz nesne tarif edilirken icat edilir. Bir başka deyişle, halk müziğini halkçı ve milliyetçi söylem etrafında tarif etmek, bu müziği yeniden icat etmektir. Bu anlamda halk müziği çalışmalarına bakmak, bize halkçı ve milliyetçi söylemin toplumsal alanı ne ölçüde şekillendirdiği, bu söylem ile toplumsal gerçeklik arasındaki açı hakkında fikirler vereceği gibi halkçı ve milliyetçi söylemin niteliği, iç gerilimleri, tutarsızlıkları hakkında da fikirler verir. Bu durumda kabaca şunu söyleyebiliriz ki, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği üzerine çalışanlar, ister bir kurumsal kimlikle, ister bireysel olarak hareket edenler olsun, hem derleme çalışmalarında, hem de bu müziğin icrası aşamasında halk müziğini yeniden icat ettiler.

Sonuçta, bu bölümde Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara ve İstanbul Devlet Konservatuarları, Halkevleri, radyo gibi devletin çeşitli kurumlarınca ve Türk Folklor Derneği gibi "bağımsız" örgütlerin yanı sıra, bireysel olarak gerçekleştirilen derleme gezileri üzerinde durulacak. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğine yapılan müdahaleleri türkülerin diline ve ezgilerine yapılan müdahaleler olarak iki tema üzerinden inceleyebiliriz. Bunun yanı sıra, ideal örneklere uymayan türküler başlığı altında, halk müziğinin bazı örneklerinin derleme edimlerinden

ya da icra çalışmalarından hangi saiklerle dışlandığını incelemek dönemin folklor çalışmalarının niteliğini anlamak açısından bize önemli açılımlar sağlayacaktır. Derleme hikâyeleri de bu çalışmaların hangi şartlarda ve nasıl yapıldığını göstermesi açısından önemlidir.

Tüm bunlardan önce Türkiye'de halk müziği çalışmalarının kısa bir tarihini aktaracağım. Elbette bu tarih ikinci bölümde anlattığım müzik politikalarının hikâyesinden bağımsız değildir. Dolayısıyla bu bölümde ikinci bölümde yeterince bahsettiğim gelişmelere tekrar değinmeyeceğim.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Halk Müziği Çalışmaları: Bir Kronoloji

Cumhuriyet döneminde halk müziği üzerine olan çalışmalar Dâr-ülelhân ve sonrasında Türk Halk Bilgisi Derneği, İstanbul Devlet Konservatuarı ve Ankara Devlet Konservatuarı ile Halkevleri gibi bazı kurumlar tarafından yürütüldü. Özellikle bireysel olarak derleme yapmaya çalışanlar Halkevleri adına bu faaliyetleri yürüttüler. Buna ek olarak, radyoda yapılan çalışmalar da özellikle armonizasyon ve türkülerin çok seslilendirilmeleri çalışmaları, önemliydi. Buna karşın, halk müziğinin ulusal müziğin kaynağı olarak görülmesi, bu müziği derlemek ve ona medeniyet vermek gerektiğinin ifade edilmesi Cumhuriyet'in kuruluşundan daha önceye götürülebilir.

Türküler veya halk kültürü üzerine olan çalışmalar Osmanlı'nın son döneminde milliyetçiliğin yükselişi ile bağlantılı olarak ortaya çıktı. Başgöz "milli dil ve milli şiir" hakkındaki tartışmaların Tanzimat sonrasına kadar geri götürülebileceğini belirtir. Mesela, N. Kemal, Ali Suavi, Ahmed Midhat gibi aydınlar dilde sadeleşme üzerine yazarlarken, Ziya Paşa gibi isimler halk şiirinin önemi üzerine kalem oynattılar. Özellikle edebiyatta halka ulaşma, yayınlanan eserleri halka sevdirme çabası bu çalışmaların önde gelen niteliğini oluşturuyordu. Ama yine de milliyetçiliğin bir akım olarak etkisini göstermesi, siyasi, iktisadi, kültürel vs. farklı alanları etkilemesi ya da belirlemesi 1908 Devrimi sonrasına rastlayacaktı. Dolayısıyla Başgöz 19. yüzyılda yapılan edebiyat tartışmalarının belirli bir seviyenin ötesine gidemediğini belirtir. Hatta, Rıza Tevfik ve Süleyman Nazif gibi önde gelen simalar folkloru küçümsüyorlardı (Başgöz, 1998b: 74-75).

Türkiye'de folklor çalışmaları 19. yüzyılın sonunda bir Macar –Ignaz Kunoş– tarafından başlatılmıştı. Kunoş çalışmalarının bir bölümünü Türkiye'de bir bölümünü ise Türkiye dışındaki Türkler arasında yapmış ve bu derlemeleri 1886 yılından itibaren yayınlanıştı (Bayrak, 1985: 379-380). Bu derlemelerde halk şiirleri önemli bir yer tutuyordu (Kunos, 1978: 7). 1908 Devrimi, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı ile birlikte aydınların birçoğu yüzlerini milliyetçiliğe, tahayyül edilen millete ve onun kültürüne dönmeye başlayacaklardı. Milliyetçiler, milli kimlik inşasında en önemli hammaddenin folklor ürünleri olduğunu savunmuşlar ve bu ürünlerin bir bileşeni olan halk müziği üzerine olan çalışmalar bu dönemde başlamıştı. Bu çalışmalar çoğunlukla halk müziği ve bu müziğin milli kimliğin inşasındaki yeri üzerine yapılan tartışmalardan ibaretti. Kültür ve müzik, ulusal kimliğin inşası ve medeniyete ulaşma adına en önemli unsurlardan biri olarak görülüyordu. Buna karşın, fiili çalışmalar ise –derleme çalışmaları, armonizasyon vb.– çok azdı. Halk müziğine dair yapılan tartışmalar ise Rus Beşleri'nden esinleniyordu. Şenel'in aktardığına göre (1999: 104) halk müziği hakkındaki ilk yazıyı 1911 yılında Rauf Yekta Bey yazmıştı. Rauf Yekta, Rusların modern müziğinin gelişiminde milli Rus havalarını kullandıklarından bahsediyordu. Folklor üzerine ilk yazıyı yazan isim ise Fuad Köprülü'ydü. Köprülü 1913 yılında *İkdam* gazetesinde "Yeni Bir İlim: Halkiyat (Folklor)" başlıklı bir yazı yayınlamıştı. Oysa bu dönemde Anadolu'ya karşı bir güvensizlik ve tedirginlik de aydınlar arasında belirgindi. Mesela, Kırşehir'e derleme yapmak üzere giden Muallim Hasan Basri Bey, bir köy düğününde şarkı söyleyen insanları "kaba ve terbiye görmemiş sesleriyle saçma sapan şarkılar söyleyen ve sazende taslakları" olarak nitelendirmişti. Öte yandan milliyetçiliğin özellikle aydınlar arasında hızla yayılması ile de milli benliğe dönüş çağrıları gittikçe yoğunlaşıyordu. Bu anlamda, halk şarkılarının "yeni Türk Müziği'nin kaynak müziği olacağı" iddia ediliyordu (Şenel, 1999: 105). Bahsi geçen dönemde halk şarkıları konusunda en önemli figür ise kuşkusuz Ziya Gökalp'ti. Gökalp'e göre, çağdaş uygarlığa giden yolda ulusal halk kültürü yeni kültürün en önemli kaynağı olacaktı. Gökalp, milli müzik için Avrupa'nın ilmini öğrenip, köylerde okunan halk türkülerine uyarlamak gerektiğinden bahsediyordu. Bu görüşlerden hareketle Gökalp bazı folklor araştırmaları da gerçekleştirmişti. Kendisi

ulusal birliğe "zararlı" olarak düşündüğü folklor materyallerinin derlenmemesi gerektiğini iddia ediyordu:

> (...) hikâyeler her bir söyleyiciden toplanmamalıdır. En iyi geleneksel söyleyiciler seçilmelidir. Halk hikâyeleri ulusun en değerli hazinesidir. Ulusumuzun ilkel karakteri ve idealleri hikâyelerde saklanmıştır (...) ***çocuklar için öğretici ve ulusal ruh için kullanışlı olan bütün hikâyeler derlenince, geri kalanlar atılmalıdır*** –italikler bana ait, y. n. (Gökalp, akt. Başgöz, 1998a: 45).

Başgöz'ün de belirttiği gibi:

> Gökalp'in halk hikâyelerine yaklaşımı folkloru ***ulusal birliği desteklediği*** ve unutulmaya yüz tutmuş ***ulusal erdemleri yansıttığı sürece*** güzel ve kullanışlı bulan Avrupalıların yaklaşımına benzer –italikler bana ait, y. n. (1998a: 45).

Ziya Gökalp dışında Musa Süreyya Bey, Şenel'in aktardığına göre (1999: 105) 1918, Ülkütaşır'a göre (1972: 30) ise 1915 yılında "milli ruhu barındıran türküleri derlemek" ve bunları "Batı müziği usullerine göre işlemek" gerektiğini savunmuştu; Süreyya Bey'e göre, bu tarz Avrupalıların da kabul ettiği bir yaklaşımdı. Ayrıca, Ahmet Cevdet 1916 yılında ***İkdam*** gazetesinde, Necip Asım ise aynı yıl ***Türk Yurdu*** dergisinde türkü derlemelerinin milli kimlik inşası için önemini vurgulamışlardı (Ülkütaşır, 1972: 30). Cevdet, makalesinde Rober Lohman adlı bir kişinin Avusturya askerleri arasında halk şarkılarını derlediğinden bahsediyordu (Demircioğlu, 1969: 10). M. R. Gazimihal de aynı şekilde folklorcuların Türkiye'de bir an önce derleme gezilerine çıkmaları gerektiğini 1922 yılında yazacaktı (Şenel, 1999: 105-106). Ülkütaşır'ın aktardığına göre (1972: 30), 1920 yılı itibariyle Maarif Vekilliği Hars Dairesi halk şarkılarını derlemeye başlamıştı.

Böylesi bir kaç ufak tefek girişim dışında, halk müziği çalışmaları büyük oranda Cumhuriyet dönemi ile başlamıştı. Bu dönemde atılan ilk adım halk şarkılarını incelemek üzere 1920'lerin başında Dâr-ül-elhân tarafından hazırlanan anketti. 1922 yılında Dâr-ül-elhân Müdürü Musa Süreyya Bey, Yusuf Ziya Demirci'nin de katkılarıyla, 14 sorudan oluşan anketin 2.000 adet fişini Milli Eğitim Bakanlığı aracılığıyla Anadolu'da

çalışan müzik öğretmenlerine gönderdi. Bu ankette, "halk şarkılarının milli ruhun temsilcisi" olduğu ve halk şarkılarını tanımanın ve bilmenin bu ruhu bilmek olduğu söyleniyordu. 14 sorunun içinde ise "Memleketinizde şöhret kazanmış saz üstadları var mı? Bölgenizde musiki cemiyetleri mevcut mu? Kasaba veya köylerinizde bilinen halk şarkılarının notalarını gönderir misiniz? Halk şarkılarını kimler okumaktadır? Bu şarkılardan en fazla sevilen ve söylenenler hangileridir? Sizin bu şarkılar hakkında görüşleriniz nedir?" gibi sorular vardı. Bu anket çalışması üç yıl sürdü ve şarkıları derleyen müzik öğretmenleri Dâr-ül-elhân'a yüz kadar nota gönderdiler. Gönderilen notalardan 85 tanesi iki adet defter halinde 1926 yılında yayınlandı (Şenel, 1999: 106-107). 1925 yılında anket çalışmasının sürdüğü sırada ilk derleme gezisi yine Milli Eğitim Bakanlığı tarafından organize edildi[1] ve ilk ekip Batı Anadolu bölgesine gitti. Milli Eğitim Bakanlığı'nın bu çalışmalarda bu denli ön planda olması, dönemin milliyetçi pratiğinde terbiye ve kültür arasındaki ilişkinin halk müziği çalışmalarına da yansıdığını gösterir; gerçekten de kültür-halk müziği, eğitimle aşılanacak bir nevi "terbiye" olarak görüldü. İlk derleme gezisinin sonucu olarak, 1926 yılında 76 adet notanın broşürü *Yurdumuzun Nağmeleri* adı altında yayınlandı. Aynı yıl derleme gezisinin ve yapılan anketin sonucu olarak toplamda 161 halk şarkısı basıldı. Ancak bu çalışmalar notalama sistemindeki yanlışlıklar yüzünden ciddi eleştirilere uğrayacaktı. İlk derleme gezisinin başarısız olarak görülmesi ve anket çalışmalarından verim alınamaması üzerine, Anadolu'ya fonograf cihazı ile birlikte derleme gezilerine çıkılmasına karar verildi. Paris'te bulunan Cemal Reşit Rey'e derleme çalışmalarında kullanılmak üzere bir fonograf[2] ısmarlandı ve o da İstanbul'a bir adet fonograf gönderdi.

---

1 Başgöz'ün söylediğine göre (1998a: 46) Milli Eğitim Bakanlığı folklor materyallerini derlemek üzere kendi bünyesinde bir Kültür Bölümü kurar.

2 Lakin, Attali (2005: 118) fonografın ortaya çıkışından sonra müziğin sadece bir "tını" haline geldiğini belirtir:

> Matbaanın yazıcıyı yok etmesi, işportacının "yayınlarıyla" anlatıcıyı ortadan kaldırması gibi, plak da kabarelerin ve sokak şarkıcılarının yerini alır. Temel işlevlerinden –ayin ve gösteriden– kopan müzik sade tını haline gelir. Gösteri artık sadece seri olarak üretilmiş ürünlerin tüketimini teşvik etmek için vardır; temel olarak tekrarlamanın vitrini haline gelir (...)

Fonografın gelişinden bir gün sonra ise Dâr-ül-elhân 1926 yılında bir başka derleme gezisi organize etti. Bu geziye Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta Bey, Dürri Bey ve Ekrem Bêsim Bey katıldılar. Gezi 51 gün sürdü. Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas'tan toplam 250 adet türkü derlendi. Burada plağa alınan ilk türkü *Kozanoğlu*'ydu.[3] Gezi sonucunda derlenen türküler sonradan yayınlanacak olan *Anadolu Halk Şarkıları* adlı derlemenin 1, 2 ve 5. defterlerini oluşturacaklardı. 1927 yılında yapılan ve 35 gün süren geziye, (ki Ülkütaşır [1972: 31] bu yılda kurumun adının İstanbul Konservatuarı olarak değiştiğini söylerken Şenel [1999: 108] bu tarihi 1928 olarak verir) Yusuf Ziya Bey, Ekrem Besim Bey, Muhiddin Sadak ve Ferruh Bey katıldı. Gezide Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın civarından 250 kadar türkü derlendi. Bu gezide derlenen türküler defterlerin 3, 4, 6 ve 7. serisini meydana getirdiler (Şenel, 1999: 108-109 ve Ülkütaşır, 1972: 32). Sakaoğlu bu derleme gezisine Türk Halk Bilgisi Derneği üyelerinden Abdülkadir Bey'in de katıldığını ve bu gezi sonucu derneğe iki adet rapor sunduğunu belirtir. İlk raporda derlenen malzeme değerlendirilmişti. İkincisinde ise karşılaşılan güçlükler söz konusu edildi. Abdülkadir Bey bu raporda, aydınların folklora küçümseme ile baktıklarından yakınıyordu. Mehmet Halit Bayrı bu ilgisizliği "halk ananelerinin ortaya çıkması sonucu yabancıların Türk halkına iptidai yaftası yapıştırmalarından korkulmasına" bağlamıştı (Sakaoğlu, 1985: 94-95).

Dâr-ül-elhân'ın adı İstanbul Konservatuarı olarak değiştikten sonra sırasıyla 1928, 1929 ve 1932 tarihleri arasında üç adet derleme gezisi

---

Attali'nin bu tespitinden yola çıkarsak derleme edimlerinde fonografın kullanımının ve derlenen şarkıların radyolarda seri halinde tekrar çalınmasının türkülerin icrasındaki 'gösteri' boyutunu ortadan kaldırdığını söyleyebiliriz. Ağıtların, manilerin, düğün şarkılarının vs. artık radyolarda çalınmaya başlanması, plaklara kaydedilmesi ile cenazelerde, düğünlerde, köy kahvesinde üretici –âşık veya halk şarkıcısı– ile dinleyici ve melodi arasındaki özgül ilişkinin de kaybolmaya başladığı anlamına gelir. Burada artık yanlışlığa, müziğin icrası sırasında ortaya çıkabilecek bireysel yaratıcılığa ya da doğaçlamaya izin yoktur; formal bir tekrardır söz konusu olan.

3 Şenel, bu plağın uzunca bir süre kayıp olduğunu, ama yaptığı çalışmalar sonucunda 1985 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı arşivinde plağı bulduğunu aktarır (1999: 109).

düzenlendi. 1928 yılında düzenlenen geziyi 1927 yılındaki geziye katılan isimler gerçekleşti. Gezi İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa illerine yapıldı ve 200 türkü derlendi. Türküler defterlerin 8, 9, 10 ve 11. serisinde basıldılar. 1929 yılındaki geziye Yusuf Ziya Bey, Mahmut Ragıp Bey, Ferruh Bey ve Remzi Bey iştirak ettiler. 35 gün süren gezide Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun ve Sinop'tan 300 adet türkü derlendi ve ilk kez sinema kamerası kullanıldı. Bu kamera sayesinde bazı halk oyunları da filme alınmıştı. Gezi sonucu M. R. Gazimihal, *Şarki Anadolu Oyun ve Türküleri* adlı kitabını yayınladı. Dört derleme gezisinin sonucu olarak da 670 adet türkü 12 defter halinde yayınlandı.[4] Bu yıllarda, İstanbul'a gelen bazı yerel âşıklardan da derlemeler yapıldı ve bunlar plak halinde satışa çıkarıldı (Akbaş, 2000: 60-61; Saygun, 1938: VI ve Şenel, 1999: 108-110). 1929 yılından sonra mali sorunlara bağlı olarak derleme gezileri bir süreliğine askıya alındı (Ülkütaşır, 1972: 34). 1932 yılında gerçekleştirilen gezi ise Türk Folklor Derneği'nin yardımları ile yapılabilmiştir. Ancak Yusuf Ziya Bey, Mehmet Halit Bayrı ve Hikmet Dağlıoğlu'nun katıldığı ve Balıkesir civarında gerçekleşen bu gezi hakkında bir rapor yayınlanmadı. İlk dönem derlemeleri bu geziyle beraber sona erdi. İlk dönemin sonucu olarak derlenen türkülerin notalarını içeren 15 adet kitap yayınlandı (Ülkütaşır, 1972: 36). Toplamda plaklara aktarılan melodi sayısı 200, derlenen türkü sayısı ise 1.000'di (Başgöz, 1998a: 46 ve Şenel, 1999: 111).

Dönemin müzik reformcuları ilk dönemin derleme gezilerini "başarısız" olarak değerlendirdiler. Mesela, dönemin ünlü isimlerinden birisi olan A. Adnan Saygun çalışmaları "yetersiz" olarak değerlendiriyordu. Çalışmalarda bir süre sonra her ne kadar fonograf kullanılsa bile, kayıtların çoğu elle yazılarak yapılmıştı. Üçüncü kitaptan sonra notalama işlemleri daha bilimsel metotlarla yapılsa da, melodilerin değerlendirilmesi bir kez daha Osmanlı Geleneksel Müziği ölçütlerine dayanıyordu. Saygun derleme gezilerinin notalarını içeren on üçüncü kitaba, pentatonik bir melodiyi barındırdığı için ayrı bir önem vermişti. Lakin on üçüncü ve on dördüncü kitabın fonograf kullanılmadan derlenen şarkılardan oluş-

4 Ülkütaşır bu sayıyı 14 olarak verir (1972: 35).

tuğunu da ilave etti (1938: III-V). İlk dönem halk müziği çalışmaları Saygun'a göre ikiye ayrılabilirdi; ilk aşamada:

> Memleketin muhtelif köşelerine mektuplar göndererek türkülerin tesbitini rici ve peyderpey gelenleri tashih ederek neşretme (1938: VI).

Ve ikinci aşamada:

> Bu çalışma tarzının yanlışlığını müşahede ederek bir heyet halinde seyahate çıkma ve türküleri yazma; bu mesai de ikiye ayrılıyor: Fonografla tesbit etme; doğrudan doğruya yazma (1938: VI).

Saygun, derleyicilerin derleme esnasında fonograf kullanmasının şarkıların sıhhati açısından bir zorunluluk olduğunu belirtiyordu.[5] Dahası, halk şarkıları ortaya çıktıkları, doğdukları bölgede araştırılmaydı. Saygun'un ilk dönemi usûlsüz ve bir yönteme dayanmayan derlemelerden ibaret olarak değerlendirmesine karşın, Gazimihal ilk dönemin çabalarının kolayca gözardı edilemeyeceğini belirtmişti. O'na göre, bu dönemden birçok önemli deneyim miras kalmıştı. Gazimihal, 1930'ların ortalarından itibaren yeniden çalışmaya başlayan folklorcuların ilk dönemin çırakları olduğunu, ilk emekleme devri olmasa folklor çalışmalarının ayakları üzerinde durmasının imkânsız olduğunu savunuyordu (1939b: 3). Şenel'e göre, ilk dönemin çalışmaları sonucu yayınlanan türküler çok ilgi görmüş ve birçok alaturka musiki şarkıcısı türküleri plaklara okumuştur. Şenel, ayrıca, birçok genç bestekârın da bu türkülerden yararlanarak yeni besteler yarattıklarını ve türküleri çok sesli hale getirdiklerini aktarır (1999: 110). Bu yıllarda halk müziği adına önemli bir olay da 1931 yılında Sivas'ta düzenlenen *Âşıklar Bayramı*'ydı. Bu bayramı düzenleyenler Ahmet Kutsi Tecer ve Muzaffer Sarısözen'di.

İlk dönemde farklı birçok kurum halk müziği çalışmaları yapmıştı. Dönemin folklorcularından M. Halit Bayrı, *Türkiyat Enstitüsü*'nün halk

---

5 Ancak Karadeniz yöresinden yapılan derlemelerin yayınlandığı kitabın *Önsöz*'ünde şunları da söyler:

> Buna rağmen toplamış olduğum bine yakın türkü için fonograf kullanmadığını yazmalıyım. Fakat bu, bir cihaza malik olmayışımdan münbaistir (1938: VI).

bilgisi sahasında çalışan resmi kurumlardan birisi olduğunu aktarır. Amacı dil, coğrafya ve etnografya çalışmaları yapmak olan enstitü, 1924 senesinde kurulmuş ve ilk ürünlerini 1926 senesinde vermeğe başlamıştı. Türkiyat Ensitütüsü, Darülfünun Edebiyat Fakültesi'ne bağlı olarak kuruldu ve Fuad Köprülü'nün idaresi altındaydı. Yayınları arasında *Maniler* (Kilisli Rıfat), *Gevheri* (Fuad Köprülü), *Erzurumlu Emrah* (Fuad Köprülü), *Pir Sultan Abdal* (Sadettin Nüzhet) gibi halk şairlerinin şiirlerini ve hayatlarını anlatan eserler de vardı (Bayrı, 1933: IV-V).

Türk Halk Bilgisi Derneği, halk müziği üzerine olan çalışmalarda bir diğer önemli kurumdu. Türkiye'de halk müziği çalışmaları, dernek 1927 tarihinde kurulmadan iki yıl önce başlamıştı. Türk Halk Bilgisi Derneği'nin ilk merkezi Ankara olmasına rağmen, dernek merkezi 1929 yılında İstanbul'a taşındı. Dernek İstanbul dışında İzmir, Sivas, Erzurum, Konya, Kayseri, Samsun gibi şehirlerde de faaliyet gösterdi. Dernek, dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'nin başkanlığında kurulmasına karşın özerk bir statüye sahipti. Genel sekreteri ise Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, yönetim kurulu üyeleri ise Ziyaettin Fahri, İshak Refet ve İhsan Mavi'ydi. Özel bir kuruluş olmasına rağmen, resmi kuruluşlardan da ciddi destek alıyordu (Başgöz, 1998a: 47 ve Ülkütaşır, 1972: 37-39). Derneğin bütün resmi yayınları Büyük Millet Meclisi matbaasında ücretsiz olarak basılmış ve bu yayınlar Milli Eğitim Bakanlığı tarafından satın alınıp bütün okullara ve dernek üyelerine ücretsiz olarak dağıtılmıştı (Başgöz, 1998b: 79).

Türk Halk Bilgisi Derneği kurulduktan sonra ülke çapında bir üye kampanyası başlatıldı ve amatör folklorcuları bilgilendirmek için bir yayın kampanyasına girişildi. İlk yayınları *Halk Bilgisi Rehberi No. 1* başlığı altında Van Gennep tarafından hazırlanan folklor ürünlerinin nasıl derlenmesi gerektiğine dair bir rehberdi. Bu kitapçıkta Gennep haricinde Mahmut Ragıp, İsmail Hüsrev ve Hasan Fehmi gibi isimlerin de yazıları mevcuttu (Başgöz, 1998b: 79). Dernek halk şarkılarından yaptığı seçmeleri broşürler ve kitapçıklar halinde yayınladı. Dernek yayınlarının 2 numaralı yayını çeşitli koşma, destan, mani, ninni vs. örneklerden oluşan halk şarkılarıydı (Ülkütaşır, 1972: 39). Bunun yanı sıra, Türk Halk Bilgisi Derneği 1928 yılında *Halk Bilgisi Haberleri* adlı dergiyi çıkarmaya başladı. Derginin ilk sayısında şu belirtilir:

[Halk kültürü üzerine] çalışmaları içeren ve materyalleri toplayan [bu dergi] ***halkı eğitmek ve ulusal birliği sağlamak*** amacını güder –parantezler ve italikler bana ait, y.n. (akt. Başgöz, 1998a: 47).

Amacı ulusal birliği sağlamak olan dergide yayınlanan bir başka makalede, Anadolu'da bulunan halk kültürü materyallerinin bir haritası verilmişti:

(...) destanlar, hikâyeler, yazılı olmayan şiirler, inançlar, dil, gelenekler ve Anadolu'nun tüm maddi kültürü. Böylesi bir haritayı inceleyerek folklorcular ulusal dil ve kültürden bütün sapmaları tesbit edebilirlerdi; ve sonrasında ulusal birliğin çıkarı uğruna bu kültürel anamolileri asimile edebilmek için gerekli araçları kullanabilirlerdi (Başgöz, 1998a: 47-48).

Bu anlamda, Başgöz'ün de belirttiği gibi (1998a: 48) folklor bu kurum tarafından "özgül bir dil içerisinde ulusal birliği sağlayıcı" bir araç olarak görülüyordu. Dergide ayrıca derneğin yapmış olduğu derleme gezilerinin, folklorun birçok türünü içeren raporları yayınlandı, bunların içerisinde çobanlardan derlenen türküler de vardı. Dernek bu gezilerden ilkini 1929 yılında Trabzon, Rize, Gümüşhane, Erzurum, Erzincan civarında gerçekleştirdi ve gezinin raporunu Abdülkadir İnan kaleme aldı. İkinci gezi, dernek tarafından 1931 yılında Gaziantep civarında gerçekleştirilmişdi ve Abdülkadir İnan, Ali Rıza Yalgın ve Şakir Sabri gibi isimler bu geziye iştirak etmişlerdi. Ancak, ikinci geziye dair bir rapor yayınlanmadı (Ülkütaşır, 1972: 41-42). Dernekte ayrıca liseli ve öğretmen okullu öğrencilere folklor derleme metotları anlatıldı ve bu öğrenciler yaz tatillerinde gittikleri memleketlerinde topladıkları folklor malzemelerini derneğe verdiler. Ayrıca Fuad Köprülü'nün yönettiği Bilim Encümeni, folklor malzemelerinin derlenmesi için anketler düzenledi ve bunları Anadolu'da bulunan dernek şubelerine ve şube olmayan yerlerde de üyelere gönderdi (Bayrı, 1952: 489). Türk Halk Bilgisi Derneği, *Halk Bilgisi Haberleri*'ni sadece 19 sayı çıkarabildi ve sonrasında Eminönü Halkevi bu dergiyi devraldı. Eminönü Halkevi'nin çıkardığı sayılar da hesaplanırsa dergi, toplamda 124 sayı çıkmıştı. Dernek içerisinde ayrıca derlenen ürünleri incelemek amacıyla Ankara ve İstanbul'da iki encümen kurulmuş, Ankara'daki encümenin başkanlığını Mehmet Emin Erişirgil yaparken, İstanbul'daki diğer encümeni ise Fuad Köprülü yönetmişti (Ülkütaşır, 1972:

43). Yayınlar dışında Türk Halk Bilgisi Derneği'nde folklor üzerine çeşitli konferanslar verilmiş ve müsamereler düzenlenmişti. Türk Halk Bilgisi Derneği de tıpkı dergisi gibi 1932 yılında Halkevlerine devrolundu. Dernek eski birkaç üyesi tarafından 1946 yılında yeniden kuruldu, ancak faaliyetleri pek uzun sürmeyecekti (Ülkütaşır, 1972: 44).

Halkevleri, Konservatuar ve Radyo

Ancak bu dönemde halk müziği çalışmalarının gerçekleşeceği en önemli üç kurum, Halkevleri, Konservatuar ve Radyo'ydu. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Halkevlerinin temel işlevinin medeniyet çerçevesinde geleneği yaşatmak olduğu sıklıkla vurgulanmıştı. Bu vurguyu halk müziği alanına uyarlarsak, Halkevleri çağdaş müzik formunda halk şarkılarını geliştirmek ve halka öğretmekle yükümlüydü:

> Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmilel modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yeni musikide gayemiz, modern ve beynelmilel musikiyi (ve teganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir (Ankara Halkevi, 1935: 3).

Gerçekten de 1932. yılında kurulan Halkevleri, çeşitli bölgelerde açılan şubeleri aracılığıyla birçok derleme faaliyetinde bulunmuştu. Bir Ankara Halkevi broşürüne göre, Halkevlerinde "ulusal halk şarkılarını kabileler ve köyler arasından derleyecek" şube ise Güzel Sanatlar Şubesiydi (Ankara Halkevi, 1935: 4). Halkevlerine, CHP merkezi tarafından 1940 yılında gönderilen bir yönergeye göre:

> Şube, halk arasında hele köylerde ve oymaklarda söylenen halk türkülerinin notalarile sözlerini tesbite ve bunları asıllarına halel gelmemek şartiyle tamime çalışır. Halk türküleri ancak kendi ağızlarile ve kendi sazlarile icra edilebilir ki, bu sazlar da: cura, bağlama, bozok, meydan sazı, kabak, Black Sea (Karadeniz olsa gerek –y. n.) kemençesi, davul, zurna, kabak, darbuka, çifte nara gibi halk sazlarıdır. Halk türkülerine: Keman, ut, cünbüş, kanun, ney vs. sazlar refakat edemez (CHP, 1940: 10).

Bu anlamda, "bütün halka malolmuş anonim türküleri", manileri toplamaya ve tasnif etmeğe Halkevleri çalışmalarında büyük önem veri-

lecekti (Halkevleri, 1935: 23). Güzel Sanatlar Şubesi'ne ek olarak, Dil-Tarih-Edebiyat ve Tarih-Müze Şubeleri de halk şarkılarını derlemeye çalışan şubeler olarak göze çarpıyordu. Erken Cumhuriyet Dönemi'nin yerelliklere ulaşmak için en önemli araçlarından biri olarak addedilen Halkevleri, Ülkütaşır'ın söylediğine göre (1972: 71-72), ilk başta yerelliklerdeki folklor materyallerine pek önem vermemiş, bu ilgi zaman içinde oluşmuştur. Halkevleri içinde yapılan bütün çalışmalar merkezi olarak kontrol ediliyordu. Gazimihal'in de belirttiği gibi Halkevleri nezdinde bazı bireysel çalışmalar da yapılabilmekteydi. Kurumsal temelde yapılan çalışmaların yanında, bu bireysel çalışmalar da çok önemliydi (Gazimihal, 1939b: 3).

Ancak Halkevleri, halk müziği çalışmalarında dikkatli olmalı ve bütün türkü örneklerini halka dinletmemeliydi:

> Halkın musiki seviyesini yükseltmek vazifesini de üstüne almış olan Halkevlerinde, halka verilecek eser üstünde de bilhassa titiz davranmak icabeder. Hatta, bu husus için bir program yapmak ve onu, ***neticelerini daima kontrol etmek şartiyle dikkatle tatbik etmek*** daha doğru olur –italikler bana ait, y. n. (Saygun, 1937: 71).[6]

Bu bapta da halka (geri) öğretilecek halk şarkıları dikkatle seçilmeliydi, misal Türk'ün temiz ruhuna uygun olmayan "açık saçık" sözler türkülerden atılmalıydı:

> Halkevlerinde halk ezgilerini gençlere öğretirken bazen bu ezgiler arasında ***seçme yapmak zarureti hâsıl*** olur. Bu türkülerin evlerde daima ***hem ezgi, hem sözleri bakımından nezih olanlarını seçmek ve yaymak gerektir.*** Açık saçık sözlü ezgilerin gençler arasında, Halkevlerinde yayılması doğru olmaz (...) ***Uygunsuz sözleri*** kaldırmak lazımdır. Halkevi halkın evidir ama o ev, ***nezih bir aile yuvası karakterini taşıyan*** bir evdir (...) Halkevlerinde halkımız hakiki manasıyla bir bedii ve artistik hayat yaşayacaktır. Bedii hayat temiz, disiplinli bir dekor ve hava içinde yaşanır (CHP, 1946: 10-11).

---

6 Neticeleri kontrol etmek kaygısı Gazimihal'de de görülebilir. Ona göre, Halkevleri derlemeleri bir merkez tarafından –elbette bu merkez Ankara Halkevi'dir– kontrol edilmelidir (1939a: 69).

Halkevlerinde yapılan derleme çalışmaları için Ankara'da özel bir komisyon kurulmuş ve Halkevlerinden derledikleri eserleri bu komisyona göndermeleri istenmişti.[7] Derlenmiş halk şarkılarını Ankara Halkevi'nin bir kere daha inceleyeceği belirtiliyordu (Ankara Halkevi, 1935: 6). Bu görevin yanında, Halkevlerinin seçilmiş halk şarkılarını halka öğretmekle de yükümlüydü:

> Bütün halkın milli marşları ve mahalli şarkıları öğrenmesine yardım etmek, ve bunların milli gösteri günleri ile Halkevleri müsamerelerinde kadın erkek hep bir ağızdan söylenmelerini sağlamaya çalışmak en başta gelen işlerdendir (CHP, 1940: 10-11).

Halkevlerinde verilen müzik eğitiminin bir başka önemli teması da koro çalışmalarıydı. Koroda söylenecek halk şarkılarının lirik açıdan uygunsuz olanlarının değiştirilmesi istenirken, müzikal açıdan da bir dönüşüm bekleniyordu. Bu çalışmalarda halk şarkılarının var olan çalış ve söyleniş teknikleri yeterli görülmediler, tekniğin Halkevi tarafından öğretilmesi arzulanıyordu. Dahası, Halkevi kurslarında halk 'seçilmiş' halk şarkılarını Batı müzik geleneğine uygun olarak 'topluca' söylemeliydi. Türküler Halkevlerinde koro çalışmaları için çıkarılan programa göre ilk başta, tek sesli bile olsa, temiz bir sesle söylenmeliydi. Zira, toplu söyleme geleneğinin Türklerde zayıf olduğu ve bu yeteneğin geliştirilmesi gerekli olduğu iddia ediliyordu (CHP, 1946: 10-11). Saygun da Türklerin toplu icra geleneğinin zayıf olduğu konusunda hemfikirdi.[8] Bu anlamda

---

7 Dahası, yerelliklerde faaliyet gösteren Halkevleri dergileri de merkeze –Ankara– gönderilmeliydi:

> Dergi çıkaran her Halkevi, dergisinden diğer Halkevlerine birer, *Ülkü* dergisine bir sayı ve Parti Genel Sekreterliğine de iki nüsha gönderir (CHP, 1940: 9).

8 Saygun, Rize, Artvin ve Kars yöresinden yaptığı derlemeler üzerine şunları söyler:

> "Müşterek taganni tarzı Anadolu'nun diğer taraflarında mevcud değildir. Şayanı dikkattir ki, belki dini tesirlerin, içtimai şeraitin icabı olarak Anadolu köylüsü beraberce taganniden zevk almamıştır. Beraber taganni tabiriyle birkaç sesli taganniyi kasdetmiyoruz. Tek sesle fakat birkaç kişi birden bir türküyü okumak adeti dahi Anadolu'da mevcud değildir diyebiliriz. Gerçi bir toplulukta bazen bir kişi taganni ederken ona diğerlerinin de iltihakı vaki'dir. Ancak bu tesadüfi bir mahiyet arz eder ve Rize havalisinde

da çok sesli müziğe ulaşabilmek için halk koroları kurmak şarttı. Bu korolarda türküler temiz ve topluca söylenecekti (Saygun, 1940: 13-15 ve 1942a: 9). Dahası, Halkevleri ulusal bayramlarda türküleri halka öğretmekle ve törenler sırasında korolara bu türküleri söyletmekle yükümlüydüler (Ankara Halkevi, 1935: 4). Bu aşamalardan sonra, çok sesli müzik eğitimi başlayacak ve çok sesli şarkılar halka öğretilecekti.

Çok sesli müzik eğitimi aşamasında halka ilk önce halk kanonları öğretilmeliydi. Sonrasında, iki ses için yazılmış halk şarkıları koroya çalıştırılacaktı. Bu aşamada Türk halkı halihazırda çağdaş müziği öğrenmeye, bu müziğe aşina olmaya başlayacaktı. Ancak, halk şarkılarını yeniden yazan besteciler, bu şarkıların ulusal özelliklerini kaybetmemek konusunda çok dikkatli olmalıydılar. Yeni bestelerin Türk'ün ulusal özellikleri ile uyum içerisinde olması gerektiği Halkevleri'ne gönderilen yönergelerde sıklıkla vurgulanıyordu. Yönergeler çalışmaların temel amacını çok sesli müziğe ulaşmak olarak belirtiyorlardı. Bu amaç için, halk şarkılarının koro için armonizasyonu gayet uygundu (CHP, 1946: 14-16 ve Saygun, 1940: 72 ve 75).[9]

Dolayısıyla, türkülerin Halkevlerinde armonizasyonuna ve toplu bir şekilde söylenmesine çaba sarf ediliyordu. Aracı'ya göre, A. Adnan Say-

---

rastladığımız neviden, yani bir usulle mukayyed olmayıp, heyecan saikasıyla gelişi güzel yapılmış bir iştirakden ibaret kalır" (Saygun, 1937: 21).

Fakat, başka müzik reformcuları, ister genel olarak halk müziği üzerine yazanlar olsun (Ataman, 1951a: 343), isterse yaptıkları derlemelerin üzerine değerlendirme yapanlar olsun, mesela Konya-Ilgın yöresinden derleme yapan Çaylı (1945: 53), Anadolu'da koro geleneğinin varlığını iddia ederler.

9 Halkevlerinde bir başka önemli husus ise Osmanlı Geleneksel Müziği'dir:

(Halkevlerinde) Halk musikisi de Halk oyunları da yalnız ve yalnız halk sazları ile icra olunur. Türkülerimizin ud, tanbur, ve bazı nevicat sazlarla çalınması katiyen doğru olmadığı gibi, oyunlarımızın bu neviden sazların refakatinde icrası da katiyen doğru değildir. Saf haldeki halk türküleri ancak halk sazlariyle söylenebilir (...) Netice olarak diyeceğim ki bu sazların Halkevlerine girmeleri doğru değildir. Ancak klasik Türk musikisinin hakkıyla icraya muktedir bir heyetin Halkevinde bu eski kıymetli eserlerimizi de icra etmeleri aleyhinde değilim, fakat bu hey'etlerin merkezde mutahassıs bir musikişinas tarafından tayin edilmesi ve Genel Sekreterliğin buna istinaden müsaadesi alınmak şartiyle (...) (Saygun, 1940: 6 ve 39).

gun Halkevleri'nde repertuarı çoğunlukla halk şarkılarından oluşan halk koroları oluşturmaya ciddi bir önem verdi (2001: 98). Klasik Batı Müziği örneklerinin de Halkevlerinde çalınmasına dikkat ediliyordu. Türk halkının kulağını çok sesliliğe alıştırmak için Batı müziği eserlerinin sıklıkla halka dinletilmesi gerektiği ifade ediliyordu (CHP, 1940: 10). Mesela, Balıkesir'de her akşam, Adana'da ise haftada iki defa bando konserleri düzenleniyordu. Yozgat Halkevi toplamda 175 konser vermişti (Halkevleri, 1935: 41). Bu kurumlarda halka öğretilecek modern ve milli müzik, müzik eğitimi için oldukça önemliydi (Ankara Halkevi, 1935: 3-4):

> Halkevleri Müzik çalışmalarında esas, milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi Garp tekniği ile işleyerek müstakbel kompozitörler için, sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çoksesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak; bunun içinde birçok fırsatlardan istifade ederek Garp müzik eserlerini bol bol dinletmektir (CHP, 1940: 10).

Halkevlerinde yapılan çalışmalar sonucu 1936 yılına kadar yaklaşık bin adet halk şarkısı toplanmıştı. 1936 yılının özelliği, Bela Bartok'un Ankara Halkevi davetlisi olarak Türkiye'ye gelmesiydi. Birçok yazara göre, Bartok'un Türkiye ziyareti ile birlikte halk müziği üzerine olan çalışmalar hem pratikte hem de teoride hızlandı (Şenel, 1999: 110-111). Ankara Halkevi, Türkmen göçerleri arasında derleme çalışması amacıyla Bela Bartok için Adana'ya bir derleme gezisi düzenledi ve Bartok bu gezi sonucu yaklaşık 90 adet türkü derledi. Bu geziye Ulvi Cemal Erkin, Necil Kâzım Akses ve Ahmed Adnan Saygun da katıldı. Bartok'un Ankara Halkevi'nde yaptığı konuşma ve bu derleme gezisinin amacı halk müziğinin pentatonik karakterini ispatlamaktı.

Bartok'un gezisinden sonra halk müziği derleme çalışmaları resmi düzeyde tekrar başlamıştı. Bartok ve Hindemith'in ziyaretleri ve sundukları raporlar doğrultusunda 1937 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'nın girişimleri ile halk müziği derleme çalışmaları başladı. Aynı yıl Almanya'dan Klasik Batı Müziği çalgıları getirtildi ve halk şarkıları derleme işine hız verildi (Gökyay, 1941: 13-15). Ankara Devlet

Konservatuarı'nda bir folklor arşivi kuruldu (Altar, 1989: 286).[10] Arşivin temel işlevleri şu şekilde belirtiliyordu:

> İlmi usullerle derlenen halk musikisine ait eserlerin tasnifi ve fişlerinin tanzimi, halk musikisine ait yerli ve yabancı neşriyattan mürekkep bir kütüphane tanzimi, halk oyunlarının ve oyun kıyafetlerinin fotoğraf ve filmle tesbiti, halk sazlarının muhtelif nevilerine ve halk kıyafetlerine ait kolleksiyonun tanzimi, halk musikisine ait neşriyat yapılması (Gökyay, 1941: 15).

Ankara Devlet Konservatuarı, Dâr-ül-elhân gibi yurt çapında bir anket düzenledi ve modern ses kayıt cihazları yurtdışından ısmarlandı. Konservatuar 1952 yılına kadar toplamda 17 gezi düzenledi ve yaklaşık 9 bin adet melodi derlendi. Derleme gezilerinde Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve teknisyen Rıza Yetişen en önde gelen isimlerdi.[11] Toplamda gezilen şehir sayısı 57'ydi. Derlenen şarkıların bin tanesi radyoda sanatçılara öğretildi (Şenel, 1999: 114-115 ve *Türk Folklor Araştırmaları*, 1951: 338).

Derleme gezilerinin finansal desteğini Eğitim Bakanlığı sağlamıştı. Bütün çalışmalar elektriğin olduğu bölgelerde fonograf cihazı kullanılarak, diğer bölgelerde ise elle notaları yazmak suretiyle gerçekleştirildi (Ülkütaşır, 1972: 78 ve 82). İlk gezi 1937 yılında Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon ve Rize illerine yapılmış ve bir buçuk ay sürmüştü. Toplamda 588 türkü derlenen bu geziye Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Arif Etikan gibi isimler katılmıştı. İkinci gezi 1938 yılında iki grup halinde yapıldı. İlk grup Ferit Alnar, Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Tahsin Banguoğlu ve Rıza Yetişen'den ibaretti ve toplamda 604 türkü toplandı. Gezdikleri bölgeler Kütahya, Afyon, Denizli, Aydın, İzmir, Manisa ve Balıkesir'di ve gezi bir buçuk ay sürdü. İkinci

---

10 Taha Toros genelde halk müziğinin ve özelde bu çalışmaların dönemin yetkilileri tarafından görmezden gelindiğini belirtir, bu çalışmaların anlamsız olarak değerlendirildiğinden bahseder (1991: 16).

11 Diğer isimler ise Mahmut Ragıp Gazimihal, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Ali Rıza Yetişen ve Arif Etikan'dı (Elçi, 1997: 16).

grup ise Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Taşkıran, Muzaffer Sarısözen ve Arif Etikan'dan oluşmaktaydı ve grup Malatya, Diyarbakır, Urfa, Gaziantep, Maraş ve Seyhan'ı gezmişti. Bir buçuk ay süren gezide 491 adet türkü derlendi. Üçüncü gezi 1939 yılında Nurullah Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından yapıldı. On beş gün süren ve Çorum tarafına yapılan gezide 241 türkü derlendi. Dördüncü gezi 1940 yılında Konya'ya yapıldı. Muzaffer Sarısözen, Mahmut Ragıp Gazmihal, Mithat Fenmen ve Rıza Yetişen tarafından oluşan heyet 512 türkü derledi. 1941 yılında yapılan beşinci gezi bir buçuk ay sürdü ve Niğde, Kayseri, Maraş, Seyhan illerinde derlemeler yapıldı. Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen'in katıldığı bu gezide 412 adet türkü derlendi. Altıncı gezi 1942 yılında Isparta, Burdur, Antalya, Muğla illerine Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından yapıldı. Gezi bir buçuk ay sürdü ve toplamda 426 adet türkü derlendi. 1943 yılında yapılan ve elli gün süren yedinci gezi Tokat, Amasya, Samsun, Ordu, Giresun ve Trabzon illerine gerçekleştirildi. Geziye yine Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen, Rıza Yetişen katıldı ve 772 adet türkü toplandı. Sekizinci gezi 1944 yılında aynı ekip tarafından gerçekleştirildi. Elazığ, Tunceli, Bingöl, Muş illerinde 293 adet türkü derlendi ve gezi bir buçuk ay sürdü. Dokuzuncu gezi aynı heyet tarafından gerçekleştirildi ve iki ay sürdü. Ankara, Çankırı, Yozgat, Kırşehir illerine düzenlenen gezide 432 adet türkü derlendi. Bu tarihten sonra olan gezileri hep aynı grup gerçekleştirmişti (Ülkütaşır, 1972: 79-82). Onuncu gezi İçel, Antakya ve Antalya illerine yapılmış ve 285 adet türkü derlenmişti. Çanakkale, Bursa, Tekirdağ illerine yapılan bir sonraki gezide 258 türkü toplanmıştı. On ikinci gezi Bolu, Sinop ve Zonguldak illerinden 190 adet türkü derlenmesi ile son bulurken, bir sonraki gezi Bilecik ve Eskişehir illerine yapılmış, toplamda 117 türkü derlenmişti. On dördüncü gezide 373 türkü derlendi; gezilen iller Van, Kars, Çorum ve Ağrı'ydı. On beşinci gezi İzmit'e yapıldı ve 53 türkü derlendi. Son gezide ise İzmir, Siirt, Mardin ve Bitlis gezildi; toplamda 204 adet türkü derlendi.

Derleme çalışmalarının yanı sıra, derlenen bu şarkıların işlenmesi ve öğretilmesi de önemliydi. Konservatuar kadar radyo da halk türkülerinin armonizasyonunda Erken Cumhuriyet Dönemi'nin en önemli ku-

rumlarından birisiydi. Halkevlerinin yanı sıra, radyo da dönemin halk müziği reformu için önemli bir araç olarak görülmüştü. Radyo, ulusal ve modern müziği halka aşılamanın en önemli aracıydı. Gerçekten de radyo tüm halka hitap etme yetisi ile kültürel, sınıfsal, etnik farklılıkları tek bir kimlik altında eritebilecek en önemli araç olarak görülüyordu. Bu anlamda Erken Cumhuriyet Dönemi'nde millet kurma pratiğinin en önemli aygıtıydı (Ahıska, 2005: 20-21). Kocabaşoğlu (1980: 79-80) millet inşasında radyonun özellikle 1930'lu yıllarda iktidar tarafından ne denli önemli görüldüğünden bahseder. Bu, radyonun 'dil, yol, fabrika, şimendifer siyaseti' yanında radyo siyasetinin öneminden bahsedenlerden, radyonun etkili kullanımının 'halkı uyandırmakta' ne derece etkin olabileceğine, radyonun halk terbiyesi bahsindeki öneminden milleti 'tek bir ses haline getirmekteki' yetkinliğine dek uzanıyordu. Peker de (1935: 6) ulusun 'kültür ve siyasal terbiyesi için önemli bir araç olarak görülen radyoyu' teknik olarak daha kullanışlı ve mali olarak daha ucuz bir hale getirmek istediklerini söyleyerek, Kocabaşoğlu'nun tezini tasdik etmişti. Tör (1942: 10) radyonun en önemli görevinin halk şarkılarını yerel karakterinden kurtarmak ve sonuçta bütün halk tarafından "dinlenebilir hale getirmek" olduğunu söylemişti.

Ankara ve İstanbul radyolarının ilk yıllarında (1927-1936) divan müziği yayınları tüm müzik yayınları içerisinde çoğunluğa sahipti; buna karşın, halk müziği toplam program süresinin çok daha azını kaplıyordu (Kocabaşoğlu, 1980: 87-89). 1934 yılında radyoda Türkçe müzik yayınının yasaklanması ve 1936 yılında Türkçe müzik yayınına tekrar başlanması ile birlikte halk müziğinin radyo yayınlarında önemi de vurgulanmaya başlandı. Buna rağmen, Osmanlı Geleneksel Müziği'nin yayın oranı radyoda halk müziğine göre her zaman daha yüksek olmuştu. Dahası, Batı müziğinin yayın süresi de halk müziğine göre daha fazlaydı (Kocabaşoğlu, 1980: 160 ve 162). 1938 yılından önce:

> Türk radyolarında halk müziği adı altında yayınlanan müzik bir iki sanatçının yerel ezgileri çalıp söylemelerinden ibaretti (...) Radyodaki halk müziği çalışmaları bu düzeydeyken, 1936 yılında başlatılan derleme çalışmaları kısa sürede önemli gelişmeler göstererek Maarif Vekaleti, Devlet Konservatuarı ve radyo işbirliği ile büyük atılımlar gerçekleştirildi. Derleme çalışmalarına 1937 Ağustos'unda katılan Sivas Lisesi Müzik

öğretmeni Muzaffer Sarısözen'in Devlet Konservatuarı ve Ankara Radyosu'ndaki çalışmaları, zengin bir halk müziği repertuarının oluşmasında etkili olmuştur (Kocabaşoğlu, 1980: 161).

1940 yılında Muzaffer Sarısözen, Vedat Nedim Tör tarafından radyodaki halk müziği programlarına baş direktör olarak atandı. Sarısözen, Tör'ün tavsiyesi üzerine *Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz* adlı bir program hazırladı (Tör, 1999: 54).[12] Daha sonra, yine 1940 yılında *Yurttan Sesler Korosu*'nu kurdu ve bu koro radyo programlarında halk şarkılarının koral icrasına başladı (Elçi, 1997: 16 ve Şenel, 1999: 116).[13] Erken Cumhuriyet Dönemi müzik reformunda tıpkı Halkevleri gibi radyoda da halk müziği korosu kurmaya özel bir önem atfedilmişti. Ankara Radyosu'nda, Yurttan Sesler korosunu kuran Muzaffer Sarısözen[14] bu

12 Ankara Radyosu'nda 1943 yılında başlatılan bir diğer halk müziği programının adı ise Halkevleri, Sanat ve Folklor'du (Öztürkmen, 1998: 117).

13 Şüphesiz ki bu koronun repertuarı dikkatlice seçilmiş ve şarkılar *değerli* hale getirilmişti:

> Halk musikimizin en güzel ve en doğru zabtedilmiş örneklerini bulmak için Maarif Vekilliği Devlet Konservatuarının Folklor Arşivinde toplanmış malzemeden, ***bu malzemenin aslı ve esası bozulmadan güzelleştirilip*** mikrofon karşısına çıkacak şekilde öğretilmesi için de bu arşivin mütehassısı Folklorcu şefinden [Muzaffer Sarısözen] faydalanıyor –italikler bana ait, y. n. (Radyo, 1942: 21).

Dahası:

> Radyo ve radyonun yurttan sesler saati bütün memlekete hitabettiği için ***bu türküler arasında esaslı ve titiz bir tercih yapmak, iyisini kötüsünden, doğrusunu yanlışından ayırmak*** mecburiyeti vardır. Hiç şüphesiz bu işlerin de yetkili uzmanlar tarafından yapılması lazımdır –italikler bana ait, y. n. (Radyo, 1947: 10).

14 Muzaffer Sarısözen'in Ankara radyosunun başına geçmesini sağlayan kişi Vedat Nedim Tör'dür. Tör, ünlü tambur ustası Mesut Cemil'e halk türkülerinin çok kötü bir biçimde icra edildiğinden ve şarkılarını geliştirmek ve halkaöğretmek gerekliliğinden bahsetmişti. Cemil de bu amaç için en uygun ismin Muzaffer Sarısözen olduğunu belirtmişti. Bunun üzerine V. N. Tör, M. Sarısözen'e radyoda *Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz* adı altında bir program yapmasını teklif etti. Sarısözen radyoya atandıktan sonra bu program altı ay sürdü. Tör bu programda yetişen sanatçıların Yurttan Sesler programı korosunu oluşturduklarını söyler (Tör, 1999: 53-54).

koronun en önemli amacının "ulusal duygu birliği yaratmak" olduğunu belirtmişti (1944a: 10). Bu koronun üyeleri çoğunlukla Osmanlı Geleneksel Müziği eğitimi almış kişilerden oluşmaktaydı. Yurttan Sesler Korosu sanatçıları sonradan halk müziği üzerine eğitim almaya başlamışlardı. Bu koroda Muzaffer Sarısözen hem saz hem de ses sanatçısı olarak görev almıştı. Radyoda halk müziği programlarının en önemli amacı ise "Türk halkı arasında ulusal birliği sağlamak"tı (Sarısözen, 1944a: 10).[15] Yönetken (1966: 34), Yurttan Sesler programında icra edilen müziği Türk halkının sevgiyle dinlediğini iddia etmişti. Oysa tam aksine, *Radyo* dergisinde icra edilen müziğe halkın duyduğu tepkiye dair bir yazı yayınlanmıştı (Radyo, 1947: 10).

Halk şarkıları radyo çalışmalarında, yeniden söylenmeye uygun hale getirildikten sonra bu koro tarafından icra edileceklerdi. Yurttan Sesler Korosu'nun icra ettiği halk şarkıları "doğru ya da yanlışlığına" veya "iyi ya da kötülüğüne göre" radyoda seçileceklerdi (*Radyo*, 1947: 10). Türkülerin seçilmesi ve bu seçilen değerli örneklerin restore edilmesi gerektiği dönemin radyo dergisinde açıkça belirtilmişti. Tıpkı Halkevleri çalışmalarında olduğu gibi, radyo çalışmalarında da türküler değerli ya da değersiz şeklinde ayrılmışlardı (Sarısözen, 1944a: 10). Ayrıca:

> Bazılarınca, sadece ham bir folklor maddesi telakki edilen halk türkülerinin öyleleri vardır ki Türk musikisi örneği olarak milletlerarası piyasaya göğsümüzü gere gere çıkarabiliriz: *öylesine ince öylesine orijinal tema ve motiflerle bezenmiştir* –italikler bana ait, y. n. (Radyo, 1947: 10).

Kısacası, her ne kadar ulusal bir kimliğin yaratılması için halk şarkılarının önemine dair görüşler milliyetçiliğin güçlenmesi ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda ortaya çıksa da, Cumhuriyete kadar halk müziğini ulusallaştırmak adına ciddi çalışmalar görülmez. Halk müziği çalışmaları Cumhuriyet döneminin ürünüydü. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında çeşitli kurumlar, Türk Folklor Derneği, Dâr-ül-elhân veya İstanbul Devlet Konservatuarı vd., halk şarkılarını derleme çalışmalarına

---

15 Yurttan Sesler Korosu'nun amacı ise şöyle tarif ediliyor:

> Yurttan Sesler saatinin belli başlı amaçlarından biri de ***memleket sesleriyle kulaklarımızı doldurmak***, yeni yetişecek olan bestecilere yurt seslerinden yeni ufuklar açmaktır –italikler bana ait, y. n. (*Radyo*, 1947: 10).

girmişlerdi. Ancak bu çalışmaların birçoğu Kemalist kadrolar tarafından bile herhangi bir araç, metod kullanılmadığı için veya şarkılar notalanırken Osmanlı Geleneksel Müziği kriterleri kullanıldığı için "yüzeysel" olarak nitelendirilmişti. Dahası, Halkevleri gibi merkezi kurumlar ilk yıllarında halk müziği çalışmalarına çok fazla eğilmemişlerdi. 1930'lu yılların ortasından itibaren ise Ankara Devlet Konservatuarı, Halkevleri ve radyonun etkisiyle halk müziği üzerine çalışmalar hız kazandı. Burada ikinci bölümde bahsettiğimiz üzere müzik politikalarının yeni bir evreye girmesi de önemli bir etkendi. Sadece halk müziği alanında değil, genel olarak müzik politikalarında çalışmalar çok daha sistematik ve kurumsal yürütülmeye çalışılıyordu.

Kemalist kadrolara göre, eğer Anderson'un ilk bölümde bahsettiğim uyku metaforunu kullanacak olursak, derin bir uykuya yatmış halk şarkıları çeşitli şekillerde derlenecek radyo ve Halkevleri çalışmalarında çağdaş uygarlık seviyesine uygun hale getirilecek öğelerdi. Bu kurumlar halk arasında 'ulusal birlik yaratmak' amacıyla kurulduğundan, bu işlemin çok dikkatli bir şekilde yapılması gerektiği vurgulanıyordu. Bu anlamda, halk parçalarının Türk'ün yüksek ruhuna uymadığı düşünülen lirik yapıları bu kurumlarda "temizlendi". Homojen bir dil yaratmak adına yerel lehçe ve diyalektlerin halk şarkılarındaki etkileri ortadan kaldırıldı. Ayrıca, müzikal yapı da Batı formlarına uygun bir tarzda dönüştürüldü. Bu minvalde koro çalışmaları ve bunların halk müziğine uygulanması, Kemalist kadrolar için modern bir milli kimlik inşasında önemli pratiklerdi.

Gerek derleme çalışmalarında, gerekse de armonizasyon aşamasında olsun, bütün bu çabalarda türküler, seçildi, işlendi ve temizlendi. Halk türküleri milliyetçi ve halkçı söylem doğrultusunda bir toplumsal mühendisliğe tabi tutuldu. Zira folklor materyalleri var oldukları haliyle Kemalist reformcular tarafından güvenilmez addediliyordu; bu materyallerin "uygun" olup olmamaları seçilmeleri için önemli bir kriterdi. Bu tavır, yukarıda da değinildiği gibi Kemalist milliyetçi ve halkçı perspektifle uyumluydu. Oysa bütün bu çalışmalar sistematik bir duruştan yoksundu: Mesela, Halkevlerinin üç farklı kolu birden derleme işlerinden yükümlüydü. Özellikle bireysel derlemelerin birçoğunda notalamalar yoktu, türkülerin kimden, nereden ve hangi yöntemlerle alındığı bile belirsizdi. Ve hatta dönemin kadroları bile Erken Cumhuriyet Dönemi'nde

yapılan derleme çalışmalarının güvenilirliği konusunda şüphelerini itiraf etmişlerdi:

> Folklor çalışmalarımız, şimdiye kadar başıboş bırakıldığı için, *yalnız özel araştırmalarda değil, resmi derlemelerde bile güvenle tetkik edilebilecek malzemenin pek az olduğunu söylemek zarureti vardır* –italikler bana ait, y. n. (Ataman, 1949a: 4).

Bu dönemde halk müziği çalışmaları, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğine bir müdahale anlamına gelir. Mesela, Tokel halk şarkılarını toplu olarak söyleme çabasının, türküler arasındaki nüansları ortadan kaldırdığını savunur. Dahası, halk türkülerini armonize etme çabası onları standartlaştırır; zira, halk müziği geleneğinde tek bir çalış ve söyleyiş tarzı yoktur (Tokel, 2000: 131-133). Ama halk müziğinde reform yapmaya çalışmak tarihsel gelişmelerin ya da halkın yaşantısında olagelen dönüşümlerin sonucu değildi. Reform, bir devlet mantığının, dışarıdan dayattığı bir girişim olarak kaldı. Halk müziği çalışmaları Erken Cumhuriyet Dönemi'nde belirli bir kültür siyasetinin sonucuydu: Bu anlamda geleneğin yeniden icadıydı.

Melodik Müdahaleler

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğini çok seslilendirmek ve armonize etmek, türküleri koroya uygun hale getirmek için türkülerin ezgileri değiştirildi. Dahası, derlemeler esnasında pentatonik ve çok sesli halk şarkılarını bulma çabası da benzer sonuçlara yol açmıştı. Buna ek olarak, halk müziği üzerine eksik malumat sahibi olmak da notalama çalışmalarında ciddi sorunlara sebep olmuştu.

Halk müziği çalışmalarının ilk evresinde (1927-36), derleyiciler tam anlamıyla ne yapacaklarını bilememenin sıkıntısını yaşamışlardı. Halk müziği yeni, hiç karşılaşmadıkları bir alandı. Gazimihal (Kösemihal) türküleri notaya alan öğretmenlerin nota bilgilerinden şüphelerini belirtmişti (akt. Sakaoğlu, 1985: 87). Gerçekten de bu yıllarda derleme çalışmaları yapanlar, notalama çalışmalarını Osmanlı Geleneksel Müziği ölçülerine göre yapmışlardı:

> Türkülerin sanat musikisine nazaran makamları, seyirleri tayin ve onlara göre tagyir işaretleri ilave ediliyor. Makam itibariyle sabit bir rengi olma-

yan bazı şarkılara filan makamdandır demek mümkün olamayınca, şarkıların yalnız hangi şehirlerden geldiğinin tashih ve tahririle iktifa kılınıyor (Saygun, 1938: III-V).

Dolayısıyla, şarkıların ezgileri değiştirildi:

> Bir seneden beri geçen zaman isbat etti ki bize gelen notaların birçoğu kitabeti musiki kavaidine tamamiyle vakıf olmayan zevat tarafından yazılmış ve mesela 9/16 hesabıyla yazılması icabeden bir şarkının 5/8 ile yazılması gibi ehemmiyetli bazı hatalar bile yapılmıştır (Saygun, 1938: IV).

Buna ek olarak, türkülerin çoğu bir kayıt cihazından ziyade elle yazılarak kaydedilmişti. Saygun'un aktardığına göre halk müziği üzerine uzman olmayan bu derleyiciler, şarkıları kaydetmek için hafızalarına güveniyorlardı. Bu iki olumsuz durum bir araya gelince de halk şarkıları derlemesinin müzikal boyutunda birçok hata yapılmıştı (Şenel, 1999: 107-108).

1936 yılından sonra yapılan halk müziği çalışmalarında da melodik bazı müdahaleler ve restorasyonlar halk müziğinin çok sesli veya armonik karakterini ispat edebilmek uğruna yapılmıştı. Dönemin folklorcularından Sadık Uzunoğlu, halk şarkılarında çok sesliliğin ispatı için Sadi Yaver Ataman'ın girişimlerinden bahseder:

> Sadi Yaver Atamanın, halk türkülerinde kanon yapturarak veya bir ses uzatılırken ikincisinin muayyen müzik cümlelerini tekrarlaması iki seslilik sayılabilirse de *halktan doğan bir öğe olmadığından* delil olamaz –italikler bana ait, y. n. (1951: 291).

Bir başka deyişle, Ataman halk şarkılarını kullanarak bazı kanonik şarkılar icra etmeye çalışmış ve sonra da bu restore edilmiş melodilerin çok sesli halk müziğinin ispatı olduğunu iddia etmişti. Yine Saygun, Karadeniz Bölgesi'nden halk şarkılarını çok sesli müzik tekniklerini kullanarak notalamıştı (Yönetken, 1966: 69).

Halk şarkılarının melodik anlamda restorasyonu Yurttan Sesler Korosu'nun çalışmalarında da görülebilir. Bu koroda her türlü halk şarkısının halka dinletilmemesi gerektiği sıklıkla tekrar ediliyordu. Yurttan Sesler Korosu çalışmalarında ulusal ruha uygun olan türküler seçilmiş ve halkın kulağı için güzelleştirilmişti:

> Yurttan Sesler yayınlarında çalınan türküler arasında memleketin çeşitli bölgelerinde söylenen bazı parçaları kısmen değişmiş, yahut –tabir caizse– restore edilmiş şekilde dinleyen bazı kimseler, ***alışık oldukları nağme ve temaların değişmiş olduğunu görünce***, sinirleniyorlar; bu türkü böyle değildi, bunu bu hale sokan kim, halkın türküsü nasıl değiştirilebilir şeklinde itirazlarda bulunuyorlar –italikler bana ait, y. n. (Radyo, 1947: 10).

Halk şarkılarının bu çeşit bir yeniden icadı toplu icra ve söyleme çabalarının sonucuydu (Elçin, 1997: 123). Muzaffer Sarısözen koro çalışmalarında en önde gelen simaydı. Sarısözen, koronun söyleyeceği şarkıları düzenlerken, melodilere çeyrek tonlar eklemişti:

> Sarısözen, Halk Müziğinde koma seslerini numaralayarak, otantik karakterin kaybolmasını önlemiştir. 1940'lı yıllardan önce koma sesleri halk müziğinde kullanılmamıştır (...) Türk halk müziğinde ise koma işaretleri yoktur, bilinmez. Bir ihtiyaç kendiliğinden doğar. Beş koma bemol koyulduğunda, sanatçı onu iki koma basar. Bu nasıl belli edilecek? Örneğin; halk türkülerini bilmiyen bir sanatçı, ordaki beş komayı basar; ancak türküdeki gerekli olan ses basılmamış olur. Biz ordaki koma nisbetini görünce sazımızın perdesini ona göre ayarlayarak basarız (Elçi, 1997: 123).

Ancak daha önce de belirttiğim gibi bu restorasyonlardan sonra halk şarkılarının karakterinin aynı kaldığını söylemek mümkün değildi. Zira Sivas yöresinden derlemeler yapan Aşkun, dönemin türkü derlemeleri ile ilgili şunları söylüyordu:

> Ankara radyosunda Sivas Folklorunu yaşatmak için eski türküleri düzgün, yanlışsız okuyan bir bayan bulamadım. Mevcut saz ve söz ehlinin hepsi de hem ezgileri, hem de demeleri değiştirmişler (1943: 350).

Halk şarkılarının müzikal restorasyonunun yanı sıra, dönemin notalama çabalarının da çoğunlukla herhangi bir metoddan yoksun olarak yapıldığını söylemek gerekir. Mesela, bir derlemede halk şarkılarının "şüpheli" olarak derlendiği belirtiliyordu (Elaziz Halkevi, 1936: 31). Veya Dersim bölgesinden yapılan derlemelerde şarkının içindeki pentatonik karakter "hissedilerek" yazıldığı söyleniyordu (Arsunar, 1937: 6). Bazı derlemelerde derleyicilerin herhangi bir müzikal bilgisi olmadığından sadece şarkıların sözleri veriliyordu. Aşkun (1940: 64), Sivas

bölgesinden kendi derlediği türkülerin herhangi bir müzikal bilgiyi haiz olmadığından dolayı notalarını değil, sadece sözlerini verebildiğini aktarmaktaydı. Benzer bir aktarımı Bursa ilinden derlemeler yapan Yücer de yaptı (1940: 28). Yücer, müzik eğitimi almadığından dolayı türkülerin sadece sözlerini yazabilmişti.

İster halk müziğinde çok sesliliğin ispatı amacı için, isterse de koral çalışmalar için olsun, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde türkülere melodik anlamda bazı müdahaleler yapılmıştı. Burada Kemalist halk kavramsallaştırmasının ikili karakteri bir kez daha karşımıza çıkar. Bir taraftan halk şarkılarının müzikal yapılarının gelişmişliğinden ötürü Türk halkının yüce özünü yansıttığı iddia edilirken, diğer taraftan melodiler seçiliyor ve "geliştiriliyordu."

Sarısözen'in Yurttan Sesler Korosu çalışmaları, bu şarkıları, çalışmaların niyeti bu olsun ya da olmasın, tektipleştirmişti. Zira halk şarkılarının belirli, standart bir icra tekniğinin olduğunu söylemek mümkün değildir; türkülerin en önemli özellikleri onların dinamik karakteridir. Türküler herhangi bir formel kalıba sığmazlar. Halk geleneğinde aynı melodi, her bir seferde farklı icra edilebilir. Tekelioğlu'nun belirttiği üzere hem derleme edimleri hem de Sarısözen'in radyo programları halk şarkılarının bu dinamik özelliğine aykırıydı:

> Ne yazık ki Yurttan Sesler programı, sentez siyasetlerinin, iyi niyetle de olsa, nasıl bir kültürel fakirleşmeye yol açabileceğine iyi bir örnek oluşturur. Sarısözen, toplanan yerel örnekleri yörelerine göre sınıflayıp notaya geçirirken, ***âşıkların geliştirdikleri kişisel tarzları yok sayar ve türküyü kendi kafasındaki 'yöreye' göre sınıflandırır. Kriter yedi coğrafi bölgedir ve 'uymayan' örnekler dışlanır.*** Dahası halk müziği icra geleneğinde olmayan, âşık tarafından tek sazla söylenen türkü, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir koro tarafından ve bir şef yönetiminde sunulmaya başlanır. Böylece Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür. Ne niyetle olursa olsun bu derleme faaliyeti, halk müziğindeki ***geleneksel 'âşık tarzının' yok olmasının önemli nedenlerinden biri olmuştur*** –italikler bana ait, y. n. (Tekelioğlu, 1999: 149).

Tekelioğlu'nun iddiasının aksine, geleneksel âşık tarzının yok olduğunu düşünmemekle birlikte –zira bu tarzı şu ya da bu şekilde devam

ettirenler günümüzde bile hâlâ mevcut– halk müziğine yapılan müdahalelerin, uzun dönemde hem insanların müzik zevki açısından hem de geleneksel dinleyici-üretici ilişkisini farklı bir yere doğru evriltmesi açısından önemli olduğunu düşünüyorum. Standart bir söyleme ve çalma tekniği türkülerin dilden dile, yöreden yöreye dolaşımı sırasındaki değişimlerini ve hatta aynı kişinin aynı yöredeki doğaçlama özelliğini bile kaybetmesine neden olur. Bu anlamda dinleyici ile türküyü okuyan arasındaki ilişki ortadan kalkar. Dahası, dinleyici de radyodaki ya da plaklardaki standart çalma biçimine alışınca, farklı tarzları ya da değişimleri kabul etmekte zorlanır. Kısacası, âşık tarzını tamamen yok etmemekle birlikte, türkülere yapılan böylesi melodik müdahaleler halk türkülerinin ortaya çıkma ve yayılmasına "dışarıdan" bir müdahaleydi. Bu anlamda niyeti ne olursa olsun, geleneksel ilişkileri değiştirmişti. Bu reform halk türkülerinin özünü keşfetmek, bu özü ortaya çıkarmak niyetiyle yapılsa da, türkü geleneğine özelliğini veren karakteristiklere aykırıydı; dolayısıyla, türküleri "keşfetmekten" çok, yeniden icat etmişti. M. Bayrak da (1985: 384), Sarısözen'in ve dönemin çalışmalarının "Türklerin gerçek çalgısı olarak sadece kopuzu" düşündüklerini ve halk müziğinin icrasında bu müzik aletinin bir uzantısı olarak saza ve türevlerine yer verdiklerini belirtir. Oysa Bayrak'a göre, Anadolu türküleri bambaşka aletlerle de icra ediliyordu ve bu anlamda "on adet sazın yan yana gelmesi" türkülere gerçek kimliklerini vermek açısından hiçbir şey ifade etmiyordu. Bayrak bu uygulamanın bir tür "kısırlaştırma" olmasından başka hiçbir anlama gelmediğini anlatır. Aynı şekilde Karabulut (2009) da halk müziği icrasında bu müziğin bütün örneklerinin saza bağlandığını, bu uygulamanın saz dışında farklı çalgılarla icra edilen türküleri zedelediğini, türkülerin özgüllüklerini yitirdiğini söyler. Tabii bütün bunlar Cumhuriyet'in erken döneminde inşa ettiği söylemin vatandaşlara yayılmasındaki zorlukları düşünürsek (bkz. radyonun pahalılığı), sadece Erken Cumhuriyet Dönemi değil, kuruluşundan itibaren bütün bir Cumhuriyet dönemi göz önüne alınarak değerlendirilmelidir. Bir başka deyişle, türkülerin ezgilerine yapılan müdahaleler Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarından daha çok sonrasında etkili olmuştur.

Sadece türkülerin armonizasyonu sürecinde değil, derlemelerde de Batı Klasik Müziği modellerinin kullanılması ciddi hatalara yol açmıştı:

Derleme çalışmalarında notalama sistemi uygulanıyordu. Batılı on iki nota sistemine göre yapılan notalama sonucu halk müziğindeki komalı (çeyrek) sesler atıldı, bu sisteme uymayan sözler değiştirildi. Dolayısıyla halk müziğinin özelliğini, özgüllüğünü veren *icradaki doğaçlama yapısı, söyleyişteki, saz düzenindeki yerel özellikler ortadan kalktı. Sonuçta, 'Yurttan Sesler' korosunun da katkılarıyla standart, yöreselden çok uzak, donuk bir icra biçimi ortaya çıktı* –italikler bana ait, y. n. (Hasgül, 1996: 43).

Karabulut (2009) ise türküler derlenirken ya da icra edilirken Batı müziği sistemini uygulamanın ciddi sorunlar yarattığını, çünkü bu iki müzik türünün sisteminin farklı olduğunu belirtir. Ona göre, Batı müziği sistemini uygulamak demek türkülerin yerel özelliklerinin kaybolması demektir.

Özetle, halk şarkıları melodik olarak Erken Cumhuriyet Dönemi'nin hem derleme edimlerinde, hem de icralarında bir işleme tabi tutuldular. Her şeyden önce, halk şarkıları Batı Klasik Müziği özellikleri ile değerlendirilmiş ve türküler bu müziğin özelliklerine göre notalanmıştı. Bu anlamda dönemin folklor yazarlarından Sait Gökçeoğlu (1951: 370), derlenmiş bütün türkülerin ciddi bir kontrole muhtaç olduğunu savunur. Benzer şekilde Ataman da folklor çalışmalarının birçoğunun gelişigüzel yapıldığını itiraf etmiş ve bunun halk şarkılarının notalanmasında görülebileceğini söylemişti:

> Birçok derleyicilerin notalarını eserle karşılaştırdığımız zaman melodik hatalardan başka, üslup ve karakter bakımından affedilemeyecek ihmal ve bilgisizliklerle karşılaşıyoruz. Bizde resmi araştırmalar dışında, kendi hesaplarına folklor araştırmaları yaparak bunları yayınlayanlar olmuştur. Bu yayımlar, pek faydalı olmakla beraber, müzik folkloruna ait olanlar nota metinleri bakımından güvenle tetkik edilecek şekilde değillerdir. Nota denilen standard yazı vasıtasının muayyen usullerine riayet etmeyen müzik araştırmacıları olduğu gibi, pek çoklarının da *derledikleri parçaları süslemek, düzeltmek gibi folklorda asla cevaz verilmeyecek müdahalelerle maddenin asli kıymetini giderdikleri görülmüştür* –italikler bana ait, y. n. (1949a: 5).

Oysa Ataman'ın bireysel olarak yapılan müdahaleleri eleştirirken gözden kaçırdığı şey, notalama işleminin ya da kurumsal-resmi çalışmaların

da folklor ürünlerini değiştirdiğidir. Sorun, yapılan çalışmaların kurumsal ya da bireysel olarak yürütülmesi değil, arkasında yatan zihniyetti.

Halk Şarkıları ve Temiz Türkçe

Kemalist müzik reformcularına göre, halk şarkılarının sözcelemi "temiz" Türkçenin örnekleriydi ya da kendilerinden öyle olmaları bekleniyordu. Bu bağlamda, derlenen şarkıların sözleri homojen ve pürüzsüz bir Türkçe için tekrar gözden geçirildi. Sonuçta, böylesi bir dil ile uyumlu olmayan şarkı sözleri değiştirildi veya derlemelerden atıldı. Bu anlamda derleme edimlerinde yerel lehçe ve diyalektler de ulusal bir dil yaratma adına yok sayıldı. Derleyiciler ve sanatçılar türkülerin dilinin "geliştirilmesinde" en önemli unsurlardı:

> Velhasıl, bu gün şuurla, elbirliğile girişilen *dil temizleme işinde*, sanatkârın rolü büyük faydası sonsuzdur. Yarının, katıksız, nizamlı, güzel türkçesini yaratacak ve yaşatacak sanatkârdır –italikler bana ait, y. n. (Saygunışık, 1942: 5).

Bazı derleme örneklerinde şarkı sözleri oldukları gibi derlemelere alındı. Ancak sonradan, bu sözcükleri düzeltmek için bazı işaretler kullanıldı veya sözlerin doğru biçimleri parantez içinde sunuldu. Mesela, Balıkesir yöresinden Özer (1940: 37) *Halil Ağa*'dan aldığı şarkı sözlerini olduğu gibi verdiğini, fakat bazı sözlerin "temiz şeklini" parantez içinde sunduğunu belirtiyordu. Benzer şekilde Saygun, Karadeniz bölgesinde yaptığı derlemelerde halk şarkılarının yerel lehçelerinde çok dikkatli olduğunu, bununla birlikte, bazı "eklemeleri veya kelimelerin doğru biçimlerini ifade eden bazı işaretler" kullandığını söylemişti (1937: 23-25; 31-32; 62-65 ve 1938: 21-33; 44-49). Afyon'da derlemelerde bulunan Aytuğ (1946: 292) ve Hatay'da derlemeler yapan Ergenekonlu da (1944: 18) sözlerin "doğru" şekillerini derlemelerinde sunmuşlardı.

Demirci'nin işaret ettiği üzere (1938: 8) halk şarkılarını derlemenin en önemli amaçlarından birisi temiz Türkçe kelimeleri bulmaktı. Birçok derleyici de türkü sözlerinin "kirlenmemiş" kelimelerden oluştuğunu iddia etmişti. Bafra Halkevi Dergisi *Altın Yaprak*'a yazan Çakın (1937: 7) ve Trabzon bölgesinde derlemeler yapan Yanıkoğlu'na göre (1943: 23) türküler pürüzsüz-bozulmamış kelime yapıları aracılığıyla, halkın duy-

gularını ifade ediyorlardı. Başka bir ifadeyle, halk şarkılarını derlerken "temiz" Türkçe sözcükler araştırılmalı veya kelimeler temiz bir Türkçe ile yazılmalıydı. Bu anlamda, Ankara radyosunda yapılan çalışmalar sonucu şarkı sözleri değiştirilmişti (Aşkun, 1943: 350). Tokat'ta yapılan bir derlemeye göz atalım:

> Güzel yazı ile, doğru imla ile yazılmış cönklerdekilerle; bir şiiri iki üç cönkte gördüklerimi ve Âşık Nuri üslubunu sezdiklerimi aldım. *Şüphelendiklerimi bıraktım* (...) Kırk beş-elli yıldan beri elden ele dolaşan Âşık Nurinin şiirlerinde birçok kelime, mısra değişiklikleri olmuştur (...) bir iki cönkte benzeri bulunan şekli kabul ederek pek az fark gösterdim. Başkalarına ait olan sözlere dokunmadım. *Geri kalanını öz Türkçe ile yazmaya çalıştım* –italikler bana ait, y. n. (Oral, 1936: 5).

Bunlara ek olarak, Türk'ün "yüce ve soylu ruhuna" uymadığı düşünülen bazı sözler, özellikle müstehcen addedilenler, derlemelerden atılmış veya yine bazı işaretlerle gösterilmişti. *Radyo* dergisi (1947: 10) radyoda yapılan halk müziği programlarında insanların türkülerin müziğinin ve sözlerinin değiştiğini hissettikleri anda, bu yayınlara tepki gösterdiğini itiraf ediyordu. Yanıkoğlu (1943: 27-28), Trabzon yöresi türkülerinin bu tarz "çirkin" sözler içerdiğini, ama kendi derlemesinde böylesi sözlerin işaretlerle belirtildiğini söylüyordu. Benzer şekilde Tuğrul (1945: 3), Ankara'da yaptığı derlemelerde müstehcen sözlere yer vermediğini belirtmişti: "Metinlere hiç dokunmadık; ancak müstehcen sayılabilecek iki mısrai kaldırıp yerlerini boş bıraktık" (Tuğrul, 1945: 3).[16] Müstehcen kelimeler gibi bazı yabancı sözcükler de öz Türkçe olanlar ile değiştirilmişti. Stokes'un aktardığına göre (1998: 104), TRT'nin repertuarında

---

16 Benzer şekilde, Öztürkmen aynı çabanın halk danslarında yapıldığını vurgular:

> 1941 yılında Halkevlerini teftiş eden Kemal Güngör, *Ülkü* dergisinde çıkan bir makalesinde Çorum ve Sivas halayları hakkında bazı yorumlar yapar. Buna göre, Güngör'ün Çorum yöresinden izlediği altı oyun arasında en çok Çorum halayı adlı oyun çok orijinal figürleri ihtiva etmekte, ve iğdeli gelin oyunu ihya edilmeğe değer çok güzel bir oyundur. Güngör, Hürürnü oyununu, bazı müstehcen figürleri ihtiva etmektedir diyerek *hemen hemen bozulmuş bir oyun* olarak değerlendirir –italikler bana ait, y. n. (1998: 255-256).

bulunan ve "Prahoda mindim sürdüm seyrana" sözleri ile başlayan bir türkü "Gemilere bindim sürdüm Samsun'a" şeklinde yazılmıştı. Zira tren anlamına gelen "prahod" sözcüğü Rusçaydı ve bu şekilde kabul edilmemişti. Aynı örnek üzerinden Hasgül de (1996: 43) "seyran" sözcüğünün Arapça olması dolayısı ile "Samsun" ile değiştirildiğini aktarır.

Homojen ve temiz bir dil yaratmak adına, bazı durumlarda yerel lehçeler veya diller de restore edilmişti. Zira Tör'e göre (1942: 10), radyoda halk şarkılarını yayınlamanın en önemli amaçlarından birisi milli bir dil yaratmaktı. Saygun da (1940: 15) Halkevlerinde şarkıların koro çalışmalarında temizlenmesi gerektiğini söylemişti. Bu temizleme sürecinin bir boyutu da yerel lehçelerdi. Can (1940: 2-3 ve 6) Karadeniz'de yaptığı derlemelerde yerel lehçeleri korumaya çalıştığından bahsetse de, Karadeniz yöresi lehçelerinin günden güne ulusal dil tarafından ikame edildiğini söylüyordu (Can, 1940). Salcı ise (1935b: 5) Harput yöresi türkülerinin dilinin bu bölgede yaşayan insanlar Türkçe bilmediğinden dolayı, "melez" olduğunu söylemenin anlamsız olduğunu belirtmiş ve bu bölgeden dili temiz Türkçe olan bir türkü aktarmıştı. Tuğrul da "Tunceli bölgesindeki halkın tamamen Türk olduğunu ve bu halkın temiz bir Türkçe kullandığını" iddia ediyordu. Verdiği türkü örnekleri, "Tunceli halkının temiz türküleriydi" (1937: 8).[17] Gerçekten de Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Dersim, Harput, Diyarbakır gibi Kürt halkının yoğun olarak yaşadığı illerden yapılan derlemelerde Kürtçe sözlü hiçbir türküye yer verilmemişti. M. Bayrak'a göre Kürtçe şarkılara uygulanan bu yasak ya da içinde Kürt kelimesi geçen sözlerin değiştirilmesi Kürt halkını ve kültürünü asimile etmeye yönelik, kökenleri İttihat ve Terakki Dönemi'ne kadar uzatılabilecek 1925 tarihli *Şark Islahat Planı*'nın bir sonucuydu. Bu plan Kürt diline karşı da bir inkâr siyasası gütmüştü. Bayrak, plan doğrultusunda yapılan çalışmalarda şarkıların da "milli hisleri uyanık tutmaya yarayan öğeler" olarak görüldüğünü aktarır (1993: 508). Bu türkülerde "Kürt ismi Türkmene", "Kürdün Kızı Türkmen Kızına", "Kürdün Gelini Türkmen Gelinine" ve "vurun Kürd uşağı ise vu-

17 Hatta, Kürt kelimesi de sözleri Türkçe olarak yazılan türkülerden silinir: "Sözgelimi bugün radyolarda Türkmen Kızı parçası ilk derlemelerde Kürdün Kızı biçiminde geçer" (Bayrak, akt. Hasgül, 1996: 44).

run Türk uşağına" dönüştürülmüştü (Bayrak, 2002: 21 ve 2004: 238). Bayrak özellikle Türkçe şarkı söyleyen Kürt sanatçılarının bu dönemde büyük ilgi gördüğünden bahsediyordu (2002: 21). Özetle:

> Kürt halk türküleri Türkçeleştirilerek icra edilirken çoğu kez ya içeriklerinden soyutlanıyor, ya zorlama ve doldurma bir çeviriyle veriliyor ya da Türkçeye aktarılamayan bazı ünlem ve nakaratları korunmak durumunda kalınıyor (Bayrak, 2002: 25).

Dönemin folklorcularından Aşkun, Sivas yöresinden bazı türkü örnekleri verdiği derleme kitabında halkla olan konuşmasını yerel lehçeleri kullanarak yazarken, verdiği türkü örneklerini temiz bir Türkçe ile yazmıştı (1940: 219-223). Bergama Halkevi'nin bir monografisinde de insanlar arasındaki diyaloglar yerel lehçe ile yazılırken, halk şarkıları temiz bir Türkçe ile verilmişti (Bergama Halkevi, 1945: 35-36). Giresun yöresinden yapılan derlemelerde de aynı şekilde yerel lehçelere hiç rastlanmaz (Giresun Halkevi, 1940: 35 ve Pamirli, 1941: 30-32).

Kısacası, halk şarkıları Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ulusal bir dil yaratma yolunda Türkçeleştirildi. Hasgül'ün de değindiği gibi:

> İlk süreç, dilin Türkçeleştirilmesi olmuştur. Bu nedenle TRT arşivi kapılarını Doğu Karadeniz bölgesindeki Rum repertuarına ve bazıları tercüme halinde mevcut olsa bile Güneydoğu Anadolu'daki Kürt repertuarına kapatmıştır. Benzer bir şekilde, diyalekt olmayan yabancı kökenli sözcükler de mümkün oldukça Türkçe karşılıkları ile değiştirilmiştir (1996: 43).

Radyo ve Halkevleri çalışmalarında da halk şarkılarının temiz ve sıhhatli bir şekilde icra edilmesine dikkat ediliyordu. Bir başka deyişle, halk müziğinin en önemli özelliklerinden biri olan yerel lehçeler ve farklı diller ulusal bir dil yaratmak uğruna görmezden gelindiler.

Halk Şarkıları ve Estetik

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan halk müziği restorasyonlarının en önemli boyutlarından birisi de bu müziğin modern estetik ölçütler ile değerlendirilmesiydi. Bir başka deyişle, Kemalist reformcular Türk'ün yüksek karakterini gösterdiğini düşündükleri halk müziğinin, yüksek sanat değerleri taşıdıklarını iddia ediyorlardı. Buna uymayan ör-

nekler de halk müziği derlemelerinden dışlanıyor ya da değiştiriliyorlardı. Halk şarkılarını Kantçı bir mükemmellik anlayışına yaslanan estetik idealine göre değerlendiren milliyetçi folklorcular türkülerden düzenli bir lirikal ve melodik yapı bekliyorlardı. Mesela, Çukurova bölgesinde türkü derleyen Burdurlu, iki türkü örneği verdikten sonra şunları söylemişti:

> Bunlardan birincisi kız-oğlan tarafından diyalog şeklinde söylenen ve bir önlükü sebep ittihaz ederek, asıl motif olan sevgiyi canlandıran bir türküdür. *Lakin son bentlerde türkü benliğini kaybederek başka bir mecraya dönüyor ve asıl ahengi kaybediyor (...)* İkinci bir türkü bir ananın dilinden, ağıt lisanile söylenmiş ve aşığı İsmail tarafından vurulan Ayşe'nin hususiyetleri gayri muayyen bir sıra ile anlatılmıştır –italikler bana ait, y. n. (1941: 10-11).

Dolayısıyla, folklorcular için halk şarkılarının sadece bazı örnekleri kıymeti haizdi (Kum, 1941: 18 ve Özer, 1940: 35) ve kıymeti haiz olmayan diğer örnekler ise değersiz veya derlenmeye değmeyecek türkülerdi:

> (...) binlerce mani derlendi. Bunlar içinde ***hiçbir fikir ve duygu kıymetine tekabül etmiyenleri o kadar mebzuldur ki*** bunun sebebini nazım şeklindeki yapılış ve söyleniş kolaylığında aramak muvafik olur. Halk edebiyatı hakiki sanat için ön safta tutulan teknik titizliğine çok müsamahakar olduğundan bu derlenen manilerin çoğundaki fikir ve duygu yokluğunun yanı başında teknik fukaralığında en aşikar haliyle mevcuttur. ***Bunlar asaletini kaybetmiş, hüviyetlerinden uzaklaşmış manilerdir*** –italikler bana ait, y. n. (Okan, 1938: 14).

Okan, derlediği türküleri "seçme işleminden geçirdikten sonra yayınladığını" itiraf etmişti zira "teknik açıdan fukara", duygu ve fikirleri güzel ifade edemeyen türküleri derleme çalışmasına almamıştı. Benzer şekilde Ergenekonlu da benzer bir nedenden ötürü bazı türküleri derlemesine almamıştı (1944: 17).

Can da Rize'de yaptığı derlemede bazı türküleri tekniği haiz olmayanlar olarak gördüğü için derlemesine dahil etmediğini söyler (1940: 11 ve 47). Dahası, Can'a göre:

Mapavrili Enes, Zilkif, Kahyaoğlu varsa da *yazılarında edebi bir kıymet görülmediğinden kitaba geçirilmelerinde fayda görülmemiştir (...) Adlarını bu kitapta bulamıyanlar noksanlığı daha ziyade kendilerinde arasınlar. Düşünceleri bayağı, yazıları edebi bir kıymet taşımayanları yazmakta fayda görmedim* –italikler bana ait, y. n. (1940: 63 ve 101).

Can ayrıca teknik yönden fakir gördüğü türkülere bazı dizeler de ekledi:

Bu destanın bazı kısımlarına ilaveler olmuştur. Ağızdan ağza şifahi bir halde yaşarken asıl bozulmuş, *bu gibi mısralar düzeltilmiştir*. Şiirin sahibi sorumuza cevap vermediğinden bu zaruret hasıl oldu –italikler bana ait, y. n. (1940: 63).

Oysa halk türküleri sözel kültürün ürünleridir; bu sayede toplumsal hafızada baki kalırlar. Türkülerin aktarımı sırasında meydana gelen değişimleri "bozulma" olarak nitelendirmek halk kültürünün en önemli özelliklerinden birini yadsımak demektir. Ayrıca, Can'ın bu düzeltmeleri neye istinaden yaptığı da açık değildir. Atilla da Afyon Halkevi Dergisi olan *Taşpınar*'da bazı halk şarkılarını yayınlamıştı:

Güveyinin ağzından söylenen bu türkü ağıta ait olduğu söylenen birkaç kıta daha var. Fakat *gerek bu altı kıtadaki lirizm ve bağ ve gerekse ifadedeki zayıflık yüzünden bunları almadım* –italikler bana ait, y. n. (1945: 276).

Kısacası, Atilla da estetik olarak türküyü noksan bulduğundan dolayı bazı kıtalarını çıkararak derlemişti. Toros (1940: 8) Çukurova bölgesinde yaptığı derlemede bir yerel âşığın türküsünün bazı sözlerini çıkardığını söylemiş ama buna bir neden göstermemişti. Çelik ise (1939: 14) *Ardahanlı Âşık Mazlumi*'den derlediği destanın bazı bölümlerini çıkarmıştı. Bunlara ek olarak, Özbaş (1939: 56) Gaziantep ilinde birçok âşık türküsü derlediğini, lakin sadece "gerekli gördüklerini" yazdığını belirtmişti.

Aynı tavrın örnekleri, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde radyo ve Halkevleri çalışmalarında da görülebilir. Radyo'da her türkü örneğinin yayınlanmaması gerektiği, halk şarkılarının orijinalliği göz önüne alınarak değerli olan ve olmayan türküler arasında bir seçim yapmanın zaruri olduğu belirtilmişti (*Radyo*, 1947: 10). CHP Halkevlerine de koroda

söylenecek türkülerin dikkatli bir şekilde seçilip işlenmesi gerektiğini buyuran yönergeler göndermişti. Müstehcen sözler içeren şarkılar temiz ve bedii bir hayat aşılamak adına bu korolarda söylenmemeliydi (CHP, 1946: 11). Bu bağlamda, derlenen türküler kontrol amacıyla CHP merkezine gönderildiler (Muğla Halkevi, 1938: 14).

Özetle, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk şarkıları modern estetik kriterler üzerinden değerlendirildi. Bu şarkıların çağdaş melodik özelliklere sahip olduğu, şarkıların çok sesli olduğu, düzenli, anlaşılabilir ve lirik bir yapıyla yazıldığı iddia ediliyordu. Bu kriterlerle uyumlu olmayan örnekler dışlandı veya kriterlere uygun hale getirildi; Erken Cumhuriyet Dönemi'nde folklorcular türkülerin bazı bölümlerini değiştirdiler veya yaptıkları derlemeye almadılar. Halk müziğine böylesi bir seçici yaklaşım bazı konularda o denli ileri gitmişti ki, bu müziğin belirli bir türünün halk müziğine uygun olmadığı bile söylenmişti. Mesela, uzun havaların pentatonik ölçülere uygun olmadığından tümden dışlanması, böylesi "basit" örneklerin derlenmemesi gerektiği açıkça savunuluyordu (Gazimihal, 1937b: 292 ve 296).

Oysa halk şarkılarında böylesi bir melodik ve lirik bütünlük aramak beyhudedir. Boratav bu konuda şunları söylüyor:

> (...) halk türküsünde belli bir metnin bölümleri arasında düşünce bağlantısı ve konu birliği aranmaz; bentler, kimi zaman dizeler bile birbirine içten, sıkı bir anlam bağı ile değil, mekanik bir şekilde bağlanmışlardır; konunun gelişmesi bakımından da birbirinden bağımsız olabilirler (...) bu türkülerde anlatı çoğu kez tutarsız ve bulanıktır; alışılmadık, beklenmedik düşüncelerle gözlemler ya da olaylar ortaya sürülerek anlatı düzeni sık sık bozulur; mantığa uygun bir anlatı düzeni ve sırası bulunmadığı için türkücünün bentleri keyfinin istediği gibi sıralaması mümkündür ve türküyü söyleyen gibi ilk yakan da çoğu kez böyle davrandığı için, belli belirsiz izler sayesinde sezilen olaylar zincirinin tersine çevrildiği, zaman bakımından sonra söylenmesi gereken bir olayın başta söylendiği olur (2000c: 186).

Kısacası, Boratav'ı izleyecek olursak, halk şarkılarını basit veya karmaşık olarak değerlendirmek, teknik olarak eksik veya anlam bütünlüğü bakımından bozuk olarak görmek ve bu folklor öğelerini böylesi kriter-

ler üzerinden seçmek, dışlamak veya değiştirmek halk müziğinin temel özellikleri ile uyuşmaz. Şarkıların teknik özelliklerinin mükemmelliğinden, lirik yapılarının düzgünlüğünden ya da anlamlılığından ziyade, halk hayatı ile içiçeliği asıl özellikleridir. Ayrıca kültürel ürünlerde teknik açıdan düzgünlük ve mükemmelliğe dayanan estetik öğeler aramak modern çağların estetik anlayışının ürünüdür (Williams, 1976: 27-28). Bu anlamda çoğunlukla pre-modern hayatın ürünleri olan türküleri, modern estetik kriterleri üzerinden değerlendirmek, kabaca söylersek, tarihsel bir anakronizmdir.

Derleme Hikâyeleri

Erken Cumhuriyet Dönemi derleme anlatıları bize bu derlemelerin nasıl yapıldığına ve halkın bu çalışmalara olan tepkisine veya derlemeler karşısında aldıkları pozisyona, kullandıkları taktiklere[18] dair bazı ipuçları verebilir. Bir başka deyişle, bu hikâyeler Erken Cumhuriyet Dönemi'nde devlet-toplum ilişkisini kültürel olarak göstermek açısından bir hayli önemlidir.

Bu anlamda, kaynak kişilerin derleme edimleri karşısında kullandıkları taktiklerin halk şarkıları materyallerinin özgüllüğünü bir hayli etkilediğini söyleyebiliriz. Bu taktikler çoğunlukla devletin bir temsilcisi olarak derleme yapan kişilere karşı gerçekleştirilmişti. Gerçekten de Erken Cumhuriyet Dönemi'nde türkü derlemelerinin birçoğu devletin çeşitli kurumları aracılığıyla yapılmıştı. Mesela Erdem (1941: 20), Bursa'da yaptığı derlemelerin iki çobandan kaymakam aracılığı ile alındığını aktarıyordu. Benzer şekilde İstanbul Devlet Konservatuarı'nın yaptığı derlemelerde, derleme yapılan bölgenin valileri veya öğretmenleri gezilere katılıyordu (Gazimihal, 1930: 4). Bayçın da Manisa-Yunt Dağı civarında

18 Taktik kelimesini burada De Certeau'nun kullandığı anlamıyla aldım. Bu kitabın konusu olmadığından De Certeau'cu anlamda taktik kelimesinin üzerinde uzun uzadıya durmayacağım. Ama kısa da olsa şunu söyleyebilirim ki, De Certeau bu kelimeyi öznelerin yaşamlarını idame ettirmeleri anlamında kendilerine dayatılan çerçevenin çevresinden dolaşmalarını, kendilerine sunulanlarla çeşitli oyunlara girmelerini, buradan kendi özgün hikâyelerini çıkarmalarını anlatmak için kullanır (De Certeau, 2008). Taktik, madunların büyük harfle Yasa'yla mücadele biçimleridir.

gerçekleştirdiği derleme gezisini bir öğretmen aracılığı ile yaptığını belirtmişti (1941: 9). Aynı şekilde Dersim bölgesinde yapılan bir başka derlemede jandarma komutanının katkısı ile gerçekleşmişti (Arsunar, 1937: 5). Bartok da Adana'da yaptığı derlemelerde gittikleri bir köyde kadın ve çocukların okudukları türküleri değersiz bulunca, bir milletvekili duruma müdahil olmuş ve âşıkları bir okula toplamıştı (akt. Tasnádi, 2005: 221). Kısacası, bazı devlet görevlileri Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan derlemelerin bir kısmına aktif olarak katılmışlardı.

Dahası, bazı örneklerde derlemeler kaynak kişinin yaşadığı yerde yapılmamıştı; aksine, kaynak kişi devlet görevlileri tarafından derleyicinin yanına getirilmişti. Bu da derlemelerin güvenilmezliğinin bir başka göstergesidir. Gerçekten de Saygun (1937: 12) bu tavrı, kaynak kişinin yaşadığı yerde derleme yapılması gerektiğini söyleyerek eleştirmişti. Bazı derleme hikâyelerinde kaynak kişi Halkevine veya başka bir mekâna çağrılmış ya da getirtilmişti.[19] Yine bir örnekte Aşkun, bir aşığı Sivas'a derleme yapmak üzere davet etmişti:

> Çekingen bir tavırla geldi. Nasırlı elini sıktım. Ve yer gösterdim (...) Kangalın Mescit köyündenmiş. Muallim Eflatun Beyin daveti üzerine gelmiş. *Fakat niçin çağrıldığını anlamamış, öyle ya! Efendilerin onunla ne işleri olabilir*, o bir meydan şairidir. Onun şiirleri köy kahvelerinde okunur, dinleyiciler köylülerdir (...) *Onu açmağa, söyletmeye çalıştık!* –italikler bana ait, y. n. (1940: 342-343).

Bu âşık Aşkun'a neden köylerine ziyarete gelinmediğini sormuştu. Hatta âşık, Aşkun'a eğer köylülerle yakınlaşmak istiyorlarsa köyleri ziyaret etmeleri ve köylülerle konuşmaları gerektiğini tavsiye etti (Aşkun, 1940: 346). Oysa âşığın söylediğinin tersine, bir başka örnekte köye gitmek yerine kaynak kişi Elazığ Halkevi'ne jandarma zoruyla getirilmişti (Sarısözen, akt. Elçi, 1997: 28). Bir diğer örnekte Sarısözen, kaynak kişinin Tunceli Halkevi'nde derleme komitesini beklediğini aktarıyordu (1944b: 6). Bartok'un Adana ziyaretinde derleme komitesinin köy-

19 İlginç bir anekdotu da Aşkun (1940: 349) aktarır. Sivas Halkevi'ne türkü söylemek için giden bir âşık gittiği yerde kimse tarafından ilgi görmezmiş. Oysa, Halkevlerinin en önemli görevlerinden birinin türkü derlemek olduğunu söyleyen Aşkun, bu durumu kınadığını belirtiyordu.

lere geziye gitmesine izin verilmemişti. Lakin daha sonra, komite valinin ofisine çağrılmış ve burada jandarma tarafından getirilmiş kaynak kişiyle karşılaşmışlardı (Yürür, 2000: 65). Kısacası, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde derlemelerin bir kısmı yerinde veya halkın gündelik yaşantısını sürdürdüğü mekânda yapılmamıştı. Oysa halk şarkılarına özelliğini veren tam da gündelik hayatla iç içeliğidir.

Bu anlamda, derleyiciler tarafından şüpheli ve güvenilmez addedilen kaynak kişiler (Pamirli, 1943: 10) derlemeler sırasında çeşitli taktikler kullanır. Mesela, Can (1940: 2) derleme yaptığı bir kişinin sorularına cevap vermediğini söylemişti, zira bu şahıs kendi adının yayınlanacak kitapta yer almasından hoşnut değildi. Bir başka örnekte ise Halkevi'ne derleme için çağrılan âşık, Halkevi'nin penceresinden kaçmıştı:

> Elazığ Halkevine gittik. Halkevinin pencereleri alçak, birinci kat odalarının birinde derleme çalışmalarına dinlenme amacıyla ara verildiği bir sırada; kahve, sigara içilirken kaynak kişi bunalmış olacak ki, derleme heyetinin daldığı sohbet vakfesinden istifade ederek pencereden atlamak suretiyle kaçıyor. Çünkü mevsim yoğun iş mevsimidir, düğün değil, bayram değildir; üstelik o kaynak ***kişi köyünden jandarma ile getirilmiştir, kaçar elbet!*** – italikler bana ait, y. n. (Sarısözen, akt. Elçi, 1997: 28).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği derlemelerinin yapılma biçimi kadar, kaynak kişinin bu derlemelerde nasıl kullanıldığı da –burada devlet aygıtları tarafından– derlemelerin sorunlarını gözler önüne serer. Bu anlamda, Erdoğan'ın (1999/2000) Osmanlı'da madunların devlet aygıtlarına karşı kullandıkları taktiklerin benzerlerini Erken Cumhuriyet Dönemi halk müziği çalışmalarında da görebiliriz. Halkevi penceresinden kaçmanın, sorulara cevap vermemenin yanı sıra, derleyicilerden bilgilerin saklandığını bazı örneklerde görebiliriz.[20] Tuğrul Anka-

---

20 Aşağıdaki anekdot da köylünün devlet aygıtına güvensizliğini göstermesi açısından anlamlıdır:

> Biz ayrıldıktan sonra, derleme yaptığımız köylerin birinde şöyle bir konuşma olmuş; –Yahu, bunlar hafiye olmasın! –Yok canım, bunların hepsi tanıdık adamlar. –Sen asıl tanıdıktan kork. Tanımadığımız kimseler olsa bizden ne koparacaklardır? Yanlarında deli deli söylendik, ne malımız varsa meydana döktük (Tuğrul, 1945: 10).

ra'daki derlemeleri esnasında özellikle yaşlıların bilgileri ya vermediğini ya da değiştirerek verdiğini söylemişti. Yaşlı kadınlar ise derlemecilere hiçbir şarkı söylememişlerdi (1945: 10).[21] Dahası, türkü söyleyen bazı kadınlar da bu türküleri geri istemişlerdi, zira gramafonda kendi seslerini duydukları zaman bir daha konuşamayacaklarını düşünmekteydiler. Aynı derlemede Tuğrul kadınlardan aldığı bazı türküleri ise değersiz olarak nitelendirmekten geri durmamıştı (1945: 10-11). Benzer şekilde Antalya ilinde yapılan bir köy gezisinde, köylüler geziyi düzenleyenlere köylerinde türkü söyleyecek kimsenin bulunmadığını, bulunsa bile bu insanları bulmanın zor olduğunu söylemişlerdi (*Türk Akdeniz*, 1939: 13). Tuğrul'un derleme deneyimine benzer şekilde, Bela Bartok'un Adana gezisinde de valinin ofisine getirilen kaynak kişi türkünün sözlerini değiştirerek aktarmıştı:

> (...) Jandarma çavuşuna deniliyor ki; Çabuk, çevrede ne kadar saz çalan, türkü söyleyen varsa bulacaksın ve Vali Bey'e getireceksin. Jandarma da köylere gidip türkü söyleyen kim var; Ahmet var, Mehmet var. Adam, tarlada çalışırken, bir de bakıyor, sırtında silahı, jandarma geliyor. Ahmet oğlu Mehmet?, Tamam, yürü Vali Bey'e. Adamcağızın, tabii, ya oğlu asker kaçağı, ya vergisini ödememiş, ya bilmem ne. Yakalandık, diyor, bu kez bittik, iyicene sonumuz geldi. Bunları alıyorlar. Ne jandarma niye gittiklerini biliyor, ne adam biliyor, ne jandarma çavuşu biliyor. Böyle yayan-yapıldak, Adana ilçelerinin dağlık yollarından vilayete kadar, epeyce uzun yollar yürüyerek, merkeze varıyorlar ve polise devrediyorlar (...) [kaynak kişi] dedi ki: Beni, işte aynı bu şekilde, jandarma yakaladı, geldik ve size türküleri söyledik. Hatta kendi söyleyeceğinden farklı söylemiş. Niye öyle söyledin? diye sorduğumuzda, *Yahu, benim üstüme ne vazife. Beni getirdiniz jandarma ile, ben de size, böyle iki türküyü birbirine kattım da söyledim, dedi* –italikler bana ait, y. n. (Yürür, 2000: 65-66).

Kaynak kişiye dair sorunlar yanında, başka örnekler de bize derlemelerin güvenilirliği konusunda şüpheleri gösterirler. Mesela bir örnekte Saygun derlediği melodiyi kaynak kişiden almamıştı; bir kadını dinleyen

---

21 Bela Bartok da Türkiye'ye yaptığı gezide kadınlardan şarkı derlemeye çalışmıştı. Lakin, türkü söyleyen sadece iki kadın bulabilmişti (Bartok, 1991: 48).

erkek şarkıyı Saygun'a aktarmıştı (1937: 30). Benzer şekilde, Aşkun verdiği türkü örneğini kaynak kişiden doğrudan almadığını belirtiyordu:

> Bunun bestesini bilmiyorum. Zaten köylü türküsüdür. Ve köylülerle fazla teması olan bir akrabamdan derledim. Tabii onlar bestesini biliyorlar (1940: 212).

Aşkun bir başka derlemesinde, sözleri anında kaydetmediğini, hafızasında tutmaya çalıştığını, bir süre sonra bu sözleri hatırlayıp yazmaya çalıştığını belirtiyordu (1942: 8). Nezihi de Âşık Sümmani şiirlerini aynı şekilde derlemişti:

> (...) Zekeriya çavuş adlı birinin dersten sonra yazısının düzgünlüğünü göstermek üzere bir koşma yazıp getirdiğini gördüm. Nerede bulduğunu sorduğumda; Muallim efendi, ben bunlardan çok bilirim, dedi. O günden sonra Zekeriya çavuşun yakasını bırakmadım. Ve hemen her gün onu derslerden sonra bir kenara çekip bildiklerini not etmeğe çalıştım. Mısraları çok defa yanlış söylüyor, becerip çıkaramıyordu. O zaman hemşerilerinden orada bulunan diğer iki kişiye daha tekrar ettiriyor, bir kısmını da yakınlıkla ve söz gelişine göre çıkararak düzeltiyordum. İşte bu tetkik böylece meydana geldi (1934: 3).

Bu derlemelerin güvenilirliğine dair bir başka şüphe de derlemelerin bir kısmının cönklerden yapılıyor olmasıydı. Bir başka deyişle, bazı derlemeler yazılı kaynaklardan yapılıyor ve halk şarkıları derlemeleri olarak sunuluyordu. Lakin bu derlemelerin çoğu sadece sözlerden oluşuyordu. Dahası, Burke'un belirttiği üzere (1976: 76) yazılı kaynaklara âşık şiirini ya da türküsünü geçiren kişi çoğunlukla bir aracıdır ve bu kişinin de materyali sansürleme, temizleme ya da farklı şekilde kayda geçirme ihtimali bir hayli yüksektir.

Bütün bu anlatılar, Erken Cumhuriyet Dönemi halk müziği çalışmalarının niteliğini göstermek için hem kaynak kişilerin veya halkın bu çalışmalara tepkisi hem de çalışmaların metodolojik değeri açısından, önemlidir. Bu bağlamda da Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Kemalist popülizmin nasıl uygulandığını ve ne dereceye kadar amacına ulaştığını derleme anlatılarından görebiliriz. Müzik çalışmalarının çerçevesini oluşturan Kemalist popülizmin, bütün halk söylemine rağmen, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halka ulaşabildiği hayli kuşkuludur.

Sonuç

Erken Cumhuriyet Dönemi halk müziği çalışmaları, dönemin iki önemli ideolojik paradigması üzerinden yürütülmüştü. Bu anlamda türküler, derlemeler sırasında ya da tekrar yapılandırılırken hem melodik hem de lirik yapısı itibariyle çeşitli işlemlerden geçirildi. Tam da bu noktada, milliyetçi ve halkçı söylemin belirsizlikleri, tutarsızlıkları ve kendi iç çelişkileri bu çalışmalara yansımıştı. Bir başka deyişle, Türk'ün asıl seciyesini yansıttığı söylenen türküler, yattıkları o derin uykudan kaldırılırken modern hayata uygun hale getirilmeye çalışılmıştı: Ezgileri değiştirildi, lirik yapılarına çeşitli müdahalelerde bulunuldu, yazıldığı diller Türkçeleştirildi veya "ulusun yüksek seciyesine" uymayan "ahlaksız" sözler türkülerden temizlendi. Kısacası, halk şarkıları geleneği keşfedilirken icat edildi. Türkülerin ezgilerine ve sözlerine yapılan bu müdahalelerin farklı sonuçları vardı. Öncelikle, türkülerin melodik anlamda standart bir hale getirilmesi, bu folklor ürünlerinin en temel özelliklerinden birisi olan dinamik karakterini kaybetmesine yol açmıştı. Türküler kendilerine hayat veren bu özelliklerinden kopup standart bir ürün haline getirilmişlerdi. Bunun en büyük sebeplerinden birisi de türküyü yakan veya okuyan ile dinleyici arasındaki yüz yüze ilişkinin ortadan kalkmasıydı. Türkücü bundan böyle içinde bulunduğu ortama göre doğaçlamalarda bulunamayacaktı, türküyü söylediği topluluğun durumuna göre türküye eklemeler veya türküden çıkartmalar yapamayacaktı. Dinleyici de artık plaktan veya radyodan gelen ve her seferinde -çoğunlukla- aynı formdaki ezgiye alışacaktı. Bunun yanı sıra koral icra, bireysel âşık tarzlarını da etkilemişti, bireysel tarzlar toplu icra sırasında ortadan kalkıyorlardı.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde türkülerin kendilerine dışsal estetik öğelerle değerlendirilmesi ya da bir hayli farklı dinamiklerden türeyen çok sesli Batı müziği ile işlenmesi kadar halk müziğinin tıpkı halk gibi temiz, öz gibi kategorilerle değerlendirilmesi de bir hayli sorunludur. Zira ne halk ne de halk müziği böylesi kaygılar üzerinden değerlendirilebilir, türküler temiz ve öz Türk ulusunun karakterinin değil, halkın gündelik yaşamındaki olayların şu veya bu tarzda yansıtıcısıdır. Halk müziğine böylesi bir yaklaşımın sonucu ise Kemalist reformcuların kafalarındaki ideal türkü tarzına uymayan örnekleri basit, gereksiz, yetersiz gibi

sözcüklerle değerlendirmeleriydi. Dolayısıyla, derlemelerin birçoğunda bu kriterlere uymayan türküler dışlanmışlardı. Oysa bu sonuç türküleri derleyip, sınıflandırmanın ve sonuçta halk kültürünün bu ürünleri üzerinden halkı tanıma çabasının değil, tipik bir milliyetçi bakışın ürünüdür. Tanınmaya, anlaşılmaya çalışılan değildir halk, zihinlerdeki ulus modeline yaslanandır. Sonuçta, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde derleme veya icra çabaları, müzikolojik bir pozisyondan çok halkçı ve milliyetçi söylemin çerçevesine dayandılar.

Bu dönem halk müziği çalışmalarının bir başka önemli sorunu ise çalışmaların metodolojik olarak ciddi sıkıntılar içermesiydi (Başgöz, 1986: 291-292 ve Ataman, 1949a: 4-5). Salcı 1933 yılı öncesi yapılan çalışmaların plansızlığından yakınmıştı (1934: 6). İkinci dönem de aynı sorun devam etti. Pamirli, Salcı'dan bir on yıl sonra yazdığı yazıda, folklor çalışmalarının plansızlığından şikâyetçiydi:

> Dolayısıile elde edilen eserlerin büyük bir kısmı, ilmi kıymetten uzak, gelişi güzel mesailerin mahsülü olarak kalmıştır (1943: 8).

Tuğrul da derlemelerin birçoğunun belirli bir metottan yoksun olarak yapıldığını bu anlamda da güvenilmez olduklarını belirtiyordu (1945: 3). Dahası, dönemin müzik reformcuları arasında da derlemeler konusunda bir fikir birliği olduğunu söylemek zordur. Mesela, Bartok'un derleme yapmak için şehirden etkilenmemiş köylere gitmesi fikri bazı yazarlar tarafından destek görürken (Gazimihal, 1937a ve 1937b), bazı yazarlar ise halk müziğini derlemek için bu metodun yetersizliğinden ya da sakıncalarından bahsediyorlardı (Salcı, 1935a ve 1938) ve bu anlayış üzerinden yapılmış derlemeleri şiddetle eleştiriyorlardı (Görktan, 1946: 335 ve 1947: 391-392). Yine bu dönemde halk şarkılarının radyodan seslendirilme biçimi de şiddetli hücumlara uğramıştı (Aşkun, 1940: 84). Kısacası, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği derleyicileri arasında da bir görüş birliği olduğunu söylemek mümkün değildir. Dahası, derlemeler esnasında karşılaşılan bir başka problem ise, derlemelerde kullanılan fonograf cihazının her bölgede çalıştırılamamasıydı. Zira bu dönemde elektrik altyapısı ülke genelinde bir hayli yetersizdi. Demirci "en bakir" melodilerin olduğu köylerde ve göçebelerde bu eksikliğin

ciddi bir sorun teşkil ettiğini belirtiyordu. Demirci'ye göre, buna karşın çare olarak köylerden kaynak kişilerin şehirlere getirilmesi ise malzemenin güvenilirliğini zedelemiş, kaynak kişi "asıl muhitinden ayrıldığı için" derleme esnasında malzemeyi değiştirmişti (Demirci, 1939: 154).

SONSÖZ

19. ve 20. yüzyıllara niteliğini veren en önemli gelişmelerden birisi milli devlet ve milli kimlik inşalarıydı. Dünyanın hemen hemen her coğrafyasında burjuvazinin başını çektiği toplumsal aktörler farklı tarihsel örüntülerin açtığı yollardan olsa da, sınırları belirli bir toprak parçası içerisinde bir milli devlet inşa etmek, bu devletin iktidarını yaymak ve bu devlete sadık vatandaşlar topluluğu yaratmak amacını güttüler. Millet inşa süreçlerinde milli kültürlerin önemli bir yer tuttuğunu söylemek bir genelleme olmakla beraber, yanlış bir genelleme değildir. Milli devletler, onların kurumları ya da milliyetçiler, belirli bir toprak parçası içinde inşa ettikleri ulusun diğer uluslardan farklılıklarını bulmaya, bu ulusa doğallık, biriciklik ve hatta tarih üstü bir konum kazandırmaya çalıştılar. Milliyetçilere göre, bir millete karakterini veren bu farklılıklardı. Milli farklılıkların "keşfedilebileceği" en verimli alan ise sözüm ona milletin seciyesine ezelden beri nakşedilmiş milli kültürdü. Tam da bu anlamda, belirli bir toprak parçasında milletin kaynağını oluşturan halkın kültürü, milliyetçilik için ulusal kültür inşasında biçilmiş kaftandı. Milliyetçiler halk kültürünü, yeni milli kültürün de kaynağı olarak tarif ediyorlardı. Bununla birlikte, milliyetçilik gerçekte 'varolan' halk kültürüne, tahayyül edilen ulusun kaynağı olarak ideal, bozulmamış bir halk ve onun el değmemiş, "saf" ama aynı zamanda "gelişkin (modern uygarlık seviyesinden mülhem)" kültürü penceresinden baktı. Oysaki milliyetçi ideolojinin gerçekte karşısında bulunan idealleştirilmiş saf, bozulmamış, ulusun tarihsel kökenlerini içinde barındıran, homojen bir kültürel yapıdan ziyade, parçalı, yerel, dinamik bir kültürdü. Dolayısıyla, milliyetçilik halk kültürünü tahayyül ettiği modele uyarlamaya çalıştı; halk kültürünün bazı öğelerini dışarıda bıraktı, bazılarını değiştirdi, modele uyan bazıla-

rını da olduğu gibi bıraktı. Kısacası, milliyetçi çağda halk kültürü keşfedilirken aslında icat edildi.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği politikalarını değerlendirirken de böylesi bir yaklaşımın yansımalarını görürüz. Millete seciye kazandıracak kültürel çalışmaların en önemlisi olarak addedilen müzik reformunun, milli musikinin kaynağı olarak halk müziği cephesinde, Kemalist milliyetçi folklorcuların ilk amacı 'Türk'ün asıl müziği' olarak nitelendirilen halk müziğinin, Osmanlı Geleneksel Müziği ile hiçbir bağı olmadığını "ispat" etmekti. Zira Osmanlı İmparatorluğu, milli tarih anlatısında "Türk olma" bilincinin kaybolduğu bir döneme denk düşüyordu, bu dönem Türk Tarihi'nde 'milli bilincin' bozulduğu ve hatta yitmeye yüz tuttuğu bir evreydi. Dolayısıyla, ancak ve ancak bu dönemin kültürel ürünlerinden bağımsız olduğu iddia edilen bir halk kültürü ve müziği yeni ulusal kültürün kaynağı olabilecekti. Çağdaş uygarlığa giden yolda ve milletler ailesinde Türklerin de hak ettikleri yeri alabilmesi için halk müziğinin önemini tespit ettikten sonra, milliyetçi kadrolar bu müziğin betimlenmesine, derlenmesine, işlenmesine giriştiler. Bu noktada milliyetçi kadroların zihinlerindeki ideal halk müziği ile gerçeklik arasındaki gerilim noktalarını tespit edebiliriz. Bahsettiğimiz gerilimler aynı zamanda ulaşılmaya çalışılan hedef olarak Batı ile ulusa özgüllüğünü verdiği düşünülen Doğu arasındaki bir gerilimin tezahürüydüler. Bunlar, Batıya, evrenselliğe, modernliğe doğru giderken özgüllüğü kaybetmeme telaşının bir yansımasıydı. Gerilimlerden ilki, ulusal ve çağdaş müziğe giden yolda kaynak olarak tespit edilen halk müziği ile bu müziğin doğal olarak çok sesli unsurları içinde barındırdığı iddiasından kaynaklanıyordu. Türk Tarih Tezi'nin ulaşmaya çalıştığımız medeniyetin zaten 'bizim öz malımız' olduğu iddiasına dayanan bu yaklaşımı, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde pentatonizm ve çok seslilendirme çalışmalarını, türkülere yapılan müzikal müdahaleleri ve dahası şarkılara yapılan böylesi müdahalelerin "otantikliğe" aslında halel getirmediği iddiasını besliyordu. Yine bağlamanın 'milli çalgı' olarak belirlenmesi ve derlenen türkülerin bu çalgının formuna uydurulması da benzer bir standartlaştırma çabasının ürünüydü. İkinci gerilim noktası olarak da türkülerin diline ya da lirik yapısına yapılan müdahaleleri belirleyebiliriz. Ulusun 'öz-bozulmamış' dilini yansıttığı iddia edilen türkülerin gerek yerel

lehçelerden, gerekse farklı dillerden oluştuğu / oluşabildiği gerçeği bu dönemin homojen ve standart bir dil yaratma politikasına tersti. Dolayısıyla, Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları doğrultusunda şarkıların yerel lehçeleri değiştirilmiş veya farklı dillerde yazılmıştı, kısacası türküler Türkleştirilmişti. Üçüncü bir gerilim noktası olarak da 'Türk'ün yüksek-bozulmamış seciyesinin tezahürü' olan türkülerin herhangi bir lirik ya da melodik düzensizlik-bozukluk içermesi durumunda yapılan işlemleri sayabiliriz. Çünkü "teknik yönden zayıf" ya da "anlamlı bir bütünlüğe sahip olmayan" türküler, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin ulusal kültürün saf-temiz-estetik kaynağı olarak halk kültürü yaklaşımıyla uyuşmuyordu. Dolayısıyla, 'duygu ve ifade bütünlüğünden yoksun türküler' Erken Cumhuriyet'in kurumlarında "düzeltilmişti". Bu anlamda Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ulusal kültürün inşasında halk müziği, bu müziğin karakteristikleri dikkate alınmadan, dinamik ve yerel özellikleri gözardı edilerek ve yapılan çalışmaların temel çerçevesini halkçı ve milliyetçi söylemin çizdiği bir perspektifle ele alınmıştı. Tam da bu nedenle halk müziği bu dönemde tek bir 'milli saza' sıkıştırılmış, yöresel özelliklerinden yoksun bırakılmış, temel karakteristiği olan dinamik özellikleri dondurulmuştu.

Sonsöz'de kitap boyunca çerçevesini farklı yerelliklerden örneklerle çizmeye çalıştığım halk müziği reformunun temel özelliklerini bir kere daha tekrar etmek yerine, bu reform çabasının başarıya ulaşıp ulaşmadığını tartışmak istiyorum. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan bu çalışmalar gerçekten amaçlandığı gibi halkın kulağını eğitebilmiş midir? Milleti tek bir ses etrafında toplama çabası ya da modernize edilmiş türkülerin bütün milletçe benimsenmesi hedefi gerçekleşmiş midir? Kısacası, bu dönemin müzik siyasası, kendini ne denli hâkim kılabilmiştir? Sanırım bu sorulara müzik politikalarının uygulandığı dönemi ve Cumhuriyet tarihinin daha sonraki evrelerini göz önüne alarak bir yanıt verebiliriz. İlk dönem için cevabım, büyük oranda halk müziği reformlarının toplumu tek ses etrafından toplama çabasının başarısız olduğudur. Yanıtımın temel sebebi, bu politikaların çerçevesinin ve uygulanmasının toplumsal yaşantı ile arasındaki açı ve bunun yanı sıra, modernize edilmiş, milleti tek bir ses etrafında toplayacak olan türkülerini insanlara öğretecek radyonun ve Halkevlerinin kullanımında karşılaşılan sorunlardır. Halk müziği refor-

mu, türküleri üretildiği toplumsal bağlamlarından koparmıştır koparmasına da Erken Cumhuriyet Dönemi'nin modernleşme hamlelerinin ne kadar kapsayıcı olduğu, toplumsal bağları ne kadar dönüştürüp dönüştürmediği, mesela sanayileşmenin en büyük göstergelerinden biri olarak kır-şehir nüfusunu ikincisinin lehine ne kadar çok evriltebildiği bir hayli meçhuldur. Kısacası, önümüzde duran resim 'modern türkülerin' dinlenebileceği modern hayat formlarının Erken Cumhuriyet Dönemi'nde pek de yaratılamadığı, geniş kitlelerin bu formlara dâhil edilemediğidir. Dahası, aydınlanmacı pratiği sadece bir halk terbiyesine indiren Kemalist kültürel söylemin temel sorunlarını bir tarafa bıraksak bile, halka terbiye aşılayacağı düşünülen bu araçların sağlıklı kullanılamaması durumunda halk nasıl 'terbiye' edilebilir ki? Gerçekten de ne Halkevlerinin ne de radyonun Cumhuriyet rejiminin halka ulaşmak adına etkili biçimde kullandığı araçlar olduğunu söyleyemeyiz.

Mamafih, Cumhuriyet tarihinin tümüne baktığımızda yukarıda sorduğum soruya yanıtın basitçe bir hayır ya da evet olmaktan çıkıp biraz daha karmaşıklaştığı belirtilmelidir. Zira özellikle 1945'ten sonra musiki reformunu oluşturan temel milliyetçi-halkçı çerçeve resmi ideoloji olarak aynı kalmadığı gibi, bir topluluğun kültürünün değişimine yol açan toplumsal dönüşümler de bu tarihten sonra bir hayli çoğalmıştır. 1960 sonrasına damgasını vuran bir kültürel tür olarak arabesk müziğin ortaya çıkışını ve etkili varlığını açıklamak için devlet siyasası kadar, Türkiye'de kentleşme biçimleri, proleterleşme süreçleri, toplumsal mücadelelerin aldığı biçimler, katı olan her şeyi buharlaştıran kapitalizmin toplumsal alana ne derece etkin sızdığı gibi birçok faktörü mercek altına yatırmak lazımdır. Ancak bu, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde çerçevesi çizilen Kemalist ideolojinin 1945 sonrasında tamamen ortadan kalktığı ya da etkisinin azaldığı anlamına gelmez. Mesela, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde uygulanan halk müziği politikaları Türkiye'de âşık tarzını tamamen yok etmedi, ama özellikle Demokrat Parti dönemiyle birlikte çok daha hızlı dönüşmeye başlayan geleneksel hayatın ve bunun kültürel ürünlerinin şekillenmesinde erken dönem reformlarının da halen bir payı olduğu su götürmezdir. Bugün dinlediğimiz türkülerin dilinden lirik yapısına ve ezgilerine kadar birçok alanda geleneksel formları ile aynı olduğunu söylemek mümkün değildir. Mesela Karabulut (2009), TRT'nin

çoğu derlemesinde kaynak kişilerin hâlâ belirsiz olduğunu, derlemelerde birçok türkünün bir seçme işleminden sonra repertuara alındığını, sözlere ve ezgilere müdahale etme tavrının hâlâ sürdüğünü belirtir. Bu tavır, Erken Cumhuriyet Dönemi'nden kalan bir miras değil midir? Elbette, türkülerin modern hayat tarzları ile kurduğu ilişkiler üzerinden dönüşmesinde halk kültürünün dinamik karakteri de önemli bir rol oynar. Ama Türkiye'de devlet müdahalesinin de uzun süre oynadığı rol gözardı edilemez. Dolayısıyla, belki politikaların uygulandığı dönemin değil ama daha sonrasının kulak alışkanlıklarının, ezgilere olan aşinalığının biçimlenmesinde bu müdahalenin önemli bir payı vardı. Ayrıca, Cumhuriyet döneminin büyük bir kısmında kültürel anlamda toplumun modernlikle, çağdaşlıkla kurduğu bağı büyük oranda Erken Cumhuriyet Dönemi kültürel politikaları belirlemiştir. Bir taraftan parçası olmayı umduğumuz, ama halen bir taraftan çaresizce bizim de kurucularından birisi olduğunu iddia ettiğimiz "Batı medeniyeti" ile kurduğumuz sinik bir ilişki, bir yandan çağdaş uygarlığın göstergesi olarak addedilen Avrupa'ya bağımlı yaşarken bir yandan da "sana kendimi ispat edeceğim"in çocukluk psikolojisi kökenlerini Osmanlı modernleşmesi ve sonrasında Cumhuriyet dönemi Doğu-Batı geriliminde bulmaktadır. Çağdaş uygarlığın bizi takdir ettiği yerde tüm toplumsal sorunlarımızı çözmüşüz gibi davranma hali ve buradan gelen en ufak olumsuz bir işarette yaşadığımız nefret duyumu ve sonuçta sürekli tekrar eden travmatik bir ruh hali Erken Cumhuriyet Dönemi'nin evrensellik-biriciklik gerilimini bize hâlâ yaşatmaktadır. Kökenlerini belki Cumhuriyet'in kuruluşuna, belki Osmanlı'da modernleşme süreçlerinin şu ya da bu tarihsel süreçte başlamasına kadar götürebileceğimiz aynı kısır döngü ile halen boğuşmaya devam etmekteyiz.

Dolayısıyla, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin kültürel siyasetini, halk müziği politikalarını anlamak, Cumhuriyet'in toplum ile kurduğu ilişkinin, ister fıkraları, ister dansları, isterse de müziği ile olsun, temellerini incelemek sadece o tarihsel momenti değil, bugüne devrettiği mirası anlamak için de toplumsal travmalarımızın temellerini kavramak için de önemlidir. Zira bu travmaların kendisi ile uğraşmak bir çözüm yolu sunmaz bize, ancak kaynaklandığı yere vakıf olursak o zaman bunlarla yüzleşebiliriz. Bu yüzleşmenin sonucunun toplumu nereye doğru evriltebileceği elbette içinde bulunulan momentin siyasi, kültürel, iktisadi vs.

mücadelelerinin eklemlenme biçimlerine bağlıdır. Ama bu travmaların kökenlerini kavramak da iyi bir başlangıç noktası olabilir çünkü ancak o zaman farklı toplumsal ilişkileri hayal etmeye ve bunları kurmaya başlayabilmek için elimizde tarihsel bir dayanak noktası olur. Ve tarih asla kaçamayacağımız tek *gerçeğimizdir*.

KAYNAKÇA

Ahıska, Meltem (2005) *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik.* İstanbul: Metis Yayınları.

Ahmad, Feroz (1994) *Modern Türkiye'nin Oluşumu.* Çev. Y. Alogan. İstanbul: Sarmal.

Akay, İ.Hakkı (1942) *Balıkesir Halkiyatı* cilt 1.Balıkesir: Türkdili Matbaası.

Akbaş, Yasemin (2000) "Türk Ses Kayıt Tarihinden Bir Dönem: Fonograf ve Gramafon." *Musikişinas*, sayı 4 (Bahar), s. 58-63.

Aksoy, Bülent (1985) "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma." *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* cilt 5: 1212-1236.

.....; (1987) "Türk Musikisinin Kökeni Sorunu Aşıldı mı?" *Tarih ve Toplum, sayı 44, cilt 8* (Ağustos), s. 41-47.

.....; (1996) "Atatürk ve Musiki." *Birikim sayı 81* (Ocak), s. 74-77.

.....; (1999) "Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu" *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der. G. Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Akşit, Ahmet (1938) "Köycülerle Çiftçi Köylülerimiz Arasında Bir Hasbihal." *İnanç–Denizli Halkevi Dergisi* sayı 20 (Birinci Teşrin), s. 37-40.

.....; (1941) "ÇalHalk Türküleri." *İnanç – Denizli Halkevi Dergisi,* sayı 53 cilt 5 (Haziran), s. 15-16.

Ali, F. (1987) *Müzik ve Müziğimizin Sorunları.* İstanbul: Cem Yayınları.

Alangu, T. (1983) *Türkiye Folkloru El Kitabı-I.* İstanbul: Adam Yayıncılık.

Alkan, F. (1937) "Çandır Köyü Tetkiki." *Yeni Milas – Muğla Halkevi Dergisi,* sayı 4 cilt 1 (İkinci Kanun), s. 7-8.

Alnar, Hasan Ferid. (1988) "Türk Musikisinin (Müziğinin) Hangi Dereceye Kadar Tekamül Etmesi (Gelişmesi) Mümkündür ve Bu İmkan Nasıl Eser Haline Getirilebilir." *Tarih ve Toplum,* sayı 55 cilt 10 (Temmuz), s. 15-21.

Alp, T. (1936) *Kemalizm.* İstanbul: Cumhuriyet Gazete Matbaası.

Altar, C. M. (1984) *Paul Hindemith ile Karşılaşmam.* Ankara: Alman Kültür Merkezi.

.....; (1989) *Opera Tarihi*-cilt 4. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Anderson, B. (1995) *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması.* çev: İ. Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.

Ankara Halkevi (1935) *Güzel Sanatlar Şubesi Çalışma Talimatnamesi.* Ankara: Ulus Matbaası.

Aracı, E. (2001) *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arel, H. S. (1990) *Türk Musikisi Kimindir?* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arık, R. O. (1947) *Halkevlerinde Müze, Tarih ve Folklor Çalışmaları Kılavuzu.* Ankara: CHP Halkevleri Yayınları.

Arman, H. (1969) *Piramidin Tabanı: Köy Enstitüleri ve Tonguç.* Ankara: İş, Matbaacılık ve Ticaret.

Arsunar, M. Ferruh (1937) *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik.* İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

.....; (1948) *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler.* Ankara: Ulus Basımevi.

Aşkun, V. Cem (1940) *Sivas Folkloru.* Sivas: Kamil Matbaası.

.....; (1942) *Büyük Halk ve Sazşairi Emrah: Seçme Şiirler.* Sivas: Kamil Matbaası.

.....; (1943) *Sivas Folkloru cilt II* Sivas: Kamil Matbaası.

Ataman, Sadi Yaver (1949a) "Folklor Çalışmalarında Disiplin." *Türk Folklor Araştırmaları,* sayı 1 (Ağustos), s. 4-5.

.....; (1949b) "Köy Öğretmenleri İçin Folklor Derleme Yolları." *Türk Folklor Araştırmaları,* sayı 2 (Ekim), s. 21-23.

.....; (1951a) "Türk Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi - I." *Türk Folklor Araştırmaları,* sayı 22 cilt 1 (Mayıs), s. 343-345.

.....; (1951b) "Türk Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi-III." *Türk Folklor Araştırmaları,* sayı 24 cilt 1 (Haziran), s. 371-373.

.....; (1991) *Atatürk ve Türk Musikisi.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Atay, F. R. (1969) *Çankaya.* İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.

Atılgan, Halil. (1996) "Halk Müziğimizde Anonimlik ve Beste Meselesi." *Folklor / Edebiyat* sayı 5-6 (Ocak), s. 144-150.

Atilla, Osman (1945) "Folklor ve Sanat II: Gelin Ümmü." *Taşpınar - Afyon Halkevi Dergisi*, sayı 128-129-130-131 (Eylül-Ekim-Kasım-Aralık), s. 275-276.

Attali, J. (2005) *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi Politiği*. çev: G. G. Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aydın, Suavi (1996) "Türk Tarih Tezi ve Halkevleri." *Kebikeç*, sayı 3, s. 107-130.

Aytuğ, Adnan Sami (1946) "Emirdağı'na Dair". *Taşpınar - Afyon Halkevi Dergisi*, sayı 132-133 (Ocak-Şubat), s. 291-292.

Baily, J. (1994) "The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923-73". *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* içinde, der. M. Stokes. Oxford: Berg Publishers.

Bakhtin, M. M. (1984a) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. der. ve çev: C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

.....; (1984b) *Rabelais and His World*. çev: H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.

Bartók, B. (1991) *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. çev: B. Aksoy. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Başgöz, İ. (1968) *Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Ararat Yayınevi.

.....; (1986) *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.

.....; (1995) *Türkiye'nin Eğitim Çıkmazı ve Atatürk*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

.....; (1998a) *Turkish Folklore and Oral Literature: Selected Essays of İlhan Başgöz*. der: K. Sılay. Bloomington: Indiana University Press.

.....; (1998b) "Türkiye'de Halk Bilimi Çalışmaları ve Milliyetçilik." *Folklor / Edebiyat*, sayı 14 (Haziran-Temmuz), s. 73-84.

Başgöz, İ ve Wilson, Howard E. (1968) *Educational Problems in Turkey: 1920-1940*. Bloomington: Indiana University Publications.

Bayçın, Nuri (1941) "Manisada Folklor Derlemesi Çalışmalarından: Yunt Dağı Mani ve Türküleri." *Gediz - Manisa Halkevi Dergisi*, sayı 51 (Temmuz), s. 9.

Bayrak, M. (1985) *Eşkiyalık ve Eşkiya Türküleri*. Ankara: Yorum Yayınevi.

.....; (1993) *Kürtler ve Ulusal-Demokratik Mücadeleleri Üstüne: Gizli Belgeler-Araştırmalar-Notlar*. Ankara: Özge Yayınları.

.....; (1997) *Alevilik ve Kürtler: İnceleme-Araştırma ve Belgeler*. Ankara: Özge Yayınları.

.....; (2002) *Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları cilt 1.* Ankara: Özge Yayınları.

.....; (2004) *Ortaçağ'dan Modern Çağa Alevilik.* Ankara: Özge Yayınları.

Bayrı, M. H. (1933) "CumhuriyetDevrinde Halk Bilgisi Hareketleri". *Halk Bilgisi Haberleri,* sayı 29 (Birinci Teşrin).

.....; (1952) "Halk Bilgisi Derneğine Aid Hatıralar – V: Konferanslar, Törenler, Anketler, Derleme Seyahatleri". *Türk Folklor Araştırmaları,* sayı 31 (Şubat), s. 489-490.

Behar, C. (1987) *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

.....; (1993) *Zaman, Mekan, Müzik: Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım.* İstanbul: Afa Yayınları.

.....; (1998) *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, Walter (2001) "Hikaye Anlatıcısı." *Son Bakışta Aşk* içinde, der: N. Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.

Bergama Halkevi. (1945) *Bergama'da Köyler - Tırmanlar Üçüncü Kitap.* İzmir: Güneş Basım ve Yayınevi.

Berker, Ercümend (1986) "Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını". *Türk Musikisinin Dünü Bugünü Yarını* içinde, der: F. Halıcı. Ankara: Sevinç Matbaası.

Berman, M. (2001) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi.* çev: B. Peker ve Ü. Altuğ. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bhabha, Homi K. (1993) "Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." *Nation and Narration* içinde, der: Homi K. Bhabha. London: Routledge.

Bora, Tanıl (1996) "İnşa Döneminde Türk Milli Kimliği." *Toplum ve Bilim,* sayı 71 (Kış), s. 168-194.

Bora, Tanıl ve Canefe, Nergis (2002) "Türkiye'de Popülist Milliyetçilik." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik* içinde, der: T. Bora vd. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, Tanıl ve Erdoğan, Necmi (2003) "Biz, Anadolu'nun Bağrı Yanık Çocukları: Muhafazakar Popülizm." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 5: Muhafazakarlık* içinde, der: A. Çiğdem vd. İstanbul: İletişim Yayınları.

Boratav, P. N. (1945) "The Development of Folklore in Turkey." *The Journal of American Folklore,* sayı 229 cilt 58 (Temmuz-Eylül), s. 252-254.
.....; (1991a) *Folklor ve Edebiyat – 1.,* 2. bs., İstanbul: Adam Yayınları.
.....; (1991b) *Folklor ve Edebiyat – 2.,* 2. bs., İstanbul: Adam Yayınları.
.....; (2000a) *Halk Edebiyatı Dersleri.* İstanbul: Tarih Vakfi Yurt Yayınları.
.....; (2000b) *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi.* İstanbul: Tarih Vakfi Yurt Yayınları.
.....; (2000c) *Türk Halk Bilimi I: Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.
Bozkurt, M. E. (1940) *Atatürk İhtilali.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
Brockett, Gavin D. (2011) *How Happy To Call Oneself A Turk: Provincial Newspapers and the Negotiation of a Muslim National Identity.* Austin: University of Texas Press.
Burdurlu, İbrahim Zeki (1941) "Folklor: Çukurovadan Türküler." *Görüşler - Adana Halkevi Dergisi,* sayı 35 (Mayıs), s. 10-12.
Burke, Peter (1976) "Oblique Approaches to the History of Popular Culture." *Approaches to Popular Culture* içinde, der: C. W. E. Bigsby. London: Edward Arnold.
.....; (1996) *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü.* çev: G. Aksan. Ankara: İmge Yayınları.
CHF (1931) *Üçüncü Büyük Kongre Zabıtları: 10-18 Mayıs 1931.* İstanbul: Devlet Matbaası.
CHP (1940) *Halkevleri Çalışma Talimatnamesi.* Ankara: Zerbamat Matbaası.
CHP (1946) *Halkevlerinde Halk Müziği ve Halk Oyunları: Üzerinde Nasıl Çalışmalı, Neler Yapmalı?* Ankara: CHP Yayını.
Can, N. ve Gökçe, S. (1936) *Yunus Emre.* Gaziantep: Halk Basımevi.
Can, S. (1940) *Rize Şairleri.* Giresun: Akgün Basımevi.
Canovan, M. (2005) *The People.* Cambridge: Polity Press.
Cantek, Levent. (2003a) *Türkiye'de Mısır Filmleri (1938-1950).* www.ilet.gazi.edu.tr/~cantek/misir.html.
.....; (2003b) *Radyoda Alaturka Tartışmaları.* www.ilet.gazi.edu.tr/~cantek/radvo.html

Cemil, H. (1932) "Ege Medeniyetinin Menşeine Umumi Bir Bakış." *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Müzakere Zabıtları* içinde, İstanbul: Maarif Vekaleti.

Cemil, Mesut (1943) "Folklorumuzun Hudutları." *Radyo,* sayı 17 cilt 2 (Nisan), s. 8.

Chatterjee, P. (1986) *Nationalist Thought and Colonial World: A Derivative Discourse.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

.....; (2002) *Ulus ve Parçaları: Kolonyal ve Post-Kolonyal Tarihler.* çev: İ. Çekem. İstanbul: İletişim Yayınları.

Copeaux, E. (2000) *Tarih Ders Kitaplarında (1931-1993) Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine.,* 2. bs., çev: A. Berktay. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Çakın, Hasan (1936) "Tepe ve Dağ Köylerinde Tetkikler." *Altın Yaprak - Bafra Halkevi Dergisi,* sayı 18 (Kasım), s. 6-7.

.....; (1937) "Gümenüs." *Altın Yaprak - Bafra Halkevi Dergisi,* sayı 21-28 (Ağustos), s. 14-17.

Çakmak, İ. Tarık ve Şemsi, H. (1935) *Bilecik Halk Türküleri.* Bilecik: Bilecik Halkevi Matbaası.

Çağaptay, Soner (2002) "Otuzlarda Türk Milliyetçiliğinde Irk, Dil ve Etnisite." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4: Milliyetçilik* içinde, der: T. Bora vd. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çağlar, B. K. (1935) "Halkevleri Niçin ve Nasıl Açıldı." *Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı* içinde, Ankara: yayın yılı yok.

Çavdar, T. (1999) "Halkevleri." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi cilt 4.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Çaylı, F. (1945) *Ilgın Folkloru cilt 1: Ilgın'da Düğün Adetleri, Halk Türküleri, Oyun Havaları, Maniler ve Atasözleri.* Konya: Yeni Kitap Basımevi.

Çelik, Mahmud Fahrettin (1939) "Kars ili Şairlerden (Kısaca): Ardahanlı Aşık Mazlumi." *Doğuş - Kars Halkevi Dergisi,*sayı 7-(48) (Birinci Kanun), s. 11-15.

De Certeau, Michel (1986) "The Beauty of the Dead: Nisard." *Heteorologies: Discourse on the Other* içinde, çev: B. Massumi. Manchester: Manchester University Press.

.....; (2008) *Gündelik Hayatın Keşfi 1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. çev: L. A. Özcan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Demircioğlu, Y. Ziya (1938) *Köy Halk Türküleri*. İstanbul: Burhaneddin Matbaası.

.....; (1939) "Halk Türküleri." *Halk Bilgisi Haberleri*, sayı 92 yıl 8 (Haziran), s. 153-157.

.....; (1969) "Memleketimizde İlk Folklor Hareketleri." *Musiki Mecmuası*, sayı 249 yıl 21 (Ağustos), s. 10.

Demirsipahi, C. (2005) "Türk Halk Müziğinde Anonimlik – Panel." *Folklor / Edebiyat*, sayı 42 cilt 11, s. 59-83.

Denizli Halkevi (1937) *Köycüler Komitası Köylerde*. Denizli: Yeni Basımevi.

Dilmen, İ. N. (1936) "Güneş-Dil Teorisinin Ana Kanunları ve Analiz Yolları." *Ülkü – Halkevleri Dergisi*, sayı 37 cilt 7 (Mart), s. 88-95.

Dinç, İ. (1940) *Köy Tetkikleri – 1: Ortaköy*. Kırşehir: Kırşehir V. Matbaası.

Doğudandoğan, Yılmaz (1944) "Köy Notları." *Görüşler – Adana Halkevi Dergisi*, sayı 64-65 cilt 6 (Nisan-Mayıs), s. 18-22.

Doyle, A. Conan (2003) *Sherlock Holmes: Bütün Hikayeleri 1*. çev: C. Mısırlıoğlu. İstanbul: Neptün Yayıncılık.

Eagleton, T. (2005) *Kültür Yorumları*. çev: Ö. Çelik. İstanbul: Ayrıntı.

Elaziz Halkevi (1936) *Elaziz Halk Türküleri ve Oyunları*. İstanbul: Resimli Ay Basımevi.

.....; (1937) "Elâziz Türküleri ve Oyunları Halkevimiz Tarafından Neşredildi." *Altan – Elaziz Halkevi Dergisi*, sayı 22 yıl 2 (İkinci Kânun), s. 13.

Elçi, A. Coşkun (1997) *Muzaffer Sarısözen: Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Elias, N. (2000) *Uygarlaşma Süreci Cilt 1: Batılı Dünyevi Üst Tabakaların Davranışlarındaki Değişmeler*. çev: E. Ateşman. İstanbul: İletişim Yayınları.

Engin, M. Saffet (1938) *Kemalizm İnkılabının Prensipleri*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Epengin, E. (1939) "Kürkçü." *İçel – İçel Halkevi Dergisi*, sayı 23 yıl 2 (Birinci Kanun), s. 11.

Erdem, Mehmet (1941) "Yörük Obasında." *Uludağ - Bursa Halkevi Dergisi*, sayı 31 (İkinci Kanun), s. 19-21.

Erdoğan, N. (1998) "Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji". *Birikim,* sayı 105-106 (Ocak-Şubat), s. 117-125.

.....; (1999/2000) "Devleti 'İdare Etmek': Maduniyet ve Düzenbazlık". *Toplum ve Bilim,* sayı 83 (Kış), s. 8-31.

Ergenekonlu, Etem Yılmaz (1944) "Hatay Halk Şairlerinden: Telli Osman (İncerap)". *Hatay -Antakya Halkevi Dergisi,* sayı 7 (Şubat), s. 17-18.

Ergin, M. (1936) "Köylerimiz ve Köycülerimiz". *Türkün – Bursa Halkevi Dergisi,* sayı 7 (Temmuz), s. 31-33.

Ersanlı, B. (2003) *İktidar ve Tarih: Türkiye'de 'Resmi Tarih' Tezinin Oluşumu (1929-1937).* İstanbul: İletişim Yayınları.

Frolova-Walker, M. (2007) *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin.* New Haven and London: Yale University Press.

Galip, R. (1932) "Türk Irk ve Medeniyet Tarihine Umumi Bir Bakış". *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferenslar, Müzakere Zabıtları* içinde, İstanbul: Maarif Vekaleti.

Gazimihal (Kösemihalzade), Mahmud Ragıp (1930) "Dördüncü Musiki Folklor Seyahati". *Halk Türküleri* cilt 13 içinde. İstanbul: Evkaf Matbaası.

.....; (1936a) "Bela Bartok ve Eseri". *Ülkü – Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 45 cilt 8 (İkinci Teşrin), s. 216-222.

.....; (1936b) *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi.* İstanbul: Akşam Matbaası.

.....; (1937a) "Bela Bartok Aramızda". *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 50 cilt 9 (Nisan), s. 132-138.

.....; (1937b) "Bela Bartok Aramızda". *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 52 cilt 9 (Haziran), s. 292-298.

.....; (1939a) "Halkevleri'nde Musiki". *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 78 cilt 13 (Ağustos), s. 67-70.

.....; (1939b) "Önsöz". *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru: Halk Ezgi, Çalgı ve Ayakoyunları Hakkında Notlar* içinde, der: H. S. Karsel ve M. R. Gazimihal. İstanbul: Numune Matbaası.

.....; (1939c) *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri.* İstanbul: Numune Matbaası.

.....; (1947) *Konya'da Musiki.* Ankara: CHP Halkevleri Yayınları.

Gellner, E. (1994) "Nationalism and High Cultures." *Nationalism* içinde, der: A. D. Smith ve J. Hutchinson. Oxford: Oxford University Press.

.....; (1998) *Milliyetçiliğe Bakmak.* çev: N. Soyarık, S. Coşar ve S. Özertürk. İstanbul: İletişim Yayınları.
Giresun Halkevi (1940) "Kemençe Türküleri". *Aksu - Giresun Halkevi Dergisi,* sayı 18-2, s. 35.
Gökalp, Z. (1976) *Türk Medeniyeti Tarihi.* İstanbul: Kültür Bakanlığı.
.....; (1999) *Türkçülüğün Esasları.* İstanbul: Toker Yayınları.
Gökçeoğlu, Sait (1951) "Yakın Tarihimize Aid Folklor Araştırmaları Yapılırken". *Türk Folklor Araştırmaları,* sayı 24 cilt 1 (Temmuz), s. 370.
Gökyay, O. Şaik. (1941) *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi.* Ankara: Maarif Vekaleti.
Görktan, Muzaffer (1946) "Afyon Folkloru Yolunda: Gelin Ümmü Türküsü Münasebetile". *Taşpınar - Afyon Halkevi Dergisi,* sayı 140-141 (Eylül-Ekim), s. 355-356.
.....; (1947) "Afyon Folkloru Yolunda: Yine Gelin Ümmü Türküsü." *Taşpınar - Afyon Halkevi Dergisi,* sayı 144-145 (Ocak-Şubat), s. 391-392.
Gramsci, Antonio (1985) *Selections From Cultural Writings.* der: D. Forgacs ve G. Nowell-Smith. çev: W. Boelhower. London: Lawrence And Wishart.
Hakkı, A. I. (1945) "Köyümden Geliyorum". *Ün – Isparta Halkevi Dergisi,* sayı 137-139 cilt 12 (Eylül-Ekim), s. 1930-1936.
Halkevleri (1935) *Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı.* Ankara: yayın yılı yok.
Hasan, ?. (1934) *Halk Edebiyatı - Konferans Tutanakları.* Çankırı: Çankırı Matbaası.
Hasgül, Necdet (1996) "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları." *Folklora Doğru: Dans Müzik Kültür,* sayı 62, ss. 21-49.
Heater, D. (1998) *The Theory of Nationhood: A Platonic Symposium.* New York: St. Martins Press.
Hertz, F. (1967) *Nationality in History and Politics: A Psychology and Sociology of National Sentiment and Nationalism.* New York: The Humanities Press.
Hilson, M. (2006) "Denmark, Norway, and Sweden: Pan-Scandinavianism and Nationalism." *What is a Nation: Europe, 1789-1914* içinde, der: M. Hewitson ve T. Baycroft. Oxford: Oxford University Press.
Hindemith, P. (1983) *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler.* İzmir: Küğ.

Hobsbawm, Eric J. (1993a) "Ulusçuluk". *Birikim,* sayı 45-46 (Ocak-Şubat), s. 109-115.

.....; (1993b) "Introduction: Inventing Traditions." *The Invention of Tradition* içinde, der: E. Hobsbawm ve T. Ranger. Cambridge: Cambridge University Press.

.....; (1995) *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik – Program, Mit, Gerçeklik.* çev: O. Akınhay. İstanbul: Ayrıntı.

.....; (2000) *Devrim Çağı 1789-1848.* çev: B. S. Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Hoşsu, Mustafa (1945) "Folklor: Halk Türküleri." *Halkevi - Bursa Halkevi Dergisi,* sayı 91-92 (Kasım-Aralık), s. 12.

İnan, Abdülkadir (1936) "Güneş-Dil Teorisi Üzerine Notlar." *Ülkü – Halkevleri Dergisi,* sayı 40 cilt 7 (Eylül), s. 143-144.

İnan, Anen (1932a) "Tarihten Evel ve Tarih Fecrinde". *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Müzakere Zabıtları* içinde, İstanbul: Maarif Vekaleti.

.....; (1932b) "Orta Kurun Tarihine Umumi Bir Bakış". *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferenslar, Müzakere Zabıtları* içinde, İstanbul: Maarif Vekaleti.

.....; (1969) *Medeni Bilgiler ve M. Kemal Atatürk'ün El Yazıları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Jusdanis, G. (2001) *Necessary Nation.* Princeton: Princeton University Press.

Kadıoğlu, Ayşe (1996) "The Paradox of Turkish Nationalism and the Construction of Official Identity". *Turkey: Identity, Democracy and Politics* içinde, der: S. Kedouire. London: Portland.

Kalkanoğlu, Mehmet (1948) "Anadolu Köylerinden Ağıtlar ve Deyişler". *Erciyes - Kayseri Halkevi Dergisi,* sayı 65-66 (Haziran-Temmuz), s. 17-19.

Kaneff, D. (2004) *Who Owns the Past: The Politics of Time in a Model Bulgarian Village.* New York: Berghahn Books.

Kansu, N. A. (1935) "Giriş". *Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı* içinde, Ankara: yayıncı yok.

Kansu, Ş. A. (1932) "Türklerin Antropolojisi". *Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Müzakere Zabıtları* içinde, İstanbul: Maarif Vekaleti.

Karabulut, E. (2009) *TRT Ankara Radyosu THM Müdürü Ertuğrul Karabulut İle Söyleşi.* Ankara.

Karal, Enver Ziya (1980) "Atatürk'ün Türk Tarih Tezi." *Atatürk ve Devrim: Konferanslar ve Makaleler (1935-1978)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Karaömerlioğlu, Mehmet Asım (1998) "Köy Enstitüleri Üzerine Düşünceler." *Toplum ve Bilim sayı 76* (Bahar), s. 56-85.

.....; (1999) "The People's Houses and the Cult of Peasant in Turkey." *Turkey Before and After Ataürk: Internal and External Affairs* içinde, der: S. Kedourie. London: Portland.

Karpat, Kemal H. (1963) "The People's Houses in Turkey: Establishment and Growth." *Middle East Journal,* vol. 17 (Kış-Bahar), s. 55-67.

.....; (1988) "The Republican People's Party, 1923-1945." *Political Parties and Democracy in Turkey* içinde, der: J. M. Landau ve M. Heper. New York: I. B. Tauris.

Kasaba, R. (1999) "Eski İle Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm". *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, der: R. Kasaba ve S. Bozdoğan. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kemal, ?. (1945) "Bir Halk Şairi". *Erzurum-Erzurum Halkevi Dergisi,* sayı 6 (Şubat), s. 59.

Kendi, İbrahim Aczi (1942a) "Aşıklar". *Konya - Konya Halkevi Dergisi,* sayı 42 (Nisan), s. 48-55.

.....; (1942b) "Aşıklardan: Aşık Dervişi". *Konya - Konya Halkevi Dergisi,* sayı 43 (Mayıs), s. 40-44.

.....; (1942c) "Aşıklardan-3: Aşık Kul Mahmut". *Konya - Konya Halkevi Dergisi,* sayı 45 (Temmuz), s. 47-49.

Kırşehir Halkevi. (1940) *Köy Tetkikleri-2: Boztepe, Karacaviran.* Kırşehir: Kırşehir Köy Basımevi.

Kirby, F. (1962) *Türkiye'de Köy Enstitüleri.* Ankara: İmece Yayınları.

Kitching, G. (1982) *Development and Underdevelopment in Historical Perspective: Populism, Nationalism and Industrialization.* London and New York: Methuen.

Kocabaşoğlu, U. (1980) *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna.* Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Kocatürk, U. (1999) *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri.* Ankara: AKDTYK Atatürk Araştırma Merkezi.

Koşal, Vedat (1998) "Osmanlı'da Klasik Batı Müziği". *Toplumsal Tarih,* sayı 57 (Eylül), s. 15-22.

Koşay, H. Zübeyr (1939) *Etnografya ve Folklor Kılavuzu.* Ankara: Ulusal Matbaa.

Köprülü, M. Fuad (1940a) *Türk Sazşairleri-II: XVI-XVIII. Asırlar.* İstanbul: Kanaat Kitabevi.

.....; (1940b) *Türk Sazşairleri-III: XIX-XX. Asırlar.* İstanbul: Kanaat Kitabevi.

.....; (1986) *Edebiyat Araştırmaları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Köymen, Hulusi (1935) "Bursa Köylerinde". *Uludağ – Bursa Halkevi Dergisi,* sayı 4 (İlk Teşrin), s. 24-25.

Kum, Naci (1941) "Eski Türkü ve Destanlarımız". *Görüşler - Adana Halkevi Dergisi,* sayı 39 (İkinci Teşrin), s. 18-23.

Kunos, I. (1978) *Türk Halk Edebiyatı.* İstanbul: Kervan.

Küçüka, Necip Ali (1982) "Türk Dili ve Türk Müziği". *Ülkü - Seçmeler: 1933-1941* içinde. der: C. Alpar ve Z. Bayraktar. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayını.

Lacko, M. (1996) "Populism in Hungary: Yesterday and Today". *Populism in Eastern Europe* içinde, der. J. Held. New York: Columbia University Press.

Magaldi, C. (2006) "Two Musical Representations of Brazil: Carlos Gomes and Villa-Lobos". *Brazil in the Making: Facets of National Identity* içinde, der: C. Nava ve L. Lauerhass. New York: Rowman & Littlefield.

Mardin, Şerif (1986) "Religion and Politics in Modern Turkey". *Islam in a World of Nation States* içinde, der: J. P. Piscatori. Cambridge: Cambridge University Press.

.....; (2000) "Türkiye'de Din ve Laiklik." *Türkiye'de Din ve Siyaset* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları.

Margulies, R. ve Yıldızoğlu, E. (1998) "Tarımsal Değişim: 1923-70". *Geçiş Sürecinde Türkiye* içinde, der. E. A. Tonak ve I. C. Schick. İstanbul: Belge Yayınları.

Milojkovic-Djuric, J. (1994) *Panslavism and National Identity in Russia and in the Balkans, 1830-1880: Images of the Self and the Others.* New York: Columbia University Press.

Muğla Halkevi (1938) "Folklor: Fethiye Halk Türküleri." *Muğla - Muğla Halkevi Dergisi,* sayı 12 (Şubat), s. 14.

Mutman, Mahmut (1994) "Kriz ve Değer: 21. Yüzyılın Eşiğinde Kapitalizm ve İdeoloji". *Toplum ve Bilim,* sayı 63 (Bahar), s. 7-39.

Neubauer, Eckhard (1994) "15. ve 16. Yüzyıllar". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* cilt 5, s. 523-525.

Nezihi, H. (1934) *Aşık Sümmani.* İstanbul: Meserret Matbaası.

Nişbay, İzzettin Tuğrul (1942) "Alaturka, Alafranga ve Radyomuz". *Radyo,* sayı 9 cilt 1 (Ağustos), s. 1.

.....; (1943) "Musiki İnkılabımızda Benliğimiz". *Radyo,* sayı 14 cilt 2 (İkinci Kanun), s. 4.

Okan, Fehmi (1938) "Halk Edebiyatından Derlemeler: Mani." *Akpınar - Niğde Halkevi Dergisi,* sayı 37 (Temmuz), s. 14-15.

Okay, O. (1975) *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi.* Ankara: Baylan Matbaası.

Oral, M. Zeki. (1936) *Tokat'lı Aşık Nuri.* Ankara: Köyöğretmeni Basımevi.

Oran, B. (1999) *Atatürk Milliyetçiliği: Resmi İdeoloji Dışı Bir İnceleme,* 5. bs., Ankara: Bilgi Yayınevi.

Oransay, Gültekin (1983) "Çoksesli Musiki". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* cilt 6, s. 1517-1530.

.....; G. (1985) *Atatürk İle Küğ.* İzmir: Küğ Yayıncılık.

Ortaç, H. (1947) "Yüz Yaşında Fidyekızıklı Halil Onbaşı İle Bir Konuşma". *Uludağ – Bursa Halkevi Dergisi,* sayı 82 (Mart-Nisan), s. 4-7.

Öğün, Süleyman Seyfi (1999) "Yerlici Bir Kültüralizm: Kıyaslamalı Bir Değerlendirme". *Cogito,* sayı 21 (Kış), s. 103-143.

Özacun, Orhan (1996) "Halkevlerinin Dramı." *Kebikeç,* sayı 3, s. 87-96.

Özbaş, Ö. (1939) *Folklor Derlemeleri: İlbeyli Türkmenleri Arasında.* Gaziantep: C.H.P. Basımevi.

Özbek, M. (2000) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdoğan, G. Göksu (2002) *Turan'dan Bozkurt'a: Tek Parti Döneminde Türkçülük (1931-1946).* İstanbul: İletişim Yayınları.

Özer, Kemal (1940) "Balıkesirde Yörük ve Çetmi Türküleri". *Uludağ - Bursa Halkevi Dergisi,* sayı 27 (Mayıs), s. 35-39.

Öztürk, A. O. (1995) *Türkü Yazıları.* Ankara: Milli Folklor Yayınları.

Öztürkmen, A. (1994) "The Role of People's Houses in the Making of National Culture in Turkey." *New Perspectives on Turkey,* sayı 11, s. 159-181.

.....; (1998) *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Paçacı, Gönül (1994a) "Dâr-ül-elhân ve Türk Musikisi'nin Gelişimi -I". *Tarih ve Toplum,* sayı 121 cilt 21 (Ocak), s. 48-55.

.....; (1994b) "Dâr-ül-elhân ve Türk Musikisi'nin Gelişimi -II". *Tarih ve Toplum,* sayı 122 cilt 21 (Şubat), s. 17-23.

.....; (1999a) "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni". *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der: G. Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

.....; (1999b) "Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği". *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der: G. Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

.....; (2002) "Osmanlı'nın Musiki Taliminden Cumhuriyet'in Müzik Terbiyesine". *Tarih ve Toplum* ,sayı 100 (Nisan), s. 10-23.

Pamirli, Osman Turgut (1941) "Folklor -o: Maniler Hakkında Birkaç Söz". *Aksu - Giresun Halkevi Dergisi,* sayı 25-26, s. 9-10 ve 30-32.

.....; (1943) *Folklor.* Giresun: Yeşilgireson Matbaası.

Parla, T. (1995) *Türkiye'de Siyasi Kültürün Resmi Kaynakları Cilt 3: Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Ok'u.* İstanbul: İletişim Yayınları.

.....; (1997) *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları Cilt 2: Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

.....; (1999) *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Peker, Recep (1935) *C. H. P. Genel Sekreteri Recep Peker'in Söylevleri.* Ankara: Zerbamat Matbaası.

.....; (1936) "Halkevleri". *19 Mayıs - Samsun Halkevi Dergisi,* sayı 5 (Mart), s. 21-22.

.....; (1984) *İnkılap Dersleri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Pekin, Esra. (2004) *Sarayda Musiki.*
www.turkmusikisi.com/arastirmalar/sarayda musiki/.

Propp, W. (1998) *Folklor: Teori ve Tarih.* çev: N. Hasgül ve T.Tanyel. İstanbul: Avesta Yayınları.

Ramnarine, Tina K. (2003) *Ilmatar's Inspirations: Nationalism, Globalization and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music.* Chicago: The University of Chicago Press.

Radyo (1942) "Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları". *Radyo,* sayı 3 cilt 1 (Ağustos), s. 21.

.....; (1947) "Yurttan Sesler". *Radyo,* sayı 65 cilt 6 (Mayıs), s. 10.
Refet, İ.(1933) *Karacaoğlan.* Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
Renan, Ernest (1994) "Qu'est-ce qu'une nation?" *Nationalism* içinde, der: A. D. Smith ve J. Hutchinson, Oxford: Oxford University Press.
Rice, Eric (1999) "Represantations of Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670-1824." *Musicological Research,* cilt 79, s. 41-88.
Sadak, Muhittin (1945) "İstanbul Konservatuarı". *Radyo,* sayı 47 cilt 4 (Kasım), s. 10.
Safa, P. (1997) *Türk İnkılabına Bakışlar.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.
Sakallıoğlu, Ümit Cizre (1998) "Rethinking the Connections Between Turkey's 'Western' Identity Versus Islam". *Critique* (Bahar), s. 3-17.
Sakaoğlu, S. (1985) "Derleme İle İlgili İlk Anketler, İlk Geziler ve Derleme Bibliyografyası". *Türk Folkloru Araştırmaları 1985/1* içinde. Ankara: G. Ü. Basın-Yayın Yüksekokulu Basımevi.
Salçı, Vahid Lütfi (1934) "Halk Saz Şairleri: Hayat ve Eserleri". *6 Ok - Edirne Halkevi Dergisi sayı 19* (Ağustos), s. 5-6.
Salcı, Vahid Lütfi (1935a) "Halk Türküleri Musikisi". *Batıyolu - Kırklareli Halkevi Dergisi,* sayı 2 (Mayıs), s. 8-9.
.....; (1935b) "Halk Musikisi ve Türküleri -2". *Batıyolu - Kırklareli Halkevi Dergisi,* sayı 3 (Birinci Teşrin), s 5-6.
.....; (1935c) "Halk Musikisi ve Türküleri -3". *Batıyolu - Kırklareli Halkevi Dergisi,* sayı 4 (İkinci Teşrin), s. 15-16.
.....; (1936a) "Halk Musikisi ve Türküleri-4." *Batıyolu - Kırklareli Halkevi Dergisi,* sayı 6 (İkinci Kanun): ss. 9-10.
.....; (1936b) "Halk Musikisi ve Türküleri -6". *Batıyolu - Kırklareli Halkevi Dergisi,* sayı 8 (Mart), s. 7-9.
.....; (1938) "Bela Bartok'un Konferansları: Gizli Halk Musikisi". *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 61 cilt 11 (Mart), s. 113-123.
.....; (1940) *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde (Armoni Meseleleri).* İstanbul: Numune Matbaası.
Salman, Mustafa (1938) "Halk Türküleri ve Oyun Havalarında Konular, Oyun ve Türkü Havalarının Bölümleri". *Kaynak-Balıkesir Halkevi Dergisi,* sayı 65 (Haziran), s. 414-415.
Sarısözen, Muzaffer (1944a) "Muzaffer Sarısözenle Bir Konuşma". *Radyo,* sayı 31 cilt 3 (Haziran), s. 10.

.....; (1944b) "Halk Musikisi: İki Sesli Halk Türküsü". *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 77 cilt 7 (Birinci Kanun), s. 6.
Saygun, Ahmed Adnan (1936a) *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm.* İstanbul: Numune Matbaası.
.....; (1936b) "Türk Müziğinin İnkişaf Yolu." *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 42 cilt 7 (Ağustos), s. 419-423.
.....; (1937) *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat.* İstanbul: Numune Matbaası.
.....; (1938) *Halk Türküleri On Beşinci Defter: Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon.* İstanbul: Hüsnü Onaran Basımevi.
.....; (1940) *Halkevlerinde Musiki.* Ankara: Receb Ulusoğlu Basımevi.
.....; (1941) "Musiki Davamız". *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 2 (Birinci Teşrin), s. 8-10.
.....; (1942a) "Gençliğin Musiki Terbiyesi İçin Ne Yapmalıyız?" *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 11 cilt 1 (Mart), s. 8-10.
.....; (1942b) "Radyo'da Garp Musikisi". *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 20 cilt 2 (Temmuz), s. 5-7.
.....; (1987) *Atatürk ve Musiki.* Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
Saygunışık, Tahsin (1942) "Ayın Konuşması: Dil Ve Sanatkar". *İnanç - Denizli Halkevi Dergisi,* sayı 59 cilt 5 (İkinci Kanun), s. 3-5.
Smith, Anthony D. (1989) *The Ethnic Origins of Nations.* New York: Blackwell.
.....; (2004) *Milli Kimlik.* çev: B. Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları.
Spatar, M. H. (1994) "Batı Müziği". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* cilt 5. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Stokes, Martin (1995) "Voices and Places: History, Repetition and the Musical Imagination." *J. Roy. Anthrop. Inst.,* sayı 3, s.673-691.
.....; (1998) *Türkiye'de Arabesk Olayı.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Stone, C. (2008) *Popular Culture and Nationalism in Lebanon: The Fairouz and Rahbani Nation.* London and New York: Routledge.
Subaşı, Necdet (2003/2004) "Kültürel Mirasın Çeşitliliği ve Seçicilik Sorunu". *Doğu Batı,* sayı 25 (Kasım- Aralık-Ocak), s. 135-146.
Szyliowicz, Joseph S. (1966). *Political Change in Rural Turkey: Erdemli.* Paris: Mouton & Co.

Şenel, Süleyman (1999) "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları" *Folklor / Edebiyat,* sayı 17, s. 99-128.

TDK. (1936) *Söz Derleme Kılavuzu.* İstanbul: Devlet Basımevi.

Tanrıkorur, Ç. (2003) *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Tasnádi, E. (2005) "Béla Bartók ve Türkiye'de Hak Türküleri Derlemeleri". *Folklor / Edebiyat,* sayı 42 cilt 11, s. 217-222.

Tekelioğlu, Orhan (1995) "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziği'nin Tarihsel Arka Planı". *Toplum ve Bilim,* sayı 67 (Güz), s. 157-177.

.....; (1999) "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları." *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der: G. Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

.....; (2001) "Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s". *Turkish Studies,* sayı 1 cilt 2 (Bahar), s. 93-108.

Tokel, B. Bilge (2000) *Neşet Ertaş Kitabı.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Tolga, Tahir Hayrettin (1942) "Epik Halk Türküleri". *İnanç - Denizli Halkevi Dergisi,* sayı 59 cilt 5 (İkinci Kanun), s. 5-7.

Toprak, Binnaz (1981) "Islam and Nation-Building". *Islam and Political Development in Turkey* içinde, Leiden: Brill.

Toros, Taha (1937) "Çukurovada Etili Şairler". *Görüşler - Adana Halkevi Dergisi,* sayı 4 (Birinci Teşrin), s. 29-31.

.....; (1938) *Çukurovada Etili Halk Şairleri.* Adana: Seyhan Basımevi.

.....; (1940) "Toroslorda Folklor Tetkikleri-10: Muzurlu Kerim (Aşık Nihali)." *İçel-Mersin Halkevi Dergisi,* sayı 26 (Mart), s. 8.

.....; (1991) "Adnan Saygun'dan Anılar" *Tarih ve Toplum,* sayı 87 cilt 15 (Mart), s. 16-18.

Tör, Vedat Nedim (1942) "Halk Türküleri". *Radyo,* sayı 7 cilt 1 (Haziran), s. 10.

.....; (1999) *Yıllar Böyle Geçti.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tuğrul, ?. (1937) "Tunceli Halk Türküleri". *Altan - Elaziz Halkevi Dergisi,* sayı 29 (Ağustos), s. 8-9.

Tuğrul, M. (1945) *Ankara Örencik ve Ahi Köylerinin Türküleri.* Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi.

Tunçay, M. (1999) *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931).* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tura, Y. (1988) *Türk Musikisinin Meseleleri.* İstanbul: Pan Yayıncılık.
.....; (1999) "Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi." *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der. G. Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Tüfekçi, Nida (1983) "Türk Halk Müziği". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* cilt 6, s. 1482-1488.
Türk Akdeniz (1939) "Halkevinin Yeniköy Gezisi". *Türk Akdeniz - Antalya Halkevi Dergisi,* sayı 135 (Birinci Teşrin), s. 11-13.
Türk Folklor Araştırmaları (1951) "Kuruluşunun 15. Yıldönümü Münasebetile Devlet Konservatuarı ve Halk Melodileri Derleme İşi". *Türk Folklor Araştırmaları,* sayı 22 cilt 1 (Mayıs), s. 337-338.
Türkeş, Ö. (2002) "Milli Edebiyattan Milliyetçi Romanlara". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 4: Milliyetçilik* içinde, der: T. Bora vd. İstanbul: İletişim Yayınları.
Tütengil, C. Orhan (1969) *Türkiye'de Köy Sorunu.* İstanbul: Kitaş Yayınları.
.....; (1977) *100 Soruda Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.
Umut, Ö. (2008) *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.
Uzunoğlu, Sadık (1951) "Türk Halk Müziğinde Polifoni Var mıdır?" *Türk Folklor Araştırmaları,* sayı 19 cilt 1 (Şubat), s. 290-291.
Ülkütaşır, M. Şakir (1972) *Cumhuriyet'le Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya Çalışmaları.* Ankara: Başbakanlık Basımevi.
Üstel, Füsun (1989) "Köycüler Cemiyeti". *Tarih ve Toplum,* sayı 72 vol. 12 (Aralık), s. 12-16.
.....; (1990) "Tek Parti Döneminde Köycülük İdeolojisi ya da Nusret Kemal Köymen". *Tarih ve Toplum,* sayı 74 cilt 13 (Şubat), s. 47-51.
.....; (1993) "Musiki İnkılabı ve Aydınlar". *Tarih ve Toplum,* sayı 113 cilt 19 (Mayıs), s. 38-46.
.....; (1994) "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabı'." *Defter,* sayı 22 (Güz), s. 41-53.
.....; (1997) *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931).* İstanbul: İletişim Yayınları.
.....; (1999) "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabı'". *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der: G. Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

.....; (2004) *'Makbul Vatandaş'ın Peşinde: II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Vuruşkan, Cemal (1947) "Müzik Eğitimi ve Halkevleri". *Çukurova - Adana Halkevi Dergisi,* sayı 6 cilt 1 (Haziran), s. 12-13.

Williams, R. (1966) *Culture and Society: 1780 / 1950.* New York: Columbia University Press.

.....; (1976) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society.* Fontana: Croomhelm.

.....; (1991) "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory." *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies* içinde, der: C. Mukerji ve M. Schudson. Londra: University of California Press.

.....; (1992) *Marxism and Literature.* Oxford: Oxford University Press.

.....; *(1993) Kültür.* çev: S. Aydın. Ankara: İmge Kitabevi.

Wright, Owen (1994) "Musiki Hayatı-17. ve 18. Yüzyıllardaki Yapısal Değişimler." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* cilt 5: 525-527., İstanbul: Tarih Vakfi Yurt Yayınları.

Yalçın, Emre (1995) "Cumhuriyet Döneminin İlk Lirik Sahne Eseri: Özsoy Operası." *Toplumsal Tarih,* sayı 24 (Aralık), s. 41-47.

Yaman, T. Mümtaz (1935) *Kastamonulu Aşık Kemali: Hayatı ve Eserleri.* Kastamonu: Vilayet Matbaası.

Yanıkoğlu, B. Aziz. (1943) *Trabzon ve Havalisinde Toplanmış Folklor Malzemesi.* İstanbul: Kenan Matbaası.

Yavaşça, A. (1994) "Saray Dışında Musiki Hayatı". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* cilt 5. İstanbul: Tarih Vakfi Yurt Yayınları.

Yeğen, M. (2002) "Yurttaşlık ve Türklük". *Toplum ve Bilim,* sayı 93 (Yaz), s. 200-218.

Yeşilkaya, Neşe Gürallar (1999) *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldırım, Vural (1999) "Halk Edebiyatında Kahramanlık Öğelerinin Müziğe Yansıması Köroğlu- Kozanoğlu- Dadaloğlu". *Toplumbilim,* no. 9 (Mart), s. 25-30.

Yıldız, A. (2001) *'Ne Mutlu Türküm Diyebilene': Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938).* İstanbul: İletişim Yayınları.

Yönetken, Halil Bedi (1934) "Halk Terbiyesi ve Operalar". *Ülkü - Ankara Halkevi Dergisi,* sayı 15 cilt 3 (Mayıs), s. 202-205.

.....; (1958) "Halk Müziğinin Değer ve Önemi". *Türk Folklor Araştırmaları,* sayı 105 (Nisan)

.....; (1966) *Derleme Notlan-I.* İstanbul: Orkestra Yayınları.

.....; (1992) "Milli Müzik Davasında Alaturka Musikinin Vaziyeti". *Atatürk Devri Fikir Hayatı -II* içinde, der: M. Kaplan vd., Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

.....; (1999) "Bektaşilerde Müzik ve Oyun". *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, der: G. Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Yücer, R. Remzi (1940) "Bursa ve Çevresindeki Halk Türküleri". *Uludağ - Bursa Halkevi Dergisi,* sayı 28 (Temmuz), s. 25-37.

Yüksel, Ahmet (1996) "Merzifon Halkevi ve Taşan Dergisi". *Kebikeç,* sayı 3, s. 169-189.

Yürür, Ahmet (2000) *Bela Bartok -Pancl Bildirileri (10 Arahk 1996).* der: S. Şenel. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Zubaida, Sami (1989) "Components of the Popular Culture in the Middle East." *Islam, the People and the State: Essays on Political Ideas and Movements in the Middle East* içinde, Londra: Routledge.

Zürcher, Erik Jan (1989) "Güneş-Dil Teorisi ve Türk Dil Reformundaki Yeri". *Birikim,* sayı 2 (Haziran), s. 52-55.

.....; (1998) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

DİZİN

II. Meşrutiyet 13, 45, 59
II. Tarih Kongresi 14

Abdülkadir Bey 134
Akses, Necil Kâzım 63, 67, 71, 77, 79, 143, 144
Ali Haydar Bey 57
Ali Ufki Bey (Albert Bobowski) 49
Alnar, Hasan Ferit 63, 71, 77, 79, 86, 144
Alp, Tekin 11, 12, 17
Altar, Cevat Memduh 63, 71, 77, 144
Amar, Lico 75
Anadolu Halk Şarkıları 134
Ankara Devlet Konservatuarı 38, 69, 76, 77, 109, 130, 143, 144, 149
Ankara radyosu 147, 152,157
Arel, Hüseyin Saadeddin 80
Arık, Remzi Oğuz 42, 99
âşık(lar) 91, 92, 118, 119, 135, 153, 164, 165; Aşkun 164; geleneği 118, 119; Kemali 119; Bayramı 136; Mazlumi (Ardahanlı) 161; Nuri 157; şiiri 91, 92, 94; Sümmani 167; tarzı 153, 154, 174; türküsü 161
Ataman, Sadi Yaver 88, 118, 122, 151
Atatürk, Mustafa Kemal 13, 20, 35, 63, 65, 66, 68, 70, 72, 73, 76, 82, 83, 85, 86, 88, 89
Atay, Falih Rıfkı 27

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı 64
Bartok, Bela 76-78, 90, 104, 110, 111, 113, 118, 121, 143, 164, 166, 169
Batı müziği 46, 47, 52-58, 60, 61, 63, 74, 77, 81-86, 88, 99, 101-103, 105, 110, 115, 123, 132,143, 146, 153, 155, 168
Bayrı, Mehmet Halit 134,-136
Bektaşi musikisi 50
Bektaşi nefesleri 50, 64
Birinci Türk Dil Kurultayı 27
Birinci Türk Tarih Kongresi 13
Bosko Tiyatrosu 55
Bozkurt, Mahmut Esat 13, 17, 24, 25

Cumhurbaşkanlığı Senfonik Orkestrası 63, 76

Çuhacıyan, Dikran 56, 58

Dâr-ül-bedâyi 60
Dâr-ül-elhân 45, 47, 57, 62-64, 68, 130, 132-134, 144, 148; Külliyatı 64; Talimatnamesi 61
Demirci, Yusuf Ziya (Dâr-ül-elhân Müdürü) 65, 68, 132, 156, 169, 170
derleme (ler) 3, 6, 29, 38, 47, 68, 78, 90, 105-108, 116, 118, 119, 121-125, 128-132, 134-136, 140, 143, 145, 149, 150, 152- 157, 159-170, 175; anlatıları 163, 167; bölgeleri 117; çalışmaları 103, 129, 131, 133, 141, 143, 145, 146, 148-150, 155, 160; faaliyeti 139, 153; gezileri 46, 64, 68, 69, 78, 105, 110, 118, 129, 132-135, 138, 143, 144, 164; heyeti 165; hikâyeleri 128, 130, 163, 164; kartları 68; kılavuzları 27; komitesi 164
destan(lar) 10-12, 51, 91, 137, 138, 161
Devlet Konservatuarı 47, 62, 63, 72, 146, 147
Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi 72; Komisyonu 71
deyişler 70, 92, 116
Donizetti, Giuseppe (Paşa) 54-57
Dürri Turan 65, 134

Ebert, Carl 75
efsaneler 30
epik şiirler 12
Erinç, Cezmi 63
Erkin, Ulvi Cemal 63, 68, 71, 77, 79, 143-145
Erkin, Ferhunde Ulvi 71

folklor 89, 91-95, 97, 102, 103, 105-109, 114, 116, 117, 120, 121, 123, 124, 126-132, 134, 136-140, 144, 148-150, 155, 156, 162, 168, 169; derleme metotları 138
Fransız Tiyatrosu 55

Galip, Reşit 14,17
Gazimihal, Mahmut Ragıp 71, 88, 132, 135, 137, 145
Gedikpaşa Tiyatrosu 56, 57
Gennep, Van 137
Gökalp, Ziya 81, 82, 131,132
Guatelli, Callisto 56
Güllü Agop 56
Güneş-Dil Teorisi 5, 16, 26-29
güzellemeler 7

Halk Bilgisi Haberleri 69, 137, 138
halkçılık 1, 3, 30, 32, 34, 45
Halkevleri 29, 33, 35-40, 43, 47, 75, 78, 79, 84, 89, 90, 100, 101, 118, 121, 122, 125, 129, 130, 139-143, 146-149,

158, 159, 161, 165, 173, 174; Adana 39; Afyon 161; Ankara 36, 66, 67, 78, 110, 139, 141-143; Bafra 56; Bergama 59; Bursa 39, 97,105; Denizli 38, 97; Elaziz 152; Elazığ 164, 165; Eminönü 69, 138; Giresun 159; Kayseri 106; Kırklareli 100; Kırşehir 38; Merzifon 79; Milas 38; Muğla 162; Niğde 107; Tunceli 164; Yozgat 143
halk kültürü 3, 18, 19, 31, 32, 38, 43, 44, 87, 130, 131, 138, 161, 169, 171-173, 175
halk müziği 4-8, 41, 47, 50-52, 61, 62, 65, 68, 69, 71, 77, 78, 81, 82, 84-92, 94-96, 98-106, 108-117, 119-123, 125-133, 136, 137, 139, 140, 143, 146-155, 159, 160, 162, 163, 165, 167-169, 172-175; derlemeleri 29, 42, 46, 61, 65, 143
Halk Şairleri Koruma Derneği 69
halk şarkıları 3, 5, 6, 10, 47, 68, 69, 71, 77, 79, 82, 89-103, 105-108, 110, 112-115, 117-128, 131-133, 136, 137, 139-143, 146-153, 155-159, 161-163, 165, 167, 168
Hindemith, Paul 63, 75-78, 109, 143

İkinci Türk Dili Kurultayı 27
İnan, Afet 15, 16, 20
İnan, Abdülkadir 25, 26, 28, 138
İslamiyet 19-21
İsmail Zühdü Bey 57
İstanbul 27, 50, 51, 53, 55, 60, 62, 65, 66, 69, 74, 80, 133, 135, 137, 138, 146; Belediye Konservatuarı 63, 64, 80; Devlet Konservatuarı 77, 109, 129, 130, 148, 163; Konservatuarı 69, 103, 134; Şehir Bandosu 59; Şehremaneti 60
İzmir 50,51,53,118,137,144,145

Kansu, Nafi Atuf 36
Kantemiroğlu (Demetrius Cantemir) 49
Kemalist(ler) 6, 10, 21, 29, 32, 41, 43, 52, 87, 116; elitler 13, 35; folklor 123; folklorcular 111; halkçılık 6, 8, 40, 98, 102, 123; ideologlar 14; kadrolar 1, 4, 5, 7, 8, 18, 24, 27, 31, 34, 37, 40-42, 52, 68, 79, 83-85, 87, 89, 91, 99, 101, 102, 105, 108, 110, 111, 120, 122, 126, 149; milliyetçiler 3, 5, 7, 10-12, 15-18, 23, 24, 27, 29-31, 33, 37, 43, 115; modernleşme 19; müzik reformcuları 95, 96, 109, 114, 156; reformcular 9, 26, 42, 62, 70, 74, 88, 96, 127, 149, 159, 168; reformlar 19, 59; rejim 35, 84, 126; söylem 9, 22
Klasik Batı Müziği 4, 53, 56
koşma 51, 137, 167

Köprülü, Fuad 14, 103, 131, 137, 138
Köy Kanunu 40
Kunoş, Ignaz 131

libretto 57,67
Limonciyan, Hamparsum 49

Mariani, Angelo 55
masal(lar) 11, 30
Mehterhane 54
meşk 47, 48; sistemi 47, 49, 50
Mevlevi Ayinleri 64
mevlevi musikileri 117
Mevlid Tevşihleri 64
Milli Tarih Kongresi 14
milliyetçi kültür 3, 81
milliyetçilik 8
Monsieur Manguel 54
Müniretü'l Mehdiye Hanım 66
Musa Süreyya Bey (Dâr-ül-elhân Müdürü) 64, 132
Musiki Encümeni 61, 62
musiki inkılâbı 46, 71; Komisyonu 46
Musiki Muallim Mektebi 63, 72, 76
Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu 63, 72
müzik politikaları 68, 70, 74, 80-82, 84-88, 90, 127, 130, 149, 173
müzik reformcuları 5, 45-47, 79, 86, 89, 90, 98, 100, 107, 115, 123, 124, 126, 135, 169
müzik reformu(ları) 4, 41, 61-63, 68, 70, 71, 74, 75, 78-81, 84-86, 88, 98, 100, 101, 104, 105, 127, 147, 172
Muzıka Mektebi 60
Muzıka-yı Hümayun 54, 56, 59, 60, 62

Naum Tiyatrosu 56
Necdet Bey 71

opera 45, 46, 53, 55-57, 59, 61, 62, 66-68, 70, 75, 101
operet 55-58, 71, 79
Orta Asya 4, 7, 11, 12, 14-17, 19, 20, 29, 110-115, 122
Osman Pehlivan (Tanburacı) 65
Osmanlı Geleneksel Müziği 4; 45-52, 54, 58, 59, 64, 65, 74, 78-80, 82-85, 87, 88, 92, 115, 116, 124, 135, 146, 148-150, 172

Peker, Recep 17,33
pentatonik müzik 90, 112, 113, 122

Radeglia, Vittorio 58
radyo 124, 129, 130,139, 144, 146-149, 153, 154, 157-159, 161, 169, 173, 174
Rauf Yekta Bey 64, 65, 131, 134
Rey, Cemal Reşit 64, 71, 79, 133
Riyaset-i Cumhur Bandosu 62, 63
Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti 62, 63
Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası 62, 76
Rus Beşleri 131

Sanayi-i Nefise Encümeni 64
Sarısözen, Muzaffer 69, 90, 120, 121, 136, 144, 145, 147, 148, 152, 154
Şarki Anadolu Oyun ve Türküleri 135
Saygun, Ahmet Adnan 57, 63, 66, 67, 71, 74, 78, 79, 83, 88, 90 102, 103, 107, 112, 114, 123, 126, 135, 136, 141-143, 151, 156, 166
Selanik 50, 51
Selvelli, İtalo 58
semai 51
Szabolci 78

Tanzimat Musikisi 58
Tarih Kongresi 14
Taşkıran, Nurullah Şevket 71
Tektaş, Ekrem Besim 65
tekke müziği 50, 64
Tevfik Bey (Macar) 58
Tonguç, İsmail Hakkı 34
Töre, Abdülkadir 60
Tunceli 120-122, 124, 145
Türk Beşlileri 66, 86
Türk Derneği 13
Türk Folklor Derneği 129, 135, 148
Türk Halk Bilgisi Derneği 69, 130, 134, 137-139
Türk İnkılâbı 41
Türkiyat Enstitüsü 136, 137
Türk milliyetçiliği 5, 7, 9, 11-13, 17, 19, 22, 24, 25, 35
Türk Müziği 5, 41, 47, 58, 61, 63-65, 73, 74, 80, 81, 85, 86, 100, 105, 112, 115, 126, 131
Türk Ocakları 13, 35; Türk Tarih Heyeti 13
Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti 13, 33
Türk Tarih Tezi 4, 5, 10, 12-17, 19, 21-28, 32, 33, 67, 74, 90, 102, 111, 114, 120, 172
türkü(ler) 30, 38, 51, 65, 80, 87, 89, 91, 93, 94, 96-100, 102-109, 114, 116-119, 121-127, 129, 130, 132, 134-136, 138-145, 148-164, 166-169, 173-175; derlemeleri 68, 90, 91, 132, 152; yakıcılar 91, 92

Uzunoğlu, Sadık 122, 151
ulusal kültür 32, 36, 38, 42, 45, 86, 112, 171-173

Ülkü 36
Ün, Ekrem Zeki 63
Üngör, Zeki 60, 62, 63

Yıldız Tiyatrosu 56
Yönetken, Halil Bedii 63, 71, 144, 145
Yurttan Sesler korosu 147, 148, 151-153, 155; programı 153

Zati Bey 59
zeybek 98